

OS PANORAMAS PERDIDOS DE VICTOR MEIRELLES
AVENTURAS DE UM PINTOR ACADÊMICO NOS CAMINHOS DA MODERNIDADE

MÁRIO CÉSAR COELHO

FLORIANÓPOLIS – SC

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

OS PANORAMAS PERDIDOS DE VICTOR MEIRELLES

AVENTURAS DE UM PINTOR ACADÊMICO NOS CAMINHOS DA MODERNIDADE

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção
do título de Doutor em História pela Universidade Federal de
Santa Catarina.

MÁRIO CÉSAR COELHO

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Bernardete Ramos Flores (UFSC)

Co-orientador: Prof. Dr. Jacques Leenhardt (EHESS/PARIS)

FLORIANÓPOLIS – SC

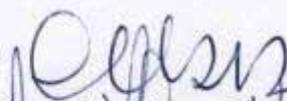
2007

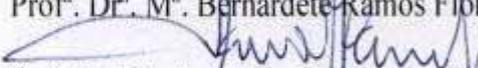
OS PANORAMAS PERDIDOS DE VICTOR MEIRELLES
AVENTURAS DE UM PINTOR ACADÊMICO NOS CAMINHOS DA MODERNIDADE

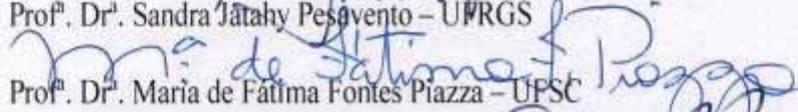
MÁRIO CÉSAR COELHO

Tese apresentada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de
DOUTOR EM HISTÓRIA CULTURAL

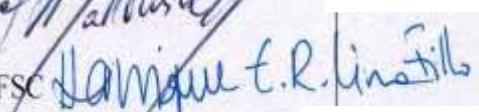
Banca Examinadora:


Prof.^ª. Dr.^ª. M.^ª. Bernardete Ramos Flores - Orientadora e presidente – UFSC


Prof.^ª. Dr.^ª. Sandra Jatahy Pesavento – UFRGS


Prof.^ª. Dr.^ª. Maria de Fátima Fontes Piazza – UFSC


Prof.^ª. Dr.^ª. Sandra Makowiecky – UDESC


Prof. Dr. Henrique Espada Rodrigues Lima Filho – UFSC

Prof. Dr. Henrique Luiz Pereira Oliveira – suplente – UFSC

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça – suplente - UFF

Florianópolis, 29 de maio de 2007.

A esposa Beatriz Shiozawa
Aos filhos, Julia, Gabriel e Rodrigo.

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Bernardete Ramos Flores, orientadora que acreditou nos rumos da pesquisa que me fizeram chegar aos Panoramas.

Ao Professor Jacques Leenhardt, da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, que apontou direções aos *caminhos* da modernidade nos Panoramas.

Aos professores da Qualificação, Paulo Knauss, pelas sugestões valiosas e Henrique Espada R. Lima Filho, pela leitura crítica. Aos integrantes da Banca Examinadora, professoras Sandra Jatahy Pesavento, Maria de Fátima Fontes Piazza e Sandra Makowiecky, pelas leituras atenciosas e ao Professor Henrique Pereira Oliveira.

Aos colegas professores do Departamento de Expressão Gráfica da UFSC.

À Professora Eliane Considera, que gentilmente disponibilizou material de pesquisa.

Aos professores Raúl Antelo, Rosângela Cherem, Cynthia Machado Campos, pelas indicações de leituras e ao Professor Jorge Coli, que inspirou um pouco este trabalho por meio de seus textos.

A CAPES, pela Bolsa de Doutorado *Sandúiche* em 2006.

Aos participantes do 14th *International Panorama Conference* realizado no *Panorama Mesdag* em Haia, particularmente Marijnke de Jong, Evelyn Onnes, Silvia Bordini, Patrick Deicher, Cees List.

A todos os profissionais dedicados das bibliotecas e museus, em especial, Lourdes Rossetto e funcionários do Museu Victor Meirelles, Marinalda de Athayde da Biblioteca Alfredo Galvão da EBA e Ana Maria de Alencar do Museu Dom João VI, Marco Belandi do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Mônica Xexéo do MNBA, funcionários da Biblioteca Araújo Porto-Alegre, Anne-Solange da Bibliothèque de l'École National Supérieure des Beaux-Arts.

Ao irmão Ilson, com quem compartilhei idéias. Ao meu pai, Garibaldi. A minha mãe, Marlene Teresinha, sempre presente. A tia Gedy e o tio Milton Carqueja (*in memoriam*), pela estadia no Rio de Janeiro. Ao tio Eno da Silva (*in memoriam*).

Ao Ruy Sérgio, José Eduardo, Clency Julio, Pedro, Bruno e Lyginha Shiozawa.

Aos amigos, Marlio da Silva, Chico Homem de Melo, Rosa Geiss, Tamima Mourad, Jurgen Sand, Christian Fernandes, Analice Brancher, César dos Santos, Eloá Miranda, Marcelo Oliveira, Maria Luisa Távora, Verônica Siqueira, Raul Ghunter (*in memoriam*), Christine Hatt e Cássia Rabetti.

Ao grupo de leituras *Girafas*, que começou com um livro de Jeanne Marie Gagnebin, Marilange Nonnenmacher, Edgar Garcia, Vera Collaço, Silvia Mello, Jacqueline Lins, Luciene Lehmkuhl, orientados por Maria Bernardete.

À Brigitte Navelet-Noualhier, da EHESS/Paris, Valdete da Silva do EGR e Nazaré Wagner da Pós-Graduação em História.

À Lia Puff, pela revisão inicial e ao Licenciado João Inácio Müller, na formatação final.

Finalmente, a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização da presente pesquisa.

A vida é um sopro.

Oscar Niemeyer

RESUMO

Victor Meirelles de Lima (1832-1903), professor, retratista, pintor de paisagens e batalhas, enveredou para a pintura de Panoramas, introduzindo no Brasil uma modernidade ligada às Exposições Universais. O Panorama foi inventado no final do século XVIII. Esta imensa tela, com mais de 100 metros de comprimento e 14 metros de altura, era exposta na rotunda, uma edificação construída especialmente para esta forma de espetáculo. Pintura e arquitetura faziam parte de um conjunto que associava ainda fotografia, figuras de cera e uma economia voltada para o entretenimento do público cada vez mais numeroso das grandes cidades. Meirelles expôs o *Panorama do Rio de Janeiro* em Bruxelas, na Exposição Universal de 1889 em Paris e finalmente no Rio de Janeiro. Na mesma rotunda, ele expôs um acontecimento republicano: o *Panorama da Entrada das Forças Legais*. Seu terceiro Panorama foi comemorativo aos 400 anos do *Descobrimento do Brasil*. Doados pelo pintor à República, os Panoramas foram perdidos e vistos pela última vez em 1910, abandonados no pátio do Museu Nacional na Quinta da Boa Vista. Não havia interesse, naquele momento de transição e afirmação da República, em preservar as obras de um pintor identificado com a Monarquia. Há um registro de correspondências documentando este processo final de perda dos Panoramas. De qualquer forma, no final do século XIX, a arte dos Panoramas havia entrado em decadência, provocada pelas imagens em movimento e encaminhando o público para outra forma de percepção visual, o cinema. Foi o fim de uma forma expressiva, da qual Victor Meirelles foi o maior representante brasileiro.

Palavras-chave: Victor Meirelles; Panorama; Rotunda.

ABSTRACT

Victor Meirelles de Lima (1832-1903), teacher, portrait artist, landscape and battle painter, took up Panorama painting, introducing to Brazil a modernity connected to Universal Expositions. The Panorama was invented at the end of the 18th century. This immense Panorama canvas with over 100 meters long and 14 meters high was displayed on the rotunda, an edifice built especially for this sort of spectacle. Painting and architecture were part of a group that associated photography, wax figures and an entire economy aimed at entertainment for an ever-larger audience in big cities. Meirelles displayed *The Panorama of Rio de Janeiro* in Brussels, in Paris at the 1889 Universal Exposition and at last in Rio de Janeiro. On the same rotunda he displayed a Republican occurrence: the *Armed Forces Entrance Panorama*. His third Panorama was in celebration of the 400th anniversary of the *Discovery of Brazil*. Donated by the painter to the Republic, his Circular Panoramas were lost and were seen for the last time in 1910, abandoned on the patio of the National Museum on Quinta da Boa Vista. There is documented correspondence registering this final process of the loss of the Panoramas of Meirelles. There was no interest, in that moment of transition and affirmation of the Republic, to preserve the work of an academic painter, who was associated with the Monarchy. In any case, at the end of the 19th century, the art of Panoramas had entered a decadent phase provoked by moving images leading the public masses to another form of visual perception, the cinema. It was the end of an expressive form, of which Victor Meirelles was the most important Brazilian exponent.

Key Words: Victor Meirelles; Panorama; Rotunda.

RÉSUMÉ

Victor Meirelles de Lima (1832-1903), professeur, portraitiste et peintre de paysages et des batailles, à la fin du XIX^{ème} siècle il a commencé à peindre des Panoramas, et a introduit au Brésil une modernité liée aux Expositions Universelles. Le Panorama a été une invention de la fin du XVIII^{ème} siècle. Quelques fois le Panorama était une toile immense de plus de 100 mètres de longueur et de 14 mètres de haut, qui était exposée dans une rotonde, une édification construite spécialement pour ce genre de spectacle. La peinture et l'architecture faisaient partie d'un ensemble qui associait encore la photographie, les figurines de cire et toute une économie tournée vers l'amusement d'un public de plus en plus nombreux dans les grandes villes. Meirelles a exhibé le *Panorama de Rio de Janeiro* à Bruxelles, à Paris à l'Exposition Universelle de 1889 et finalement à Rio de Janeiro. Dans la même rotonde il a exhibé un événement républicain: le *Panorama de l'entrée des Forces Légales*. Son troisième Panorama a été sur la commémoration des 400 ans de la *Découverte du Brésil*. Les Panoramas circulaires offertes à la République par le peintre sont portés disparus et la dernière fois que les Panoramas ont été vus a été en 1910 abandonnés dans la cour du Musée Nacional da Quinta da Boa Vista. Il y a un registre de correspondances qui documentent le processus final de la perte des Panoramas. Il n'y avait aucun intérêt, en ce moment de transition et d'affirmation de la République, de préserver des œuvres d'un peintre d'académie, qui avait été lié à la Monarchie. De toute façon, à la fin du XIX^{ème} siècle l'art des Panoramas est entré dans une phase de décadence provoquée par des images en mouvement qui acheminaient le grand public vers une autre forme de perception visuelle, le cinéma. Ça a été la fin d'une forme expressive dont Victor Meirelles a été le plus grand représentant brésilienne.

Mots-Clés: Victor Meirelles; Panorama; Rotonde.

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
RÉSUMÉ	ix
FONTE DAS ILUSTRAÇÕES.....	xii
UMA VIAGEM PANORÂMICA.....	1
1 ARQUITETURA DE PANORAMAS.....	12
O Panorama de Hittorff: em busca de um padrão.....	26
<i>Faux Terrain</i>	33
Panoramistas.....	39
2 PAISAGENS DO ALTO E CENAS DE BATALHAS.....	48
Entre viajantes e acadêmicos.....	56
Uma visão de Nossa Senhora do Desterro.....	62
A Paisagem dramática das Batalhas.....	73
A pintura perdida de um combate: Filadélfia, 1876.....	79
3 UM PINTOR DE PANORAMAS.....	87
Bruxelas 1888.....	91
Paris 1889.....	98
<i>Panorama A História do Século</i>	103
<i>Panorama da Companhia Geral Transatlântica</i>	106
<i>Panorama da Cidade do Rio de Janeiro</i>	107
4 RIO DE JANEIRO, 1891.....	122
Paisagem e poeira.....	138
5 RUÍNAS DA FORTALEZA DE VILLEGaignon.....	141
O Borrador de trapos.....	143
Estética sombria das Batalhas.....	150
Henri Langerock: Um pintor fotógrafo:.....	154
6 PANORAMA DA DESCOBERTA DO BRASIL.....	160
Moldura e Horizontalidade Onírica.....	165
As Margens da Pintura: Veredas Empoeiradas.....	168
Um Último Retrato.....	172

7 OS PANORAMAS PERDIDOS DE VICTOR MEIRELLES.....	177
Uma Escrita Obituária.....	182
O Luto do Objeto Perdido.....	199
FIM DE UM ESPETÁCULO.....	206
REFERÊNCIAS.....	212

FONTE DAS ILUSTRAÇÕES

Arquitetura de Panoramas

Figura 1: Fotografia do autor, 2006.....	12
Figura 2: OETTERMANN, Stephan. <i>The Panorama: History of a Mass Medium</i> . Translated by Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997, p.50.....	15
Figura 3: BAPST, Germain. <i>Essai sur l’Histoire des Panoramas e Dioramas</i> . Extraits des rapports du Jury International de l’Exposition Universelle de 1889. Avec illustrations inédites de Édouard Detaille. Paris: Librairie Masson, 1891.....	16
Figura 4: COMMENT, Bernard. <i>Le XIX^e siècle des panoramas</i> . Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1993.....	18
Figura 5: ICONOGRAFIA BRASILEIRA: Coleção Itaú – Sala Alfredo Egydio de Souza Aranha. Org. e textos Pedro Corrêa do Lago. Descrição bibliográfica das obras impressas Ana Maria de Almeida Camargo. São Paulo: Itaú Cultural: Contra Capa Livraria, 2001, p.84-85.....	19
Figura 6: BENJAMIN, Walter. <i>Passagens</i> . Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Tradução e Posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.865.....	21
Figura 7: OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.....	21
Figura 8: Cartão postal do Provinciaal Museum voor Fotografie, Antuérpia, Bélgica.....	22
Figuras 9 e 10: Fotografias do autor, 2006.....	25
Figuras 11 e 12: Fotografias do autor, 2006.....	27
Figura 13: OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.162.....	31
Figura 14: GRIETEN, Stefaan; VERNIERS, Evelien. <i>Kijkparadijzen voor het volk: Panorama’s en diorama’s in Antwerpen</i> . Antwerpen: V.U. Peter Wouters, 2005, p.11	31
Figuras 15 e 16: Fotografias do autor, 2006.....	32
Figuras 17, 18 e 19: Fotografias do autor, 2006.....	35
Figura 20: OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.157.....	41
Figura 21: ROBICHON, François et al. <i>Jean-Charles Langlois (1789-1870): Le Spectacle de l’Histoire</i> . Paris: Somogy Éditions d’Art, 2005, p.30.....	41
Figura 22: The Panorama Phenomenon. The world round. Panorama Mesdag, Den Haag, 2006, p.16 (Catalogue de Exposition).....	41

Paisagens do alto e cenas de batalhas

Figura 23: ECO, Umberto. <i>História da beleza</i> . Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.283.....	52
Figura 24: GOETHE, Johann Wolfgang Von. <i>Viagem à Itália: 1776-1788</i> . Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 1999.....	52
Figura 25: ICONOGRAFIA BRASILEIRA. Op.cit., p.92.....	60
Figura 26: PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. <i>Pintores alemães no Brasil durante o século XIX</i> . Prefácio Elmer Correa Barbosa. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989, p.111.....	63
Figura 27: Museu Victor Meirelles – 50 anos. Textos Alcídio Mafra de Sousa, Daisi Vogel e Regis Mallmann. Apres. Dalmo Vieira Filho e Lourdes Rossetto. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002, p.14 (Catálogo de obras).....	67
Figura 28: BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro; CONDURU, Roberto. <i>A Missão Francesa</i> . Rio de Janeiro: Sextante, 2003, p.89.....	69
Figura 29: Museu Victor Meirelles – 50 anos. Op.cit., p.56-57.....	69
Figura 30: Idem, p.15.....	69
Figura 31: Idem, p.15 com linhas sobrepostas pelo autor.....	72

Figura 32: O'BRIEN, David. <i>Antoine Jean Gros: peintre de Napoléon</i> . Traduit de l'anglais (États-Unis) para Jeanne Bouniort. Paris: Gallimard, 2006, p.159.....	74
Figura 33: Idem, p.165.....	74
Figuras 34 a 37: Fotografias do autor, 2006.....	77
Figura 38: ROBICHON, François et al. Op.cit., 2005, p.120.....	78
Figura 39: Fotografia do autor, 2006.....	82
Figura 40: RICARDO, Salles. <i>Guerra do Paraguai: memórias & imagens</i> . Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003, p.145.....	82
Figura 41: TORAL, André. <i>Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)</i> . São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p.214.....	82
Figura 42: RICARDO, Salles. Op.cit., p.2.....	83
Figura 43: ADES, Dawn. <i>Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980</i> . Contribuição de Guy Brett, Stanton Loomis Catlin e Rosemary O'Neill. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1977, p.29.....	83

Um Pintor de Panoramas

Figura 44: Fotografia do autor, 2006.....	92
Figuras 45, 46 e 47: PROJECT DE RECONSTRUCTION À BRUXELLES DU PANORAMA DE LA BATAILLE DE L'YSER: précédé d'un aperçu historique sur l'origine des Panoramas et sur les principales constructions auxquelles ils ont donné lieu. Archives d'Architecture moderne, nov. 1977, n.12, Bruxelles, p.77.....	94
Figuras 48 e 49: Fotografia do autor, 2006.....	94
Figuras 50 e 51: MEIRELLES, Victor. <i>Panorama de La Ville de Rio de Janeiro exhibé em Europe et à Bruxelles pour La première fois</i> . Bruxelles: Imprimerie Polleunis, Centerick et Lefébure, 1888. Arquivo da Bibliothèque Royale de Belgique.....	96
Figura 52: MONOD, Emile. <i>L'Exposition Universelle de 1889</i> . Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif. Tome 1er. Paris: E. Dentu, Éditeur, 1890.....	101
Figura 53: ORY, Pascal. <i>Les Expositions Universelles de Paris: Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs</i> . Paris: Ramsay <i>Image</i> , 1982, p.17.....	101
Figura 54: SCHWARTZ, Vanessa R. <i>Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle</i> . Paris, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999...	102
Figura 55: Idem, p.163.....	102
Figura 56: ROBICHON, François. <i>Les panoramas em France au XIX^e Siècle</i> . Nanterre: Université de Paris X, 1982 (Thèse de Doctorat).....	103
Figura 57: Explicação do <i>Panorama Batalha de Rezonville (Gravelotte)</i> , de Detaille e De Neuville. Arquivo da Bibliothèque des Arts Décoratifs.....	103
Figura 58: Disponível em < http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Paris-LOC_cph_3b40741.jpg >. Acesso em 27 fev 2007.....	108
Figuras 59: Dom Pedro, keizer van Brazilie. <i>De Vlaamsche Illustratie</i> , Brussel, out. 1887, p.16. Arquivo da Bibliothèque Royale de Belgique.....	112
Figura 60: FERREIRA, Félix. <i>A Província do Rio de Janeiro: Notícias para o Emigrante coligidas por ordem do Exmo. Sr. Dr. Antonio da Rocha Fernandes Leão por Félix Ferreira</i> . Rio de Janeiro: Imprensa a vapor H. Lombaerts & Comp., 1888. Arquivo da Bibliothèque Royale de Belgique.....	112
Figura 61: Museu Victor Meirelles – 50 anos. Op.cit., p.25.....	114
Figura 62: Exposition Universelle de 1889, à Paris. <i>Liste des Recompenses</i> . Ministère du Commerce, de l'Industrie et des Colonies. Paris: Imprimerie Nationale, 1889, p.120.....	118

Rio de Janeiro 1891

Figura 63: Cartografia do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ); fotografia de Marco Belandi.....	122
Figura 64: ERA UMA VEZ O MORRO DO CASTELO. Organização de José Antônio Nonato; Núbia Melhem Santos. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000, p.122-123.....	124
Figura 65: CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. O Panorama no Brasil. In: O BRASIL REDESCOBERTO. Curador geral Carlos Martins. Rio de Janeiro: Paço Imperial/Minc IPHAN, 1999, p.114-115. (Catálogo da Exposição),.....	130
Figura 66: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Arte do século XIX. Nelson Aguilar (Org.), Suzana Sassoun (Coord.), Curadoria Luciano Migliaccio, Pedro Martins Caldas Xexéo; apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p.118.....	131
Figura 67: ROSA, Ângelo de Proença et al. <i>Victor Meirelles de Lima 1832-1903</i> . Prefácio Alcídio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982, p.131.....	131
Figura 68: Idem, p.135.....	132
Figura 69: Seqüência dos Estudos para o <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> , elaborado pelo autor..	136
Figura 70: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Arte do século XIX. Op.cit., p.119.....	138

Ruínas da Fortaleza de Villegaignon

Figura 71: COLI, Jorge, XEXÉO, Mônica F. Braunscheweiger. <i>Vitor Meireles, um artista do Império</i> . Apresentação de Lourdes Rosseto; Maristela Requião; Paulo Herknhoff. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Museu Oscar Niemeyer, 2004, p.115.....	141
Figura 72: ERA UMA VEZ O MORRO DO CASTELO. Op.cit., p. 124.....	144
Figura 73: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., p.141.....	145
Figura 74: CARVALHO, José Murilo de. <i>A formação das almas: o imaginário da República no Brasil</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.104.....	145
Figura 75: Idem, p.105.....	145
Figura 76: GRAU, Oliver. <i>Arte Virtual: da ilusão à imersão</i> . Tradução Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta, Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007, p.100.....	148
Figura 77: Os grandes artistas: Romantismo e Impressionismo. Cézanne Gauguin Turner. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p.63.....	148
Figura 78: COLI, Jorge, XEXÉO, Mônica F. Braunscheweiger. Op.cit., p.116.....	153
Figura 79: Disponível em < www.museuhistoriconacional.com.br >.....	153
Figura 80: FRIZOT, Michel. <i>Nouvelle Histoire de La photographie</i> . Paris: Bordas, 1994, p.146.....	155
Figura 81: Département des Estampes et de la photographie, BNF.....	156
Figura 82: GRIETEN, Stefaan; VERNIERS, Evelien. Op.cit., p.58.....	159

Panorama da Descoberta do Brasil

Figura 83: Cartografia do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ); fotografia de Marco Belandi.....	160
Figura 84: Arquivos da Professora Eliana Considera, acervo desconhecido.....	161
Figura 85: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., p.141	165
Figura 86: Idem, p.142.....	166
Figura 87: BUENO, Eduardo. <i>Brasil: uma história</i> . A incrível saga de um país. São Paulo: Editora Ática, 2003, p.32.....	166
Figuras 88 e 89: Museu Victor Meirelles – 50 anos. Op.cit., p.21.....	168
Figura 90: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Arte do século XIX. Op.cit., p.120-121...	172
Figura 91: Museu Victor Meirelles – 50 anos. Op.cit., p.50.....	174
Figura 92: Idem, p.48.....	174

Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles

Figura 93: COLI, Jorge, XEXÉO, Mônica F. Braunscheweiger. Op.cit., p.100.....	178
Figura 94: Exposição Memória do Brasil Imperial, Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.....	178
Figura 95: Carta de Esmeraldino Bandeira, em 16 de maio de 1910, acervo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.....	183
Figura 96: PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. Op.cit., p.70.....	185
Figura 97: PAUL DELAROCHE: um peintre dans l’Histoire. Sous la direction de Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999, p.48.....	201
Figura 98: Museu Victor Meirelles – 50 anos. Op.cit., p.49.....	201
Figura 99: <i>Revista Illustrada</i> , Rio de Janeiro, 1884, ano IX, n.393, p.4-5. Extraído de SILVA, Rosângela de Jesus. A crítica de arte de Ângelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado. Campinas: Programa de Pós-graduação em História da Arte do IFCH/Unicamp, 2006. (Dissertação de Mestrado).....	202
Figura 100: Fotografia do autor, 2006.....	203

UMA VIAGEM PANORÂMICA

A pintura panorâmica está associada à invenção do pintor irlandês Robert Barker, em 1787, chamada primeiramente de *la nature à coup d'oeil*, ou *a natureza num golpe de vista*, e logo depois, *Panorama*. O Panorama foi um dos primeiros mecanismos de difusão de uma cultura de entretenimento para grandes multidões, tendo como principais temas as cenas de batalhas e as paisagens das cidades. Surgiu num contexto social e artístico específico, como uma pintura de paisagem exposta num espaço circular chamado de rotunda. Esta arquitetura de interior redondo foi especialmente projetada para promover um tipo de visão - um olhar do observador no alto, que podia movimentar-se em diversas direções, a partir de um ponto central e limitado por uma plataforma. Era como se o observador pudesse reconstituir a situação do ponto de vista captado pelo artista. Segundo Oliver Grau, o Panorama nasceu como uma arte de imersão, e desde o início procurou garantir as condições de um ambiente que contribuísse para a sensação de um deslocamento virtual¹. Por meio dos Panoramas, integrado a um espaço apropriado, o espectador tinha a possibilidade de sentir-se presente virtualmente num outro lugar, imerso na atmosfera de um retrato reconstruído de uma paisagem circundante.

Depois do sucesso inicial, que perdurou aproximadamente até a década de 1830, os Panoramas passaram por uma primeira fase de “esquecimento” com a atividade sendo mantida, em parte, com o trabalho de Jean-Charles Langlois (1789-1870), ex-combatente, retratando cenas de batalhas. Na década de 1880, especialmente em Paris, eles ganharam novo impulso, principalmente com o nacionalismo propagado como um dos ideais da época. Os Panoramas faziam parte da moda e foram atrações durante as Exposições Universais principalmente a de 1889, quando estiveram no auge. Estas exposições começaram em 1851 em Londres e eram como uma festa da indústria e da mercadoria. O Brasil participou de muitas delas tentando vender a imagem de modernização e de uma nação civilizada.

A metáfora da viagem acompanhava a linguagem dos Panoramas como a visão de um viajante nos cumes das montanhas. O Panorama circular registrava o domínio e a exaltação de uma visão ampla da paisagem. Houve uma quantidade de Panoramas nos quais

¹GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. Tradução Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta, Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007.

os próprios temas eram de viagens, como o *Panorama da Companhia Transatlântica* na Exposição Universal de Paris em 1889. Siegfried Kracauer aponta a atividade do historiador como a de um viajante, nela é fundamental “a liberdade de espírito para modificar o jeito de ver. O *metier* de turista exige um eu capaz de mobilidade”.² Kracauer questiona se “o historiador poderia voltar do passado como a mesma pessoa” depois de seu contato e aprofundamento “nos textos e vestígios do passado”. Pode-se afirmar que não. Se ao historiador é fundamental a mobilidade do eu e a observação de diferentes pontos de vista, o que dizer de um pintor que saiu de Nossa Senhora do Desterro, uma pequena cidade ao sul do Brasil, hoje Florianópolis, em direção ao Rio de Janeiro e às principais capitais européias.

Victor Meirelles de Lima (1832-1903) foi um pintor da corte na segunda metade do século XIX até o fim do Império. A vida e a obra de Meirelles costumam ter subdivisões correspondendo aos seus deslocamentos e fases importantes: catarinense (1832-1846), escolar (1847-1853), do Prêmio de Viagem (1853-1861), da plenitude (1861-1890) e fase final (1890-1903)³. Meirelles participou do ensino acadêmico como professor de paisagem em seu retorno ao Brasil depois de estudar oito anos na Europa com mestres italianos e franceses. Ele insere-se na continuidade de um modelo acadêmico, a partir do qual desenvolve uma pintura de caráter histórico voltada à construção de uma memória nacional. Realizou diversas obras, das quais se pode destacar, além da *Primeira Missa no Brasil* (1860), *Moema* (1866), *Passagem do Humaitá* (1869) e *Batalha dos Guararapes* (1879). Esta última obra foi apresentada na Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes de 1879, ao lado de *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, sofrendo severas críticas da imprensa carioca, inclusive acusações de plágio. Este episódio marcaria o nascimento da crítica de arte no Brasil, mas outro acontecimento teria sido decisivo para o pintor na sua empreitada em direção aos Panoramas. Foi sua viagem européia, no início da década de 1880, em função da perda, por descuido, do *Combate naval de Riachuelo* no retorno da Exposição Universal da Filadélfia de 1876 (ver capítulo 2). Abatido pela obra perdida e as críticas que vinham ocorrendo desde a Exposição Geral, o artista viajou à Paris para pintar sua réplica, expondo no *Salon* de 1883. Depois disto, ele começa a se dedicar aos Panoramas.

Professor e com uma carreira acadêmica de longa data, pintando na Europa e no Brasil, Meirelles voltou-se para a circularidade dos Panoramas que pretendiam ser a

²KRACAUER, Siegfried. Le voyage de l'historien. In: KRACAUER, Siegfried. *L'histoire. Des avant-dernières choses*. Présentation de Jacques Revel; traduit de l'anglais par Claude Orsoni; édité par Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix. Paris: Éditions Stock, 2006, p.142.

³ROSA, Ângelo de Proença; PEIXOTO, Elza Ramos. Biografia. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Prefácio Alcídio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. p.27-54.

representação de momentos históricos nacionais. O *Panorama Circular do Rio de Janeiro* foi concebido por Meirelles no fim do Império, e fazia parte de uma estratégia de imagem do imperador D. Pedro II. Era a visão romantizada da cidade imperial, tantas vezes retratada em diferentes momentos pelos artistas, acadêmicos e viajantes. Foi pintado na Bélgica com a colaboração do pintor Henri Langerock (1830-1915), sendo exposto em Bruxelas em 1888. Tudo parecia encaminhar-se para um pleno sucesso, mas o fato de não ter conseguido colocar seu Panorama no interior da Exposição Universal de Paris em 1889, entre outras coisas, mudou a sorte do empreendimento (ver capítulo três). Mais tarde, este Panorama foi exposto no antigo Paço Imperial do Rio de Janeiro em 1891.

O segundo Panorama, *Entrada da esquadra legal na Revolta da Armada: ruínas da Fortaleza de Villegaignon* ou simplesmente *Panorama da Revolta da Armada*, como também era chamado, foi exposto em 1896 na mesma rotunda da praça XV de Novembro. Foi pintado em pleno período republicano, no alvoroço das revoltas e instabilidades políticas e exibia a imagem de uma ruína. Seu terceiro e último Panorama foi o relato visual da Carta de Pero Vaz de Caminha e durante a fase de estudos, o pintor foi para a Bahia pesquisar a paisagem. Foi como um reencontro com sua primeira obra-prima, a *Primeira Missa no Brasil*, pintada em Paris, em 1860. Este derradeiro Panorama fez parte das comemorações do Quarto Centenário do *Descobrimento do Brasil*. Os três Panoramas circulares de Meirelles, doados pelo pintor para a União, foram perdidos no início do século XX. Depois de terem sido esquecidos, eles foram “redescobertos” em 1910, como estorvos, durante as obras de embelezamento nos jardins da Quinta da Boa Vista.

O objetivo da pesquisa foi demonstrar como Victor Meirelles, considerado um pintor acadêmico, inseriu-se no contexto da modernidade ao optar pela pintura dos Panoramas, entendendo as especificidades destas obras desde a criação até o seu desaparecimento. A pesquisa incluiu os documentos, críticas e itinerários de viagens de Meirelles à Europa na década de 1880, em busca das motivações que o levaram ao investimento nesta forma de pintura. Foi importante saber mais sobre como um pintor que produziu documentos visuais da história do Brasil, construindo uma memória e moldando uma imagem de nação, teve os seus Panoramas perdidos. Era preciso ir além de um discurso de lamentação e a identificação do pintor com a Monarquia, capturando esse momento sob um patamar que contemplasse a posição do artista como um fomentador de novas posturas.

No Brasil, são poucas as publicações sobre Panoramas circulares, mas existe uma grande produção sobre a arte dos viajantes e acadêmicos no século XIX, entre elas destaca-se o *Brasil dos viajantes*, de Ana Maria de Moraes Belluzzo, no qual, esta autora dedica um

capítulo sobre *A visão Panorâmica do século XIX* e no livro *O Brasil Redescoberto*, sobre a exposição de mesmo nome, Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho inclui o capítulo *O panorama no Brasil*. Outra publicação importante, apesar de não tratar dos Panoramas, é *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*, na qual Jorge Coli faz uma revisão da pintura do final do século XIX, explicando os caminhos estéticos de Meirelles em sua primeira viagem à Europa, com as influências sofridas pelo Purismo italiano e o Romantismo francês.

Na historiografia da arte há outras publicações específicas sobre o pintor ou a temática da pintura acadêmica ou do século XIX. É difícil dizer qual referência mais contribuiu para a reflexão do trabalho, mas dentre os mais importantes está o livro comemorativo do sesquicentenário de nascimento *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*, composto por vários autores. Merece atenção especial o capítulo de Elza Ramos Peixoto sobre os Panoramas e a pesquisa de Donato Mello Júnior em catálogos, jornais e revistas, desvendando parte da obra. Além destes, foram publicados, na década de 1970, *Auréola de Vitor Meireles*, de Argeu Guimarães, numa narrativa mais ficcional e um livro de coletânea de textos de Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do Cinema brasileiro*, que inclui um pequeno capítulo sobre *Os panoramas de Vitor Meireles*. Na década de 1940, a biografia de Meirelles, escrita por Carlos Rubens e entre os trabalhos mais recentes, *Educação para uma compreensão crítica da arte*, de Terezinha Franz, focado na recepção da *Primeira Missa no Brasil*, a dissertação de Mônica de Almeida Cadorin, *A pintura de retratos de Victor Meirelles* e *A carta de Caminha e seus ecos* de Maria Aparecida Ribeiro. Entre os catálogos, o comemorativo aos *50 anos do Museu Victor Meirelles* e o organizado por Jorge Coli e Mônica Xexéo, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro *Vitor Meireles, um artista do império*.

As referências citadas anteriormente tratam o artista e suas obras como foco central. No entanto, para ampliar as informações, era preciso conhecer o Panorama como uma nova forma de arte. Novas referências foram necessárias, pois o desconhecimento sobre o tema é quase geral. Entre outros autores consultados, estão Stephan Oettermann, *The Panorama: history of a mass medium*, o livro mais completo sobre o assunto, a tese de doutorado *Les Panoramas em France au XIX^e siècle* de François Robichon, o livro de Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, que aborda o tema sob vários enfoques, *Arte virtual* de Oliver Grau, caracteriza o Panorama como uma arte de imersão e Vanessa Schwartz em *Spectacular Realities: Early mass culture in fin-de-siècle*, trata o assunto como arte de entretenimento e o começo da cultura de massa, relacionando-o com as notícias

impressas, o interesse pelos desastres, o morgue como lugar de visita e os museus de cera. Há uma publicação recente de diversos autores, entre eles, François Robichon e Patrick Ramade, sobre um panoramista importante na manutenção desta atividade na França, *Jean-Charles Langlois (1789-1870): Le Spectacle de l'Histoire*.

Além das leituras e pesquisas de documentos, visitar as rotundas foi fundamental para entender melhor esta viagem no tempo e observar de perto o contexto de alguns lugares e pinturas. A metodologia para atingir os objetivos da pesquisa solicitava a caminhada junto ao itinerário de Meirelles. Assim, parte da pesquisa foi realizada na Europa. A viagem permitiu percorrer uma parte dos caminhos de Victor Meirelles na Europa: Paris, Bruxelas, Ostende, Antuérpia, Haia. Em Paris, algumas rotundas remanescentes hoje têm outras funções, como teatros e circos, entre elas, o *Théâtre Marigny*, o *Théâtre du Rond Point* e, ainda, o *Cirque D'Hiver*.⁴ Próximo a Bruxelas, encontra-se instalado o *Panorama de Waterloo*, junto com um pequeno centro de recepções, com filmes educativos sobre a Batalha, uma maquete com animação e o museu de cera. Neste mesmo lugar preserva-se, como patrimônio histórico, o campo de batalhas de Waterloo onde Napoleão foi derrotado. Visitar estes espaços foi fundamental para compreender a dimensão do objeto de estudo, além de experimentar a sensação de estar no interior de uma arquitetura circular. Mesmo com formação de arquiteto e com toda a documentação disponível como fotografias, desenhos arquitetônicos, croquis, descrições e narrações, elas não podem comparar-se ao conhecimento da experiência espacial proposta na rotunda. Seria difícil pesquisar estas últimas produções artísticas de Victor Meirelles sem vivenciar perceptivamente esses efeitos a partir das dimensões de uma rotunda. Passar por um corredor em forma de galeria, subir a escada e chegar à plataforma, deslocar-se e perceber o que acontece espacialmente nestas obras híbridas, situadas entre a pintura, a escultura e a arquitetura.

Conhecer alguns Panoramas existentes foi importante para compreender um pouco mais da relação do espectador com a obra, contudo, como escreveu Silvia Bordini “é difícil, para nós hoje em dia, de compreender a força da sugestão exercida pelo Panorama, mesmo visitando alguns exemplares ainda intactos, naquele tempo em que existiam centenas

⁴Há uma inversão na função do espaço para Panorama ou circo. No circo as ações são desempenhadas no centro do palco, no picadeiro e o público coloca-se em volta, uma situação espacial invertida em relação aos Panoramas nos quais o público encontra-se sobre uma plataforma olhando em direção à pintura. Cf. CHAPPAZ, Frédéric. Le cirque déposé. Architecture du spectacle. *MH Monuments Historiques de la France*, n.4, 1978.

pelo mundo”⁵. No *Encontro sobre Panoramas*, em Haia, além dos debates realizados por pesquisadores de diferentes lugares do mundo, foi importante observar os *bastidores* da rotunda do *Panorama Mesdag* e aproximar-me da tela – algo que o público em geral fica afastado, para entender melhor o *entre-lugar* desta arquitetura⁶. Ainda hoje surpreende a escala monumental destas obras.

Entre a leitura dos textos, a pesquisa nas bibliotecas, museus e Panoramas, a participação em encontros e seminários, começou a surgir as hipóteses sobre o que havia ocorrido para que os Panoramas de Meirelles desaparecessem. Na maior parte das vezes a perda dos Panoramas foi justificada pela associação de Meirelles com a Monarquia, quando foi estava instaurada a República⁷. Embora esta relação de identificação do pintor com a Monarquia tenha sido claramente um dos fortes motivos da desaparecimento, isto não explica necessariamente a destruição destas obras. Durante o desenvolvimento da pesquisa percebeu-se que a maior parte dos Panoramas também havia desaparecido no contexto geral de transição do século XIX e início do século XX. Os Panoramas doados pelo pintor à República foram perdidos quando a arte dos Panoramas também havia entrado em decadência proporcionada, principalmente, pela incorporação das imagens em movimento como os *movings panoramas*, *mareoramas* e início do cinema.

A pesquisa nas bibliotecas em Paris possibilitou também rever conceitos sobre os panoramistas e as suas relações com a Academia, investigando esta forma de pintura voltada para os espetáculos de entretenimento. É comum não encontrarmos na bibliografia da história da arte referências aos Panoramas de um modo geral. Uma das razões desta ausência era uma clara caracterização do que era e o que não era arte no século XIX, determinada pelos críticos e as exposições dos Salões vinculadas às Academias das Belas Artes.

O Panorama foi uma forma de expressão visual que acabou ficando à margem da arte oficial e também das polêmicas entre acadêmicos e impressionistas. Nos Panoramas, a pintura inclinava-se mais para a “imitação” da realidade do que para a idealização. Também empregava todos os meios técnicos disponíveis para a perfeita execução das grandes telas,

⁵BORDINI, Silvia. Sans frontières: La peinture des Panoramas entre vision et participation. In: *Les arts de l'hallucination*. Sous la direction de Donata Campagnoni et Paolo Tortonese. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.80.

⁶A *14th Panorama Conference: The Quest for Illusion* aconteceu em setembro de 2006, em Haia, Holanda, quando apresentei *Victor Meirelles: Painter of Lost Panorama's*. O *Panorama Mesdag* foi pintado por Hendrik Willem Mesdag e inaugurado em 1881.

⁷Sobre a transição política da Monarquia para a República, ver entre outros: *História da Vida Privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. Coord. geral de Fernando A. Novais; Org. do volume Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (*História da vida privada no Brasil*; 2); CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 e, do mesmo autor, *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

como a câmara escura e as projeções fotográficas. A fotografia seria uma parceira deste tipo de pintura, um meio valiosíssimo para transportar imagens para as telas, personagens e a topografia dos cenários. A praticamente exclusão dos Panoramas como objeto estético foi uma escolha, uma convenção dentro de um regime das artes do século XIX. Os Panoramas não eram considerados como obras de arte no sentido tradicional nem se apegavam aos valores estéticos da tradição das Belas Artes. Foram tratados como uma arte ilusionista que precisava atender ao gosto popular e prazer de contemplação com um tempo delimitado de exposição.

Jorge Coli desfez uma versão de que Meirelles havia exposto a réplica do *Combate naval de Riachuelo* ao lado da obra de Pierre-Auguste Renoir no *Salon* de Paris em 1883 ao pesquisar as fontes. Contudo, a obra de Meirelles estava exposta ao lado uma marinha chamada *Le Pilote*, de Émile Renouf (1845-1894), que um erro na historiografia trocou por Renoir. Muitos gostariam de acreditar nesta versão conferindo um status de modernidade a um pintor nacionalista, valorizando uma possível proximidade com as novas tendências.

Este interesse viria, parece-me, do confronto entre um pintor pertencente ao universo das escolas e das academias e um artista das vanguardas. Um quadro de Renoir justaposto ao de Meirelles teria formado um contraste; marinha diante de marinha, nosso pintor não poderia deixar de ter percebido as novidades que a pintura de vanguarda trazia. A questão é que Renoir nunca pintou um quadro com o referido título. O pintor figura, sim, no catálogo de 1883, mas com um *Portrait de Mme. C....* Quem expõe um *Le pilote* foi Renouf, um quadro de grandes dimensões, que conquistou certa celebridade então e foi adquirido pelo Estado francês. Era que esta obra se encontrasse na mesma sala do *Combate*, de Meirelles, devido à proximidade do tema marinho. O que houve foi, em algum lugar da nossa bibliografia, um erro de transcrição: de Renoir à Renouf há apenas a mudança de duas letras finais. (...) Muito claramente nenhum controle foi até agora estabelecido nas citações, e as repetições se fizeram sucessivamente a partir desse erro assinalado.⁸

A obra de Meirelles estava mais próxima de pintores como Henri Gervex (1852-1929), Ernest Meissonier (1815-1891), Félix Philippoteaux (1815-1884), Alphonse Marie de Neuville (1835-1885) ou ainda pintores fotógrafos como Henri Langerock. Não se destaca a presença de Meissonier, um pintor *pompier* muito prestigiado e popular, nas exposições em que Meirelles participou em Paris, da *Primeira Missa no Brasil* em 1861, o Salão de 1883 e a Exposição Universal em 1889. Jorge Coli critica uma visão teleológica, quando se inserem aspectos artísticos em algumas obras que seriam características de movimentos futuros, numa

⁸COLI, Jorge. *A Batalha dos Guararapes* de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1994, p.334-335 (Tese de Livre Docência).

classificação de valores, hierarquia e seqüência, onde se considera “uma alta estima pelo ‘modernismo’, e julgam-se baixos os critérios estéticos do que se chama ‘academismo’”.⁹

Meirelles acabou sendo criticado por não ter trazido a modernidade ao Brasil, via Impressionismo, lamentou-se esta ausência em seu trabalho ou procurou-se ressaltar um olhar impressionista em alguns estudos.¹⁰ Não se percebeu que ele poderia estar trazendo a modernidade ao Brasil por outras vias, através da pintura dos Panoramas circulares. *Modernidade* talvez seja uma palavra muito abrangente e nebulosa, tendo em vista as suas múltiplas interpretações. Jonathan Crary nota uma ausência do estudo da pintura no século XIX da obra de Walter Benjamin, como se ela não tivesse tanta importância para a modernidade que ele queria ressaltar:

Ente outras implicações, essa omissão indica certamente que, para ele [Benjamin], a pintura não era um elemento *primordial* dentro da reconfiguração da percepção do século XIX. O observador dos quadros, a essa época, era também um observador que vivia no mesmo tempo de experiências óticas e sensoriais abundantes. Em outros termos, os quadros eram produzidos e tomavam todos os seus sentidos não mais naquela forma inacessível de isolamento estético, nem numa continuidade da tradição pictorial, mas pertencendo ao caos crescente das imagens, das mercadorias e de estímulo, com os mesmos direitos que tantos outros elementos efêmeros e consumíveis.¹¹

De qualquer forma, esta pintura dos salões e dos museus estava presente num momento, em que o “isolamento estético” da obra de arte competia com formas inteiramente novas de divertimentos, estímulos e experiências sensoriais. Ao optar por pintar um Panorama, Meirelles estava seguindo uma tendência parisiense, não exatamente da pintura acadêmica, nem da pintura impressionista, mas de uma pintura monumental que mantinha, de alguma maneira, uma relação com o gênero histórico e a longa tradição da pintura de paisagem. O artista estava associado a uma Empresa de Panoramas, em um trabalho montado em equipes, dividido por diferentes setores, de cenários, paisagistas, perspectógrafos, retratistas. Uma “arte” comercializada como uma mercadoria do olhar, construída no mais das

⁹COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998a, p.378. Ver também COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? In: *O Brasil Redescoberto*. Curador geral Carlos Martins. Rio de Janeiro: Paço Imperial / Minc IPHAN, 1999 (Catálogo da Exposição).

¹⁰“O espectador é como que convidado a fruir, com seu olhar, essa variedade de sensações e passagens. Com sua técnica que tende a uma sensibilidade impressionista, Victor Meirelles pretendeu contestar o realismo visual da crescente fotografia”. CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. O panorama no Brasil. In: *O Brasil Redescoberto*. Op.cit., p.117.

¹¹CRARY, Jonathan. *L’art de l’observateur: vision et modernité au XIX siècle*. Traduit de l’anglais par F. Maurin. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994, p.45.

vezes em rotundas provisórias, utilizando estruturas de ferro com vidro, lugares de montagem e desmontagens como os cenários das exposições internacionais. A pintura panorâmica era efêmera e ligada à cultura do espetáculo. Os Panoramas de Victor Meirelles apontavam um caminho da modernidade brasileira que acabou não tendo muita legibilidade na história da pintura. Eliane Considera, analisou que a modernidade dos Panoramas não foi tão impactante quando chegou aos trópicos e os críticos de arte foram incapazes teoricamente de analisar os Panoramas de Meirelles “como um fenômeno da modernidade, um novo meio de representação da realidade, que utilizava uma nova visualidade (...) provocado pela colocação do sujeito no centro do objeto”¹². Outro fator fundamental para este descaso foi o caráter popular dos Panoramas, um Pavilhão aberto a todas as camadas da população, onde se valorizava “a descrição da paisagem percebida sensorialmente pela visão, e não sua narratividade, excluindo de chofre a necessidade do conhecimento prévio para o seu desfrute, o Panorama deselitizava a arte e escapava ao discurso da crítica”¹³.

A obra panorâmica de Victor Meirelles foi uma aventura de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade. Ela fez parte de diferentes reflexões, da construção e exposição como espetáculo à destruição, dos vínculos com a tradição acadêmica e a desapareição na modernidade. As abordagens da pesquisa foram distribuídas ao longo de sete capítulos. No primeiro capítulo, *Arquitetura de Panoramas*, analisaram-se as condições em que foram produzidos os Panoramas, caracteriza-se o suporte desta nova forma de pintura e arquitetura. O arquiteto Hittorff (1792-1867) repensou esta arquitetura e propôs um modelo para os projetos de rotundas. Suas medidas foram padronizadas e utilizadas pelos empresários na produção de Panoramas facilitando assim a circulação das telas panorâmicas entre as cidades. Além disto, Hittorff projetou um sistema estrutural com cabos sustentando a cobertura, dispensando outro tipo de apoio. Isto serviu para aumentar a impressão de realidade, pois eliminava os pilares no meio da plataforma. Um dos artifícios para ambientar o espectador na rotunda era a perda de referencial físico que não fosse da própria pintura.

No segundo capítulo, *Paisagens vistas do alto: o próximo e o distante*, relacionou-se alguns elementos da linguagem dos Panoramas com a tradição da pintura de paisagem. As visões de paisagens evocadas por escritores traduzem imagens dos relatos de viagens. A visão panorâmica faz as pessoas se deslocarem para um olhar do alto, o do viajante das montanhas.

¹²CONSIDERA, Eliane. Uma modernidade bem-comportada: O panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Vítor Meireles e Langerock. In: I Colóquio Internacional de História da Arte. *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. Coordenação e edição Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000, p.292.

¹³Idem, p.293.

Constrói-se uma imagem da paisagem do alto. Na configuração espacial das rotundas foi previsto, desde sua invenção, uma plataforma para o observador colocar-se num ponto elevado, de uma forma aproximada a como estava o pintor na concepção da pintura. Além das paisagens, os Panoramas estão relacionados com a temática das batalhas. No início do século XIX, a Revolução Francesa e as batalhas napoleônicas foram fontes inspiradoras da pintura histórica. Os primeiros planos dramáticos de Antoine-Jean Gros (1771-1835) influenciaram uma geração de pintores, entre eles, Victor Meirelles, que pintou um conjunto de conflitos armados: *Batalha dos Guararapes*, *Passagem do Humaitá* e *Combate naval de Riachuelo*.

Um pintor de Panoramas, o capítulo seguinte, abordou como Victor Meirelles iniciou-se na pintura panorâmica. Uma das hipóteses foi a de quando ele empreendeu a viagem à Paris em 1881 para pintar a réplica do *Combate naval de Riachuelo*. Este período coincide com o retorno dos Panoramas como sucesso popular na Europa. Na volta ao Brasil, Meirelles redirecionou o seu trabalho pictórico executando os *Estudos* para o *Panorama do Rio de Janeiro* em 1885, juntamente com o pintor Henri Langerock. Quanto à temática, Meirelles, além do incentivo de alguns críticos para a pintura de paisagens, o pintor imaginava que a cidade do Rio de Janeiro seria um atrativo para o público europeu por seu exotismo tropical.

No quarto capítulo, *Rio de Janeiro 1891*, outra fase da atividade de Meirelles mereceu atenção, quando o artista apresentou o Panorama como imagem da própria cidade, assumindo outra configuração de quando era exposto a um público internacional. Se inicialmente a intenção era a divulgação do Brasil no exterior, a obra mostrava agora o Rio de Janeiro ao próprio público carioca, cuja imagem poderia servir até como orientação urbana. Neste final do século XIX o tema panorâmico seria caracterizado não somente pelas pinturas, mas também pelas fotografias. O *Panorama do Rio de Janeiro* perdido foi também um registro da paisagem com profundas transformações na área central do Rio de Janeiro.

O capítulo *Ruínas da Fortaleza de Villegaignon* tratou do segundo Panorama de Meirelles que registrou um acontecimento decisivo da fase republicana: a Revolta da Armada. Foi por meio da pintura desta Revolta e da participação de fotógrafos residentes no Rio de Janeiro que se estabeleceu uma relação temática entre Victor Meirelles e Henri Langerock. As cidades vistas através da lente da destruição. Conhecido apenas como pintor paisagista, Langerock foi um dos fotógrafos que registrou a Comuna de Paris, tendo uma participação na documentação das ruínas urbanas. Naquele momento, surgia um novo tipo de profissional, com formação em Belas Artes e prática em estúdio de fotografia, chamados de “pintores fotógrafos”.

No sexto capítulo, *Panorama da Descoberta do Brasil* comparou-se formalmente a pintura de gênero histórico realizada em 1860, no começo da carreira do pintor, com o mesmo tema, após quarenta anos, desenvolvido em forma de Panorama circular. Entre as grandes diferenças observadas, discuti-se a questão do emolduramento, a paisagem com tema histórico que se distende horizontalmente no Panorama, diferente da concentração de elementos planos na pintura tradicional.

No último capítulo, *Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles*, analisou-se o contexto da perda dos Panoramas e como o pintor acabou sendo identificado com a Monarquia e estigmatizado. As correspondências que relatam o processo final da perda das obras ficaram como rastros, uma *escrita-obituária*. Esta perda provocou uma espécie de *luto do objeto perdido*.

Em considerações finais o *Fim de um espetáculo* foi uma referência inicial que partiu de uma conversa entre Henri Gervex e seu biógrafo, na saída de uma exposição futurista, quando este comentava o fato de não mais poder entender e aceitar uma forma de arte que rompia com o figurativo. A linguagem pictórica espacial dos Panoramas, como até então se realizava, também chegava ao fim.

1 ARQUITETURA DE PANORAMAS

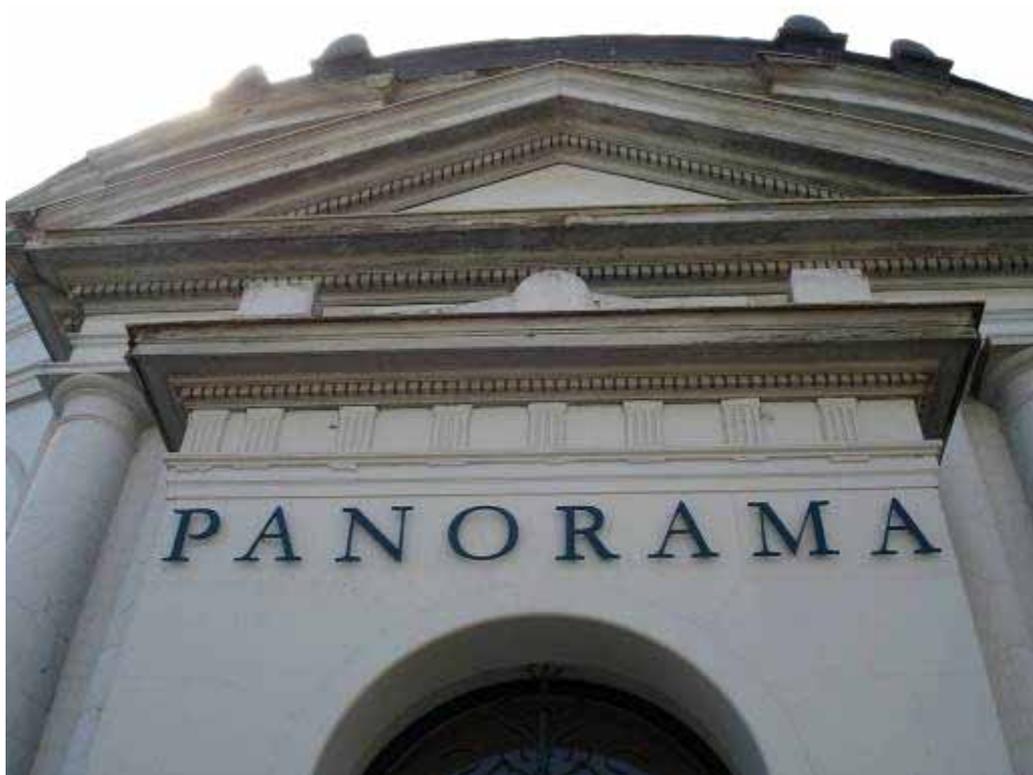


Figura 1: Vista parcial da fachada do *Panorama de Waterloo*, Bélgica.

A palavra *panorama* formado pelas palavras gregas *pan* (tudo) + *orama* (vista, espetáculo) não foi, contudo, inventada pelos gregos, mas derivou da invenção do pintor irlandês Robert Barker (1739-1806), e surgiu pela primeira vez na virada do século XVIII. Para Oliver Grau o neologismo apareceu pela primeira vez em 11 de junho de 1791, no jornal londrino *Morning Chronicle*¹⁴, segundo Stephan Oettermann a palavra *panorama* tem seu primeiro relato em 1794, num jornal de bolso descrevendo uma pintura de Barker exibida no ano anterior¹⁵ e, ainda, Bernard Comment cita a publicação *Times* datado de janeiro de 1792¹⁶. Simultaneamente relacionada à pintura, a palavra *panorama* começou a ser usada num sentido amplo e metafórico, sendo o mais freqüente “quando um escritor desejava transmitir a descrição de um *skyline* de uma cidade ou uma paisagem natural”¹⁷. Algumas palavras

¹⁴GRAU, Oliver. Op.cit., p.85.

¹⁵OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Translated by Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997, p.6 (Orig. published 1980).

¹⁶COMMENT, Bernard. *Le XIXe siècle des panoramas*. Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1993.

¹⁷OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.6.

adicionadas com *orama* foram incorporadas aos dicionários significando coisas grandiosas e fantásticas, como diorama, neorama, mareorama, cinerama, pindorama.

A invenção patenteada em 19 de junho de 1787 foi chamada, inicialmente, de *la nature a coup d'oeil*, ou seja, a *natureza num piscar dos olhos*, tempos depois conhecida como *Panorama*.¹⁸ A classificação do Panorama como invenção determinou o seu desenvolvimento posterior. A origem como um objeto patenteado marcaria uma diferença básica frente a qualquer objeto de arte. Várias versões, por vezes anedóticas, repetem-se ao longo do tempo, tratando de como Barker, visualizou esta idéia para a sua invenção. A versão mais comum é a de Barker, na cela de uma prisão, quando ao tentar ler melhor uma carta, posicionou-se próximo a uma parede banhada por uma iluminação do alto. A partir desta situação espacial teria surgido a idéia de uma pintura iluminada por cima e encostada numa parede. Conta-se também que, estando num dia chuvoso, mas bastante iluminado, ele pode observar toda a paisagem em volta por debaixo de seu guarda-chuva. Outra, quando a idéia surgiu diante de uma paisagem:

Caminhando um dia de 1787 sobre Carlton Hill, com Edimburgo a seus pés, Robert Barker (1739-1806), retratista e miniaturista autodidata, teve bruscamente a idéia de uma representação circular se dando conta de si mesmo dentro da totalidade da magnífica paisagem que ele podia contemplar: o *panorama* tinha nascido e asseguraria sua fortuna e sua glória¹⁹.

O Panorama é uma pintura da paisagem de um ponto estrategicamente mais alto, abarcando uma visão geral de um cenário. Quando a imagem retrata “toda” a paisagem circundante, pode ser chamada de Panorama circular.²⁰ Além do ponto de observação ser do alto, procurava-se incorporar um olhar que pudesse movimentar-se em diversas direções a partir da plataforma central – o olhar do artista, reconstituído por uma situação corporal que pudesse propiciar aquela mesma visão. No dizer de Carvalho:

A forma de representação conhecida como Panorama surge do desejo do artista de expressar o mundo circundante numa visão envolvente, liberta dos

¹⁸O texto da patente de Robert Barker pode ser encontrado em OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.358-359 e também em COMMENT, Bernard. Op.cit., p.108-109. A patente britânica nº 1.612, chamada “Apparatus for Exhibiting Pictures”, foi obtida por Robert Barker do rei Jorge III no dia 19 de junho de 1787. Cf. MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. Tradução e apresentação de Assef Kfoury. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Editora da UNESP, 2003, p.188.

¹⁹COMMENT, Bernard. Op.cit., p.13.

²⁰Adoto a grafia sugerida no texto de Silvia Bordini, do Panorama com P maiúsculo diferenciando de outros sentidos de panorama, como apenas uma vista ampla da paisagem. Cf. BORDINI, Silvia. Op.cit. Em alguns casos, denomino *Panorama Circular*. Alguns autores também sugerem *Panorama pintado*.

limites do foco monocular da pintura convencional. Este modo de percepção é, em geral, tomado de um topo e se estende em qualquer direção, sempre partindo do olhar imediatamente abaixo do espectador em direção ao horizonte distante²¹.

Esta nova forma de arte agregava principalmente pintura e arquitetura e nascia ligada a uma visão “envolvente” da paisagem, uma técnica para mostrar uma vista ampla a um observador em volta dele mesmo. Para conseguir desenvolver as vistas que abarcasse todo o horizonte, o pintor deveria posicionar-se no alto de uma paisagem e era nesta mesma posição espacial, num plano mais alto, que se colocaria o espectador na rotunda. Este foi o objetivo, desde o início, fazer com que os observadores tivessem “a impressão de estar realmente sobre o lugar”²². Quando da ocasião da exibição dos primeiros Panoramas como os de Robert Barker em 1794, *Uma vista da grande frota ancorada em Spithead*, foi relatado na imprensa que a visão da pintura provocou enjôos em alguns espectadores que se sentiram como se estivessem no mar.

O Panorama está inserido no contexto dos divertimentos populares e nos primórdios da cultura de massa, aonde milhares de pessoas iam à busca das novidades, deslocando-se virtualmente de uma cidade para outra, de uma cena de campo para a neve, uma batalha na França ou na Inglaterra, o interior de um grande navio ou de um trem. Este tipo de arquitetura atingiu muito sucesso entre o público das grandes cidades europeias, como Londres e Paris. Arte de um espetáculo passageiro, a invenção dos Panoramas tem algo de mistério e magia, não apenas pelas novas formas de pintura e de arquitetura, mas por um conjunto de elementos, que fazia com que uma pessoa, entrando neste espaço, incorporasse uma realidade pictórica que remetia a outro ambiente. Em 1800, o arquiteto Léon Dufourny dirigiu uma comissão especial do *Institute of France*, manifestando-se sobre a patente de Barker,

o olho do espectador passeia livremente sobre um quadro contínuo, no qual todas as partes estão em harmonia de cor e de proporção, sem encontrar um só objeto que lhe sirva de comparação, ele experimenta a ilusão mais completa; isto não é o quadro que ele vê, é a natureza mesma que ele tem sob seus olhos²³.

O espectador parecia imerso na atmosfera de uma paisagem real, ele experimentava um deslocamento virtual, propiciado por uma pintura que, além da sua

²¹CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. O Panorama no Brasil. In: *O Brasil Redescoberto*. Op.cit., p.105.

²²BARKER, Robert. Annexe 1 apud COMMENT, Bernard. Op.cit., p.108-109.

²³DUFOURNY, Léon. Annexe 1 apud COMMENT, Bernard. Op.cit., p.109.

linguagem pictórica realista, necessitava de uma arquitetura apropriada. Isto servia para eliminar em parte o referencial do exterior, pois não havia janelas para fora. O espectador ficava “deslocado” ao chegar num outro ambiente construído artificialmente. Neste caso, a arquitetura integrava-se perfeitamente a uma expressão visual, ela não podia ser dissociada da pintura. Um espaço envolvente, em tal situação, que os observadores “imaginam a si mesmos tendo a impressão de estar realmente sobre o lugar”²⁴.

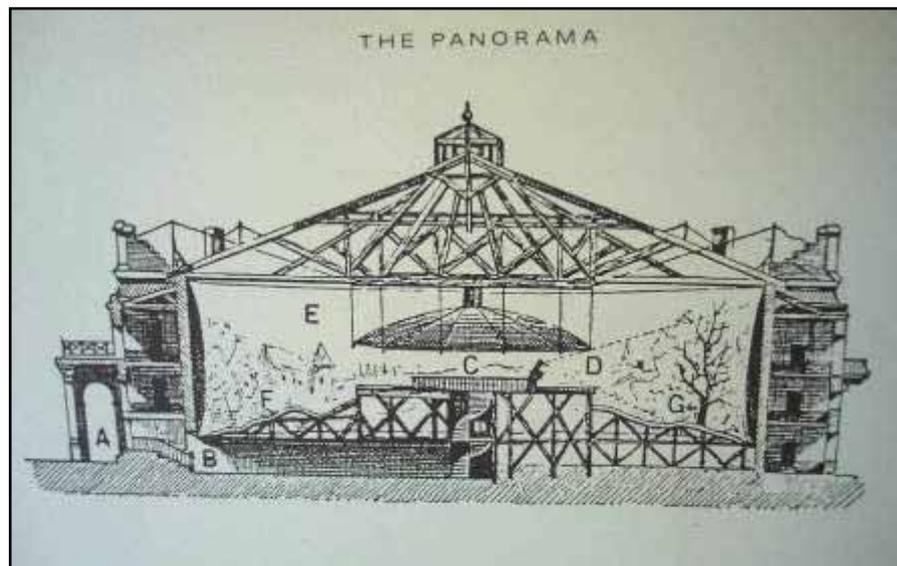


Figura 2: Corte esquemático do funcionamento de uma rotunda. A. ingressos; B. corredor escuro de acesso à plataforma; C. plataforma, de onde o espectador observa a pintura; D. o limite visual, a cobertura sobre a plataforma impede o observador de ver a fonte de luz na cobertura; E. tela pintada, a altura tem aproximadamente 14 metros e o comprimento da tela 115 metros; F. aproveitamento do espaço “vazio” entre a parede da rotunda e a plataforma chamado de *false terrain*; G. pintura em *trompe l’oeil*, com mais detalhes.

Quando Robert Barker obteve a patente do Panorama, ele já havia estipulado quais seriam as condições ideais para apresentar a pintura neste tipo de prédio. A forma de exposição da pintura panorâmica estava configurada ao interior de uma arquitetura especialmente projetada chamada de *rotunda*. Apesar dos prédios redondos da antiguidade, construía-se naquele momento, um prédio exclusivamente para observar uma única e imensa pintura circular de um jeito como não havia sido imaginado antes. A pintura tradicional supõe um observador, que pode afastar-se ou aproximar-se da pintura, mas o Panorama é uma superfície curva, onde “a circularidade da imagem implica uma circulação do olhar (...) a duração da leitura transforma-se literalmente em uma extensão mural, e vice-versa”²⁵. Esta arquitetura deu forma a uma nova visualidade para a pintura, determinando uma distância

²⁴BARKER, Robert. Annexe 1 apud COMMENT, Bernard. Op.cit., p.108-109.

²⁵DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2.ed. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005, p.211.

obrigatória ao espectador que estaria posicionado no alto. Este envoltório configura o ambiente tridimensional. O sujeito devia estar numa situação espacial específica para obter a visualidade desejada e experimentar a pintura. Seu ponto de vista abarcava toda a paisagem pintada circundante, podendo ser a visão simulada de uma fortificação, uma montanha, mas sempre uma paisagem do alto.

Os Panoramas eram construídos pelos empresários, acionistas das Sociedades dos Panoramas ou pelos governos. Embora houvesse esse aspecto transitório, muitas obras foram construídas para permanecer. Nas capitais e onde havia um grande público foram construídas rotundas especiais chamadas de *Panoramas Nacionais*. Depois de visitar o *Panorama de Tilsit* em 1808, pintado por Prévost, Napoleão ficou muito impressionado com este mecanismo visual como propaganda política, pois percebeu o poder de persuasão sobre o público. Ele teve a intenção, não concretizada, de construir uma série de Panoramas em Versalhes, sobre célebres batalhas.²⁶

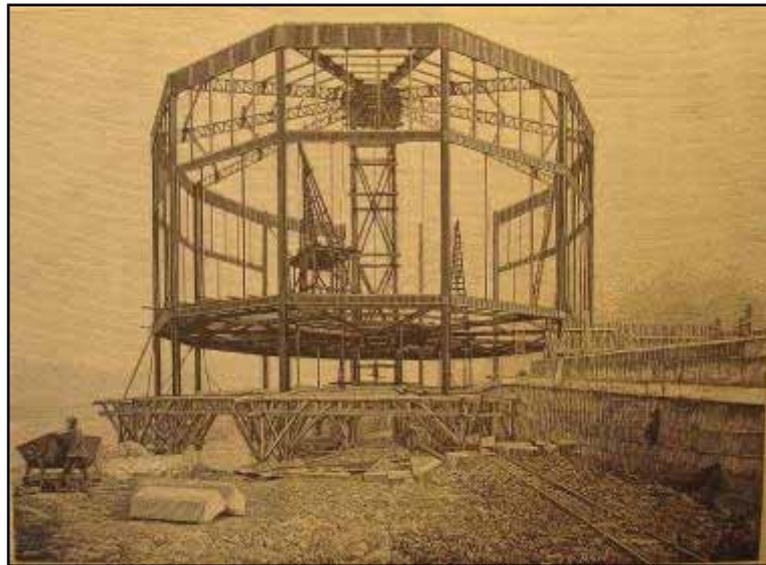


Figura 3: Etapa construtiva de uma rotunda com estrutura de ferro.

As rotundas eram construídas como obras permanentes ou provisórias conforme o tempo previsto de permanência nas cidades: “Em simultâneo à construção de prédios circulares permanentes nas cidades, foram construídas rotundas de madeira mais simples, que

²⁶François Robichon consultou numerosos arquivos e nada encontrou sobre “um projeto de construção de sete panoramas sobre os Champs-Élysées encomendados por Napoleão ao arquiteto Cellerier em 1810”. Para este pesquisador, isto não passaria de “imaginação de algum escritor do fim do século XIX.” ROBICHON, François. *Les Panoramas em France au XIX^e siècle*. 2 v. Université de Paris X-Nanterre, 1982 (Thèse de Doctorat), p.21-22.

eram levadas a várias cidades”²⁷. Estas últimas utilizavam o ferro e madeira para serem instaladas nas pequenas cidades e poderem ser montadas e desmontadas rapidamente, com a vantagem do baixo custo. O ferro era um material com utilização crescente nas estruturas e cada vez mais popularizado, compondo os espaços funcionais do século XIX, projetadas pelos engenheiros, como pontes e viadutos, arquitetura comercial e de exposições. As rotundas provisórias de ferro, madeira e vidro, representaram uma arquitetura do efêmero, que não se deixava envelhecer.

A primeira construção com o propósito de ser um Panorama foi *Leicester Square Panorama*, inaugurada em 14 de maio de 1793, em Londres, que permaneceu aberta até 1864, exibindo “um total de 126 panoramas diferentes.”²⁸ Robert Fulton (1765-1815), engenheiro norte-americano com formação na Inglaterra, comprou os direitos de patente por dez anos e introduziu os Panoramas na França, procurando aperfeiçoar o invento de Barker. Construiu “a primeira rotunda parisiense no boulevard Montmartre. A partir de então, este tipo de prédio se multiplica em Paris com os espetáculos picturais que mostrarão cenas de batalhas, fatos históricos, ambientes urbanos exóticos (...) pintados com uma minúcia perfeita.”²⁹

Foram fundadas diversas Sociedades de Empresas de Panoramas, e em dado momento as empresas belgas tiveram predomínio sobre as demais. A Sociedade Comandita por ações foi criada em 1807 e “permitia à alta sociedade de investir seus capitais sem, no entanto, se fazer ‘comerciante’”³⁰. Estes investimentos previam o acesso de milhares de pessoas e tinham como requisito básico mostrar uma pintura numa imensa tela (aproximadamente 114 metros de comprimento por 14 de altura), fixada ao redor das paredes circulares e normalmente, abertas apenas durante o dia. Uma obra de sucesso poderia gerar a aglomeração de uma multidão para entrar. Um dado espantoso sobre a visitação é que a frequência a estes espetáculos podia chegar a mil pessoas num dia. Também havia a questão do tempo de permanência do público dentro das rotundas e o amontoamento para enxergar apenas as partes da obra que fossem mais curiosas ou interessantes.

O período da exposição dependia da frequência do público, podendo ser de alguns meses ou até mesmo anos expostas. Os Panoramas existentes até hoje, exemplares que permanecerem como registro de um tempo, como o *Panorama Waterloo*, um tema da batalha napoleônica e o *Panorama Mesdag*, sobre uma paisagem à beira-mar. Os Panoramas

²⁷GRAU, Oliver. Op.cit., p.101.

²⁸Idem, p.87. Este assunto está disponível também em:

<http://www.centres.ex.ac.uk/bill.douglas/collection/panorama/waterloo.html>. Acesso em 28 de mar. 2007.

²⁹VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.65.

³⁰ROBICHON, François. Op.cit., 1982, p.17.

despertaram interesse em diversas cidades e países. Mannoni refere-se à dificuldade que é entender o fascínio exercido por eles sobre a multidão, “é difícil imaginar, nos dias de hoje, o poder de atração exercido por esses afrescos monumentais e circulares. Essas rotundas, essas caixas ópticas gigantes conheceram um sucesso prodigioso ao longo de todo o século XIX, até os anos 1900”³¹.



Figura 4: Vista da plataforma do *Panorama de Constantinopla*, nos anos de 1880.

Os Panoramas eram uma cultura do espetáculo que obedeciam a uma lógica empresarial, como qualquer atividade mercadológica e, em muitos casos, de propaganda comercial de agências de viagens ou companhias de petróleo. Colocado de outra forma “onde não havia potencial de público pagante, não existia empresa de panorama”³². Segundo Oliver Grau “em grande parte, a gama de tópicos não era orientada por considerações ideológicas ou por alguma espécie de consciência democrática burguesa, mas era moldada pelas forças normativas do mercado”³³. Como a audiência dos Panoramas podia ser de diferentes nações, cidades e classes sociais, os temas tinham um apelo popular. A temática era proposta em razão do interesse do público e do capital das Empresas dos Panoramas.

O Panorama articulava-se com pensamentos e acontecimentos de sua época, acompanhando e, em muitos momentos, refletindo os contextos políticos, como o crescente nacionalismo. Os dois grandes temas nos primeiros Panoramas foram a pintura de paisagens de cidades, como Londres e Paris, e as cenas de batalhas, visões nacionalistas que contavam

³¹MANNONI, Laurent. Op.cit., p.187.

³²OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.236.

³³GRAU, Oliver. Op.cit., p.103.

as versões dos países, vencidos ou vencedores. Por outro lado, despertava interesse o tema das paisagens exóticas ou maravilhosas como as cataratas de Niágara, Jerusalém, Constantinopla ou Rio de Janeiro.



Figura 5: *Panorama do Rio de Janeiro tomado do Morro do Castelo (Vista parcial)*, 16,5 x 101 cm, água-tinta colorida à mão de Friederich Salathé a partir de desenho original de Félix Émile Taunay (1795-1881), foi publicada por Johann Jakob Steinmann em 1839.

O primeiro *Panorama Circular do Rio de Janeiro*, que representava uma vista a partir do Morro do Castelo (ver figura 5), foi exposto em Paris em 1824, numa rotunda de Pierre Prévost, onde tinham sido expostos anteriormente os Panoramas de Antuérpia e Jerusalém. “Três rotundas foram construídas no Boulevard Montmartre, em 1801, 1802 e 1805, formando a entrada da passagem dos Panoramas, depois uma rotunda maior foi construída no Boulevard des Capucines”³⁴. Nos Panoramas de Pierre Prévost (1764-1823) figuravam grandes cidades e eram concebidos com um padrão pré-estabelecido das telas medindo 97,45 por 19,42 metros.

Com a morte de Pierre Prévost em 1823, o trabalho dos Panoramas continuou com o irmão Jean. Com a colaboração de Ronmy Guillaume, expõe o primeiro *Panorama circular da Cidade do Rio de Janeiro*, no boulevard dos Capucines, entre maio de 1824 até o fim deste ano. Um ano mais tarde expôs o *Panorama de Constantinopla* “após o qual o estabelecimento será fechado e a rotunda demolida. Nesta data, o espetáculo do panorama quase desapareceu”³⁵. Segundo Comment, havia uma diferença muito grande de qualidade na pintura entre o que Pierre Prévost havia pintado “antes de sua morte e a continuidade dos trabalhos por seus antigos alunos e por seu próprio irmão, Jean [que] era muito aparente”³⁶. Após um sucesso inicial, os Panoramas experimentaram seu primeiro momento de esquecimento:

³⁴DICIONNAIRE du XIX^e siècle Européen. Publié sous la direction de Madeleine Ambrière. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p.872.

³⁵Idem, ibidem.

³⁶COMMENT, Bernard. Op.cit., p.21.

Parece que com Prévost teria desaparecido o gosto que desde um quarto de século, o público manifestava pelos panoramas. *A vista do Rio de Janeiro* de Jean Prévost e Rommy inaugurado em 1824, não teve em efeito nenhum sucesso, não mais que o ‘Neorama’ de M. Alaux, que representa sucessivamente a Basílica de Saint-Denis e a Abadia de Westminster, no meio da indiferença geral. As rotundas dos boulevards dos Capucines e Montmartre tombam sob a picareta dos demolidores e a voga pelos panoramas parece desaparecer para sempre: com efeito, precisou vinte e cinco anos para que o público reencontrasse sua predileção por este gênero de espetáculos, no qual o sucesso foi crescendo até atingir seu apogeu durante o ano de 1889.³⁷

Os Panoramas de Prévost foram da mesma época das *Passagens*, extensas galerias com estrutura de ferro e coberturas de vidro que possibilitavam uma melhor exposição das mercadorias. Frutos da expansão do comércio têxtil e do desenvolvimento da arquitetura de ferro e de vidro eram lugares para ver e ser visto. Escreveria Benjamin, “as passagens são o centro das mercadorias de luxo”³⁸. Em um projeto inacabado de Walter Benjamin, chamado justamente de *Passagens*, tem um papel fundamental na forma de pensar as novas percepções dos espaços da modernidade, “primeira realização da arquitetura em ferro que atingiu seu apogeu durante o Segundo Império, eram um dos elementos que compunham o ‘universo das fantasmagorias’ do século XIX, do qual ele [Benjamin] esboça um denso quadro (...)”³⁹.

Segundo Sandra Pesavento as pessoas entravam num ambiente fechado para ver os Panoramas e “sua seqüência de similares sucedâneos, como o georama ou o diorama. Todas as passagens abrigavam essas atrações, que implicavam uma ilusão de ótica. Fantasmagorias, no sentido benjaminiano, eram mais uma representação com força de real que fazia o público sentir-se como se estivesse dentro da paisagem que olhava.”⁴⁰ Os Panoramas “eram uma atração habitual das arcadas ou passagens”⁴¹ sendo uma das mais conhecidas a *Passage des Panoramas* ainda hoje existente. A partir das remodelações urbanas, assim como os Panoramas, muitas passagens desapareceram. O processo de urbanização de Paris, que começaria na década de 1830, atingiu o seu apogeu na

³⁷BAPST, Germain. *Les Panoramas*. Article detaché du correspondant du 10 sept. 1890. Paris: Publication [SIND]. Notice n.: FRBNF 31758789, p.975-976.

³⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Tradução e Posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.40.

³⁹NASCIMENTO, Flávia. Apresentação. In: ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.26.

⁴⁰PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p.88.

⁴¹BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luíza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Ed. Universitária Argos, 2002, p.113.

administração do Barão de Haussmann, a partir da metade do século XIX. Assim, muito do que era uma arquitetura nova, da era do ferro e do vidro, desaparecia junto com a arquitetura antiga.



Figura 6: *Passagem de l'Opera*, demolida em 1824, foi tema do livro de Aragon, *O camponês de Paris*, que inspirou a técnica de montagem na obra *Passagens* de Walter Benjamin.

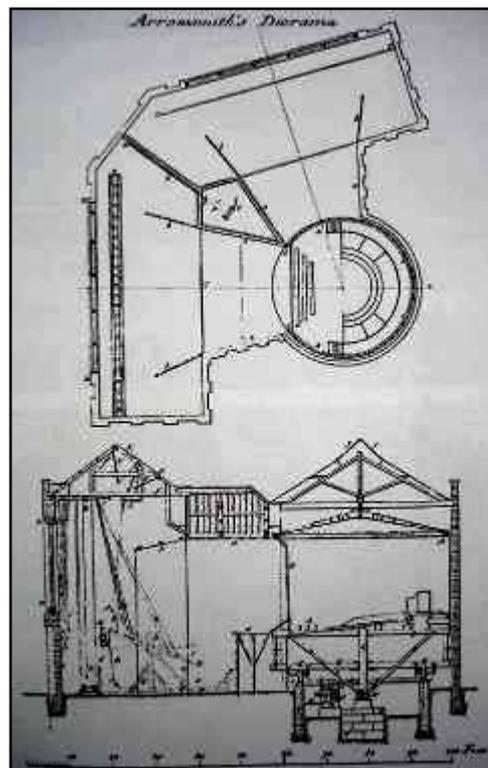


Figura 7: Planta baixa e corte esquemático do Diorama de Daguerre. Um mecanismo de rotação girava o público de uma cena à outra.

No final da década de 1820, os Panoramas, por uns poucos anos, recuperaram o sucesso inicial, “confirmado pela criação de um estabelecimento permanente em Paris por Langlois em 1831”⁴². Mas, no momento em que os Panoramas saem da moda, surge outra forma de espetáculo, onde além da exposição da tela, eram incorporados diversos artifícios, com variações da iluminação, objetos e uma arquitetura diferenciada.

Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), pintor de Panoramas, assistente de Pierre Prévost (entre 1807 e 1815), juntamente com Charles Marie Bouton (1781-1853), pintor e gravador, inventaram o Diorama. Esta invenção, derivada dos Panoramas, mas com grandes telas de 180 graus, reconstituíam acontecimentos, dando “mais vida” às notícias do jornal impresso. O primeiro Diorama, construído pelo arquiteto Pierre Magloire Chatelain, foi

⁴²ROBICHON, François. Op.cit., 1982, p.41.

inaugurado em 11 de julho de 1822. Mais tarde, muitos dioramas serão incorporados ao espaço das rotundas, juntamente com o Panorama.

Para dar a ilusão de estar-se num verdadeiro teatro, o público e as pinturas ficavam separados por um proscênio, em volta do qual Daguerre colocava fontes, animais vivos ou cenários. Após a cena ter sido integralmente apreciada (cerca de um quarto de hora), o auditório girava sobre o eixo, até que sua abertura revelasse uma segunda pintura, com um segundo proscênio. O edifício do diorama consistia em três de tais salas, irradiando-se no plano da circunferência do auditório⁴³.

A utilização de “objetos naturais” no primeiro plano foi uma novidade que causou muitas críticas e ele foi acusado de “charlatanismo”⁴⁴. Daguerre (separou-se de Bouton em 1830) depois que o Diorama foi destruído por um incêndio em 1839, partiu juntamente com Niépce, para uma pesquisa que resultou na invenção da fotografia. O chamado daguerreótipo mudaria as relações com o mundo das imagens. A invenção foi chamada em 1826 de heliografia (escrita do sol), daguerreótipo em 1839, no mesmo ano começou a ficar conhecida como *fotografia*. Mais tarde, a fotografia estereoscópica alcançou grande repercussão popular. Através do artifício das duas fotografias paralelas e da formação da imagem pelo observador, era possível perceber o ambiente da fotografia em três dimensões.

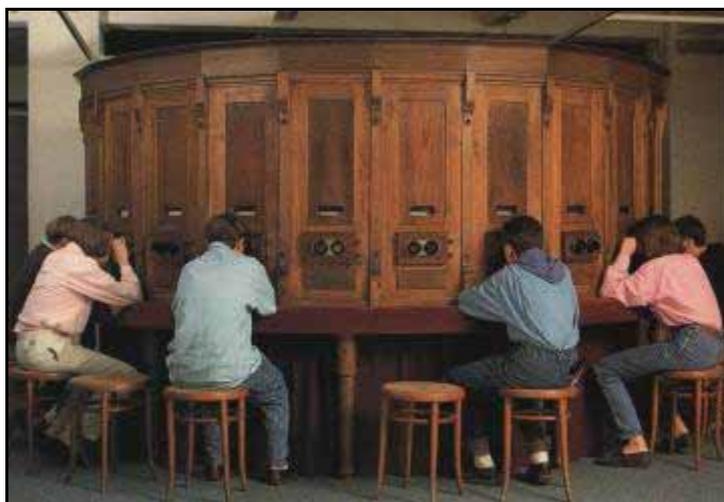


Figura 8: Panorama do Imperador (Keizerspanorama), 1905.
Construtor: Joseph Maes, Antuérpia.

Walter Benjamin relata, por meio de uma visão infantil, a imagem de uma paisagem, que vai desaparecer para dar lugar à outra, aparentemente no Panorama do

⁴³MANNONI, Laurent. Op.cit., p.197.

⁴⁴DICTIONNAIRE du XIX^e siècle européen. Op. cit., p.872.

Imperador, que utilizava os recursos da fotografia estereoscópica. O *Panorama do Imperador* (*Kaiser Panorama*) foi criado pelo físico August Fuhrmann, que “abriu seu primeiro show de estereoscópio em Breslau em 1880”⁴⁵. Benjamin “recorre a toda uma série de artefatos maravilhosos, de que o séc. XIX foi pródigo, capazes de recriar a imensidão das paisagens e a abrangência do olhar panorâmico”⁴⁶. A cidade surge como imagem, “a paisagem se converte em panorama”⁴⁷. Nas trocas das imagens, os mecanismos de transição denunciavam a “farsa” ilusionista. Uma campanha anunciava as paisagens que iriam desaparecer. Esse momento era como um apito de trem que partia de uma estação, cujo som ele associava à perda das paisagens. É justamente na mudança da paisagem, no mecanismo que o olhar infantil é capaz de captar, que transparece a “construção da história que as próprias imagens, dialeticamente construídas por Benjamin pretendiam interromper”⁴⁸. Ele escreveu sobre a experiência da mudança destas imagens prestando atenção nos próprios mecanismos. No momento de transição ele despertava para uma sensação de que não seria possível ver tudo, que ele precisaria retornar. Um incômodo efeito para Benjamin, que parecia

superar toda aquela magia ilusória, que envolve oásis com pastorais ou muralhas em ruínas com marchas fúnebres. Era o toque da campanha que soava alguns segundos antes de a imagem se retirar aos solavancos para dar vez, primeiramente, a uma lacuna e, logo depois, à imagem seguinte. E toda vez que tocava a campanha, impregnavam-se profundamente com um toque melancólico de despedida as montanhas até o sopé, as cidades em todas as suas janelas reluzentes, os nativos distantes e pitorescos, as estações ferroviárias com sua fumaça amarela, os vinhedos nas colinas até as folhas mais diminutas⁴⁹.

O moderno possui o fascínio do novo, mas o novo “é aquilo de que não se pode fazer experiência”⁵⁰. Se a cidade real não oferecia mais uma percepção contemplativa, homogênea e contínua, as imagens dos Panoramas, dos dioramas, das fotografias estereoscópicas recriavam uma unidade perdida. As vistas de uma cidadezinha no Panorama do Imperador despertavam uma saudade que “nem sempre eram um chamariz ao desconhecido, mas antes, por vezes, aquele desejo mais suave de voltar a casa”⁵¹. Imagens

⁴⁵OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.230.

⁴⁶PEIXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista da USP*, n.15. São Paulo: Edusp, 1992, p.74.

⁴⁷Idem, ibidem.

⁴⁸BUCK-MORSS, Susan. Op.cit., p.113.

⁴⁹BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.76 (Obras escolhidas; v.2).

⁵⁰AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p.52.

⁵¹BENJAMIN, Walter. Op.cit, 1987, p.77.

que partem através dos mecanismos de ilusão. Para Comment, apesar de não ser uma descrição do Panorama “clássico” na descrição de Benjamin “a consciência histórica vale pelo fenômeno em geral”⁵². O *Panorama do Imperador*, assim como outros artefatos e invenções, compuseram a visualidade ou *imagerie* do século XIX.

Outro tipo de arquitetura teria muitas semelhanças com o Panorama: o edifício Panóptico, que seria utilizado como uma espécie de espaço modelo para hospitais, hospícios, escolas. A construção de um lugar reservado para a visão de uma paisagem pintada atrelada à sensibilidade de abarcar a totalidade também serviu para se pensar nos limites do olhar, na reclusão e no controle. É um cenário de imersão, onde

(...) paradoxalmente, o espectador também está cercado, como que aprisionado: seu olhar abraça todo o espaço, mas o espaço é finito, parado, limitado. O panorama abre horizontes. Mas ‘horizonte’ vem do grego *horizein*, limitar. Não asseguram, em uma anedota, talvez mítica, que o panorama foi inventado em uma prisão? E não foi ele aproximado do famoso *panopticon*, de Bentham, no qual o tudo-ver é reservado a um espectador privilegiado, o vigia, o monarca, o Estado?⁵³

O espaço panóptico foi elaborado por Jeremy Bentham, na mesma época do Panorama de Barker. Um olhar encarcerado de 360 graus, na visão panóptica o observador fica no centro de onde tudo vê.⁵⁴ Para Foucault, “Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo”⁵⁵. A criação do panóptico a partir da irradiação de um único ponto, permitia tudo ver: prisioneiro, doente, estudante. Ironicamente Robert Barker estava aprisionado quando inventou o Panorama.

A arquitetura do Panorama era edificada com a intenção de servir ao seu propósito específico, a estética funcional de um prédio fechado para fora, sem portas, sem janelas, sem sacadas. Uma extensa construção circular para o qual não interessava o exterior, à exceção da luz, vinda de cima, por uma abertura na cobertura. Após entrar no prédio e seguir por um corredor também fechado e pouco iluminado, era preciso subir escadas e se deparar com uma plataforma às escuras, mas com a peculiaridade de que se abria para todos os lados, na

⁵²COMMENT, Bernard. Op.cit., p.101.

⁵³AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. Apresentação de Rubens Machado Jr.; tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.56-57 (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

⁵⁴Sobre este tema ver BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000 e FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

⁵⁵FOUCAULT, Michel. Op.cit., 1987, p.167.

paisagem circundante que recebia a luminosidade natural, em direção à pintura na parede. Doravante, para o espectador, o referencial será todo reconstruído, a luz, as cores, a escala, a perspectiva.

Cercado por terrenos vagos ou encravados em construções particulares, a rotunda, não oferecia mais que um muro grosseiramente rebocado, e dentro do qual se chegava do boulevard por um corredor de uns quinze metros de percurso, com o exterior não se anunciando mais que por uma porta de pilastras jônicas. Era como vimos uma construção dentro da qual o interesse particular não estaria em vista mais do que satisfazer estritamente e com o menos possível de recursos que exigiam sua destinação⁵⁶.

A imagem desta arquitetura era de um prédio fechado para fora, com vida para dentro. Uma arquitetura fechada, ensimesmada, com imensas paredes internas sem janelas, exibindo em seu exterior colunas em estilo neoclássico para atenuar a “frieza” da funcionalidade. O prédio do Panorama era a negação do exterior, mas esta era uma de suas condições de existência. Entrar e esquecer o lado de fora, apenas se distrair.

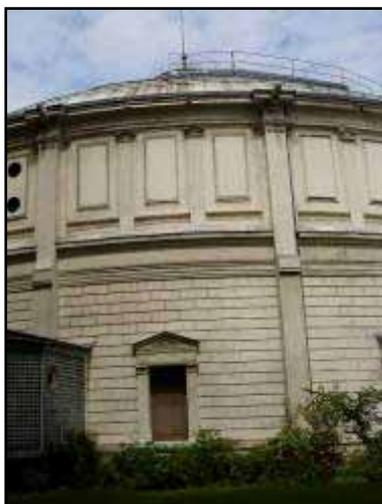


Figura 9: A rotunda era uma arquitetura voltada para o seu interior. Panorama nos Champs-Élysées construído pelo arquiteto Gabriel Davioud.

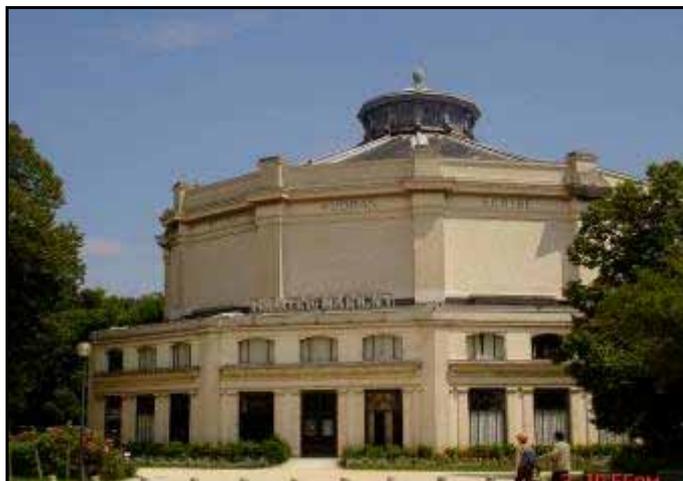


Figura 10: *Panorama Marigny*, do arquiteto Charles Garnier, atualmente *Théâtre Marigny*.

A pintura panorâmica era inseparável da arquitetura. A tela estava disposta sobre uma parede circular, com os observadores numa plataforma e com um elemento de separação – um corrimão, estabelecendo os limites de circulação. As pessoas ficavam imersas no espaço

⁵⁶HITTORFF, Jacques-Ignace. Op.cit., p.8.

vazio da rotunda. O espectador ambientava-se à outra realidade que o remetia a um exterior dum outro lugar. Pode-se dizer que era um interior que recriava um exterior. Dentro do prédio era como se houvesse outro lugar, mas com referência na realidade: poderia ser a paisagem de uma cidade ou um campo de batalha. A pessoa *entrava* no espaço envoltório da pintura, e este era um dos principais elementos de inovação dos Panoramas: “O panorama instala o observador *no interior* da pintura”⁵⁷.

No interior do *Panorama Mesdag*, inaugurado em 1881 e restaurado em 1996, não parece que se está encerrado dentro de paredes circulares, que o horizonte é apenas uma linha, que tudo é apenas uma pintura. O visitante se sente fazendo parte de outro lugar. É como se não houvesse interior, pois ele é simulado para um espaço exterior. Para Barthes na rotunda não há interior, o Panorama é uma “porta para um mundo sem interior: diz que o mundo não passa de superfície, volumes, planos, e não profundidade: nada mais que uma extensão, uma epifania”⁵⁸.

O Panorama de Hittorff : em busca de um padrão

Só há vestígios do que foi um dos espetáculos mais apreciados no século XIX: em Paris, em Berlim, Londres ou Viena, e até bem mais tarde no século – de fato, até a Grande Guerra -, multidões consideráveis visitaram os panoramas. Prédios gigantescos, construídos com custo elevado, abrigaram essas pinturas imensas, cuja produção demandava meses, às vezes anos, e cujo lançamento publicitário não deixava nada a desejar ao das superproduções da indústria cinematográfica.⁵⁹

Os Panoramas estão inscritos na lógica da moda e da *novidade* e raramente a mesma tela panorâmica permanecia por muito tempo numa mesma cidade. O que acontecia era justamente o contrário, as Empresas de Panoramas instalavam rotundas provisórias em pequenas cidades, para onde eram levadas as telas depois de exibidas em centros maiores. Em alguns casos, depois de tanto rodar, a tela ficava bastante desgastada e perdia muito de seu poder de ilusão. De uma rotunda à outra o material se desgastava e, provavelmente, ia dificultando as manobras para colocação das telas nas rotundas. Era natural que as telas desgastassem por ficarem expostas e, principalmente, pelo enrolar e desenrolar das telas ao

⁵⁷GRAU, Oliver. Op.cit., p.86.

⁵⁸BARTHES, Roland. *O neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.336.

⁵⁹AUMONT, Jacques. Op.cit., p.54.

serem instaladas nas rotundas. Isto gerou um *timbre* do Governo, advertindo que não garantia a funcionalidade de nenhum invento.⁶⁰

Para uma tela de tão grande dimensão foi preciso saber como deixá-la justa, sem dobras, pois qualquer imperfeição na superfície poderia ir contra o efeito desejado. O posicionamento da tela na parede da rotunda não era exatamente vertical e nem aderente à parede, que poderia ser irregular, além disso, as telas necessitavam estar separadas alguns centímetros da parede por causa da umidade. A tela era suspensa por “um círculo de madeira e suportada na parte inferior por um anel de ferro no qual os pesos a tencionam exatamente à imobilidade perfeita”⁶¹. Este anel de ferro tem um diâmetro um pouco inferior ao anel de madeira, aproximando ainda mais do efeito desejado: “o alto da tela, isto é, o céu, recebe uma iluminação mais intensa e brilhante que a parte inferior consagrada às construções ou aos acidentes de terreno”⁶². A tela é presa na parte posterior e superior, com madeiramento e ferro, acompanhando a curvatura da rotunda. Ela não fica fixa na parede, mas neste suporte, esticada e com uma ligeira inclinação.



Figuras 11: Detalhe do suporte para prender a tela panorâmica, em ferro e madeira. Antigo Panorama em Bruxelas, hoje estacionamento.



Figura 12: Imagem da cobertura do *Panorama Mesdag*. Esta vista é omitida para o espectador na plataforma.

As telas dos Panoramas eram iluminadas a partir da luz vinda de cima e distribuída ao longo da tela, propiciando um aspecto de *naturalidade* à pintura. Uma das maiores preocupações dos panoramistas era explorar o máximo possível este efeito. Com

⁶⁰“O governo não garantia a funcionalidade ou o sucesso de nenhum invento – mais tarde as patentes seriam concedidas com o timbre ‘SGDG’ -, *Sans Garantie du Gouvernement* [‘Sem garantia do governo’]”. MANNONI, Laurent. Op.cit., p.191.

⁶¹BAPST, Germain. Op.cit., 1890, p.971.

⁶²Idem, *ibidem*.

exceção de alguma experimentação com luz artificial, as exposições eram diurnas. O uso de luz artificial no século XIX era muito perigoso, sendo comum a ocorrência de incêndios, “para que a iluminação fosse uniforme, seriam necessárias muitas lâmpadas a petróleo espalhadas de cima a baixo do edifício, e um tal dispositivo perigoso teria de ser cuidadosamente vigiado”⁶³. Eram lugares fechados e com a presença de muitas pessoas, grandes telas e lonas e, ainda nos casos das rotundas provisórias, muita madeira. A luz teria que ser distribuída uniformemente por volta da pintura na parte superior, o que era muito difícil de ficar a contento. Outro aspecto, é que as telas eram envernizadas, e o brilho de verniz resplandeceria com a luz artificial, prejudicando o efeito de naturalidade e quebrando o efeito ilusionístico. A ilusão do espaço era quebrada quando a iluminação não era adequada, ou entre o vazio produzido na passagem de uma paisagem à outra. A luminosidade artificial, em locais da pintura onde não fosse necessário, poderia criar manchas nas cores.

Ao mesmo tempo em que se inseriam num sistema de produção, como empresas de trabalhos artísticos, os Panoramas precisavam contar com um esquema de distribuição e divulgação dos trabalhos. Como as dimensões das obras eram inusitadas elas precisavam de carros de transporte especiais de telas. Após anos sendo exibidas, as imagens sofriam um desgaste muito grande no transporte e na montagem nas diferentes rotundas. Além disto, era preciso um lugar para armazenar as obras. Este foi um dos maiores problemas para a preservação das telas depois que os Panoramas saíram de moda. Muitas telas foram destruídas porque ficaram enroladas e armazenadas de formas inadequadas.

As Empresas de Panoramas foram em busca da padronização para que as telas pudessem percorrer diferentes cidades, sem grandes transtornos que não fosse a própria colocação e retirada das telas nas rotundas. Neste caso, as dimensões das telas tiveram que ser adaptadas para exibição em diferentes lugares, numa articulação entre os donos das empresas, pintores, construtores e arquitetos. As telas expostas eram substituídas por outras, com outros temas, e circulavam pelas rotundas com os mesmos padrões que passavam a ser estabelecidos. A arquitetura e a pintura precisavam ser padronizadas. “No início, as rotundas eram construídas em várias formas, mas a crescente institucionalização – mais tarde, prédios abrigavam somente panoramas com medidas padronizadas – resultou em uma forma típica de construção, privilegiando a nova técnica de estrutura de aço”.⁶⁴

A partir do projeto do arquiteto Jacques Ignace Hittorff (1792-1867), principalmente, a arquitetura padronizou-se para as dimensões consideradas ideais e,

⁶³MANNONI, Laurent. Op.cit., p.190.

⁶⁴GRAU, Oliver. Op.cit., p.103.

conseqüentemente, as telas também seguiram as medidas padrões. A rotunda de Hittorff acabou servindo como referência para a grande maioria das rotundas que se seguiram. Esta estrutura estava inserida no contexto da arquitetura de ferro, com o sistema de cabos de aço suspendendo a estrutura do telhado, um arrojado técnico que eliminaria qualquer apoio na plataforma onde se situava o espectador. Além das exigências de dimensionamento - 40 metros de diâmetro, outros itens constavam do “programa de necessidades” para o arquiteto, entre eles, a de que a cobertura não projetasse sombra na tela, não houvesse apoio de pilar no centro da plataforma e, finalmente, “satisfazer a todos estes dados com baixo custo, adotando, no exterior do edifício, uma disposição decorativa que tornasse interessante o seu aspecto”⁶⁵.

Quase meio século após sua criação, o Panorama ainda era considerado uma arquitetura com um programa de necessidades recente, e o arquiteto tinha ainda poucas referências por onde pesquisar. Hittorff ressaltava as dificuldades que os arquitetos tinham de propor um tipo de espaço ainda sem uma tradição:

Logo que um arquiteto se encontra encarregado da construção de um edifício, seja por um programa dado, seja após as indicações nas quais ele mesmo terá que combinar os elementos, seu primeiro dever é de reunir os materiais que podem ajudá-lo a preencher da maneira mais completa sua importante missão. Estes materiais, frequentemente numerosos para construções de uma destinação usual, não poderiam ser para o gênero de edifício do qual se trata, a criação destes não remontam mais do que o fim do último século⁶⁶.

O arquiteto preocupa-se com as referências de outras edificações com a mesma função nas quais ele pudesse encontrar certas características onde se espelhar, mas os exemplos são poucos. Existe alguma indefinição sobre o próprio termo *Panorama* quando este se refere às rotundas e às diferentes exposições de Panoramas. Transparece no relato de Hittorff uma dificuldade em designar o que era Panorama, a tela ou a arquitetura. No entanto, um não podia existir sem o outro.

O nome de panorama, composto de duas palavras gregas (um todo, e uma vista, isto é, *vista de um todo*) não é aplicado racionalmente que a uma pintura propriamente dita que representa uma vista geral, e não ao prédio que

⁶⁵ROBICHON, François. Panorama de l’incendie de Moscou. In: ROBICHON, François et al. *Jean-Charles Langlois (1789-1870): Le Spectacle de l’Histoire*. Paris: Somogy Éditions d’Art, 2005, p.95.

⁶⁶HITTORFF, Jacques-Ignace. Description de la Rotonde des Panoramas élevée dans les Champs-Élysées précédée d’un aperçu historique sur l’origine des Panoramas et sur les principales constructions auxquelles ils ont donné lieu. Extrait du 2e. Volume de la *Revue Générale de l’architecture et des travaux publics*. Paris, Aux bureau de la Revue G.A.T.P., 1842. p.5.

serve à sua exposição. Todavia, a gente até aqui deu este nome ao edifício e à pintura⁶⁷.

Persistia uma dificuldade em classificar este tipo de trabalho que reunia pintura, arquitetura, fotografia, escultura, cenário, teatro, integrados num conjunto. Se por um lado havia a dificuldade de projetar, por outro lado, a questão comercial colocava uma série de etapas a serem vencidas, era preciso registrar as empresas, alugar os terrenos nas áreas centrais das cidades, fazer divulgação, cobrar ingressos e prestar contas aos investidores.

Ao ser encarregado de projetar o *Panorama des Champs Elysées*, o arquiteto Hittorff pesquisou as obras existentes, escolhendo uma referência inglesa: o *Colosseum*. Este Panorama foi inaugurado em novembro de 1829 em Londres, coordenado pelo desenhista Thomas Hornor (1800-1844), projetado por Decimus Burton (1800-1881) e representava uma vista de Londres a partir do campanário da Catedral de São Paulo⁶⁸. Ao contrário do esperado, muitas rotundas foram demolidas algum tempo depois de terem sido erigidas, pela dificuldade de serem adaptadas para outras funções, depois de deixarem de ter interesse comercial. O *Colosseum* foi construído em 1824 e demolido em 1875.

Jean-Charles Langlois (1789-1870) obteve da Prefeitura de Paris uma concessão de quarenta anos de um terreno na *Avenue Champs Elysées* onde foi construída a rotunda projetada por Hittorff. A inauguração ocorreu em maio de 1839 com o *Panorama Incêndio de Moscou (Incendie de Moscou)*. Em 1843, a tela foi substituída pela *Batalha de Eylau (Bataille d'Eylau)*, que tratava do tema da campanha de Napoleão na Rússia em 1806-07, que ficou exposto até novembro de 1851.

A rotunda de Hittorff, apesar da importância como modelo arquitetônico, foi fechada durante o período da Exposição Universal de 1855. Em abril do ano seguinte foi demolida, justamente quando Langlois estava envolvido com a Guerra da Crimeia.⁶⁹ Neste mesmo lugar, nos Champs Elysées, foi construído outro Panorama, mais “simples e austero, sem arcadas”, pelo arquiteto Gabriel Jean Antoine Davioud (1823-1881). Langlois recebeu nova concessão para explorar a atividade dos Panoramas. O Panorama *Tomada de Sebastopol (La Prise de Sébastopol)* foi inaugurado em agosto de 1860, após quatorze meses de trabalho

⁶⁷Idem, p.5-6.

⁶⁸A idéia deste Panorama nasceu por acaso, quando foram instalados os andaimes para a reforma do campanário da igreja e Thomas Hornor instalou-se numa pequena cabana no alto para fazer desenhos da vista. Com tanto material desenhado, pensou numa forma de aproveitar os desenhos num Panorama. Cf. COMMENT, Bernard. Op.cit., p.16-17. Ver também OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.132-140.

⁶⁹COMMENT, Bernard. Op.cit., p.23.

no próprio local e com uma grande quantidade de pintores auxiliares. Ele utilizou a fotografia para o levantamento do local da batalha.

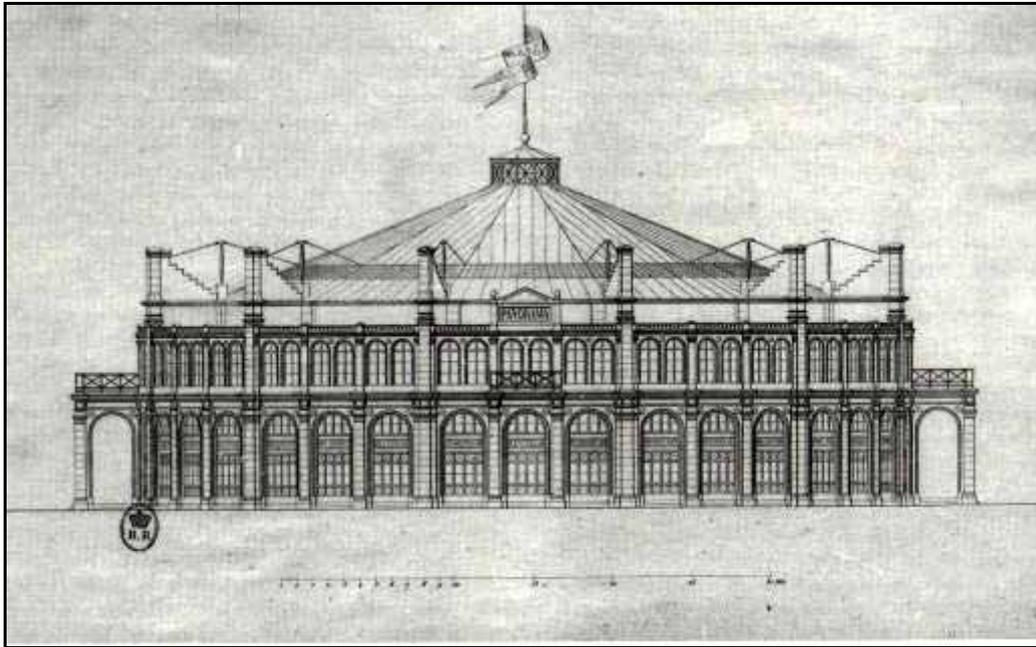


Figura 13: Fachada da Rotunda Panorama projetada por Hittorff e construído em 1842 nos *Champs Elysées*.

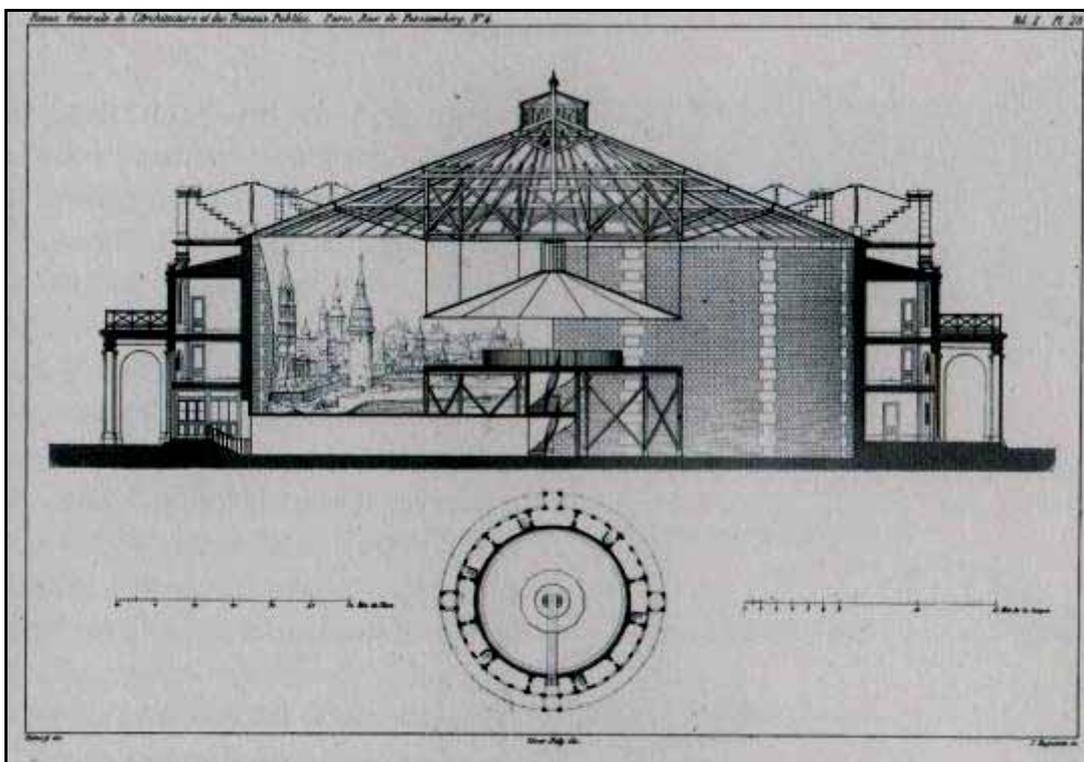


Figura 14: Corte esquemático e planta da plataforma do projeto do arquiteto Hittorff.

Após a morte de Langlois, o pintor Henry Félix Emmanuel Philippoteaux se encarregou da pintura *Siège de Paris* (um acontecimento marcante da Guerra Franco-prussiana ocorrido em 19 de janeiro de 1871), finalizada em 1873, que também foi exposta nos Champs-Élysées. Este Panorama não teve sucesso no início, mas foi se popularizando com o passar dos anos, permanecendo em exposição até 1890. O pintor Félix Philippoteaux (que faleceu em 1884) realizou ainda duas cópias desta mesma obra, provavelmente com a ajuda do filho Paul Dominique Philippoteaux, uma para percorrer a Europa e outra os Estados Unidos.⁷⁰



Figura 16: Panorama Langlois construído por Gabriel Davioud, Com frontão e colunas jônicas na entrada.

Figura 15: Mesmo no início do século XX, algumas rotundas permaneceram utilizando o estilo neoclássico como referência, como no *Panorama de Waterloo*, de 1910.

Entre as rotundas construídas na década de 1880, destaca-se o *Panorama de La Place d'Austerlitz* construída em 1881 nos *Champs-Élysées*, que foi inaugurado com a tela *Tempête sur La Bastille* por Poilpot e Jacob. Em 1882, a *Batalha de Champigny*, pintada por Detaille e De Neuville, foi exposta no Panorama Nacional (rue de Berri). Os arquitetos neoclássicos participaram na construção de prédios para espetáculos e os Panoramas foram temas de algumas atividades da *École des Beaux Arts*. Com as Sociedades dos Panoramas e as construções dos Panoramas Nacionais, este tipo de construção exigiu uma demanda de jovens “arquitetos”. Algumas construções obedeciam aos padrões neoclássicos, como se pode observar nos projetos e nas rotundas que restaram. Houve rotundas de arquitetos reconhecidos, como Charles Garnier (1825-1898) projetista da *Ópera de Paris* e laureado em 1842 com o Gran Prix de Rome. Muito requisitado na época, ele construiu em 1882 o

⁷⁰OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.165.

Panorama Marigny, atualmente *Théâtre Marigny* nos *Champs Elysées*, que tem a peculiaridade de ser uma rotunda abaixo das dimensões padrões que passaram a vigorar entres as Sociedades dos Panoramas, cujo modelo foi o projeto de Hittorff.

Faux Terrain

Panorama: espetáculo constituído por um vasto quadro circular pintado em *trompe l'oeil* e destinado a ser visto do centro.⁷¹

(...) o panorama é uma mistura de arte, tecnologia e *merchandising*, e seu motor principal é a fascinação, a magia⁷².

Mesmo com a primeira fase de decadência dos Panoramas, Jean-Charles Langlois assegurou “a permanência do gênero na França até 1870”⁷³. Ele expôs seu *Panorama da Batalha de Eylau* numa arquitetura padronizada, “mas na metade dos anos 1840 o decrescente interesse nos panoramas observado através da Europa deve ter tido um impacto sobre os rendimentos de Langlois”⁷⁴. Ele ainda pintou muitos Panoramas sobre os temas de batalhas. Dez anos depois da *Batalha de Eylau*, ele apresentou a *Batalha das Pirâmides*, um episódio da campanha de Napoleão I no Egito, que serviu como homenagem a Napoleão III, o novo imperador. Depois pintou a *Batalha de Sebastopol* e a *Batalha de Solferino*. Considerado “o fundador do panorama militar”, Langlois morreu em 1870, depois de deixar prontos os estudos para a *Batalha de Marengo*.⁷⁵

Jean-Charles Langlois, um panoramista, pintor de batalhas, para marcar a dramaticidade dos primeiros planos da composição, aperfeiçoou um elemento que iria fazer parte dos seus futuros Panoramas: o *faux terrain*. A utilização deste espaço na rotunda já havia ocorrido em 1800 no *Panorama de Roma* instalado por Breysig em Berlim.⁷⁶ Os objetos enfatizavam a espacialidade da pintura que era aumentada para “fora” da tela, num efeito teatral que ressaltava a perspectiva, a partir da distância determinada entre o observador e a

⁷¹“Spectacle constitué par un vaste tableau circulaire peint en trompe l’oeil et destiné à être regardé du centre.” LE NOUVEAU PETIT ROBERT: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française Paris: dictionnaires Le Robert, 1993, p.1576.

⁷²“(…) le panorama est un mélange d’art, de technologie et de marchandise, et que son moteur principal est la fascination, la magie”. COMMENT, Bernard. Op.cit., p.81.

⁷³DICIONNAIRE du XIX^e siècle européen. Op.cit., p.872.

⁷⁴OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.163.

⁷⁵Idem, p.164.

⁷⁶As premissas do *faux terrain* surgem em 1800 no *Panorama de Roma* instalado por Breysig em Berlim. Cf. COMMENT, Bernard. Op.cit., p. 22.

tela. Criando “a ilusão de existir uma terceira dimensão. A união entre a parede e o chão, a transição do horizontal para o vertical, é dissimulada, e os limites da pintura são ampliados”⁷⁷.

A extensão do limite da pintura procurava fazer com que ela chegasse diretamente à corporeidade do espectador. Ele não observava mais apenas uma representação plana, ele estava num ambiente tridimensional do qual fazia parte como observador. O *faux terrain* tinha a função de “diluir as fronteiras entre o espaço real e o espaço da ilusão.”⁷⁸ Da penumbra, ele estendia a vista o mais longe possível, onde podia distinguir elementos da paisagem, detalhes de cenas de batalhas contadas através de uma imagem contínua. A introdução de objetos “reais” no primeiro plano como no prosccênio dos Dioramas, influenciou Langlois com a idéia do *faux terrain*, contribuindo para um “cenário barroco” e onde os limites entre pintura, escultura, arquitetura seriam ainda mais tênues. Assim, Langlois acentuou o caráter histórico de seu Panorama incluindo uma parte do navio que fez parte da *Batalha de Navarin* e então utilizado como plataforma de observação.

Na pintura do Panorama a “experiência” espacial era reforçada pela própria arquitetura. Esta experiência de observação sugeria uma imersão do espectador nesta outra paisagem, na realidade da tela. O observador precisava guardar uma distância para que o efeito visual e profundidade da pintura tivesse resultado. A imagem, a luminosidade, o ar, o som, o ambiente, enfim, se queria tudo o mais próximo possível de um “real”. No lado de “dentro” desta imensa pintura circular, por baixo do *faux terrain*, entre a tela e o espectador, encontrava-se a parte da tela deixada inacabada, onde a visão do observador na plataforma não alcançava mais. Estes brancos da tela dão conta que nos bastidores da rotunda está uma parte fundamental para a realização do truque. Este espaço vazio entre a tela, o *faux terrain*, e a plataforma não é visível ao observador.

A arquitetura no Panorama funciona como uma moldura que vai além da pintura. No interior da rotunda ela define os limites, mas não no sentido de reforçar um fora e um dentro, mas, sim, misturar e confundir, aumentando o caráter híbrido deste lugar. Não se consegue mais distinguir o que é arquitetura, escultura, cenário ou pintura. A experimentação espacial do Panorama está próxima da representação teatral. Envolvido pelo ambiente que o pintor retratou o observador pode estar colocado *virtualmente* num outro lugar, onde “experimenta uma perda das coordenadas, a dissolução do sujeito num ambiente espacial e

⁷⁷GRAU, Oliver. Op.cit., p.68.

⁷⁸Idem, p.82.

uma realidade na qual está envolvido. O enjôo ou a vertigem testemunhada por numerosos espectadores atestam bem esse sentimento de mal-estar, de não realidade”⁷⁹.

Langlois percebeu que esta distância poderia ser preenchida, que havia um vazio que poderia reforçar o efeito de realidade do Panorama, com elementos tridimensionais que passavam a confundir o que era a superfície pintada ou não. O espectador não pode “alcançar” a pintura, não pode chegar até a sua superfície, pois está cercado pelo corrimão. Ele vê de longe, como veria de longe se estivesse no lugar que o pintor viu a paisagem. É um olhar distante como se estivesse mesmo diante da paisagem.



Figura 17: *Faux terrain*, com cavalos e soldados de cera, no *Panorama de Waterloo*.



Figuras 18 e 19: Vista do interior da rotunda do *Panorama Mesdag* e detalhe da pintura representando o primeiro plano na pintura.

⁷⁹COMMENT, Bernard. Op.cit., p.93.

Por meio do *faux terrain*, paisagem e personagens pintados se confundem com elementos tridimensionais extraídos do “real”. Este espaço entre a tela (ao fundo) e a plataforma onde está o espectador é preenchido por elementos esculturais, figuras de cera, cercas, vagões, corrimões, objetos de ruínas. Montes de areia continuam desenhos de dunas de praias ou grandes desertos. Restos de objetos que foram retirados do lugar retratado, uniformes utilizados por soldados, conferindo um caráter histórico e aproximando o espectador ao máximo possível do “real”. Estes objetos retirados dos cenários originais são como documentos ou provas de um crime e conferem um caráter documental ao espetáculo.

No *Panorama de Waterloo*, o *faux terrain* mostra um ambiente em ruínas, de restos que ficaram pelo chão de areia entre a tela e o sujeito, armas de infantaria, restos de carroças, estábulos, cavalos e soldados mortos. *Trompe l’oeil* espacial que se confunde com a tela não deixando distinguir claramente o que estava em duas ou três dimensões. A imagem do Panorama induz a uma ilusão com aquilo que está diante do observador, seja pintura, escultura, teatro, museu de cera, dentro de uma arquitetura onde tudo é encenado. “O espetáculo do panorama que proporciona a *visão total* é uma invenção decorrente da aliança da pintura em *trompe-l’oeil* com uma arquitetura em espaço cilíndrico”⁸⁰.

O Panorama era de uma teatralidade barroca, limitando o posicionamento do observador na penumbra da plataforma diante de uma tela iluminada em toda sua extensão por uma luz que vem do alto, criando uma atmosfera natural. A fonte de luz do alto da cobertura também faz parte de um jogo perceptivo para observar um Panorama. As condições espaciais impostas pela arquitetura reforçam uma sensação de distância. Era com isso que contava a eficácia do Panorama. O observador, ao mesmo tempo em que está na parte mais escura e no alto, tem diante de si uma superfície bastante iluminada, uma tela banhada pela luz do dia, em toda a sua extensão, com ventos e sons simulando a paisagem da qual foi originada. Uma luz que não é lateral, irregular, mas circundante e do alto, difusa. Ela impregna a pintura de uma luminosidade homogênea. Os Panoramas “enganam” os olhos e os sentidos, colocando o espectador dentro de outro “real”, numa forma de *trompe l’oeil*⁸¹. O pintor sabia que existia esta *distância* preenchida de luz, entre a tela e a plataforma.

⁸⁰BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes: A construção da paisagem*. v.III. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994, p.50.

⁸¹A visão do *trompe l’oeil* recria uma realidade e surpreende pelo prazer: “o efeito visual é tão notável que desencadeia um verdadeiro conflito entre nossa reação e nosso conhecimento: o artista nos fez ver algo distinto do que se encontra aí. Despertou em nós uma experiência visual como a que conhecemos de nossos contatos com a realidade”. GOMBRICH, Ernst H. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Versión castellana de Alfonso Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Editorial Debate, 2000, p.181.

As condições ambientais de observação, inteiramente pré-determinadas, diferenciavam completamente a observação de um quadro na forma tradicional. O Panorama cria as condições perfeitas para um determinado tipo de ilusão espacial, buscando o máximo de efeito de realidade. Dependendo dos planos e dos efeitos desejados a pintura poderia ser manchada ou detalhista. Oliver Grau conta que para conseguir o efeito de ilusão, Von Werner no *Panorama de Sedan*, obrigou o pintor de paisagens a desejar uma noqueira em primeiro plano, folha por folha.⁸² No *Panorama Mesdag*, de Hendrik Willem Mesdag (1831-1915), quando se olha em detalhes, próximo da tela, um grupo de pescadores ou uma mulher com uma criança na beira da estrada, a percepção da pintura é muito diferente se observada da plataforma. O olhar do espectador completa a figura.

A relação de distância na pintura do fim do século XIX determinou uma forma de percepção e uma maneira específica de pintar, como no Impressionismo, onde a forma era feita de cor e os objetos apenas delineados. Ver algumas obras de muito perto poderia resultar na percepção apenas de manchas de cores. Pode-se observar isto nas pinturas em série da *Catedral de Rouen* (1894) ou ainda nas *Ninféias* de Claude Monet (1840-1926), quando o artista percebeu a necessidade de uma superfície envoltória para capturar a atmosfera de uma lagoa com flores. Gombrich explicitou a questão da apreciação de uma obra impressionista, quando, no início, o público precisou saber como se posicionar, devendo “recuar alguns metros e desfrutar o milagre de ver essas manchas intrigantes súbito se organizarem e ganharem vida diante dos olhos. Realizar esse milagre e transferir a experiência visual do pintor para o espectador constitui a verdadeira finalidade dos impressionistas”⁸³. A necessidade de uma *distância* para observar uma pintura, mesmo que com características diferentes, de telas esboçadas ou detalhadas, coloca uma aproximação *involuntária* dos Panoramas com o Impressionismo.

Os Panoramas atrelavam-se à modernidade com a difusão da paisagem virtual buscando ao máximo possível a representação do *real*. E, justamente, ao tentar aproximar-se do real, é que os Panoramas, paradoxalmente, situavam-se mais próximos da ilusão. Era a busca de uma “útil ilusão”, no dizer de Baudelaire: “Gostaria de ser levado de novo para os dioramas cuja magia brutal e imensa sabe me impor uma útil ilusão. (...) Essas coisas, porque

⁸²GRAU, Oliver. Op.cit., p.153.

⁸³GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p.522.

falsas, estão infinitamente mais próximas da verdade, enquanto a maioria de nossos paisagistas são mentirosos, justamente por negligenciaram mentir”⁸⁴

A popularidade dos Panoramas como uma arte de espetáculo, afastou estas obras dos valores de mercado da obra de arte tradicional. Foi justamente a miragem, este “reflexo” (mimesis) que desclassificou a pintura panorâmica como arte. Adolphe Hippolyte Taine (1828-1893) afirmou “quer na pintura, quer nas outras Artes, não se apreciam as miragens”, citando o exemplo de alguns santos de igrejas de Nápoles, da Espanha, que “envergam hábitos verdadeiros, com a pele amarelecida e terrosa (...)”. Para ele, representando uma corrente estética do século XIX, “com este exagero da imitação literal, o artista não consegue produzir o prazer, mas sim a repugnância, muitas vezes o desgosto e algumas vezes o horror”⁸⁵. Poderia-se incluir aí uma parte do cenário barroco mineiro, das igrejas e Cristos de Aleijadinho, que surgem como uma *aparição* diante do fiel.

Alain Corbin chamou o Panorama de uma “mecânica do olhar”⁸⁶. Segundo ele, “nós lemos as paisagens de uma maneira distanciada, segundo uma atitude que podemos qualificar de espetacular, porque nós nos submetemos ao primado da vista, e isto desde a Renascença”⁸⁷. Os panoramistas tentaram minimizar este efeito apenas visual incorporando ventiladores (idéia já presente no texto de Barker) para simular uma brisa, sons como barulhos de gaivotas e ondas do mar no *Panorama Mesdag*, ou tiros de canhões e cavalaria no *Panorama de Waterloo*. Os efeitos de realidade dos Panoramas mudaram “no curso do século em ambos os termos, em forma e conteúdo”⁸⁸. A incorporação de elementos móveis e de luzes, associada aos efeitos de sons, ventos, fumaças, simulavam o ambiente da paisagem representada. Além do “efeito-panorama”, os cenários dos dioramas e o mundo de personagens de cera acabaram sendo agregados ao Panorama. O museu de cera, segundo Vanessa Schwartz, dava possibilidades de deslocamento e observação de uma cena de diferentes pontos de vista. Com este artifício, confundiam-se ainda mais o espaço plano da pintura com os elementos tridimensionais. Além disso, com uma tecnologia que procurava simular a *experiência* sensorial e removendo os pontos de referência do observador, “abalando-os e perturbando-os e oferecendo-lhes uma experiência que envolvia todos os

⁸⁴BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*: vol. único. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.840.

⁸⁵TAINÉ, Hippolyte. *Da natureza e produção da Obra de Arte*. Tradução de Paulo Braga. Lisboa: Editorial Inquérito, 1953, p.27.

⁸⁶CORBIN, Alain. *L’homme dans le paysage*. Paris: Les Éditions textual, 2001, p.9.

⁸⁷Idem, p.19.

⁸⁸SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p.150.

cincos sentidos”, o Panorama acabava “indo além de uma ilusão visual do espetáculo ou talvez, redefinindo-o mais do que uma imagem”⁸⁹.

Panoramistas

A designação de *panoramista* para o pintor de Panoramas foi divulgada pelo pintor belga Charles Castellani (1838-1913) quando, em 1895, escreveu o livro *Confissões de um panoramista*. Ele realizou quinze Panoramas [entre 1880 e 1903], entre outros, *Tomada de Belfort (L'Assaut de Belfort)*, em 1881, *O Mundo Antediluviano (Le Monde Antediluvien)*, em 1883 e o *Panorama Le Tout Paris*, em 1889. Walter Benjamin citou um texto de 1815 definindo *panoramista* como a pessoa que *vai* aos Panoramas, “eu me preparava para receber os depoimentos de suas mulheres, que ela chamava de suas panoramistas, isto é, aquelas que percorriam de cima a baixo todos os panoramas, principalmente o do Boulevard Montmartre”⁹⁰. Neste caso, o panoramista seria o frequentador dos Panoramas, sendo o próprio Benjamin um deles.

Castellani apresentou um episódio da Guerra Franco-prussiana em seu diorama na *Exposição Universal na Filadélfia* em 1876.⁹¹ Ao descrever sua participação nesta exposição, ele contou que viajou com dois meses de antecedência para “procurar um terreno bem situado e próprio à edificação, ou antes, a montagem do nosso Diorama que nós trouxemos todo desmontado”⁹². O artista ainda precisou pagar para três diferentes *donos* o aluguel do terreno. O último *dono* lhe disse: “O que eu desejo (...) é que você demolisse este barraco e me pagasse uma indenização por haver construído sem uma permissão”⁹³. Pagando pela terceira vez, ele deixou instalado seu *barraco*⁹⁴ até o final da exposição que acabou sendo um fracasso. Expor num outro país, montar uma construção que vem desmontada sobre um terreno alugado, e, ao final da exposição, pagar para desmontar, vender o material, enrolar a

⁸⁹Idem, *ibidem*.

⁹⁰P. Cuisin. *La Galanterie sous la Sauvegard des Lois*, Paris, 1815, p.136-137 apud In: BENJAMIN, Walter. *Op.cit.*, 2006, p.576.

⁹¹Este diorama era chamado de *(Os Marinheiros de Bourget) Les Marins au Bourget, 21 décembre 1870*. Esta exposição teve a participação oficial do Brasil e o imperador D. Pedro II participou do ato inaugural juntamente com o presidente americano em 10 de maio.

⁹²CASTELLANI, Charles H. *Les Confidences d'un panoramiste: aventures et souvenirs*. Paris: Maurice Dreyfous, 1895, p.201.

⁹³Idem, p.207.

⁹⁴*Baraque* no texto em francês. *Barraco* ou *barracão*, claramente pejorativo, designava uma construção provisória utilizando materiais simples e que poderia ser demolida ou desmontada rapidamente. A arquitetura das rotundas provisórias também foi chamada de *pavilhão* por Victor Meirelles.

tela, pegar um trem e ir embora. As atividades que concernem ao *panoramista* iam muito além de pintar. “Com o declínio dos panoramas, Castellani cessou sua atividade como pintor”⁹⁵.

Nascido como uma invenção industrial, unindo arte e técnica, artesanato com a industrialização, o Panorama foi idealizado como uma empresa comercial da indústria de entretenimento. A realização da pintura de um Panorama poderia levar alguns anos e durante o período de realização a rotunda se assemelhava a um imenso canteiro de obras, com trilhos, escoras, andaimes.

Ainda existem documentos, numerosos, que mostram, trabalhando, os verdadeiros exércitos de pintores necessários para realizar uma única vista. Em todos os seus estados, aliás, o panorama, gênero realista, exigente, praticamente implacável, requeria uma grande ciência dos efeitos de realidade: saber reproduzir as luzes, os reflexos, as carnes, os gestos⁹⁶.

Era necessária uma direção geral do trabalho em equipe para uma maior rapidez na produção, o que só foi possível “pela introdução de processos tecnicamente racionalizados e de métodos de desindividualização da pintura em tela – em resumo, pelos métodos da produção industrial orientada ao lucro.”⁹⁷ Em muitos casos, a individualidade do pintor de cavalete cedia lugar para uma pintura que poderia ser realizada por uma equipe de diversos pintores e dirigida por um pintor mais experiente. Em Londres, a organização do processo de produção permitiu a Robert Barker expor a cada ano diferentes telas.⁹⁸

Nesta direção, os auxiliares normalmente não tinham os seus nomes incluídos nos projetos, nem mesmo na inauguração da exposição, permanecendo como pintores anônimos. A maioria deles atuava como trabalhadores contratados para prestações de serviços. O artista estava inserido diretamente num mercado do qual ele passava a ter poucos direitos sobre sua própria obra. Muitos pintores ficavam ao final da execução sem nenhum direito sobre a obra, nem mesmo sobre os rascunhos, para que não pudessem servir à concorrência.

Um dos exemplos importantes da arquitetura panorâmica que pretendia ser mais duradoura, agregando uma área de comércio, foi o *Panorama de Sedan*, inaugurado em 1883 na estação Alexanderplatz em Berlim. Comemorava a vitória na Guerra Franco-prussiana e a captura de Napoleão III. No caso da *Batalha de Sedan*, foram necessários, além do pintor

⁹⁵ROBICHON, François. *L'Armée française vue par les peintres: 1870-1914*. London: Publisher: J. A. Allen & Co., 1998, p.141.

⁹⁶AUMONT, Jacques. Op.cit., p.57.

⁹⁷GRAU, Oliver. Op.cit., p.99-100.

⁹⁸Idem, p.100.

principal Von Werner, Eugen Bracht, o principal pintor de paisagens e mais quatorze pintores, todos desconhecidos. A execução desta obra foi uma tarefa gigantesca e o curioso foi que, “embora seu nome fosse o único a assinar a obra, Anton von Werner não contribuiu com uma pincelada sequer.”⁹⁹

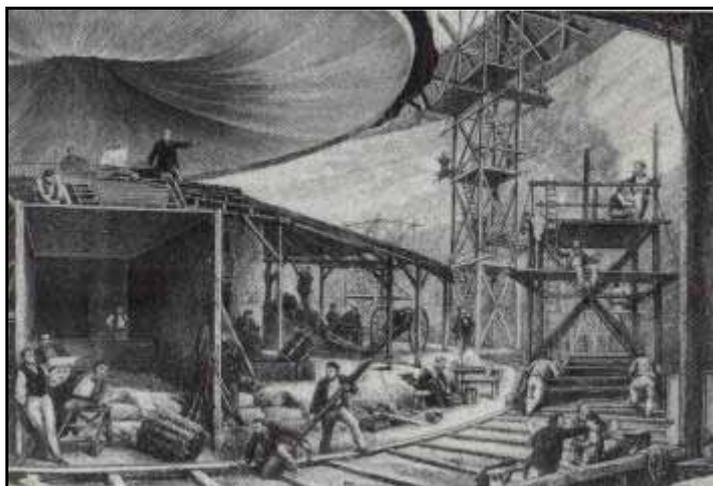


Figura 20: Imagem de Langlois dirigindo os trabalhos a partir da plataforma



Figuras 21 e 22: Havia diferentes processos para passar as imagens para a tela. Um deles era o da ampliação por quadriculados, outro era através de projeções luminosas.

Diversas mudanças ocorreram com a prática do “fazer” dos panoramistas, pois tinham que se apropriar cada vez mais dos elementos que contavam à disposição para poderem cumprir seu trabalho a contento. Esta prática de pintura vai formar grupos de pintores especializados em determinada etapa e tema pictórico que lutavam contra o tempo. As roupas, paisagens, artes de guerra, retratos, deveriam estar perfeitamente adequados. Eram trabalhos realizados em setores, formando um conjunto que se consubstanciava na rotunda, este lugar de mágicos efeitos, com uma luz inteiramente nova, a perspectiva não mais plana,

⁹⁹Idem, p.113.

mas curva, que seria contemplada pelo espectador de todos os lados, limitado pelo espaço da plataforma.

Germain Bapst (1853-1921) ressalta a extrema habilidade que era exigida para que o pintor conseguisse o efeito almejado, construindo uma linguagem tridimensional, “reproduzindo, sobre uma superfície curva, linhas destinadas a aparecerem retas aos olhos dos espectadores” na plataforma.¹⁰⁰ O Panorama buscava um fim: ele tinha que ser crível. Não se podia alcançar este objetivo de uma forma amadora, pois

esta gama de pinturas não suporta a mediocridade. Um panorama pode ser admirável ou simplesmente atraente, segundo o que o artista tenha concebido e executado seja um mestre genial ou um pintor de talento e de consciência; mas abaixo desta qualificação, ele tomba sem transição no burlesco e no absurdo e se deprecia no lugar das exposições ambulantes. Assim o estabelecimento, o desenho e a pintura de cenas que se desenvolvem ao longo do panorama, exigem deles atitudes, uma ciência e um saber fazer extremos¹⁰¹.

Uma parte dos procedimentos técnicos para a pintura das telas foi descrita por Bapst. Após uma observação *in natura* para capturar a imagem, era preciso transpor esta imagem para a tela. Munidos com os croquis da paisagem, precisava-se passar para a tela os traços dos desenhos que posteriormente seriam utilizados pelo grupo de pintores. Em alguns dos primeiros Panoramas esta tarefa ficava ao encargo dos *perspectivistas*, que utilizavam a geometria descritiva. O pintor, colocado num plano alto,

avista o horizonte, e, apontando sucessivamente sobre todos os pontos deste horizonte uma câmara escura girando sobre um pivô fixo, desenha cada um dos setores que são determinados e os ajustando entre eles pelas extremidades laterais. – Os primeiros planos são objeto de desenhos especiais, particularmente cuidadosos e exatos, pois eles formam a base da tela panorâmica e se oferecem mais imediatamente à vista do espectador.¹⁰²

A imagem podia ser obtida no próprio lugar através de croquis ou com o auxílio da câmara escura, cuja técnica era bastante difundida. Mais tarde, os recursos fotográficos foram utilizados como meios auxiliares para facilitar a tarefa dos pintores de Panoramas. Com a fotografia, eles podiam ir a campo fotografar a paisagem para posteriormente, no interior da rotunda, desenharem a partir das fotografias aumentadas e do método de quadriculados. Os panoramistas empregavam a fotografia para fazer o levantamento da paisagem e transpô-la

¹⁰⁰BAPST, Germain. Op.cit., p.972.

¹⁰¹Idem, p.970.

¹⁰²Idem, p.970-971.

para a tela onde, “por meio de projeções luminosas, eles determinam sobre a tela virgem do panorama a paisagem mesma, na qual eles fixam as linhas com lápis carvão, para aperfeiçoá-las por meio da pintura”¹⁰³. As projeções luminosas aumentavam as imagens sobre a tela diretamente na rotunda.

O Panorama era uma arte de espetáculo com grande atrativo popular e o investimento das *Sociedades dos Panoramas* acompanhava as tendências do público e definia os temas. O artista vendia sua força de trabalho, na pintura encomendada. Artistas acadêmicos trabalharam em equipes com outros pintores, utilizando o que estava à sua disposição, as máquinas fotográficas, os equipamentos de reprodução de imagens: “Com o progresso da ciência, com a industrialização da arte, e, sobretudo por causa da necessidade de ‘fazer rápido’, os procedimentos se transformam mais e mais rápidos e certamente, reduzem pouco a pouco a participação do pintor e a concepção do tema, uma escolha de lugar e a composição das cenas (...)”¹⁰⁴

Langlois empregou a fotografia quando foi encarregado de pintar o Panorama *Cerco de Sébastopol (Siège de Sébastopol)*, na Guerra da Criméia.¹⁰⁵ Ele chegou acompanhado do fotógrafo Léon Méhédin (1828-1905) em novembro de 1855. Langlois acreditava que a fotografia poderia facilitar os trabalhos de levantamento da topografia, arquitetura e equipamentos. O clima frio e nublado não colaborou muito e ele teve de ficar mais tempo que o esperado, sendo preciso desenvolver técnicas inéditas para fotografar a paisagem. Este episódio ficou conhecido principalmente pela correspondência que o pintor manteve com sua esposa e está relatado no livro “*Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondence inédite de Crimée (1855-1856)*”.¹⁰⁶

A proximidade com os meios técnicos de reprodução como a fotografia, mostra, ao mesmo tempo, uma perspectiva da modernidade destes trabalhos e de como eles se afastavam de um conceito de arte determinado pela Academia, não se enquadrando a nenhuma categoria das grandes artes: não era pintura, não era arquitetura, são tratados como uma arte efêmera, sem apego à tradição das Belas Artes e utilizando como modelo de representação a imitação da natureza. Muitas vezes desqualificada pelos críticos, por seu aspecto comercial e imitativo, as obras panorâmicas geravam protestos que partiam dos acadêmicos. Pode-se dizer que, em alguns momentos, os pintores acadêmicos discriminaram os panoramistas, ao ponto de barrar as atividades do pintor como membro da Academia ou

¹⁰³Idem, p.971.

¹⁰⁴Idem, ibidem.

¹⁰⁵DES PHOTOGRAPHES POUR L'EMPEREUR: Les álbuns de Napoléon III. Sous La direction de Sylvie Aubenas. Galerie de photographie. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004, p.136.

¹⁰⁶ROBICHON, François, ROUILLÉ, André. *Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondence inédite de Crimée (1855-1856)*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

professor se ousasse manter suas atividades ligadas à arte dos espetáculos. “Este espalhafatoso comercialismo foi responsável, por último, em parte para a rixa originada entre os artistas tradicionais e pintores de panoramas”¹⁰⁷.

Embora houvesse, em parte, a rejeição de alguns acadêmicos, estes conhecidos pintores de Panoramas estavam vinculados diretamente à Academia e aos Salões de arte no final do século XIX. Há algumas semelhanças em alguns aspectos formais e em relação ao processo de produção do artista acadêmico e o panoramista. Alguns pintores acadêmicos se aproximaram da linguagem dos Panoramas, mas não chegaram a pintá-los, como foi o caso de Ernest Meissonier. Muitos panoramistas vinham de uma tradição acadêmica. Se havia rixas, havia também muita semelhança e aproximação entre os membros que atuavam nos dois campos. Como a temática era comum, muitos pintores expunham os quadros nos Salões paralelamente com os Panoramas, casos de Langlois, Detaille, De Neuville Henri Gervex.

Apesar dos trabalhos panorâmicos serem considerados comerciais, muitos artistas e arquitetos adquiriram renome através de suas obras, entre eles, os pintores Édouard Detaille e Alphonse de Neuville, que fizeram sucesso com os *Panoramas de Champigny* e o de *Rezonville* em Viena e Paris. Trabalhando em equipe, um se ocupava mais da arquitetura e paisagem, outro com as figuras humanas, muito importantes nos casos de batalhas.¹⁰⁸ No Panorama *Bataille de Champigny* “Neuville e Detaille pintaram eles mesmos todas as figuras do Panorama, desde as maiores até aquelas dos últimos planos, e todos os acessórios”¹⁰⁹. A partir dos esboços dos dois, a pintura da paisagem era dirigida por outro artista, Mathey, executada por Taylor e Bertrand, com o céu sendo pintado por Bracony e Desbrosses.¹¹⁰

Muitos artistas acadêmicos e panoramistas trabalhavam com o tema histórico, visitando as cenas das batalhas, realizando entrevistas, inúmeros estudos e croquis. Assim como na pintura de gênero histórico, os panoramistas também tentavam “fixar” o tempo, a ação mais significativa de um acontecimento num quadro de história. O pintor exercia uma tarefa semelhante ao historiador e sua versão da realidade procurava estar o mais próximo possível da “verdade”. A pesquisa do panoramista, visitando os lugares de combates, entrevistando os soldados e oficiais, se fazia necessária para dar credibilidade na representação das pinturas. Em muitos Panoramas de batalhas acontecia dos velhos ex-combatentes, acompanhados por sua família, apontarem os lugares e formas de luta e, assim,

¹⁰⁷GRAU, Oliver. Op.cit., p.68.

¹⁰⁸O Panorama *Bataille de Champigny* foi exposto em Paris de maio de 1882 a 1887 e em Viena de 1887 a 1891. Cf. ROBICHON, François. Op.cit., 1982, 458.

¹⁰⁹UNE PAGE D'HISTOIRE. Notícia explicativa da *Bataille de Champigny* Journée du 30 nov. 1870, pintado por Detaille e Neuville. Paris, Imprimerie P. Mouillot, p.16.

¹¹⁰Ibidem.

reviverem suas próprias experiências a partir das pinturas. Havia uma meticulosidade militar e muitos pintores de Panoramas passaram pela experiência nos campos de combate. Detaille lutou na *Batalha de Champigny* em 1870 e nas “ações durante o cerco de Paris onde ele viu a morte de perto.”¹¹¹ De Neuville almejava ser um pintor de história, mas “a guerra de 1870 vai bagunçar sua vida e transformar sua pintura. Presente no Panorama *Cerco de Paris*, ele participa nos combates no setor de Belleville”¹¹². Estas suas vivências vão transparecer em suas obras de Salões ou nos Panoramas.

Édouard Detaille (1848-1912) foi um aluno brilhante de Ernest Meissonier e foi eleito membro da Academia das Belas Artes em 1892 e, Presidente em 1905, condecorado da Legião de Honra e Presidente da Sociedade dos artistas franceses de 1895 a 1897. Com seu quadro *O Sonho (Le Rêve)*, obtém Medalha de Honra em 1888, onde representa os soldados na frente de batalha, quando “sonham com as glórias passadas da França.”¹¹³

Alphonse Marie de Neuville (1835-1885) representou uma cena do combate do *Cerco de Paris*, o quadro *Le Cimetière de Saint-Privat* (1881) que fez sucesso no *Salon des artistes français*. Neuville destacou com força a dramaticidade das figuras mortas dos soldados. Enfatizou o momento crucial para desenrolar a cena, o momento derradeiro quando soldados feridos e esgotados vão até as últimas conseqüências de suas vidas. O cenário da morte, das “tumbas em desordem” ressalta os elementos desta guerra e enfatiza o heroísmo dos combatentes de 1870, os “(...) últimos sobreviventes encostados ao muro, de onde a imobilidade contrasta com a fúria do assalto”¹¹⁴. O cemitério era o último reduto heróico à espera da morte.

Da mesma forma, a exaltação nacionalista explícita das *Notícias explicativas* dos Panoramas procurava comover o espectador. Os principais personagens eram enaltecidos por seus atos heróicos no momento da ação, como na Notícia explicativa do *Panorama da Batalha de Reichshoffen*, pintado por Théophile Poilpot (1848-1912) e Stephen Jacob (1846-?): “Então começa a grande epopéia, na qual todos os franceses deverão conservar a eterna memória. Pátria! Aqueles que vão morrer por ti te saúdam!”¹¹⁵. Envolto pelos sentimentos de nacionalismo, procura-se destacar a bravura, o heroísmo de uma luta em que os soldados franceses estavam em menor número contra os soldados alemães: “a apavorante e gloriosa luta de 35.000 Franceses contra 140.000 alemães, durante toda a jornada, das 7 horas da

¹¹¹ROBICHON, François. Op.cit., 1998, p.143.

¹¹²Idem, p.147.

¹¹³Idem, p.143.

¹¹⁴ROBICHON, François. Op.cit., 1998, p.28.

¹¹⁵NOTICE Historique sur la *Bataille de Froeschwiller (Reichshoffen)* 6 août 1870, avec explication, Plan du Panorama et Carte de la bataille de Froeschwiller, peints para MM. Théophile Poilpot & S. Jacob, p.13.

manhã à noite, com uma artilharia inferior em número e em poderio”¹¹⁶. A derrota era descrita minuciosamente e as imagens do Panorama eram ligadas a um dos dias mais dramáticos da Guerra.

As *Notícias Explicativas*, além de servirem para localizar temporal e espacialmente o espectador, descreviam fatos e detalhes complementavam as imagens. Normalmente os primeiros dados eram da posição do observador e o momento da ação, indicando o dia e a hora do acontecimento: “Sr. Detaille pintou o momento onde, às sete e meia da noite, a grande batalha de 16 de agosto de 1870 acabou”¹¹⁷. Detaille e Neuville localizaram o observador como se estivesse no centro de uma batalha, em uma plataforma no interior de um Forte.

Os *folhetos explicativos*, além de especificar a posição do observador, apresentavam os mapas onde ocorreram as batalhas com os posicionamentos das tropas, descrevendo as forças em combate, o número de mortos e feridos, as armas e estratégias utilizadas e, se possível, a hora exata retratada na tela. O recorte no tempo elegia um momento significativo das batalhas. No *Panorama de Champigny*, Detaille e Neuville definiram o posicionamento do observador a partir do povoado “tomado em 30 de novembro [de 1870] pelos Alemães. (...) Neste momento, Champigny é o teatro de uma luta enfurecida”¹¹⁸.

Como um espetáculo, os visitantes dos Panoramas podiam comprar as entradas nas bilheterias das rotundas os programas explicativos com desenhos e textos que serviam para uma melhor compreensão da obra. Estes impressos envolviam a explicação dos elementos importantes do Panorama, que podia contar com as características arquitetônicas da rotunda, as dimensões da tela, mas, principalmente, era um texto bastante descritivo com imagens ilustrativas do tema da pintura. Eram importantes estes *folhetos explicativos* dos Panoramas para o público amplo e heterogêneo, das grandes cidades formadas na revolução industrial. Através deles se pode constatar o caráter pedagógico destas narrativas e uma relação de texto e imagem no século XIX. Alguns são as únicas descrições que sobraram de Panoramas perdidos.

A pintura de paisagem também foi um tema comum às duas atividades. No caso dos Panoramas cuja temática era a paisagem, além da descrição cartográfica, abrangendo os pontos de referência arquitetônicos e geográficos era necessário uma contextualização histórico-cultural. Isto ocorreu nos dois Panoramas circulares da Cidade do Rio de Janeiro,

¹¹⁶Idem, p.3.

¹¹⁷*Catalogue de tableaux militaires para Ed. Détaillé & A. de Neuville, provenant du Panorama de Rezonville. Le mardi 16 juin 1896. Paris: Imp. Georges Petit, 1896, p.9.*

¹¹⁸*UNE PAGE D'HISTOIRE. Op.cit., p.14.*

um na década de 1820, na primeira geração dos Panoramas e o outro na década de 1880, exposto em Bruxelas, Paris e Rio de Janeiro, realizado por Victor Meirelles e Henri Langerock. Era como se alguém no alto de um morro, apontasse as principais referências arquitetônicas e paisagísticas da Baía da Guanabara.

2 PAISAGENS DO ALTO E CENAS DE BATALHAS

Panorama: Grande quadro circular cuja disposição permite que o espectador, no centro, veja os objetos como se do alto de uma montanha estivesse a observar todo o horizonte circunjacente.¹¹⁹

Esta é uma época de viajantes ansiosos por conhecer novas paisagens e novos costumes, não por desejo de conquista, como aconteceu nos séculos precedentes, mas para experimentar novos prazeres e novas emoções. Desenvolve-se assim um gosto pelo exótico, interessante, curioso, diferente, estupefaciente. Nasce neste período aquela que poderíamos chamar de ‘poética das montanhas’: o viajante que se aventura na travessia dos Alpes é fascinado por rochas inacessíveis, geleiras sem fim, abismos sem fundo, extensões sem limites¹²⁰.

Uma das principais características nas paisagens dos Panoramas é de serem visões do *alto*, seja de uma montanha, uma edificação, o convés de um navio. Do alto de uma montanha é possível vislumbrar uma paisagem e enxergar muito longe, estender a vista quase ao infinito, possibilitando obter uma melhor idéia da totalidade de um lugar. “O alpinismo iniciante, o gosto, efêmero, mas vivo, pela ascensão dos campanários, o aparecimento de todo um vocabulário da comoção e da vertigem, tudo indica o nascimento, em torno de 1800, de um ser novo: o viajante dos cumes”¹²¹. Entre os deleites da paisagem é a visão das montanhas um dos maiores atrativos. O interesse do público sobre os Panoramas está relacionado a esta sensibilidade na percepção da paisagem.

Em seu livro *Viagem à Itália*¹²², Goethe transmite, a partir de seus apontamentos de viagem, atravessando a Alemanha em direção à Itália, seu deslumbramento diante das paisagens, observações de elementos geográficos e arquitetônicos que fazem parte da construção deste “olhar do alto”. Os Panoramas nascem nesta época fascinada pelas viagens exóticas, pela visão das montanhas. Um pouco antes da invenção do Panorama, no anoitecer de 30 de setembro de 1786, Goethe relata as sensações que se aproximam de uma percepção de um espaço amplo e panorâmico, ligado à representação espacial cartográfica, e onde o observador livremente a contempla.

¹¹⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio Século XXI*: dicionário da língua portuguesa. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.1486.

¹²⁰ ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.282.

¹²¹ AUMONT, Jacques. Op.cit., p.56.

¹²² GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1776-1788*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

A “visão do alto” prolonga o alcance da vista, aumentando a perspectiva do espaço, determinando o reconhecimento dos lugares a partir de um único ponto de observação. O escritor pode pensar sobre o tempo e o espaço, o finito e a infinitude. A leitura de Goethe coloca diferentes formas de ver a paisagem. Na sua viagem, ela merece atenção detalhada: o tipo de arquitetura, a conformação da vegetação, os costumes, os semblantes das pessoas. A paisagem se constrói enquanto texto, política colonial e investigação científica. Há o interesse em observar, em descobrir, uma curiosidade que se encontra referenciada com a paisagem descrita ou pintada.

A descrição de Goethe da paisagem poderia ser perfeitamente a descrição de um quadro, pois é a partir dele que a pensa: como uma aprendizagem estética. Olhar a paisagem é como ver uma pintura. Hippolyte Taine, em *Voyage aux Pyrénées*, decepciona-se quando se depara pela primeira vez com o mar que ele só havia visto através das pinturas: “A primeira vez que vi o mar tive o desencanto mais desagradável (...). A perspectiva me parecia estreita: os quadros dos pintores me haviam apresentado o mar como muito maior”¹²³. É possível pensar em inúmeros exemplos do olhar da paisagem como um quadro e vice-versa. Para Victor Hugo, a vista de Paris do alto das torres da Catedral de Notre Dame, “era um belo quadro, o que se desenrolava a um só tempo de todas as partes diante dos nossos olhos”¹²⁴.

François-René de Chateaubriand (1768-1848), num prefácio de *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), “se diz muito orgulhosos que suas descrições tenham servido para legendar os quadros do Oriente dos espetáculos dos Panoramas parisienses”¹²⁵. Esta pintura servia à possibilidade de representar um modo de ver. Há a relação do *ver* com a pintura, do *real* com a sua representação. “A imagem a ler se põe, portanto estreitamente em colaboração com a imagem a ver, a imagem escrita com a imagem para ‘impressão’”¹²⁶. Na Notícia Explicativa do *Panorama*, Chateaubriand reconhece o ambiente de Jerusalém e o coloca tal e qual:

A ilusão era completa. Reconheci, ao primeiro olhar, todos os monumentos, todos os lugares, e até mesmo o pequeno pátio onde se encontra o quarto em que morei no convento Saint-Sauveur. Nunca um viajante foi submetido a tão rude prova; eu não poderia esperar que Jerusalém e Atenas fossem transportadas para Paris a fim de me convencer se era mentira ou verdade¹²⁷.

¹²³TAINE, Hippolyte. *Voyage aux Pyrénées*. Illustrée par Gustave Doré. 3.éd. Paris: L. Hachette, 1860, p.152.

¹²⁴HUGO, Victor. *O corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Três, 1973, p.98.

¹²⁵HAMON, Philippe. *Imageries: Littérature et image au XIX^e Siècle*. Paris: José Corti, 2001, p.7-8.

¹²⁶Idem, *ibidem*.

¹²⁷CHATEAUBRIAND, François-René de. Prefácio de *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) apud BENJAMIN, Walter. *Op.cit.*, 2006, p.574.

A paisagem de Jerusalém, representada na pintura, era como se fosse a própria paisagem da cidade. Este era o sonho que perseguiram os panoramistas, fazendo uma pintura de imersão, onde os pintores tinham em mente serem o mais possível fidedignos à realidade.

Em uma passagem, Goethe exclama diante de um *panorama*: “Tínhamos diante de nós um texto que milênios não bastariam para comentar”¹²⁸. A paisagem é um texto: descritivo, emocional, sensitivo, com nuances de uma conversa infinita. Nunca se pode ver tudo. Para Blanchot, esta “é a sabedoria da visão, embora não vejamos nunca somente uma única coisa, nem mesmo duas ou várias, mas um conjunto: toda visão é visão de conjunto. O resultado é que a visão nos mantém nos limites de um horizonte”¹²⁹. E um horizonte sem limite, que transmite amplidão e pensamentos sobre a vida, o tempo, a história. É um espaço contemplativo. Do alto, pode-se enxergar até o limite da visão. Vê-se “imediatamente ao longe e através da distância”¹³⁰.

Ao mesmo tempo em que se têm as descrições espaciais e a facilidade de localizar-se espacialmente, enxergar os vastos horizontes é quando se como contempla o tempo e a história. É como um ajuste do olhar com uma lente que coloca, a partir da metáfora espacial do olhar do alto, as perspectivas do tempo, de onde se podem observar as diferentes distâncias e mensurar o lugar de cada coisa¹³¹.

Oettermann relata o caso de um padre que sempre na primeira vez que chegava numa cidade subia na torre da igreja para observá-la do alto, e um príncipe alemão que em Nova York visitou um asilo porque a vista do telhado era bela e indescritível. De um modo geral, “(...) em suas cartas, memórias, e trabalhos literários no começo do século dezenove, os alemães em grande número relatavam subidas às torres; dificilmente algum livro de viagem do período deixaria de incluir a descrição de um detalhe de uma vista de um ponto elevado”¹³².

O *Colosseum* era um Panorama que simulava uma vista do alto da torre da Catedral de São Paulo. Subir nas torres das igrejas para visualizar a paisagem e entender melhor a cidade era uma coisa comum no século XIX, principalmente quando não havia outras grandes construções ou montanhas próximas. A visão panorâmica, para Goethe, é um

¹²⁸A palavra *panorama* ainda não existia quando o texto foi escrito. De qualquer forma está traduzida no sentido de uma vista ampla da paisagem. GOETHE, Johann Wolfgang von. Op.cit., p.405.

¹²⁹BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p.67.

¹³⁰Idem, ibidem.

¹³¹Numa matéria do jornal *O Expositor*, escreveu-se sobre um olhar a partir do alto de uma montanha “com admiração os despenhadeiros e perigosos caminhos por onde passou. (...) lançando agora as vistas para diante o que vemos? Um futuro oculto a nossos olhos.” *O Expositor*, Pátria, Ordem e Liberdade, Cidade do Desterro. Typ. da Sociedade Patriótica, 16 de fev. 1860, texto do Rio de Janeiro.

¹³²OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.9.

espetáculo que se “descortina aos nossos olhos”. Para estudar a cartografia ele precisava subir à torre. O mapa e a descrição da paisagem vão estar lado a lado:

Hoje, mais uma vez, ampliei meus conhecimentos sobre Veneza, pois comprei um mapa da cidade. Para estudá-lo, subi à torre de São Marcos, de onde um espetáculo singular se descortina a nossos olhos. Isso foi por volta do meio-dia, em plena luz do sol, de modo que, mesmo sem um telescópio, pude divisar com clareza o próximo e o distante. A maré alta cobria as lagunas e, ao voltar meu olhar na direção da chamada Lido (uma estreita faixa de terra a encerrar as lagunas), vi, pela primeira vez, o mar e alguns barcos à vela. (...) A oeste e ao norte, as montanhas de Pádua, Vicenza e do Tirol completam magnificamente o quadro¹³³.

Ele contempla a paisagem percebendo, mesmo sem ajuda de um telescópio, o “próximo e o distante”. É um ver através da distância. O Panorama dá a ele a medida das coisas, a sensação do espaço. Essa visão queria ver tudo, classificar, catalogar, abarcar com a simples visada no horizonte uma natureza que poderia ser apreendida “*num piscar dos olhos*”. As condições ideais para esta observação: alturas, distâncias, afastamentos, limites, condições impostas que vão à direção a aproximar o máximo possível as condições de observação do próprio pintor. Quanto mais estas condições se assemelharem, pintor e espectador, melhor serão para o efeito desejado.

O deslocamento do observador para o ambiente observado simula a visão do viajante nos cumes das montanhas, uma característica dos Panoramas europeus: “A plataforma central, exígua, também deixa ao espectador a atitude de se deslocar, de girar seu olhar, reproduzindo assim duas das experiências maiores que aparecem em todos os relatos de viagens do século XVIII: o horizonte, o ponto culminante”¹³⁴.

A paisagem nasce (ou é pensada) no fim do século XVIII e está impregnada de características da literatura do Romantismo. Em *Viajante diante do mar de nuvens* de Caspar David Friedrich, uma imagem recorrente quando se fala do Romantismo é do sublime, o observador está de costas em primeiro plano diante de uma paisagem inóspita, um abismo coberto de nevoeiro. Ele está muito no alto, na altura das montanhas e pode contemplar todo o cenário. O sublime é o “espetáculo da natureza”¹³⁵. O Romantismo retoma os valores que colocam o homem diante da natureza, de lugares inacessíveis e desconhecidos, da temporalidade diante da paisagem em ruínas.

¹³³GOETHE, Johann Wolfgang von. Op.cit., p.83.

¹³⁴AUMONT, Jacques. Op.cit., p.56.

¹³⁵RECHT, Roland. *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerreotype*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1989, p.31.

O sujeito que observa pode também fazer parte da cena, pode ser aquele que contempla e, ao mesmo tempo, parte integrante da paisagem. Há casos em que o artista aparece pintando e mostra como a questão do auto-retrato diante da paisagem é evidente. O artista vê a si mesmo contemplando o cenário. Ele desenha auto-retratos diante da montanha. Em algumas pinturas, ele está pintando exatamente no momento do registro.

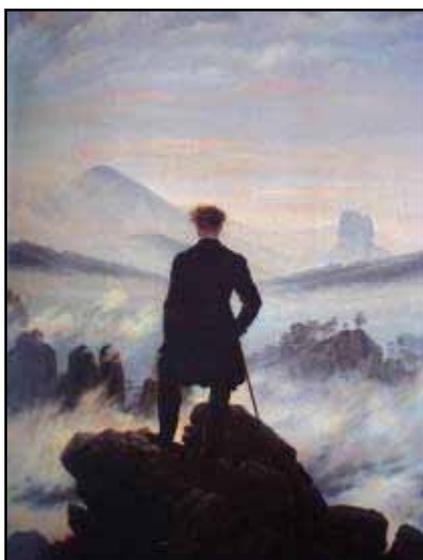


Figura 23: Caspar David Friedrich, *Viajante diante do mar de nuvens*, 1818. Hamburgo, Kunsthalle.



Figura 24: Goethe, Wolfgang Von, *Olhar de Adeus à Itália*, 1775. Acervo Goethe-Nationalmuseum.

Figurantes e personagens que passam nos caminhos são arranjados na composição para, além de darem a noção de escala, servirem como elementos do contexto. Estes primeiros planos incluem vegetação, objetos e personagens típicos. Funcionavam como contraste entre o primeiro plano e o contexto da paisagem, entre o próximo e o distante.

Não era somente as pinturas e as telas que faziam as pessoas viajarem sem sair do lugar. Na época do *siècle des lumières* (por volta de 1680-1780), havia uma grande literatura de relatos de viagens que permitiam “o acesso às regiões distantes, a recantos de outros continentes como a América e a África, ou seja, através da leitura, uma parcela de população

européia tinha a sensação de viajar, de conhecer terras e indivíduos até pouco tempo inacessíveis”¹³⁶.

Segundo Aumont, há sempre um texto sob a representação da natureza. Pode ser um texto científico, ou ligado à tradição cultural, a um simbolismo ou alegoria. No caso das pinturas de Friedrich, a uma natureza espiritual. No início do século XIX, o paisagismo rompeu com esta tradição e “depois a fotografia: a natureza torna-se aí interessante, mesmo se não diz nada”¹³⁷. A visão da natureza adquire elementos da industrialização, que a leva ao realismo e à fotografia.

Progressivamente a arte do século XIX vai afastando-se “dos ditames da tradição”¹³⁸. O ideal da pintura, nesse momento não procurava “imitar” *exatamente* o real. O artista tinha que ser “criativo”, expressivo, original. A imitação do real, segundo Hyppolite Taine teria que ser “filtrada por suas capacidades de evidenciar as características dominantes dos objetos retratados”¹³⁹, para ele, “estava fora de propósito, por um lado, uma arte baseada na imitação dos antigos mestres (como queriam as academias), e, por outro, uma arte que copiasse escrupulosamente a realidade aparente”¹⁴⁰. A realidade deveria ser interpretada, conduzida pelas mãos dos artistas e o modo de interpretar deveria ficar totalmente atrelado aos modelos e princípios das escolas acadêmicas, que diziam exatamente como deveria ser a arte.

O estilo de pintura do panoramista aproximava-se do pintor *pompier*, uma designação para pintores acadêmicos que fugiam das regras em razão de um apelo mais popular das pinturas. São também distinguidos os pintores chamados de *juste milieu*. Sendo uma forma de “academização do Romantismo”, os pintores *pompier*s “realizaram uma síntese entre a maneira equilibrada e de disciplina linear dos neoclássicos, com a intensidade cromática dos Românticos”.¹⁴¹ A pintura dos Panoramas era um gênero que procurava reproduzir o mais “exatamente” possível a realidade, chegando ao *trompe l’oeil*. No século XIX, em muitos momentos esse tipo de pintura foi criticado, em muitos casos, desconsiderado como a verdadeira arte.

¹³⁶ROSSATO, Luciana. *A lupa e o diário: história natural, viagens científicas e relatos sobre a capitania de Santa Catarina (1763-1822)*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, p.71 (Tese de Doutorado).

¹³⁷AUMONT, Jacques. Op.cit., p.50.

¹³⁸CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995, p.34 (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

¹³⁹Idem, p. 33.

¹⁴⁰Idem, ibidem.

¹⁴¹FRANZ, Teresinha Sueli. *Educação para a compreensão da arte*. Florianópolis: Insular, 2001, p.114-115.

No retrato da paisagem o panoramista utiliza todos os truques e engenhosidades da ilusão da perspectiva, coloca o espectador diante de uma paisagem que se quer representação de algum lugar:

Um outro universo se escava em direção à frente – não há horizonte, não há horizontalidade, trata-se de um espelho opaco erguido diante do olho, e não há nada atrás. Esta é propriamente a esfera da aparência – nada a ver, são as coisas que nos vêm, elas não fogem à sua frente, dirigem-se para a sua frente, com essa luz que lhes chega de outro lugar, e essa sombra induzida (...). Pois esta, a da perspectiva, é sempre também a da má consciência do signo para com a realidade, e dessa má consciência toda a pintura está corrompida desde o Renascimento¹⁴².

O Panorama nasce com o signo do “atestado de veracidade”, de uma imagem que procura ser equiparada a um *real*. Uma característica fundamental e que também será um dos fatores para a exclusão dos Panoramas do rol das Belas Artes, juntamente com o seu aspecto comercial, foi a aproximação com o “real”. Este tipo de pintura valorizava o que fosse mais próximo da descrição cartográfica, do que pudesse servir de referência.

Os panoramistas precisavam de muita preparação e estudos para tentar levar *realidade* à tela. A técnica do Panorama inclinava-se para um tipo de realismo quando, naquele momento os teóricos da arte preconizavam que a arte não podia simplesmente ser uma “cópia” do real. Charles Baudelaire disse que “quase todos esquecem de que uma paisagem não tem outro valor senão o sentimento atual que o artista nela incute”¹⁴³, criticando os pintores paisagistas para quem a paisagem teria que traduzir o real. O artista deveria colocar sua alma na obra. É esta *imitação* (mimesis) do real, além de ser uma forma de manifestação comercial, que serviram como empecilho para que os Panoramas fossem considerados como uma forma de arte. “É necessário, portanto, que, de qualquer objeto, se imite de perto alguma coisa, mas não tudo”¹⁴⁴. Não se queria uma imitação literal, uma pintura que traduzisse a realidade.

(...) o prazer que a visão das obras da imitação produz procede da ação de comparar. (...) Se o prazer está no próprio juízo que se formula entre o objeto a imitar e o objeto que imita; se a alma (...) sente mais prazer à medida que há mais coisas a comparar e a julgar, compreende-se porque, na imitação por

¹⁴²BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997, p.19.

¹⁴³BAUDELAIRE, Charles. Op.cit., p.834.

¹⁴⁴TAINÉ, Hippolyte. Op.cit., 1953, p.28.

repetição idêntica, ela não pode sentir prazer em nada, pois nada a adverte de que há algo a ser comparado, de que há alguma coisa a ser julgada¹⁴⁵.

As pessoas nas grandes cidades tinham nostalgia da vida no campo e buscavam ver a paisagem “natural” nos Panoramas. Esta seria uma visão nostálgica da natureza diante das experiências do processo de industrialização. Jacques-Louis David (1748-1825), um dos pintores mais importantes do movimento Neoclássico na pintura, “aconselhava seus estudantes a estudar a natureza nos panoramas. Os panoramas procuravam imitar com absoluta fidelidade a natureza (...)”¹⁴⁶. Se isto realmente foi dito por David não se sabe¹⁴⁷. A linguagem dos Panoramas dialogava, de alguma forma, com a pintura acadêmica na representação da paisagem e na pintura de batalhas. “As ilusões panoramáticas tornam as coisas mais reais”, diz Rouanet¹⁴⁸. É como se a pintura dos Panoramas fosse uma mediação para rever a natureza, um modelo para sua interpretação, assim como serviram de modelos as obras dos pintores do século XVII, Claude Lorrain (1600-1682) e Nicolas Poussin (1594-1665).

As imagens dos panoramistas eram captadas diretamente da natureza, utilizando os diversos artifícios, como a câmara clara e a fotografia, para chegar o mais próximo da percepção do lugar, enquanto a representação da paisagem na Academia era, muitas vezes, construída na interior da própria Academia. Tais quais os artistas viajantes, eles buscavam as imagens como representação do “real”, onde as pessoas podiam identificar o lugar. Este realismo quer ser a representação da natureza demonstrando o quanto a pintura dos Panoramas inseria-se ao sistema de convenções da arte acadêmica e a um “efeito de realidade” que possibilitava a partir da pintura, enxergar a natureza e identificar a nova paisagem urbana. Para Benjamin, os Panoramas “anunciam uma revolução nas relações da arte com a técnica, são ao mesmo tempo expressão de um novo sentimento de vida. (...) a cidade amplia-se, transformando-se em paisagem”¹⁴⁹. A cidade é transformada em paisagem através do Panorama. Com isso, o cidadão não precisa abandonar a cidade para “observar” a natureza.

¹⁴⁵QUINCY, Quatremère de. Da imitação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura – v.5: Da imitação à expressão. Apresentação de Jean-François Groulier; coord. de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, p.95.

¹⁴⁶ROUANET, Sergio Paulo. Op.cit., p.56-57.

¹⁴⁷Muitos autores citam este relato sobre David, entre eles, Benjamin, Walter. Op.cit., 2006.

¹⁴⁸ROUANET, Sergio Paulo. Op.cit., p.56-57.

¹⁴⁹BENJAMIN, Walter. Op.cit., 2006, p.42.

Entre Viajantes e Acadêmicos

O modelo paisagístico do panorama, iniciado no século XVIII e consolidado nas primeiras décadas do século XIX, encontrou na natureza brasileira uma oportunidade extraordinária de renovação, sobretudo entre os artistas ingleses, seus principais cultores, que inventaram, no fim do século XVIII, o panorama circular, instalado nas paredes de uma construção ao fechada que circundava completamente o espectador, que se colocava no centro para observar a paisagem contínua ao seu redor, como se essa se revelasse a seus olhos numa observação direta¹⁵⁰.

Os Panoramas circulares estão ligados a essa sensibilidade visual típica do século XIX, com uma tendência à totalidade e a uma fidelidade ao *real*. Nas palavras de Belluzzo, há uma “afinidade desse século com a *visão do todo* ou de um espaço amplo”¹⁵¹. Percebem-se diferentes formas de abordar a representação da paisagem, entre elas, da pintura acadêmica, ligada à formação de uma identidade nacional e os desenhos dos artistas viajantes procurava representar a paisagem da maneira mais *fidel* possível, sendo as vistas panorâmicas uma das formas mais frequentes.

Os relatos visuais dos artistas viajantes procuravam retratar a paisagem brasileira, buscando, entre seus objetivos, propiciar informações sobre como uma cidade funcionava: o sistema de defesa, os portos, as edificações, os modos de vida, tudo acentuado pelo gosto exótico. Ao longo do século XIX é comum se perceber a busca de uma representação da paisagem das cidades em formação através das vistas panorâmicas. A precariedade ou a própria inexistência de mapas da maior parte das cidades tornava necessário realizar representações panorâmicas que contribuíssem para uma orientação geral na paisagem.

Nem toda *visão panorâmica* era do alto, havia também a visão circundante de um observador ao nível do mar, como que colocado num navio “imaginário”. Maria Inez Turazzi aponta que as “montanhas do Rio eram um convite à visão panorâmica, favorecida pela perspectiva distanciada e pela sucessão de planos. Mas as vistas tomadas de cima não eram a única possibilidade de representação da visão panorâmica na variada topografia da cidade”¹⁵². A tradição dos artistas viajantes e as diversas incursões pelo território brasileiro impulsionarão a prática de uma pintura exploratória, mais associada com um desenho

¹⁵⁰ICONOGRAFIA BRASILEIRA: Coleção Itaú – Sala Alfredo Egydio de Souza Aranha. Org. e textos Pedro Corrêa do Lago. Descrição bibliográfica das obras impressas Ana Maria de Almeida Camargo. São Paulo: Itaú Cultural: Contra Capa Livraria, 2001, p.63.

¹⁵¹BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Op.cit., p.50.

¹⁵²TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica, In: *O Brasil de Marc Ferrez, vários autores*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p.27.

cartográfico, ligado aos acidentes geográficos, delimitações de territórios e formações das cidades.

Fazendo parte das grandes expedições, percorrendo o continente, acompanhando os descobridores, viajantes e narradores, estavam os desenhistas com seus lápis, aquarelas e papéis. Vindos de diversos países, os viajantes estrangeiros executavam uma árdua tarefa, caracterizada por deslocamentos constantes e a tentativa de tudo registrar:

(...) a presença e o trabalho infatigável de pintores eram obrigatórios em qualquer expedição científica no início do século passado. Suas pranchas assegurariam ao futuro registro escrito da viagem credibilidade e acrescentariam ainda alguma informação talvez ausente dos relatos – era o que se parecia então imaginar e exigir desses desenhistas-viajantes, como Adrien Taunay, Rugendas ou Florence. Exagerado, inventado, fabuloso, inexato. Essas as qualificações aparentemente mais negativas para um relato, do ponto de vista desses viajantes naturalistas do século XIX¹⁵³.

Nestes tipos de registros valorizava-se o que fosse mais próximo do “real”, que pudesse servir como referência. Diante desta postura, fundamentou-se a necessidade de um desenho realista nos relatos científicos e naturalistas das expedições. Os viajantes retratavam os costumes, culinária, fauna e flora, mas, um dos temas mais importantes é a paisagem, principalmente pelo valor estratégico e pelo conhecimento do território, que poderiam ser vantajosos em posteriores disputas.

Não se trata de uma sucessão de confrontos de ‘olhares’ europeus com uma nova realidade distante dos princípios nos quais foram moldados, como se a matriz do modo de apreciação fosse sempre e apenas estrangeira. O confronto engendra um modo de apreciação que já não é mais europeu e que, a partir de então, juntamente com novos modelos importados, serve de referência para outras telas. Trata-se de buscar um novo olhar sobre a história da arte brasileira a partir da integração da produção dos viajantes na longa tradição da pintura de paisagem, que foi tão importante para a construção da identidade nacional¹⁵⁴.

A pintura da paisagem brasileira passa, portanto, por este entrecruzamento de olhares, do confronto com uma paisagem tropical dos viajantes em uma produção de pintura em contato direto com a natureza. De certa forma, a presença do artista confere valor de documento à imagem, assim como mais tarde irá ocorrer com a fotografia. A impressão do

¹⁵³SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.147.

¹⁵⁴ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p.136.

viajante “causada pelo olhar é a que fica fornecendo o estatuto de verdade ao relato. O fato de ele ter estado presente, de ter sido a testemunha ocular de um evento, ou de um hábito cotidiano qualquer, garante à sua narrativa o teor incontestável”¹⁵⁵. Essa condição para o *novo*, na Europa, baseava-se, portanto, num método utilizado pelos artistas viajantes, mesmo os que tinham formação acadêmica, mas que, diante do Novo Mundo, procuravam retratar a natureza da forma mais fiel possível, *tal qual se mostrava aos seus olhos*.

Num de seus ensaios, Catlin relata um comentário de Paul Cézanne (1839-1906), segundo o qual Camille Pissarro (1830-1903) teria sido beneficiado para propor uma pintura *impressionista* após ter retornado de uma viagem à Venezuela, onde ficou por volta de dois anos pintando ao ar livre, *olhando diretamente para a natureza*:

Pissarro, decidido a tornar-se um artista *full time*, logo depois de ter retornando a Saint Thomas em 1854, partiu de vez para a França, tornando-se, mais tarde, o ‘pai do impressionismo’. O comentário de Cézanne, segundo o qual Pissarro levava vantagem sobre seus colegas impressionistas por ter aprendido a desenhar olhando diretamente para a natureza e não desaprendendo com lições acadêmicas, resume bem o resultado de suas viagens com Melbye pelas cidades e lugarejos, planícies e matas da Venezuela na segunda metade do século passado. Isso também leva à tradição dos cronistas viajantes na América Latina e em outras partes do mundo, quando eles põem à prova o método empírico como meio capaz de fomentar os procedimentos artísticos que têm a intuição e a expressividade como fundamento¹⁵⁶.

A implantação no Brasil de um ensino das Belas Artes de base neoclássica, seguindo os moldes da tradição acadêmica, será determinante na formação de uma nova visualidade. A Academia Imperial das Belas Artes seguia a tradição com um “projeto civilizador”, mantido por intermédio de seus membros, como no caso de Jean-Baptiste Debret (1768-1848). O autor de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, “relaciona-se com os temas que registra, colocando-se como narrador diante da realidade dos fatos. A presença *in loco* passa sempre um atestado de verdade”¹⁵⁷.

¹⁵⁵MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: *História da vida privada: império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.185.

¹⁵⁶CATLIN, Stanton Loomis. O artista-cronista viajante e a tradição empírica na América Latina pós-independência. In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Contribuição de Guy Brett; Stanton Loomis Catlin; Rosemary O’Neill; tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1977, p.55-56.

¹⁵⁷BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Op.cit., p.82.

Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e Debret receberam uma formação paralela, “ao final do Ancien Regime e início do período revolucionário na França”¹⁵⁸, quando chegam ao Brasil, em 25 de março de 1816, tiveram que ambientar suas teorias para este novo cenário tropical. De certa forma, a observação direta não era a forma de aplicação dos modelos acadêmicos:

O programa neoclássico francês que não privilegiava o exercício da pintura de paisagem pura e sim trabalhos inspirados na história e literatura clássica – grega e romana – e em episódios da história contemporânea, como a Revolução Francesa e, posteriormente, cenas da vida de Napoleão, suas batalhas, etc., não conseguiu abafar em Taunay sua vocação de paisagista (...) ¹⁵⁹.

Apesar do interesse maior na pintura histórica, considerada como um gênero que englobava os demais, a pintura de paisagem será implantada mais tarde. Na academia, a pintura de paisagem era considerada de “menor importância frente à pintura histórica no julgamento da Academia, mas essa hierarquia é característica apenas do último século da Academia”¹⁶⁰, pois Nicolas Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain (1600-1682), no século XVII, já haviam conseguido uma distinção, elevando o gênero *paisagem*.

Esta tradição vem da pintura holandesa onde o gênero da paisagem e dos retratos do cotidiano foram valorizados já que a religião protestante evitava a interpretação de santos como na pintura italiana. Uma autora que traça os caminhos desta tradição da paisagem é Svetlana Alpers. Ao mesmo tempo, não podemos esquecer que a pintura de paisagem no Brasil começa justamente no período de domínio dos holandeses no nordeste brasileiro.

No século XIX, a Academia pautava-se nos julgamentos criados para as premiações de viagem, e a pintura de paisagem dificultava a escolha dos artistas, pois no gênero histórico, temas religiosos ou da mitologia, eles podiam passar um conteúdo “moralmente edificante”. Segundo Alves, “para os Acadêmicos a pintura estava toda ela fundamentada no estudo da natureza. Os antiacadêmicos não contestam essa afirmação, contestam ‘a natureza’, no caso, européia, na qual ela estava fundamentada”.¹⁶¹ Ou seja, para pintar uma arte genuinamente nacional, o artista teria que se voltar para a atmosfera da paisagem brasileira e não copiar os modelos europeus de representação.

¹⁵⁸XEXÉO, Pedro Martins Caldas. As artes visuais e a Missão Francesa no Brasil do Século XIX. In: BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro; CONDURU, Roberto. *A Missão francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003, p.73.

¹⁵⁹XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Op.cit., p.74.

¹⁶⁰ALVES, Caleb Faria. Op.cit., p.162.

¹⁶¹Idem, p.163.

A história da pintura de paisagens tem uma trajetória associada a artistas que vêm para o Brasil com uma forte tendência acadêmica, retratando paisagens e constituindo-se em fontes iconográficas importantes da evolução urbana das cidades. Os pintores dedicaram especial atenção à cidade do Rio de Janeiro que se destacava por sua paisagem exuberante e peculiar situação geográfica. A capital do Império estava entre as cidades mais retratadas “em enfoques parciais, sequenciais ou circulares, em geral tomados de ilhas e morros, quase sempre tendo a baía a legitimar a contundente e exuberante paisagem tropical e seu signo mais representativo – o Pão de Açúcar”¹⁶².



Figura 25: *Vista panorâmica do Rio de Janeiro*, 1835, composta de dez litografias coloridas 26 x 37 cm, num total 3,70 m. James Dickson baseado em Le Capelain (inspirado por Edward Nicolle).

Para realizar um Panorama o artista precisava do estudo de diversos enquadramentos e composições. O desenho final propiciava uma montagem sequencial de diversas pranchas que acabavam constituindo a paisagem total ou panorama. As vistas panorâmicas circulares registram uma imagem da paisagem formando uma seqüência de diferentes pontos de vista a partir de uma localização central e de onde se podia visualizar grande parte da cidade. Cada gravura mostra uma composição própria, resultado do

¹⁶²CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. O Panorama no Brasil. In: *O Brasil redescoberto*. Op.cit., p.109.

enquadramento e da escolha de um ponto de vista, muitas vezes formando álbuns ou parte de coleções.¹⁶³

Um álbum de vistas panorâmicas foi executado “por Guilherme Frederico Rommy (1786-1834), discípulo de J. M. Vien e de Nicolas Antoine Taunay, gravado por Fredrich Salathé, à vista de desenhos feitos por Félix Émile Taunay”¹⁶⁴. A vista do *Panorama do Rio de Janeiro* de 1824 foi tomada a partir do Morro do Castelo, demolido na década de 1920 (ver figura 5). O Morro de Santo Antônio já havia sido referência de outras antigas vistas panorâmicas da cidade. A imagem, a partir do Morro do Castelo, materializava um olhar perdido do passado da cidade, preservando uma imagem do Rio de Janeiro no início do século XIX.

Houve influências recíprocas entre pintores e fotógrafos. Assim como nas pinturas, a paisagem será um dos temas recorrentes nas seções de fotografias das Exposições Universais. No Brasil, na década de 1890, alguns fotógrafos se estabeleceram, principalmente, no Rio de Janeiro, que se mostrava um mercado em ascensão. Alguns fotógrafos destacaram-se como Marc Ferrez (1843-1923), Augusto Malta (1864-1957) e o espanhol Juan Gutierrez. Entre seus temas principais estavam vistas panorâmicas das cidades representadas nos cartões postais. Pode-se notar nas fotografias de Marc Ferrez “pela observação do ângulo privilegiado e pela posição escolhida pelo artista (situado no alto dos morros), a intenção de captar a totalidade do urbano”¹⁶⁵. Este fotógrafo chegou a desenvolver um aparelho para fotografias de vistas panorâmicas, na qual era possível produzir “*imagens panorâmicas* de um metro e dez centímetros de extensão”¹⁶⁶.

Havia uma “vontade panorâmica”, como relata Maria Turazzi, evidenciada por pintores e fotógrafos que retratavam os panoramas ou *vistas* das cidades. Pintura e fotografia assemelham-se na imagem seqüencial tomada de um único ponto, “mesmo se foi tirada de uma só vez e a partir de um lugar único, a foto panorâmica, pela rotação da tomada desdobra-se em várias perspectivas que fogem em direções diferentes”¹⁶⁷. As vistas são encadeadas por um ponto de vista central que vai girando como diversas *estações* da paisagem, nas quais a cada momento o olhar se fixa.

¹⁶³Havia uma migração de técnicas, aquarela, desenho a lápis, pintura à óleo, litografia. O Panorama do Rio de Janeiro, tomado a partir do Morro de Santa Teresa, composto por dez litografias, realizado por J. Dickson, foi baseado na pintura de Le Capelain e executado a partir de desenhos do inglês Edward Nicolle Jr. Cada litografia mede 26 x 37 cm, numa extensão total de 3,70 m, e foram, provavelmente, publicadas em 1835.

¹⁶⁴PEIXOTO, Elza Ramos. *Panoramas*. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., 1982, p.104.

¹⁶⁵LOPES, Myriam Bahia. *O Rio em movimento: quadros médicos e(m) história 1890-1920*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. p.29.

¹⁶⁶Idem, p.30.

¹⁶⁷DUBOIS, Philippe. Op.cit., 2005, p.218.

O enriquecimento de uma parcela da população ligada à agricultura e à lavoura do café, uma burguesia enfim, formada por novos ricos que habitam mansões, usam as pinturas em suas decorações de interiores. A pintura de paisagens adequava-se a este gosto burguês. Os papéis de parede também fizeram parte das decorações dos ambientes, com motivos locais e muitos deles panorâmicos. Sua produção manufaturada e de caráter repetitivo a colocou também, como os Panoramas, num tipo de atividade híbrida, entre arte e artesanato.

Um mercado de artes cada vez mais promissor que se instaurava no final do século deixaria o artista dependente quase apenas das encomendas da Academia. Johann Georg Grimm (1846-1887), um combatente da Guerra Franco-prussiana, desembarcou no Rio de Janeiro, provavelmente em 1878¹⁶⁸. Após o sucesso provocado por sua exposição realizada no Imperial Liceu de Artes e Ofícios, em 1882, acabou sendo “contratado em caráter interino como professor de paisagem, flores e animais da Academia Imperial das Belas Artes”¹⁶⁹. Rompeu com antigos métodos de trabalhos da pintura acadêmica, que além de vincular a paisagem à história, realizava estudos a partir dos modelos europeus, dentro da sala de aula. Impondo um método de pintura ao ar livre, Grimm “pôs fim à prática da cópia de modelos ilustres do passado, fazendo com que a paisagem abandonasse a sujeição à história, que a relegava à antiquada classificação dos gêneros.”¹⁷⁰

A pintura de paisagem, no final do século XIX no Brasil, seguia duas vertentes, uma influenciada principalmente por Grimm, que tinha “caráter mais artesanal que erudito evidenciado pela anotação fiel à realidade, muito afeita à proposta de constituição de uma arte nacional desligada dos valores trazidos pelas proposições modernistas”¹⁷¹, e outra de uma feição mais acadêmica. Em 1884, Grimm pediu demissão por não ter sido aberto cargo de professor efetivo, sendo substituído temporariamente por Victor Meirelles.

Uma visão de Nossa Senhora do Desterro

E, é inevitável o confronto, se não mesmo a hipótese de que essas inúmeras experiências das grandes vistas das enseadas, dos panoramas da baía carioca, possam ter cumprido o papel de esquemas, tipologias para os registros

¹⁶⁸PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Prefácio Elmer Correa Barbosa. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989, p.170.

¹⁶⁹Idem, p.172.

¹⁷⁰MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Arte do século XIX. Nelson Aguilar (Org.), Suzana Sassoun (Coord.), Curadoria Luciano Migliaccio, Pedro Martins Caldas Xexéo; apresentação Edegar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p.128.

¹⁷¹CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2.ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002, p.18.

contemporâneos de outras cidades ao longo da costa: é o caso do *Desterro*, em Santa Catarina, retratado por Joseph Brüggemann, ou do *Panorama de Pernambuco*, litografia de Hagedorn¹⁷².

Algumas paisagens são privilegiadas no sentido de propiciar uma visão panorâmica. Marcos Tognon descreveu a imagem da cidade do Rio de Janeiro, divulgada em pinturas, gravuras e desenhos como algo que acabou tornando-se uma referência para outras cidades portuárias brasileiras.

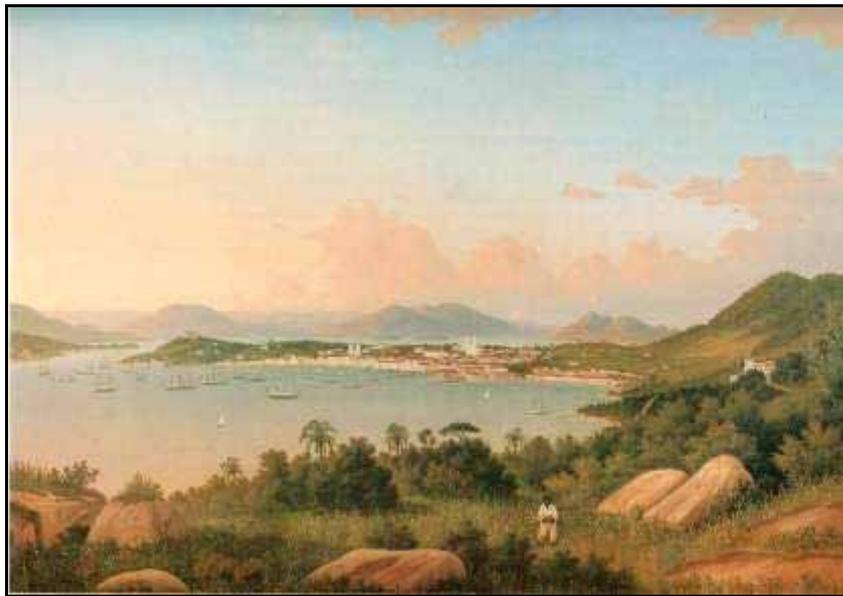


Figura 26: Joseph Brüggemann. *Vista da antiga cidade do Desterro (Santa Catarina)*, ca. 1866, óleo sobre tela, 80 x 110 cm, acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro.

Estes pintores citados foram autores de pinturas panorâmicas na segunda metade do século XIX, Friedrich Hagedorn (1814-1889) pintou muitas paisagens do Rio de Janeiro e Pernambuco e Joseph Brüggemann (1820-depois de 1872), outro pintor alemão, chegou ao Brasil por volta de 1851 e na década seguinte veio para Nossa Senhora do Desterro onde pintou, entre outras obras, *Vista da antiga cidade do Desterro* (1866). São conhecidas algumas versões desta pintura, feitas pelo próprio pintor, com pequenas variações na composição, caracterizando o primeiro plano com elementos como pedras, vegetação local ou personagens típicas. Em uma de suas *Vista de Desterro* (1868), há um catador de lenhas, em *Vista da Lagoa da Nossa Senhora da Conceição tomada do Morro da Trindade* (1868), uma lavadeira vestida de vermelho está situada no alto do morro da Lagoa da Conceição.

¹⁷²TOGNON, Marcos. Paisagem urbana brasileira na pintura. A cidade retratada. In: DESCOBRIMENTO E COLONIZAÇÃO. Brasil 500 anos. Luiz Marques (Org.); coord. geral e supervisão de texto Rodrigo Lacerda. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, p.171.

Vista de Desterro, atual Florianópolis, também conhecida como *Nossa Senhora do Desterro vista do adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito*, foi pintada por Victor Meirelles provavelmente em 1847. É uma vista “panorâmica” de Desterro, terra natal do pintor, na fase inicial de pintura de paisagens, quando era ainda muito jovem. Ela faz parte das “vistas” de cidades, da pintura paisagística que incorpora esta “visão do alto”, associada à linguagem da pintura dos panoramas. Estas paisagens de Desterro privilegiam a visão panorâmica acentuando os elementos característicos de uma cidade portuária. Estão associadas aos impulsos descritivos da paisagem, como na cartografia¹⁷³. Vale ressaltar a importância que cumpriu a cartografia neste período de formação de algumas importantes cidades brasileiras.

Além de buscar uma referência na paisagem, inserindo Nossa Senhora do Desterro no contexto dos desenhos de paisagens do século XIX e, particularmente, no aspecto que Marcos Tognon chama a atenção, de uma “tipologia” de conformação geográfica, Victor Meirelles de Lima (1832-1903) teria também uma trajetória muito peculiar na aprendizagem e nos caminhos a seguir ao longo de sua carreira acadêmica. Com apenas quatorze anos partiu de Desterro para ingressar na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, em 3 de março de 1847 (completando 15 anos em 18 de agosto) e, seis anos mais tarde, obteria o *Prêmio de Viagem* para estudar com os grandes mestres da pintura acadêmica, Tommaso Minardi (1787-1876) e Nicola Consoni (1814-1884) em Roma e Léon Cogniet (1794-1880) e Andrea Gastaldi (1826-1889) em Paris. Além do Neoclassicismo e Romantismo francês, o Purismo italiano foi uma importante influência pictórica.¹⁷⁴ Após oito anos na Europa, retornou ao Brasil em agosto de 1861.

Escragnolle Doria sentenciou que Meirelles “ainda criança revelou gosto para o desenho, mas teria vegetado e desaparecido sem estímulo, como inúmeros no ramerrão da província se não lhe deparasse a sorte a salvação de alguns dos maiores gênios humanos: um bom protetor”¹⁷⁵. O pintor chegou à Academia através do Conselheiro Jerônimo Coelho, quando este esteve em Desterro e soube de um menino que desenhava de forma genial. Solicitou alguns trabalhos, encaminhando-os à Félix Èmile Taunay que aceitou imediatamente o novo aluno. Tinha início uma promissora carreira de artística. Meirelles seria apontado, juntamente com Cruz e Souza, como um dos “grandes nomes” da arte na Ilha de Santa Catarina que, “só se tornaram reconhecidos pelo mundo porque partiram do circuito limitado

¹⁷³ Expressão utilizada no livro de ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da USP, 1999.

¹⁷⁴ Cf. COLI, Jorge. *Op.cit.*, 1994.

¹⁷⁵ DORIA, Escragnolle. *Revista da Semana*, Rio do Janeiro, 26 dez. 1925, p.18.

da terra natal (...). Depois da morte do autor da *Primeira Missa no Brasil* e do poeta simbolista, é como se viesse um grande vazio”¹⁷⁶. O pintor soube aproveitar suas oportunidades galgando rapidamente os degraus que o levariam diretamente da periferia ao centro, da província a uma grande cidade.

Após sua primeira vivência européia, Victor Meirelles retornou ao Rio de Janeiro e, posteriormente fez uma visita à Desterro. As viagens nos navios a vapor eram noticiadas pelos jornais, principalmente quando a bordo viajavam personalidades conhecidas: “Chegou no vapor *Estremadure* o Sr. Victor Meirelles de Lima, pensionista da Academia Imperial das Belas Artes que desde 1853 estava estudando na Europa”¹⁷⁷.

Meirelles realizou muitas viagens, algumas delas tão longas que atravessaram o Atlântico, outras mais próximas, entre Rio de Janeiro e Nossa Senhora do Desterro, algumas exclusiva e exaustivamente para pesquisas, entre elas, as viagens ao Pernambuco e ao Paraguai, via Desterro. Na parte noticiosa do jornal *O Despertador*, o pintor era saudado cordialmente “por sua chegada a este torrão que o viu nascer”, elogiando-se o governo imperial pela incumbência dos dois quadros da guerra.¹⁷⁸

A visão do mar o acompanhará em todas as suas longas viagens. Foi o seu elemento imprescindível ligado à paisagem. Do alto mar só se tem a linha do horizonte como referência, “quem nunca se viu rodeado pelo mar não tem idéia do que seja o mundo e sua relação com ele. Como desenhista de paisagens, essa grande e simples linha do horizonte infundiu-me pensamentos inteiramente novos”¹⁷⁹. Visão panorâmica da linha pura, onde o horizonte não tem limites. Rosângela Cherem ressaltou que Meirelles durante suas viagens provavelmente “(...) tenha percebido o lugar central que o olho desempenhava em sua vida, certamente à medida em que assimilava as implicações da distância e da travessia oceânica em sua maneira de olhar”¹⁸⁰.

¹⁷⁶ OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. Imagens do tempo. In: BRANCHER, Ana (Org.). *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999, p.11.

¹⁷⁷ O Argos, da Província de Santa Catarina, de 26 de ago. 1861, n.º.766.

¹⁷⁸ “Transporte de guerra. Procedente do Rio de Janeiro chegou ontem o *Vassimon*. Conduz cerca de 300 praças para o exército e a esquadra no Paraguai. Nesse navio segue o Sr. Victor Meirelles de Lima, habilíssimo cultor das Belas Artes incumbido pelo governo imperial de formar dois quadros representando em um a gloriosa batalha naval do Riachuelo e noutro a não menos gloriosa passagem de Humaitá. A escolha foi acertada, tanto pelas incontestáveis habilitações deste nosso distinto patricio, já reconhecidas na prática, como porque o governo vai se convecendo que deve aproveitar o gênio raro deste insigne artista. Bom é que o país vá manifestando à essas nações estrangeiras que presumem ser proprietárias das ciências e artes, que entre nós há nacionais que rivalizam com os seus homens de mais vulto.” *O Despertador*. Nossa Senhora do Desterro, 20 de junho de 1868, n.565.

¹⁷⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. Op.cit., p.274.

¹⁸⁰ CHEREM, Rosângela Miranda. *Perturbações de um Retrato*. Obra em perspectiva. *Museu Victor Meirelles*, Florianópolis, 2006.

Para realizar o *Panorama da Descoberta do Brasil*, ele fez a sua última viagem à cidade de Porto Seguro em agosto de 1899, para visualizar a paisagem que iria pintar em seu último Panorama. Neste período também havia terminado *A Invocação à Virgem*. Entre a sua primeira e última viagem, transcorre toda a carreira do pintor atravessada pela visão da melancolia. Se na primeira viagem (então com quatorze anos), ele antecipava a tristeza de ir para longe de sua terra natal, na última ele amargava o isolamento e o seu não reconhecimento nos meios oficiais. As leituras feitas sobre a figura de Meirelles quase sempre estão carregadas de tristeza, luto e abandono, mesmo as imagens da infância. Sua primeira viagem ao Rio de Janeiro foi descrita assim:

Ao deixar Desterro, no coração do pequeno catarinense havia uma sombra pungente (...) longe da terra graciosa e amada em que nascera, em pleno mar, olhando a esteira fervente de espumas que o navio ia deixando, sentiu no coração um profundo sentimento de paz e de ermo. E, sozinho, ouvindo a pulsação rítmica e monótona do monjolo das máquinas e das águas verdes sulcadas, Vítor Meireles começou a sentir que a saudade o oprimia atormentadoramente¹⁸¹.

Carlos Rubens descreve um momento na infância de Meirelles, no qual um artefato desencadeara o desejo de pintar um Panorama: “Quando criança, em Desterro, um cosmorama lhe despertara o desejo de fazer o primeiro panorama da terra natal e que revelaria depois a sua tendência pictórica”¹⁸². Talvez este artefato ilusionista o tenha despertado para o poder de encantamento da imagem. Em seus primeiros desenhos, quando ainda era muito jovem, demonstrava noção de perspectiva, escala e proporção na representação da paisagem urbana. Antes de entrar para a Academia, já conseguia fazer “vistas” retratando a sua cidade natal. Recebeu aulas de desenho geométrico com Marciano Moreno, um engenheiro argentino que fugiu do regime de Rosas e exilou-se no Brasil.¹⁸³ Seu primeiro professor pode ter determinado a visão espacial que possibilitava o entendimento para realizar os desenhos de paisagens urbanas. No panorama do Largo da Matriz, como era conhecida a Praça 15 de Novembro, Meirelles não procura um ângulo qualquer, posiciona-se mais ao alto. Ele se coloca num ponto ideal para o desenho da Praça, que permite a visualização do casario e das então três principais igrejas do centro histórico de Desterro. O elemento mais no alto e vertical é a Matriz que se destaca em relação à Igreja do Rosário. Esta, mais ao longe, diminui

¹⁸¹RUBENS, Carlos. *Vítor Meireles, sua vida e sua obra*. Publicação autorizada pelo Interventor Federal em Santa Catarina. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, p.26.

¹⁸²Idem, p.133.

¹⁸³Há poucas informações a respeito deste um professor argentino que introduziu Meirelles no desenho geométrico e na perspectiva.

drasticamente a forma, mas não a intensidade das cores. Se ele avançasse um pouco mais, a Igreja do Rosário ficaria escondida, sobreposta pelas paredes da Matriz. Ele coloca-se no ponto *exato* para descrever a paisagem.



Figura 27: *Vista do Desterro*, atual Florianópolis (detalhe), ca.1846, aquarela sobre papel, 36,4 x 61,8 cm, sem assinatura, acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC.

Há uma minuciosidade geométrica nos detalhes das construções. O iniciante artista respeita o que vê. Seu olhar é horizontal e o quadro é como se fosse apenas uma interrupção momentânea. As marcas no papel indicam que a aquarela foi dobrada o que acaba evidenciando ainda mais uma imagem seqüencial. Na posição aproximada de onde Meirelles fez esta aquarela, verifica-se que este olhar não poderia ter sido captado de uma só vez. Ele observou esta paisagem pelo menos de três pontos de vistas numa seqüência horizontal. Este seu primeiro trabalho foi incluído na Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes, juntamente com um Estudo de um dos filhos de Laoconte.

Ainda realizou outras duas aquarelas que são vistas panorâmicas e mostram simultaneamente o porto, o casario e o fundo com o Hospital de Caridade, emoldurado pelo morro. Estas primeiras aquarelas revelam o interesse de Meirelles em registrar a sua cidade natal de uma forma panorâmica. São difíceis de precisar as datas de algumas obras iniciais de Meirelles. As aquarelas são catalogadas com datas diferenciadas, uma de plano geral como de aproximadamente 1846 e a do detalhe, assinada e datada pelo autor, como sendo de 1849. Apesar da indicação de três anos entre a execução destas duas aquarelas, não parece haver grandes diferenças técnicas entre elas, uma é apenas um detalhe ampliado da outra. Normalmente desenha-se primeiro o conjunto, que parece ter sido feito de observação e, depois o detalhe, copiado a partir do próprio desenho. Pelas datas assinaladas, a primeira foi realizada antes de o pintor freqüentar a Academia e a outra, quando ele já a teria freqüentado durante pelo menos dois anos.

Vista do Desterro, atual Florianópolis foi uma pintura que não passou pelas leituras de importantes críticos que enfocaram as pinturas dos Panoramas, talvez, por ser uma obra descoberta quando se encontrava bastante deteriorada na década de 1980. Depois de restaurada, *Vista da Baía Sul do Desterro*, foi catalogada como obra do pintor. O tombamento da pintura ocorreu em 17 de abril de 1986 a partir do parecer de Gilberto Ferrez.¹⁸⁴ Este parecer foi referenciado na análise da museóloga do IPHAN, Lygia Martins Costa¹⁸⁵.

A museóloga afirmou a necessidade da conservação e tombamento desta pintura e de sua “integração no sugestivo conjunto de sua obra ali reunido – simples elo de uma cadeia, mas importante por representar dado momento do processo evolutivo de um dos grandes nomes da pintura nacional”¹⁸⁶. Lygia Martins Costa também destacou a importância do conhecimento das primeiras obras para compreendermos melhor o processo de aprendizagem do artista e, quem sabe, de sua fase final, quando pintou seus grandes Panoramas dos quais restaram apenas os *Estudos*.

A obra *Vista do Desterro* pode ser comparada formalmente com duas pequenas obras que Nicolas Antoine Taunay executou em 1816, assim que chegou ao Brasil: *Largo da Carioca* e *Morro de Santo Antônio*. “Essa *Vista do Desterro tomada do adro da Igreja do Rosário* (79 x 120 cm) evoca, pela composição, as duas paisagens do Rio de Janeiro de 1816 de Nicolas Antoine Taunay, quadros que o jovem aluno teria observado com interesse na Academia e instintivamente sintetizado ao retratar sua cidade”¹⁸⁷.

¹⁸⁴ FERREZ, Gilberto (Relator). PROCESSO DE TOMBAMENTO da pintura “Vista da Baía Sul do Desterro”, n.576, n.1171, 17 de abril 1986. Carta de Alcídio Mafra de Souza; parecer de Lygia Martins Costa, folhas 4, 5, 6 do processo n.1.171-T-85. Rio de Janeiro, Arquivo Noronha Santos / IPHAN. Gilberto Ferrez relatou este processo em reunião realizada no dia 18 de nov. 1985 (com parecer de 14 de nov. 1985). O então diretor do MNBA, Alcídio Mafra de Souza, endereçou carta de 20 de ago. 1985 ao Diretor da Divisão de Tombamento e Conservação do Sphan.

¹⁸⁵ COSTA, Lygia Martins. Parecer do processo n. 1.171-T-85, fls. 4, 5, 6, que serviu como referência no Processo de tombamento da pintura “Vista da Baía Sul do Desterro”, n.576, n.1171, de 17 de abril 1986. Relator Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro, Arquivo Noronha Santos / IPHAN.

¹⁸⁶ Idem, fl.5.

¹⁸⁷ Idem, fl.4.

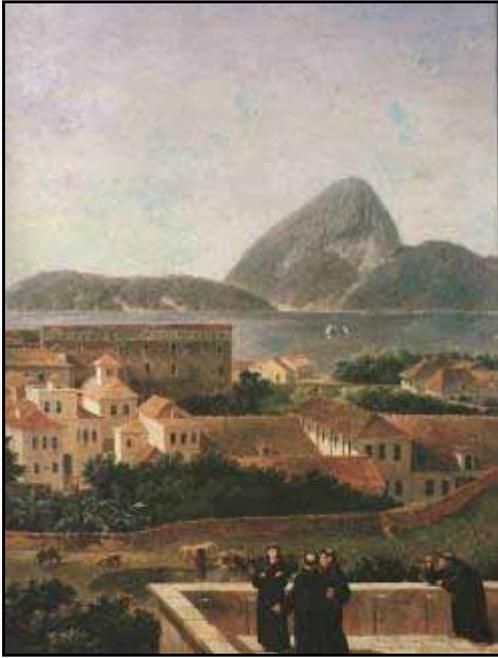


Figura 28: Nicolas Antoine Taunay, *Morro de Santo Antônio em 1816* (det.), óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm, sem assinatura, acervo Museu Nacional de Belas Artes, IPHAN, Rio de Janeiro.

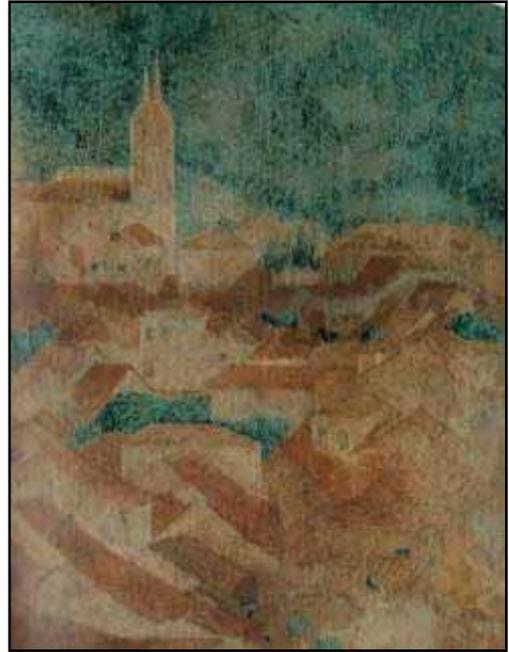


Figura 29: *Vista parcial da Cidade do Desterro*, atual Florianópolis, ca.1849, aquarela sobre papel, 17,2 x 35,5 cm, assinada, acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis.



Figura 30: *Vista do Desterro*, atual Florianópolis, ca.1847, óleo sobre tela, 71,7 x 119,2 cm, sem assinatura, acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC, aquisição Irmandade Beneficente Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Estas imagens traduzem a primeira impressão da paisagem tropical deste artista neoclássico e influenciaram o olhar de Meirelles, que retrata a paisagem de *Nossa Senhora do Desterro* a partir de uma visão de dentro para fora, incorporando os casarios da cidade em direção ao mar, com as embarcações e as montanhas. Em algumas pinturas de paisagens, nota-se o contraste produzido pelos elementos mais *duradouros* da natureza e as transformações radicais ocorridas no cenário urbano.

Em seus primeiros contatos transparece o gosto pela pintura de paisagem, com uma luminosidade do início ou do fim do dia. Neste caso, em *Desterro*, um sol do meio da manhã. É a luminosidade da paisagem horizontalizada destas primeiras obras que será uma ponte de ligação com os Panoramas. “Já ali se encontra o potencial de um artista, com visão precocemente sensível para a paisagem urbana. Destaca-se os efeitos de luz poente, absolutamente seus, a envolver a igreja e o casario à esquerda”¹⁸⁸.

O tema do seu primeiro Panorama circular foi uma paisagem do Rio de Janeiro e os outros dois, apesar de mais próximos do gênero histórico, valorizavam a paisagem baiana e carioca. Na análise de Lygia Martins Costa, *Vista do Desterro*, atual Florianópolis, de 1849,

além de consignar, mais uma vez a comovedora ligação de Vítor jovem à sua terra natal, parece indicar como que o germen de sua preferência pela luz suave do entardecer. Em quadros sucessivos nela mergulhará fundo, até alcançar, em meados da década dos 80, o clímax da técnica e da emoção dificilmente atingido entre nós, e que manifesta de modo magnífico nos estudos para o Panorama do Rio de Janeiro, do Museu Nacional de Belas Artes¹⁸⁹.

No processo de tombamento são apontadas algumas datas prováveis para a obra. Maфра indicou a data de 1862, refutada por Costa, que acusa com certeza, ser ela anterior a *Primeira Missa no Brasil* e, sugerindo 1849. A data em que a obra acabou sendo catalogada foi a sugerida por Gilberto Ferrez, ou seja, 1847. Um dos argumentos para afirmar esta data foi a de que, numa viagem de férias, depois de um período na Academia, Meirelles visitou *Desterro*, onde, além do retrato de seu professor Marciano Moreno, teria feito um panorama do alto da torre da Matriz. O que é muito provável é que *Vista de Desterro* foi pintada em uma destas férias do jovem pintor. O argumento de Costa de que esta obra incorpora uma perspectiva sobre a cidade muito próxima da pintura de Nicolas Antoine Taunay é plausível. Ainda, se considerarmos que era uma pintura a óleo, na qual Meirelles ainda não tinha muito a prática, talvez esta pintura não tivesse sido feita mesmo em suas primeiras férias.

¹⁸⁸Idem, fl.5.

¹⁸⁹Idem, ibidem.

A *Primeira Missa no Brasil*, pintada em 1860, serve de parâmetro técnico para a emissão do parecer, pois define como que um período antes e depois desta obra. Lygia Martins Costa, para emitir seu parecer em 29 de outubro de 1985, destacou a evolução do pintor para chegar à sua obra prima em 1860. A pesquisadora critica o trabalho de Desterro, não para desmerecê-lo, mas para datá-lo, já que seus trabalhos futuros mostrarão o longo e paciente aprendizado. Segundo Costa:

Acontece que nada tem a ver com o domínio profissional e a segurança no exprimir sua sensibilidade incorporados à produção de Vitor quando retorna ao país em 1861. Basta compará-la a *Primeira Missa no Brasil*, cujo cenário é uma paisagem, por todos os títulos obra que não admite retrocesso¹⁹⁰.

Quando Lygia Costa compara a *Primeira Missa no Brasil* com a pintura *Vista do Desterro* afirma:

Mostra-se de fatura canhestra ainda, desenho inseguro, perspectiva um tanto forçada, claro-escuro ingênuo que denunciam mão pouco experiente. Veja-se, no 1º plano, a representação dos elementos do terraço e logo após a dos telhados; na rua, a desproporção das figuras em relação às casas e aos animais. Veja-se os longes insatisfatoriamente obtidos o jogo ambíguo da luz, o tratamento pobre do arvoredado e a falta de aeração, dificuldades que suplantaria só depois de estudo sério e demorado na Itália e na França¹⁹¹.

As diferenças na percepção e técnicas pictóricas são grandes, entre a juventude e velhice, mas seus trabalhos realizados nestes dois momentos da vida demonstram o esmero na pintura da paisagem. Gonzaga Duque Estrada, um dos mais importantes críticos de arte do final do século XIX no Brasil, depois de tecer uma série de críticas à *Batalha de Guararapes*, presente na Exposição Geral da Academia Imperial das Belas Artes em 1879, sentencia “A paisagem (...) é pintada por mão de mestre”¹⁹². Ele afirmou que era na paisagem, presente em muitas de suas obras, que o pintor mais se identificava:

O característico mais importante na individualidade de Vitor Meirelles é o sentimento poético, embora convencional, com que ele interpreta a natureza. A perspectiva aérea constitui um segredo seu. Os raios dourados do sol poente enchem os seus quadros de uma suave melancolia, espiritualizam as longínquas matas onde sempre figuram os dois coqueiros gêmeos e a copa

¹⁹⁰Idem, ibidem.

¹⁹¹Idem, fl.4.

¹⁹²DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995, p.178 (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

opulenta das maçarandubas enastradas de parasitárias. É aí que o pintor tem a sua alma¹⁹³.

Vista de Desterro é uma obra instigante e insere-se na trajetória inicial de Victor Meirelles, quando estava diretamente influenciado por um tipo de pintura que se desenvolvia na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro. O pintor colocou seu cavalete onde pode observar uma visão do alto da pequena cidade, no adro da pequena Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, de onde podia observar o casario e o cais do porto. Os limites da composição estão basicamente entre as duas igrejas – a Matriz e a Igreja de São Francisco.

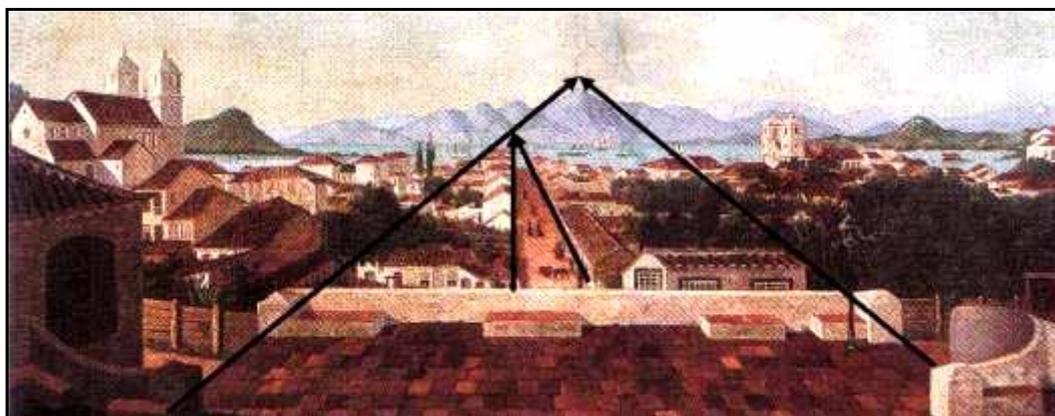


Figura 31: Os diferentes pontos de fuga em *Vista do Desterro*, atual Florianópolis, ca.1847, óleo sobre tela, 71,7 x 119,2 cm, acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC.

Desde cedo Meirelles apresentava uma geometria bem organizada, uma composição bem distribuída, no entanto, este quadro juvenil apresenta uma particularidade visual. A obra tem uma estranha relação com a perspectiva, pois, apesar de ter um ponto de fuga principal encaminhado pelas linhas da Rua Trajano, no centro do quadro, o ponto de fuga do Adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário não obedece ao resto da composição, acentuando a verticalidade e o olhar para as montanhas. Este ponto de fuga está, geometricamente, colocado mais acima da linha de horizonte, encaminhando-se em direção à montanha. O Morro do Cambirela, um dos pontos mais altos da região, acabou se destacando como o ápice de um triângulo. Este elemento encaminha o olhar para o alto e, ao mesmo tempo, cria uma tensão na composição. A *tensão* aplicada ao quadro deriva de um “equivoco” (intencional ou

¹⁹³Idem, p.179.

não) na perspectiva. Esta é a uma forma de *tensão* na composição que aparentemente seria a diferença entre uma obra de Meirelles *acadêmico* e uma de um *moderno* Portinari.¹⁹⁴

Analisando a composição *Anunciação* de Leonardo da Vinci o crítico de arte italiana, Antonio Natali, observa o que seria um erro de perspectiva do mestre do Renascimento. Mas seu olhar é de que “errando” o posicionamento do ponto de fuga que se encaminharia para a montanha (sobre o mar), da Vinci estaria apontando para a espiritualidade do tema. A anunciação já seria o prenúncio da morte e a ressurreição.¹⁹⁵ O ponto de fuga em *Vista do Desterro*, mais do que “erro”, pode indicar um significado de espiritualidade, como evocação de um ponto mais alto, acima de todos, trindade, composição triangular que teve importância na obra de Meirelles, velho ou menino. Numa obra de arte pode haver elementos que nunca se sabe se foram postos de forma intencional, deixando o documento visual aberto para futuras leituras. Neste caso, há um estranhamento que acaba problematizando a paisagem. Esta pintura, que por pouco não desapareceu, evidencia algo que hoje está perdido na paisagem, a perda de visão de um panorama.

A Paisagem Dramática das Batalhas

Era, portanto a história, nos panoramas, que se tornava objeto de contemplação. A utopia temporal das passagens se exprime assim nos panoramas como vontade de fixar o tempo, (...) rejeitando sua inquietude constitutiva, reduzindo-o a uma imobilidade no qual podemos usufruir. Trata-se de um aspecto pelo qual os panoramas representam também a antítese da moda que dão o ritmo à vida do sujeito-mercadoria na passagem¹⁹⁶.

A grande pintura do século XIX era a considerada pintura histórica, com temas nacionalistas, episódios de combates e feitos heróicos. Uma arte que pregava os princípios morais e religiosos. Do ponto de vista acadêmico, o tema *histórico* era considerado o mais importante e incluía os outros gêneros considerados menores, como paisagem e retratos. O *real* vai ser perseguido não só na pintura de paisagens como, e principalmente, na pintura de

¹⁹⁴Ver RODRIGUES, Leonardo. “As ‘Primeiras Missas’ e a construção do imaginário brasileiro na obra de Victor Meirelles e Cândido Portinari”. In: 19&20 – A Revista Eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n.1, jan. 2007. Disponível na site <<http://www.dezenovevinte.net>> Acesso em 20 de jun. 2007.

¹⁹⁵NATALI, Antonio. *Leonardo: Il giardino di delizie*. Milano: Silvana Editoriale, 2002.

¹⁹⁶DESIDERI, Frabizio. “Le vrai n’a pas de fenêtres...” Remarques sur l’optique et la dialectique dans le Passagen-Werk de Benjamin. In: *Walter Benjamin et Paris: Colloque international 27-29 juin 1983*. Paris: CERF, 1983, p.210.

batalhas. A pintura de gênero histórico devia ter o poder de síntese em narrar um acontecimento em uma única imagem.

Dois elementos na tradição da pintura são fundamentais para a linguagem dos Panoramas: a visão do alto e a ênfase no primeiro plano. Uma perspectiva a vôo de pássaro, mas também um olhar dramático do plano aos pés do chão. Na “visão de Ícaro”, o espectador coloca-se diante de uma paisagem ampla em torno de si. Os artistas viajantes destacavam no primeiro plano, figuras típicas, fauna e flora características da região, para servirem de contraponto visual e como referência de contexto.

O uso acentuado de figuras no primeiro plano é característico tanto da pintura de paisagem no século XIX quanto da pintura histórica. Nas pinturas e Panoramas de batalhas, a relação do primeiro plano não era apenas uma questão de composição, de escala e efeito visual, ela estava preocupada em transmitir o aspecto dramático dos combates. Os pintores utilizam os recursos de contraste para acentuar a tridimensionalidade, aproximando o observador do primeiro plano, tornando-o mais “próximo” da cena. Nas cenas de batalhas, ressaltava-se o aspecto dramático das lutas marcadas por corpos de soldado e equipamentos bélicos, canhões, objetos de artilharia, tambores.



Figura 32: Antoine Jean Gros, *Napoleão no Campo de Batalha de Eylau em 9 fev 1807*, óleo sobre tela, 104,9 x 145,1 cm, acervo Toledo Museum of Art.



Figura 33: Detalhe da mesma pintura em outra versão ampliada de Gros, 521 x 784 cm, acervo do Museu do Louvre.

Há um olhar que se aproxima e coloca o primeiro plano em evidência, fazendo o quadro “transbordar” da moldura, acentuando o efeito de perspectiva e do escorço, onde alguns corpos “saltam” do quadro e quase são “cortados” pela moldura. O destaque visual vai

para as figuras do primeiro plano, principalmente sobre dois soldados feridos e imobilizados no combate, cujo realismo assemelha-se às figuras de cera. Se nas pinturas de paisagens das cidades estes elementos de primeiro plano são mais ilustrativos, nas de combate acrescentam dramaticidade às cenas.

Quem explorou este efeito de uma forma radical foi Antoine Jean Gros (1771-1835), discípulo de Jacques-Louis David, quando introduziu figuras destacadas no primeiro plano da composição. Gros, pintor de Napoleão, trabalhou na aproximação do observador através da representação de figuras dramáticas dos cenários das batalhas.

Gros inaugura o gênero da pintura de batalha na arte contemporânea, nesse momento da França pós-revolucionária, correspondendo à constituição de um estado fortemente militarizado. (...) À herança do século XVII e XVIII, onde o caráter de documentação exigia uma distância que expunha visualmente o campo da luta à *vol d'oiseau*, Gros aproxima violentamente a cena, dispendo-a sobre as imensas superfícies das telas, impondo-a dramaticamente ao espectador¹⁹⁷.

Corpos mergulhados em águas escuras no primeiro plano, cavalos derrubados ou se afogando, soldados com um último sopro de vida em *Batalha de Aboukir*. Avista-se a fortificação sobre o mar na paisagem longínqua. Ainda que em pequenos detalhes, contempla-se a batalha naval, o deslocamento das tropas e o acampamento em meio à poeira. Os primeiros planos de Gros destacam-se pela violência: “pensemos nos cadáveres enregelados de *Eylau*”, diz Jorge Coli¹⁹⁸.

As inovações de Gros foram devidamente incorporadas pela tradição. Jorge Coli fez uma leitura de Gros, destacando a importância destes primeiros planos, tentando perceber pontos de convergência da pintura internacional com a *Batalha de Guararapes* de Victor Meirelles. Uma das obras copiadas por Meirelles nos seus tempos de bolsista da Academia foi justamente *Napoleão em Jafa*, uma obra que relata a visita de imperador Napoleão a um hospital de doentes da peste. De uma forma semelhante, em outra obra, de 1808, *Napoleão no campo de Batalha de Eylau*,

O imperador é apresentado não como um conquistador, mas no papel de um líder magnânimo que, entristecido com os horrores da guerra, conforta os feridos e prisioneiros que estão à sua volta. A pintura assume um caráter novo, não-classicista e psicológico que é ainda mais acentuado pelo realismo

¹⁹⁷COLI, Jorge. Op.cit., 1994, p.59-60.

¹⁹⁸Idem, p.61.

do campo de batalha – a extrema confusão após a batalha, tornada ainda mais melancólica à pálida luz de uma paisagem coberta de neve¹⁹⁹.

As pinturas de batalhas serviram de tema durante todo o século XIX, período repleto de lutas e de afirmação dos nacionalismos. As pinturas encomendadas por Louis Felipe, para a construção da história da nação francesa através das batalhas, expostas na Galeria das Batalhas, no Palácio de Versalhes, mostram como as formas de representar as imagens de combates obedecem a determinados padrões de uma época. Dentro da tradição acadêmica, os pintores de um mesmo período podem ter muito em comum, como se pode observar nas obras expostas, lado a lado, de Horace Vernet, Eugène Delacroix, Félix Philippoteaux e outros.

Horace Vernet (1789-1863) retratou algumas batalhas de Napoleão e teve grande influência sobre os pintores de sua geração. Além de conter uma paisagem, as cenas de batalhas criam uma narrativa, uma história a ser pesquisada. Horace Vernet conversou “com participantes da batalha de Valmy sobre suas impressões da luta, antes de pintar a cena de batalha. Henry Barker fez o mesmo na sua pesquisa sobre a batalha de Waterloo”²⁰⁰.

Na *Batalha de Wagram, le juillet 1809*, pintada em 1835-36, uma das suas pinturas expostas na Galeria das Batalhas, Napoleão está no alto dum monte e sobre o cavalo observa o campo de batalha com uma luneta. Numa das mãos ele tem um mapa dobrável que um auxiliar vai se encarregar de segurar. Ele tem a visão, além do olho, do artifício e, geograficamente, está numa posição superior, para dispor suas tropas estrategicamente. Ao mesmo tempo, o mapa indica um conhecimento técnico, topográfico. Ele observa o território do alto como quem vê uma maquete. Os formatos de Vernet, às vezes “são panorâmicos” e, em algumas composições, se está “diante de qualquer coisa que parece ser um pedaço recortado de um panorama sem fim.”²⁰¹

O olhar do alto denota poder, apesar disto, o imperador encontra-se sobre um barranco, um lugar instável. O Imperador cerca-se do que tem à sua disposição para o combate, entre eles, o mapa desdobrável, a luneta. É este o olho do imperador que pode enxergar o próximo e o distante, detalhe ou panorama, um olho que tudo vê:

¹⁹⁹FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.101.

²⁰⁰BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p.185.

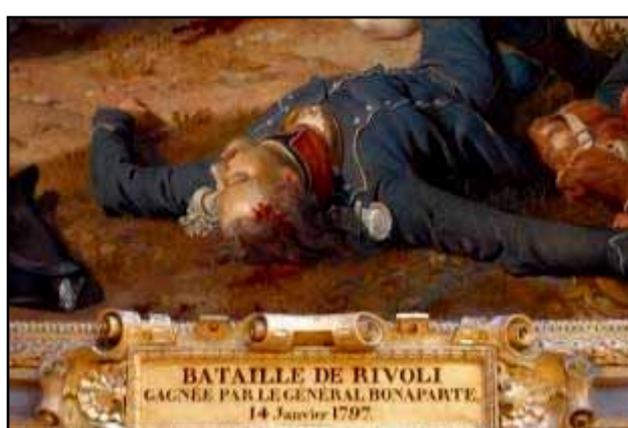
²⁰¹HORACE VERNET (1789-1863). Préface de Robert Rosenblum. Académie de France à Rome, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Année du Patrimoine. Ministère de la Culture et de la Communication. Roma: Luca Editore, 1980, p.18.

A importância, na mitologia histórica, da personagem napoleônica, tem talvez a: encontra-se no ponto de junção do exercício monárquico e ritual da soberania e do exercício hierárquico e permanente da disciplina indefinida. É aquele que descortina tudo com um só olhar, mas a que nenhum detalhe, por ínfimo que seja, escapa jamais.²⁰²

Ainda hoje se pode observar esta relação entre a visão do alto e a ênfase no primeiro plano no cenário de batalha do *Panorama de Waterloo*. O campo da batalha perdida por Napoleão foi preservado e pode ser avistado, aproximadamente, da mesma altura que o pintor registrou a pintura do panorama, do alto de um monumento com a estátua de um Leão, simbolizando a unidade européia. Este olhar possibilita conhecer as posições das tropas e equipamentos, os acidentes do terreno, determinando assim as estratégias de combate.



Figuras 34 e 35: Horace Vernet. *Bataille de Wagram, le juillet 1809* (Detalhes), 1835-6, óleo sobre tela, 543 x 465 cm, *Galerie des Batailles*, acervo Musée National du Château de Versailles et des Trianos.



Figuras 36 e 37: Félix Philippoteaux. *Bonaparte à la Bataille de Rivoli, le 14 janvier 1797* (Detalhes), 1844, óleo sobre tela, 465 x 543 cm, *Galerie des Batailles*, acervo Musée National du Château de Versailles et des Trianos.

²⁰²FOUCAULT, Michel. Op.cit., 1987, p.179.

Félix Philippoteaux fazia uma pintura acadêmica na qual transparecia a linguagem panorâmica. Nos cenários de batalhas, um dos problemas dos pintores era capturar a dimensão das forças em combate, da massa humana conduzindo o olhar para o horizonte. Mesmo em batalhas estava presente uma paisagem de fundo, situando o território e a forma de luta.

No fim do século XIX, os cenários de batalhas exibidos nos Salões e nas plataformas das rotundas era uma das formas de animar as causas nacionalistas cada vez mais crescentes²⁰³. A *panoromania* foi reavivada por estas representações de batalhas na Guerra Franco-prussiana que desencadearam uma onda nacionalista estimulando os dois lados, vencedores e vencidos, a transmitir visualmente suas mensagens. Por um lado, a glorificação da vitória, no outro demonstrar a grandeza daqueles bravos heróis que defenderam a pátria. A Guerra Franco-prussiana desencadearia um interesse extraordinário e promoveria “uma impulsão decisiva ao desenvolvimento do tema da vida militar na pintura”²⁰⁴.

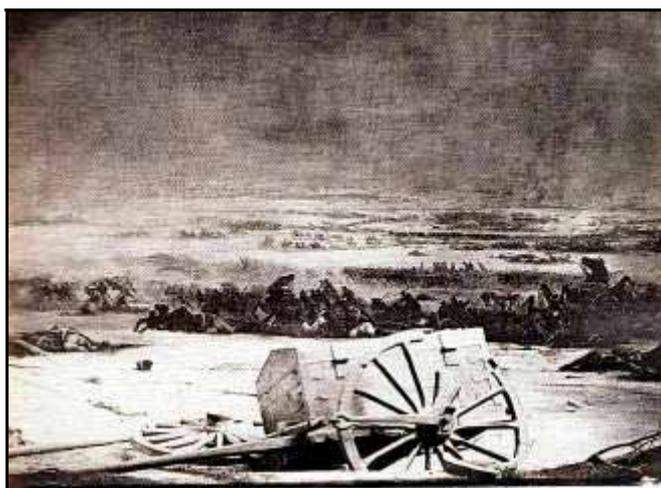


Figura 38: Daguerreótipo anônimo (ca.1850) do *Panorama Batalha de Eylau* de Jean-Charles Langlois, onde podemos visualizar o *faux terrain* ressaltando o “primeiro plano”.

O tema da Batalha de Eylau voltaria a ser desenvolvido na forma de um Panorama. Jean-Charles Langlois inaugurou em [25 junho] 1843 o *Panorama da Batalha de Eylau* numa rotunda dos *Champs-Élysées*²⁰⁵. O observador localizava-se “no centro da

²⁰³O próprio termo “nacionalismo” aparece “em fins do século XIX, para descrever grupos de ideólogos de direita (...). A base dos ‘nacionalismos’ de todos os tipos era igual: era a presteza com que as pessoas se identificavam emocionalmente com ‘sua’ nação e podiam ser mobilizadas, como tchecos, alemães, italianos ou quaisquer outras, presteza que podia ser explorada politicamente.” HOBBSAWM, Eric J. *A era dos Impérios. 1875-1914*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo; revisão técnica de Maria Celia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.203-204.

²⁰⁴ROBICHON, François. Op.cit.,1998, p.10.

²⁰⁵Robichon nota que, “contrariamente aos precedentes, que foram destruídos, o *Panorama de Eylau* foi conservado depois de 1851”. ROBICHON, François. *Panorama de la Bataille d'Eylau*. In: ROBICHON, François et al. Op.cit., 2005, p.109.

batalha, dentro de uma cabana que serviu de quartel general ao comandante do exército russo. Esta cabana domina o planalto (...)”²⁰⁶.

Jean-Charles Langlois, exímio pintor de batalha, aperfeiçoou o chamado de *faux terrain*, realçando o efeito de profundidade. O primeiro plano “saltava” da tela e ficava entre a tela e o observador na plataforma, “todos estes episódios de primeiros planos são tratados com um calor muito grande e uma verve entusiasta na qual somente um pintor soldado e um soldado patriota seria capaz”²⁰⁷. Pode-se acrescentar que Langlois utilizava o *faux terrain* para reforçar este efeito de primeiro plano, incluindo destroços do combate. A parte mais próxima do observador ficava normalmente mais na penumbra, justamente para contrastar com o plano de fundo da paisagem. Na pintura de paisagem histórica, é o efeito de *repoussoir*. Nos Panoramas era preciso enfatizar o contraste dos planos e dar volumetria à pintura.

A Pintura Perdida de um Combate: Filadélfia 1876

Imagens de combates é uma forma clara de propaganda que oferece a oportunidade de retratar o comandante de uma maneira heróica. As imagens renascentistas de batalha tendem a mostrar os próprios líderes engajados nas frentes de batalha. Imagens posteriores, que correspondem a mudanças na organização das operações militares, mostram o comandante olhando o campo de batalha após a vitória, como no caso de Napoleão em *A batalha de Eylau* de Antoine-Jean Gros (1771-1835)²⁰⁸.

No Brasil, a Guerra do Paraguai rendeu inúmeros trabalhos para os fotógrafos, caricaturistas, pintores, ativando “o gênero da pintura de batalhas, revigorando-o pela atualidade.”²⁰⁹ Victor Meirelles pintou diversos *quadros históricos* seguindo os padrões acadêmicos, antes de realizar os Panoramas, entre eles, as encomendas da Marinha do Brasil sobre esta guerra. Em 15 de junho de 1868, o pintor partiu para o campo de batalhas e pesquisar o material para as duas telas: *Passagem de Humaitá* e *Combate naval de Riachuelo*. Esta era uma prática comum, tanto nas Acadêmias, na pintura de história, quanto nos Panoramas. O pintor realizava croquis e, mais tarde, realizava a pintura em ateliê ou na rotunda. A pintura era o resultado de uma pesquisa sobre os personagens, os cenários,

²⁰⁶Notícia Explicativa do Panorama no *Le Moniteur de l'armée*, 1843. Texto organizado por Caroline Joubert. Panorama de la Bataille d'Eylau. In: ROBICHON, François et al. Op.cit., 2005, p.114.

²⁰⁷Idem, p.115.

²⁰⁸BURKE, Peter. Op.cit., p.184.

²⁰⁹COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.85 (Série Livre Pensar; 17).

incluindo detalhes da indumentária, as armas, as horas do dia, a tonalidade da pele, os gestos. Muitas discussões ocorriam no século XIX sobre se determinados detalhes expostos na obra seriam ou não verdadeiros. *Passagem de Humaitá* é como se fosse uma paisagem romântica inglesa, onde as massas, névoas, neblinas são o próprio tema pictórico, como na pintura de William Turner (1775-1851). *Passagem de Humaitá* pouco nos diz sobre o aspecto quantitativo do número de tropas, soldados, navios. Esta pintura coloca em xeque o didatismo na pintura histórica, não se extrai informações acerca dos combates ou mesmo da topografia, apenas sensações. Na defesa da pintura, o fato de que se ateve o mais próximo possível do que foi a realidade da cena, uma batalha noturna, fracamente iluminada pela lua, com um ou outro clarão dos fogos da artilharia. Parece uma visão do inferno, dantesca. Carlos Rubens também partilha dessa interpretação:

Vêm-se de um e outro lado clarões vermelhos, treva, massas de uma e outra cor. No horizonte, bojos de navios indistintos na densa fumarada noturna, avançando, avançando. Uma fornalha enorme ardendo distante. E sobre o cenário que os clarões infernais iluminam, um crescente de angústia empalidecendo no céu calmo²¹⁰.

Sobre a Batalha dos Guararapes e a Guerra do Paraguai, houve pintores e desenhistas que representaram os combates na perspectiva aérea, geométrica, interessante para quantificar navios, tropas e batalhões. A perspectiva didática de um bom jogo de guerra, mas que não coloca um observador em cena, não faz dele um participante como se estivesse visualizando um combate. A preocupação de Meirelles não era apenas com o didatismo, mas com a atmosfera e espacialidade do olhar. De longe, estas imagens se diluem na poeira da paisagem, o olhar se desmancha num horizonte de cores e paisagens. Meirelles queria transformar o espectador em testemunha ocular, se aproximar de uma verdade que atravessasse a história. O artista permaneceu por dois meses presenciando o cenário de guerra, quando teve a “oportunidade de se familiarizar com particularidades da nossa ação naval e até a minúcia de desenhar cadáveres”²¹¹. Este retrato de cadáveres remete o observador à Géricault, que, para desenhar *O Naufrago da Medusa*, fez desenhos no morgue, construiu uma jangada e se aproximou desta linguagem do fragmento, do resto, da decomposição e da morte. Realismo romântico que Meirelles observou muito bem, pois inclusive copiou este quadro no Museu do Louvre, em seus tempos de estudante. Em contraposição ao desenho da paisagem, o fragmento. Ficou a bordo do encouraçado Brasil, a nau capitânea da Esquadra Imperial, vendo

²¹⁰RUBENS, Carlos. Op.cit., p.55.

²¹¹MELLO JÚNIOR, Donato. Temas históricos. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., 1982, p.81.

de perto a rudeza do cenário de guerra e o drama dos soldados mortos e feridos. Meirelles sabia ser realista, como mostram seus desenhos na série *Estudos paraguaios* que, para André Toral mostram:

além da minúcia própria de Vitor Meireles, um realismo e uma frieza que não aparecem em parte alguma da sua obra. Nas suas visitas à recém ocupada fortaleza de Humaitá, fez uma série de desenhos de cadáveres de paraguaios e brasileiros, detalhando as expressões dos mortos e o que acontece com os corpos retorcidos depois que a vida se vai (...) ²¹².

Segundo Toral, os *Estudos paraguaios* foram praticamente desprezados em prol de um estilo romântico cuja “composição óbvia, literal, e rigorosamente de acordo com as prescrições acadêmicas, afastou o *Combate naval de Riachuelo* de uma representação realista, dando-lhe um aspecto de alegoria fantasmagórica”²¹³. Junto da saudação do Almirante Barroso contribui para esta fantasmagoria os cadáveres de heróis anônimos, empilhados, corpos boiando, feridos de batalhas em primeiro plano. Heróis fantasmas de uma construção visual da memória nacional. Era exaltada a figura heróica do almirante junto com a destruição da esquadra paraguaia. Em algumas cenas de batalhas os pintores dispõem no primeiro plano, cadáveres de guerra, destroços de equipamentos, carruagens, entulhos, com a intenção de dramatizar a cena, como a *Tomada de Curuzu* (a 3 de setembro de 1866), de Victor Meirelles.

Em *Paraguai: imagem de sua pátria desolada* (ca. 1880) de Juan Manuel Blanes (1830-1901), a alegoria de uma jovem paraguaia está diante de um cadáver semi-enterrado e coberto pela bandeira ao lado de uma arma e um livro de história. A história dos mortos é uma paisagem sem perspectiva, onde sobraram apenas urubus sobrevoando cadáveres. O ponto de vista é de baixo para cima, aumentando a proporção da jovem, que se agiganta na sua desolação e solidão. Realidade ou fantasmagoria? André Toral descreve esta pintura como um dos poucos testemunhos dedicado ao tema pelo pintor uruguaio:

(...) uma mulher, que parece ter passado por tempos difíceis, caminha tristemente em meio a um país destruído, entre ruínas e corpos pelo chão. A alegoria tem um sentido moral; convida à compaixão pelo vencido. É uma triste lembrança da brutalidade imposta ao antigo aliado uruguaio pela Tríplice Aliança.”²¹⁴.

²¹²TORAL, André. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 2001, p.141.

²¹³Idem, p.142.

²¹⁴Idem, p.124.

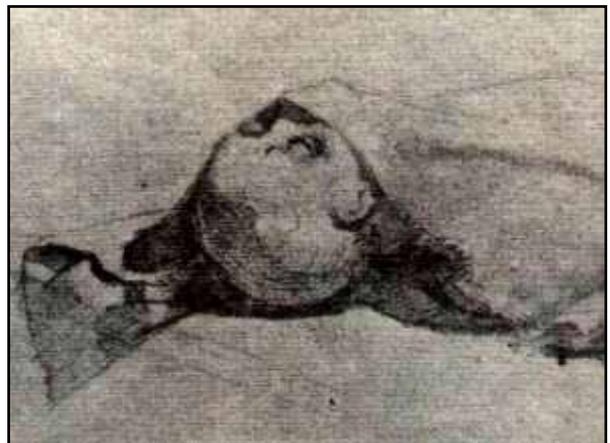


Figura 39: Victor Meirelles. *A passagem do Humaitá*, 1868-1872, acervo do Museu Histórico Nacional.



Figura 40: Victor Meirelles, *Tomada de Curuzu* (a 3 de setembro de 1866), desenho a lápis. A intenção da pintura de batalhas no século XIX era evidenciar os primeiros planos ressaltando o aspecto dramático.

Figura 41: *Estudos paraguaios* de Victor Meirelles, acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



A alegoria é vista aqui como uma recusa de ir além dos quadros históricos, onde havia batalhas e combates e um fato importante a narrar. Um ambiente desolador deste espaço de pós-guerra, onde restam apenas cadáveres espalhados pelo chão ou amontoados nas trincheiras. A alegoria serve como recusa aos acontecimentos factuais. O quadro histórico é o da ação, da guerra como espetáculo, da medição de forças no campo de batalha. E quanto mais “realista” melhor. Não se quer o momento antes ou depois, mas a ação, a comoção, o sensacional, a busca do ato fulgurante, não do momento adormecido, do tempo morto e suspenso²¹⁵.



Figura 42: Victor Meirelles, *Combate naval de Riachuelo*, 1882-83, (Detalhe da segunda versão), óleo sobre tela, 820 x 420 cm, acervo Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 43: Juan Manuel Blanes, *Paraguai: imagem de sua pátria desolada* (ca. 1880), óleo sobre tela, 100 x 80 cm, acervo Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideú.

No caso do *Combate naval de Riachuelo*, o embate entre as esquadras brasileiras e paraguaias em junho de 1865, a figura central e que chama a atenção é a do comandante herói, enaltecido pela posição no alto do navio quando realiza o gesto de tirar o quepe numa

²¹⁵Pode-se estender este conceito ao enfoque da mídia que “mostra com freqüência o começo ou o fim, ao passo que um acontecimento, mesmo breve, mesmo instantâneo, se prolonga. (...) eles querem o espetacular, enquanto o acontecimento é inseparável de tempos mortos”. DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.198.

saudação. O almirante Barroso, neste momento, se mantém na passarela do navio e “ordena a continuação do ataque, aos gritos de *Viva o Imperador! Viva o Brasil!...!*”²¹⁶

No *Combate naval de Riachuelo*, o primeiro plano contém um conjunto de soldados paraguaios, mortos e feridos, ressaltando a imagem do navio com a figura do Almirante Barroso, saudando e em pose de estátua. Trata-se de uma maneira de compor a obra, de uma prática, na qual “a dificuldade de se observar um combate de uma pequena distância e o desejo de produzir imagens heróicas estimulou o uso de figuras típicas, fórmulas tiradas da escultura clássica (...) e também de pinturas mais antigas, ‘gênero bolo’(....)”²¹⁷.

A Exposição da Filadélfia, nos Estados Unidos, teve a participação do imperador brasileiro na inauguração em maio de 1876. Entre os artistas convidados, entre outros, estavam Pedro Américo e Victor Meirelles. Este enviou três obras para a seção de Belas Artes: *Primeira Missa no Brasil*, *a Passagem de Humaitá* e *o Combate naval de Riachuelo*.

O artista não viajou para Filadélfia e o acompanhamento das obras ficou por conta de Saldanha da Gama, que, nesta época, representava o Brasil no exterior. Gama havia sido encarregado para “desempenhar o papel de *courier*. O acompanhamento, todavia, foi parcial, pois este não verificou a embalagem no retorno das obras para o Brasil. As obras não foram bem acondicionadas e tudo indica que ficaram expostas ao relento”²¹⁸. Saldanha da Gama prosseguiu viagem, precisando retirar-se para os Estados Unidos e comunicou Meirelles de que não acompanharia mais as obras. Elas se deterioraram bastante, mas apenas o *Combate naval de Riachuelo* acabou extremamente danificado e nem se cogitou a possibilidade de restauração.

Como não foram verificadas as condições dos trabalhos na Alfândega e a moldura estava extraviada, foi necessário primeiro restaurar a moldura, para depois pensar na tela deteriorada, mas o desastre já estava consumado. Além de a obra ter ficado ao relento, depois de ter sido entregue à Academia, foi abandonada quase dois anos sem se verificar seu estado de conservação. Somente lembrou-se dela por ocasião da Exposição Geral na Academia Imperial das Belas Artes que aconteceria em 1879. Nesta época, Meirelles estava terminando a obra *Batalha dos Guararapes*, encomendada por um Ministro do Império.

²¹⁶“1653 Meirelles (V.) *Combat naval de Riachuelo*; - épisode de la guerre entre le Brésil et le Paraguay.” SALON DE 1883. Société des Artistes Français pour L’Exposition des Beaux-Arts de 1883. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, exposés au Palais des Champs-Élysées. Paris: E. Bernard et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 1883, p.150.

²¹⁷BURKE, Peter. Op.cit., p.183-184.

²¹⁸XEXÉO, Mônica. Arte e história. In: *Entre duas modernidades: do neoclassicismo ao pós-impressionismo na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, [s.d.], p.69.

A obra chegou à Alfândega em 19 de janeiro de 1877. No final do ano seguinte, deu-se o triste desfecho da história desta pintura, como se pode observar na “minuta de expediente” do Diretor da Escola das Belas Artes, Ernesto Gomes Moreira Maia ao Ministro e Secretário do Império:

No dia 4 de dezembro de 1878, às 10 horas da manhã, nesta Imperial Academia das Belas Artes, indo desenrolar-se na Pinacoteca o quadro a óleo representando o ‘Combate Naval de Riachuelo’ pintado pelo Sr. Professor Vítor Meireles de Lima, depois de tirar-se o cartão que lhe servia de capa, e que estava em perfeito estado, notou-se logo à primeira volta que a tinta estava fendida e tendia a destacar-se da tela; prevenido deste acidente, o Secretário da Academia ordenou que se suspendesse a operação e deu logo parte ao Sr. Dr. Vice-diretor, servindo interinamente de Diretor, o qual mandou chamar o Sr. Professor Vítor Meireles. Tendo este chegado, em sua presença, na do Sr. Dr. Vice-Diretor, do Secretário, do Conservador da Pinacoteca e do Porteiro da Academia, abaixo assinados, de alguns douradores que ali estavam trabalhando, e dos homens encarregados da colocação dos quadros, verificou-se, continuando a desenrolar-se a tela, que ela tinha apodrecido, e que este estado piorava para o interior; suspendeu-se então novamente o trabalho por estarem as voltas do pano pegadas umas às outras, e este tão arruinado que, comprimindo-se entre os dedos, reduzia-se a pó: menos da metade da tela que se havia desenvolvido foi suficiente para dar a triste certeza de que tão valioso quadro estava completa e irremediavelmente perdido.²¹⁹

O estado de conservação era tão precário, que a pintura virou pó, tinta fendida. Se a lógica da modernidade e das Exposições Universais, como a da Filadélfia, era da montagem e desmontagem das construções, não se pode dizer o mesmo de pinturas que requeriam um cuidado para não se extraviarem e não se danificarem nas longas viagens marítimas. Não eram obras em série, mas obras únicas.

Chegou-se a culpar o próprio pintor, pois, sendo professor da Escola, poderia ter pressionado a direção para se certificar da entrega de seu trabalho em boas condições. Meirelles “chorou lágrimas de desespero”, segundo Guimarães²²⁰.

A perda desta obra e a crítica da imprensa por conta da Exposição Geral de 1879, com a pintura *Batalha de Guararapes* desiludiram Meirelles completamente. Porém, ele consegue, a partir de uma concessão de D. Pedro II, viajar à Europa, onde pintou uma segunda versão da obra. Meirelles revela esse sentimento numa carta de 09 de julho de 1880, dirigida ao seu discípulo Pedro Peres, em Paris, que faz parte de um “Álbum de autógrafos”:

²¹⁹Carta de Ernesto Gomes Moreira Maia, Diretor da Escola das Belas Artes, dirigida ao Ministro do Império, em 10 de dez. 1878 apud MELLO JÚNIOR, Donato. O Combate naval de Riachuelo, seu desaparecimento e sua réplica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.8, 1962, p.170-171.

²²⁰GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vitor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB; Conselho Federal de Cultura, 1977, p.92.

“sinto abater-me! É possível que com a viagem eu recupere o que julgo ir perdendo (...)”²²¹. Ele partiu abatido com o sentimento de perda e com as críticas da imprensa. A réplica foi realizada em Paris a partir de *Estudos* e fotografias. O *Combate naval de Riachuelo* chegou a ser fotografado, o que facilitou um pouco sua tarefa. Pintar uma réplica por si só talvez não justificasse a viagem e ele expôs a obra no Salão de 1883, quando esta prática dos Salões já havia entrada em decadência.

Este acontecimento marcaria profundamente a carreira de Victor Meirelles pois, ao pintar uma segunda versão do *Combate naval de Riachuelo* em Paris, ele seria encaminhado acidentalmente para os Panoramas. A viagem para a Europa ocorreu num momento em que os Panoramas eram moda e uma forma lucrativa de espetáculo nas grandes cidades. Meirelles deparou-se com uma cultura visual e um ambiente muito diferente de quando lá morou na década de 1850. Após a Guerra Franco-prussiana e a Comuna de Paris, quando a cidade ficou em chamas, era também o contexto do nacionalismo das nações – da exaltação do heroísmo, tanto de vencidos quanto de vencedores. Os Panoramas ressurgiam e teriam o seu momento de apogeu em 1889, na Exposição Universal de Paris. Mas duraria pouco tempo.

²²¹MELLO JÚNIOR, Donato. Temas históricos. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., 1982, p.77.

3 UM PINTOR DE PANORAMAS

Donato Mello Júnior lembra que Victor Meirelles, num apontamento autobiográfico, relatou quando concebeu a primeira vez a idéia de um Panorama: “No dia 5 de setembro de 1872 lembrei-me de fazer um panorama representando o *Panorama do Rio de Janeiro* tirado de Santo Antônio”²²². Esta anotação coincide com a *Notícia Histórica* de Meirelles: “Foi no intuito de fazer admirar na Europa a nossa esplêndida baía e luxuriante vegetação, principalmente, que empreendi este Panorama em 1886; era uma idéia que há mais de 17 anos acariciava, e que só depois de muito refletida a pus por obra”²²³. Muitos pintores acadêmicos, artistas viajantes, já haviam feito panoramas e álbuns de vistas do Rio e é muito provável que um dia quisesse pintar um grande Panorama na cidade na qual vivia. Apenas um Panorama do Rio de Janeiro havia sido exposto numa rotunda em Paris em 1824.

No período ao qual Meirelles se referiu, ele estava pintando duas telas de grandes dimensões no Convento de Santo Antônio. Havia recebido a encomenda da Marinha Brasileira para retratar os feitos na guerra do Paraguai. Ao voltar para o Brasil, depois da sua viagem de pesquisa, Meirelles, entre 1869 a 1872, teve dificuldades para encontrar um espaço adequado para pintar as imensas telas. Solicitou então uma autorização para instalar clarabóias no telhado do Convento de Santo Antônio e, mais tarde, na sala de exposições da Academia Imperial das Belas Artes. No Museu D. João VI pode-se encontrar os documentos que narram alguns dos motivos de abertura das clarabóias, naquele grande espaço onde, segundo Argeu Guimarães, “Meirelles viu-se obrigado a arrombar o teto para colocação do pano maior, obrigando-se a repor tudo no estado primitivo quando concluísse os quadros”²²⁴. Além da iluminação e a possibilidade de enxergar a pintura de longe para fazer a correção da perspectiva e tonalidade das cores, estas clarabóias mostram uma preocupação do artista com a luminosidade incidente sobre a pintura, “tanto que o artista manda abrir no teto uma brecha,

²²²MELLO JÚNIOR, Donato. Registros de anotações na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, [s.d.], p.35-36.

²²³MEIRELLES, 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. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Apresentação de Elza Ramos Peixoto; Regina Liberalli Laemmert; Tomaz Glicério Alves da Silva (Conservadores). Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde / MNBA, ago. de 1948, p.7.

²²⁴GUIMARÃES, Argeu. Op.cit., p.89.

lá adaptando uma peça de vidro incolor, para a penetração livre da luz solar.”²²⁵ A luz natural vinda do alto que escorrega sobre a superfície da tela, semelhante à pintura das rotundas.

Victor Meirelles de Lima realizou grandes obras de cunho nacional e arriscou sua carreira na tentadora trilha da pintura dos Panoramas. Quais visões o despertaram para esta atividade? Seria apenas a idéia de realizar um empreendimento que fazia sucesso na Europa? Mas, essa jornada exigia a constituição de uma sociedade de ações para conseguir o capital necessário. O argumento de que pintou Panoramas para não morrer de fome parece incorreto, pois em 1885, quando começou a pintar os *Estudos para o Panorama do Rio de Janeiro* ainda trabalhava como professor da Academia em plena Monarquia. Também a influência do pintor belga Henry Langerock poderia justificar essa escolha. Langerock esteve no Brasil em 1885 para fazer uma exposição. Talvez Meirelles tenha elegido uma pintura da paisagem para não correr o risco de ser novamente incompreendido, como ocorreria nas críticas feitas ao seu trabalho, principalmente a partir da Exposição Geral de 1879²²⁶.

Teria ele se identificado com outros pintores que tiveram a mesma formação e pintavam Panoramas? Afinal, como professor da Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro, suas principais referências procediam da Academia e dos Salões. Apesar de ser um tipo de pintura voltado para o gênero popular, existia uma relação muito estreita entre pintores acadêmicos e panoramistas. Muitos panoramistas tiveram como mestres professores acadêmicos. Henri Gervex recebeu aulas de Alexandre Cabanel (1823-1889). Jean-Charles Langlois, quando soldado de Napoleão, trabalhou no atelier de Girodet e Horace Vernet. Édouard Detaille foi aluno de Ernest Meissonier.

Em sua primeira viagem, Meirelles viveu oito anos na Europa, entre 1853 e 1861, primeiramente em Roma e depois em Paris quando expôs a *Primeira Missa no Brasil*. Frequentou diversos museus e realizou numerosos estudos e cópias de pinturas de grandes obras, entre elas, de Géricault, Tiepolo, Van Dick, que enviou ao Brasil durante seu período como bolsista do governo imperial.

Nesta sua segunda viagem, ocorrida entre 1881 e 1883, Meirelles, além de pintar a réplica do *Combate naval de Riachuelo* (ver figura 42) num atelier do *Boulevard Vaugirard*,

²²⁵MILHOMEM, Wolney. *O humanista Vítor Meireles*. Porto Alegre: Edições Flama, 1972, p.57.

²²⁶Ao longo de sua carreira Meirelles recebeu críticas ferrenhas que desclassificariam o pintor, principalmente na figura de Ângelo Agostini, na *Revista Ilustrada*, que tinham como alvo atingir também a Monarquia. Depois do *Salon* de 1883 em Paris, a réplica do *Combate Naval do Riachuelo* foi exposta no Brasil em 1884, no Largo de São Francisco de Paula e na Exposição Geral de 1884, aberta em 23 de agosto. Não faltaram críticas, como a publicada na *Revista Ilustrada*, numa carta anônima cujo autor se denominava “X”: “Para expor a cópia de um quadro já visto por nós, que fez fiasco no *Salon* de Paris, que passou completamente despercebido”. *Revista Ilustrada*, nº 363, Rio de Janeiro, 1883, p.3 apud ROSA, Ângelo Proença et al. *Op.cit.*, 1982, p.78.

número 114, em Paris, conheceu outras cidades e museus e, principalmente, ampliou seus conhecimentos sobre a arte. Algumas impressões de viagem de Meirelles estão recolhidas em cartas enviadas a amigos. Escragnolle Doria baseia-se numa carta escrita em 1881²²⁷, onde o pintor fala de seu interesse por alguns pintores, entre eles, Rubens e Rembrandt. Provavelmente, o pintor percebeu a cultura visual dos Panoramas, pois havia alguns exemplos de empreendimentos que tinham dado certo em algumas cidades da Europa. A experiência de pintar grandes quadros do gênero histórico e o convívio com a pintura de paisagem levou Meirelles a identificar-se com os Panoramas e acreditar que seria possível fazer uma pintura que pudesse ser reconhecida na Europa e que ainda pudesse ser rentável. Assim, imbuído com as qualidades de um pintor acadêmico, Meirelles incorporou à sua pintura, de paisagens e batalhas, a arte do espetáculo.

Como Victor Meirelles e Jean-Charles Langlois, pintores de paisagens e de batalhas, não teriam sido atraídos por este tipo de pintura e ambiente, se o Panorama atraía multidões? Robichon pergunta “como imaginar que Langlois, jovem pintor curioso de novidades e fino conhecedor em matéria de perspectiva, não teria feito uma visita ao panorama?”²²⁸. Ainda se referindo a este mesmo pintor, “quais motivações profundas poderiam empurrar um oficial, antigo soldado da *Grande Armée*, a se lançar em 1830 na exploração de um espetáculo de panorama?”²²⁹. Langlois foi um pintor da primeira fase dos Panoramas e manteve este gênero, com alguma evidência na França, expondo diversas vezes entre os anos de 1830 e 1870.

Os Panoramas tiveram seu interesse reavivado na década de 1880, época em que os Panoramas pipocavam nos bairros parisienses²³⁰ e se espalhavam por toda a Europa, principalmente Bélgica, Alemanha, países que Meirelles visitou. Foi o momento de auge dos Panoramas, também chamado de segunda geração, que mobilizava uma grande quantidade de recursos e investimentos públicos e privados.

Em 11 de setembro de 1882, já houvera uma tentativa frustrada de construção de um *Panorama Nacional* no Rio de Janeiro, antiga capital do Brasil. Os três requisitantes, Constantino Hermann Schlobach, João da Costa Rodrigues e Antonio José Alves, obtiveram uma concessão para construir “um grande edifício e nele exibir um deslumbrante panorama

²²⁷DORIA, Escragnolle. *Revista da Semana*, 23 fev. 1935, p.18.

²²⁸ROBICHON, François. Langlois, magicien des panoramas, In: ROBICHON, François et al. Op.cit., 2005, p.20.

²²⁹Idem, p.19.

²³⁰SCHWARTZ, Vanessa R. Op.cit., p.149-150.

igual aos que existem hoje em cada uma das Capitais Européias”²³¹. A Câmara se obrigaria a não deixar construir, num prazo de seis anos, outra edificação com finalidades semelhantes no Distrito Federal, ou seja, que não pudesse competir com o *Grande Panorama Nacional no Rio de Janeiro*. Os requisitantes especificavam onde tal construção poderia ser instalada, na área central que abrangeria diversas praças e ruas (...) ²³². E especificavam que o espaço de “vastas proporções” seria “construído de pedras, tijolos e ferro, com abundância de luz e perfeitamente ventilado”²³³. Apesar de que estava apenas na intenção, pensou-se numa pintura adequada para inaugurar esta rotunda, uma versão panorâmica da *Batalha do Avaí* de Pedro Américo (1843-1905), que estaria de acordo com um “sentimento patriótico pela representação dos fatos guerreiros mais brilhantes da pátria história”²³⁴. O espetáculo teria um caráter “instrutivo, onde aos olhos dos observadores se desenrolam custosas telas representativas dos fatos históricos mais grandiosos das Nações, bem como das construções artísticas de maior vulto no domínio da arte”²³⁵.

Os temas das batalhas faziam-se presentes nos quadros expostos nos Salões e também nos Panoramas. Isto deve ter representado um incentivo a mais para o trabalho do pintor que estava justamente refazendo a pintura de um combate no Paraguai. Meirelles, em seus escritos, parece ter feito menção a alguma visita aos Panoramas. No entanto, como um pintor de grandes painéis e pinturas históricas, certamente surpreendeu-se com o *Panorama Cerco de Paris*, obra de Philippoteaux, que era freqüentada por multidões²³⁶. Para um pintor com uma trajetória de grandes quadros históricos como Victor Meirelles, esta foi, talvez, uma oportunidade de saber o que estava sendo produzido com sucesso na Europa, além de conhecer melhor as obras de grandes mestres da pintura.

O envolvimento de Meirelles com os Panoramas começou nesta viagem, momento que determinou o futuro de sua carreira. Foi também decisivo o envolvimento com Henri

²³¹ *REQUERIMENTO para instalar o Panorama Nacional do Rio de Janeiro*, no Rio de Janeiro, antiga capital do Brasil, três requisitantes, Constantino Hermann Schlobach, João da Costa Rodrigues e Antonio José Alves, em 11 de set. de 1882. Arquivo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

²³² “(...)abrange um e outro lados das seguintes praças e ruas, suas paralelas e transversais, desde a praça Duque de Caxias à rua e Largo da Lapa e rua das Mangueiras, Evaristo da Veiga, Riachuelo, Conde d’Eu, Bom Jardim e América até a praça do Santo Cristo, compreendendo portanto as freguesias da Glória, S. José, Santo Antônio, Sant’Ana, Santa Rita, Candelária e Sacramento”. *REQUERIMENTO para instalar o Panorama Nacional do Rio de Janeiro*. Op.cit.

²³³ Idem, *ibidem*.

²³⁴ Idem, *ibidem*.

²³⁵ Idem, *ibidem*.

²³⁶ Vou me permitir aqui, como outros pesquisadores, supor alguns caminhos que certamente o pintor teria feito, por exemplo, quando Antelo escreve: “Entre 1853 e 1861, Victor Meirelles, como aluno de Minardi e Nicola Consoni, percorreu as galerias romanas. Deve ter apreciado, entre outros, os quadros do palácio Barberini”. ANTELO, Héctor Raul. Um desejo vacilante. In: *Victor Meirelles: Estudos de Trajes italianos*. Org. e Coord. de Lourdes Rossetto. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2006, p.20.

Langerock, um pintor belga recém-chegado ao Rio de Janeiro. Pouco tempo depois de retornar ao Brasil, Meirelles deu entrada, juntamente com Langerock, nos pedidos de registro de uma Empresa de Panoramas.

Bruxelas, 1888

Fazer Panoramas era uma atividade muito dispendiosa, que se subordinava às *Empresas de Panoramas* criadas no decorrer do século XIX. Meirelles queria pintar uma paisagem que pudesse despertar, principalmente, o interesse do público europeu pelos lugares exóticos e tropicais. Antes de partir para a Bélgica e executar o *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, Meirelles encaminhou um documento na Junta Comercial da Corte do Rio de Janeiro, em 15 de junho de 1886, para formar a Empresa de Panoramas *Meirelles & Langerock*. Neste requerimento, ele especificava com detalhes o tipo de Empresa - *Sociedade Comandatária Simples*, criada para empreender e executar o *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*²³⁷. Assim como tantas outras *Empresas de Panoramas* já existentes na Europa, eles fundaram uma que serviria para angariar fundos, os quais seriam aplicados à tarefa de pintar um *Panorama do Rio de Janeiro* e levá-lo para ser exposto nas principais cidades européias. O capital adviria das exposições públicas, previstas para acontecer em “Londres, Paris, Berlim, São Petersburgo, Viena, Roma, Nápoles e outras grandes cidades da Europa e das duas Américas”²³⁸.

A sociedade teria um prazo de duração de seis anos, definido em contrato (Meirelles teria dissolvido a *Cia. do Panorama* em 1893). A *Empresa Meirelles & Langerock* surgiu por volta de junho de 1886. Assim que conseguiu capital financeiro para realizar a empreitada e viabilizar a Empresa de Panoramas, partiu para fazer “os estudos necessários com o Sr. Langerock, e quase que posso dizer, sem descansar um momento, consegui dentro de seis meses fazer os esbocetos a óleo”²³⁹. Segundo alguns relatos, entre eles o de Robichon, estes *Estudos* foram realizados “de *après nature*”²⁴⁰, ou seja, desenhos de observação, mas

²³⁷MEIRELLES, Victor; LANGEROCK, Henri. *Inscrição no registro do instrumento da Sociedade Comandatária Simples na Junta Comercial da Corte*. REGISTRO Nº 29508/63/1886 / MEIRELES & LANGEROCK, 1886, fl.1. Arquivo Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

²³⁸Idem, *Ibidem*.

²³⁹MEIRELLES, Victor. *RELATÓRIO apresentado aos Srs. Sócios da EMPRESA DO PANORAMA da Cidade do Rio de Janeiro pelo sócio gerente Victor Meirelles de Lima*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont´Alverne, 1889b. Fundação Biblioteca Nacional, Coleção Benedito Ottoni (organizado pelo Dr. J. C. Rodrigues); doação Dr. Júlio B. Ottoni IV, 321,5,7, n.11, p.8.

²⁴⁰ROBICHON, François. *Op.cit.*, 1982, p.491.

também utilizaram fotografias. Estes *Estudos* dos Panoramas, numa seqüência, formam uma visão da paisagem tomada de um ponto central, o Morro de Santo Antônio.

Os *Estudos* foram apreciados, antes da viagem à Europa, no atelier da Rua do Sacramento, por “alguns competentes e amadores, entre os quais tive a honra de contar sua Majestade o Imperador”²⁴¹. Apenas estes *Estudos* restaram do *Panorama do Rio de Janeiro*. Eles haviam sido realizados entre 1885 e 1886 em colaboração com Langerock. Os *Estudos* constituem um acervo, juntamente com os dois outros Panoramas que Meirelles pintou sozinho e fazem parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

No Brasil não havia telas com as dimensões apropriadas, nem espaços imensos onde se pudessem pintar Panoramas. Nesta época, já existia uma infra-estrutura montada por Empresas de Panoramas na Europa, particularmente na Bélgica, onde os panoramistas podiam pintar suas telas nas próprias rotundas aonde iriam mais tarde expor.

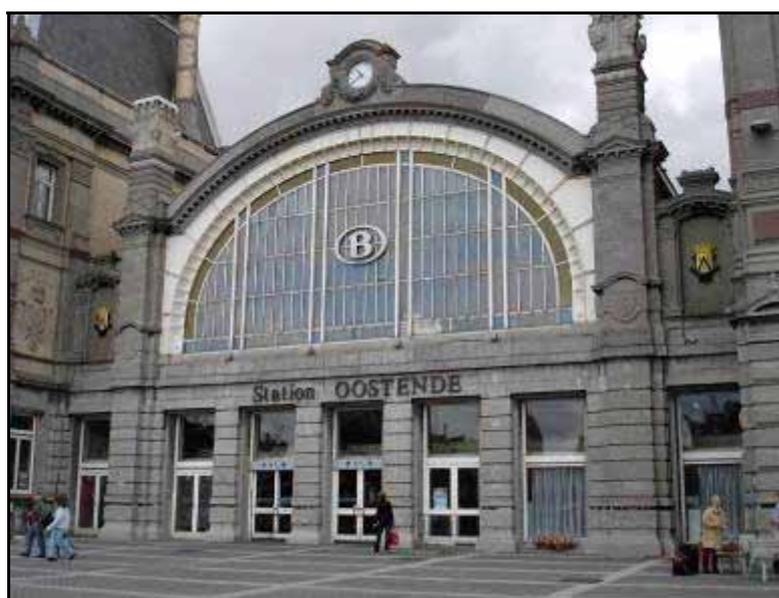


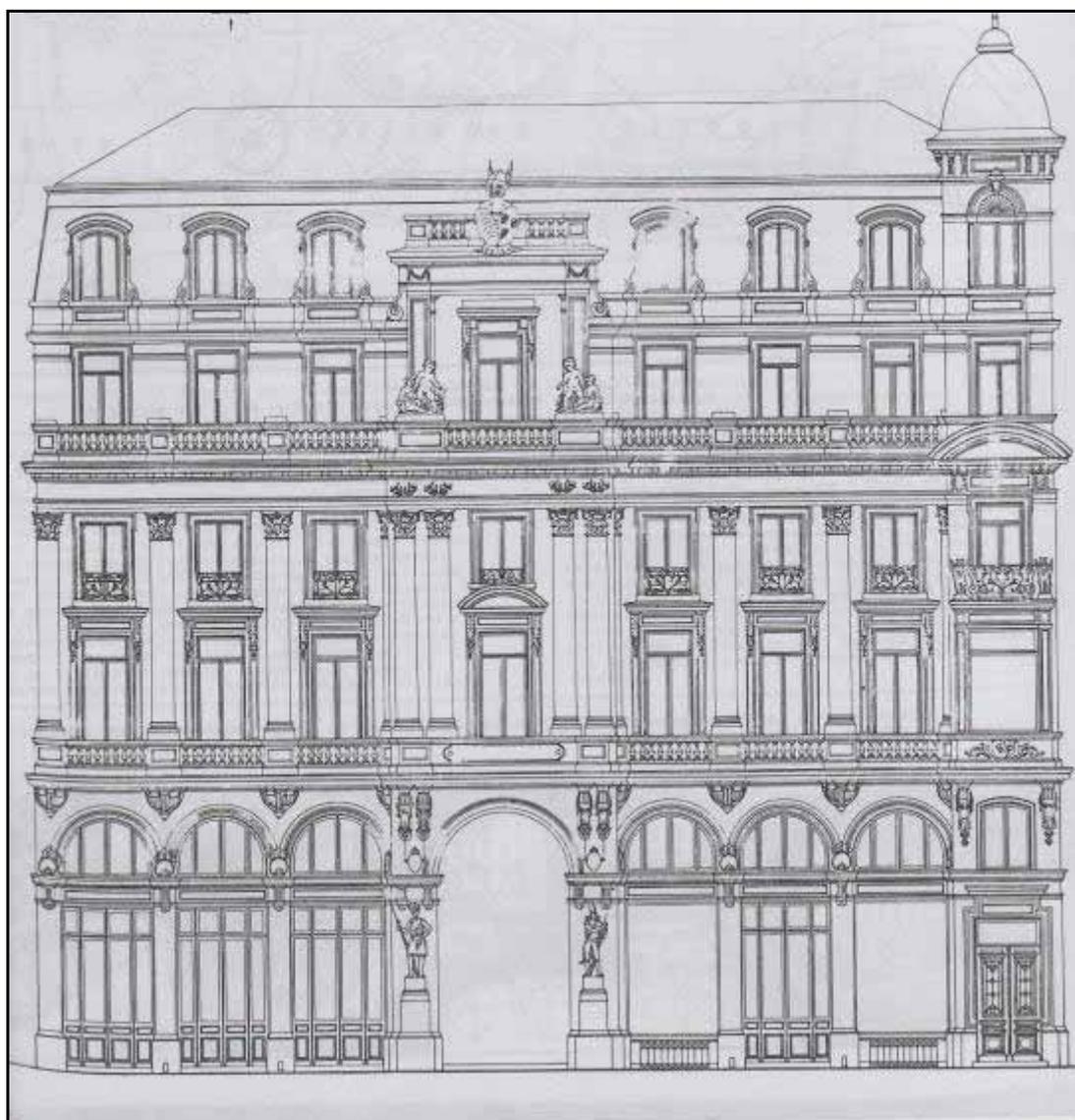
Figura 44: Vista da Estação de Ostende, Bélgica, onde Meirelles e Langerock pintaram o *Panorama do Rio de Janeiro*.

Os pintores iriam definir as dimensões da tela de acordo com o atelier disponível em Bruxelas, Paris ou Ostende, mas seria aproximadamente de trinta e cinco a quarenta metros de diâmetro por quatorze metros de altura, segundo o manuscrito para constituir a Empresa de Panoramas “Meirelles & Langerock”. Eles trabalharam juntos num *atelier* da cidade de Ostende, um lugar muito importante na época no processo de remodelação e modernização promovido pelo Imperador Leopold. “Reunidos os esboços, fotografias e os

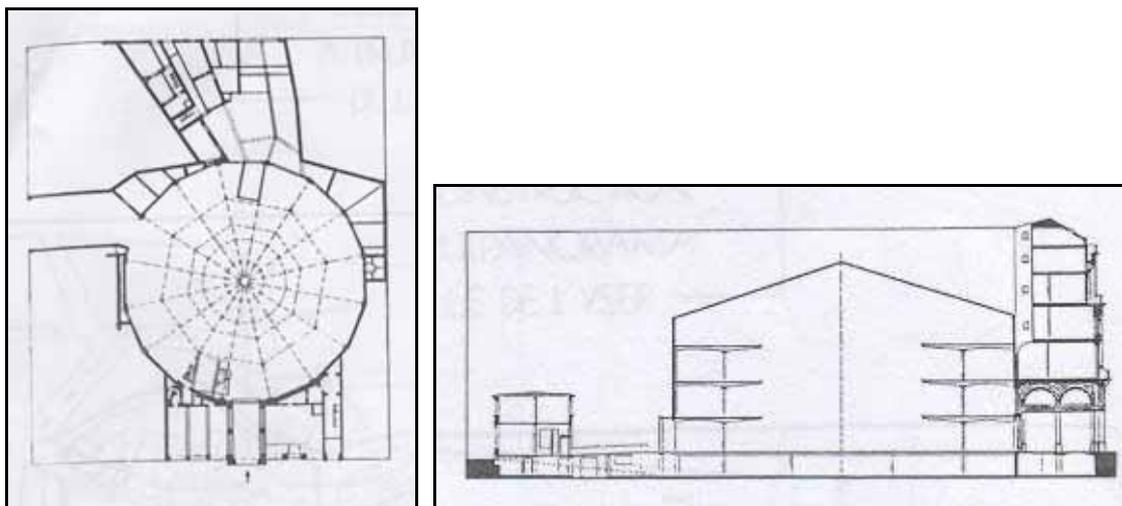
²⁴¹MEIRELLES, Victor. Op. cit., 1889b, p.8.

demais pequenos acessórios (...) estabelecendo a respectiva escrituração aqui na corte, dei-me pressa em partir para Ostende (Bélgica) onde já estava alugado o atelier para pintar a tela”²⁴². Meirelles não indicaria “fotografias”, ao lado de esboços, se não estivesse pensando nas dificuldades que enfrentaria ao retratar uma paisagem, principalmente porque eles iriam estar no exterior e, em caso de dúvidas, eles não teriam como recorrer à própria paisagem. Além disto, a fotografia era um recurso explícito dos panoramistas, pois eles tinham que definir ao máximo os detalhes de sua imagem.

A pintura foi finalizada em março de 1888, quando então foram para Bruxelas. Considerando quatorze meses de trabalho, eles teriam começado a pintar a tela panorâmica em janeiro de 1887. Esta data é a mais provável, apesar de que há também documentos que citam dezoito meses de atividade.



²⁴²Idem, ibidem.



Figuras 45, 46 e 47: Fachada (página anterior), planta baixa e seção principal do boulevard em Bruxelas, onde pode ter sido exposto pela primeira vez o *Panorama do Rio de Janeiro*.



Figuras 48 e 49: Rotunda remanescente da década de 1880 em Bruxelas. Fachada e detalhe da entrada, atual estacionamento *Parking Panorama*. Com a adaptação para estacionamento, os níveis foram completados.

A exposição, ao contrário do que era esperado, realizou-se primeiramente em Bruxelas, seguindo mais tarde para Paris. A intenção inicial dos pintores era instalar o Panorama em Londres, mas, na época em que estavam finalizando o trabalho, não conseguiram nenhuma rotunda disponível, ou seja, “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 estréia”²⁴³. As rotundas eram construções feitas especialmente para a exposição de Panoramas, integradas a uma rede articulada entre as diferentes Sociedades de Panoramas. Elas determinavam o tempo de permanência de uma obra conforme a frequência de público. Em Londres, naquele momento (1888), não havia rotunda disponível. A moda dos Panoramas estava no ápice e não deve ter sido fácil encontrar um lugar disponível para expor o *Panorama do Rio de Janeiro*.

Segundo François Robichon eles acabaram expondo o Panorama no *Boulevard du Hainaut* (atualmente *Boulevard Lemmonier*) até novembro de 1888.²⁴⁴ Este lugar atualmente é um estacionamento, chamado *Parking Panorama*, na área central de Bruxelas. Está conservada uma parte da fachada e a estrutura da cobertura. Com base nos documentos pesquisados tudo indica que esta rotunda remanescente é o lugar onde foi exposto o *Panorama do Rio de Janeiro* de Victor Meirelles e Henri Langerock em 1888. Pascale Farcy cita uma rotunda como Panorama Nacional em 1880 e *Boulevard du Hainaut* como antiga designação do atual *Boulevard Maurice Lemmonier*.²⁴⁵ Esta arquitetura tem as mesmas dimensões de uma rotunda onde teria sido exposto o Panorama do Rio de Janeiro entre 5 de abril e 16 de outubro de 1888, quando foi visto por aproximadamente 50.000 pessoas. Em 5 de abril foi inaugurada “na capital belga a esplêndida vista panorâmica da capital brasileira, na presença de Suas Majestades o rei [Leopold] e a rainha da Bélgica, conde e condessa de Flandres, ministros, corpo diplomático, altos funcionários públicos e representantes da imprensa (...)”²⁴⁶. Este evento foi relatado pela imprensa de forma lisonjeira e, segundo os comentários de Meirelles, para não avolumar o relatório, ele deixava de “transcrever a apreciação, aliás, honoríssima da imprensa belga, como da parisiense”²⁴⁷.

Na Biblioteca de Bruxelas há uma *Notícia explicativa*, que tem a particularidade de ser o texto da primeira exibição do *Panorama do Rio de Janeiro* na Europa, particularmente em Bruxelas. Este exemplar tem duas correções, dois acréscimos colados sobre a impressão que chamam a atenção. No final da *Notícia Explicativa*, Meirelles finaliza com uma colagem sobre o texto onde, além de acrescentar o nome de Henri Langerock, determina qual parte foi pintada exatamente por quem: “O Panorama é obra de dois artistas; o lado oriental é pintado pelo Sr. Langerock; o lado ocidental é pintado pelo Sr. Meirelles, a

²⁴³Idem, ibidem.

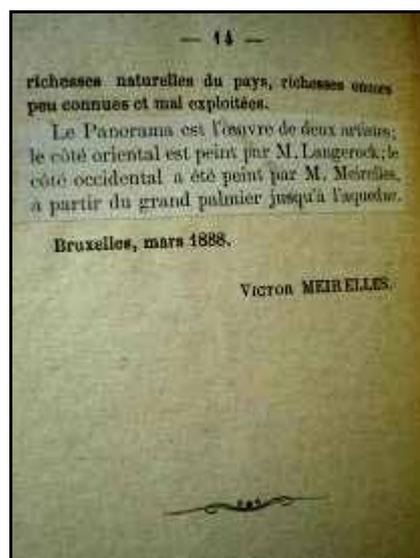
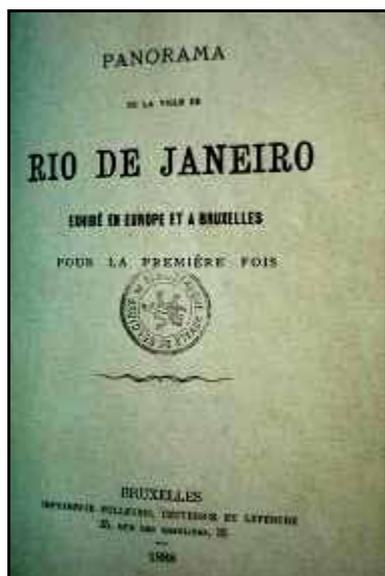
²⁴⁴ROBICHON, François. Op.cit., 1982, p.491.

²⁴⁵FARCY, Pascale. *Le Panorama: support pictural, prouesse humaine et technique, spectacle commercial, témoin d’une société em mutation. Mémoire pour l’obtention du titre de Bibliothécaire-documentaliste gradué présenté par Pascale Farcy. Année académique 1985/86. Bruxelles, 1986, p.42.*

²⁴⁶MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1889b, p.8.

²⁴⁷Idem, p.9.

partir da grande palmeira até o aqueduto”. Bruxelas, março de 1888. Victor Meirelles”²⁴⁸. É a questão de autoria, de propriedade, de trabalho em equipe. Esta “correção” é intrigante pois demonstra que, por descuido ou omissão, no texto original não constava o nome do sócio que participou na pintura. Dividir a autoria das obras não era uma coisa muito comum para um pintor acadêmico, mas os *Estudos* para o *Panorama do Rio de Janeiro*, que se conservam no Museu Nacional de Belas Artes, foram realizados pelos dois pintores²⁴⁹.



Figuras 50 e 51: *Folheto explicativo do Panorama de La Ville de Rio de Janeiro*. À direita, parte final do texto onde foram acrescentados os dados sobre Henri Langerock. Arquivo da Bibliothèque Royale de Belgique.

Próximo do final da exposição em Bruxelas, Meirelles já estava preocupado com os preparativos para as instalações do Panorama na Exposição Universal de 1889. Ele acordou o arrendamento de um terreno na Avenida *Suffren*, onde faria construir a rotunda. Robichon especificou ainda uma “rotunda de espera”, onde teria ficado a pintura em Paris, antes de ser levada para o local da exposição. Meirelles apresentou um relatório aos associados da *Empresa do Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, especificando as atividades efetuadas até aquele momento, planilha de custos, processo de trabalho e, entre outras coisas, o rompimento

²⁴⁸“Le Panorama est l’oeuvre de deux artistes; le côté oriental est peint par M. Langerock; le côté occidental a été peint par M. Meirelles, à partir du grand palmier jusqu’à l’aqueduc. Bruxelles, mars 1888. Victor Meirelles”. MEIRELLES, Victor. *PANORAMA de La Ville de Rio de Janeiro exhibé en Europe et a Bruxelles pour la première fois*. Bruxelles: Imprimerie Polleunis, Centerick et Lefébure, 1888, p.14. Arquivo da Bibliothèque Royale de Belgique.

²⁴⁹Na *Notícia do Panorama*, quando da exposição no Rio de Janeiro, a explicação vem no início do texto: “Este panorama foi ideado e posto por obra pelo artista brasileiro, Victor Meirelles de Lima com a colaboração do pintor belga H. Langerock”. 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. In: *EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO*. Op.cit., p.12.

da sociedade com o pintor Henri Langerock por disputas financeiras²⁵⁰. Em 1º de dezembro de 1888, Meirelles enviou uma carta para o representante da sua Empresa, Sr. Valeriano M. da Costa Lima, na qual relatava os encaminhamentos: “em Julho deste ano [1888] estivemos juntos [eu e Langerock] em Paris, escolhemos o terreno em que ora estou instalando a tela, e assinamos conjuntamente todos os compromissos relativos ao aluguel do local e construção do edifício”²⁵¹.

Em 12 de janeiro de 1889, Sr. Félix Ferreira, que era procurador de Victor Meirelles, reuniu-se com os associados no Salão da Companhia Fidelidade. Como resultado, o Sr. Emilio Hermann comprou os direitos de Langerock, desligando-o da Empresa do Panorama, a *Firma Meirelles & Langerock*. Ao que tudo indica, a disputa judicial entre Langerock e a Empresa de Panoramas, com respeito aos lucros do empreendimento, ocorreu em outubro de 1888 diante dos tribunais em Bruxelas. Segundo Meirelles:

Ao terminar a exposição em Bruxelas, quando já tomado por arrendamento o terreno da Avenida Suffren, em Paris, para ali levantar o edifício do panorama, surgiu ou antes tomou vulto a questão que há tempos levantara o Sr. Langerock, em relação a seus interesses pecuniários, e a tal ponto chegaram as cousas que vi-me forçado não só a recorrer aos tribunais em Bruxelas, como a apelar para uma reunião de associados²⁵².

Quando o Panorama foi inaugurado em Paris, Victor Meirelles já havia desfeito, judicialmente, a sociedade com o pintor belga. Segundo Meirelles, por ele querer receber mais do que havia sido especificado no contrato. Neste período, Meirelles seguia sozinho, como constou em seu relatório: “Desembaraçado finalmente das questões que me acabrunhavam, levantadas pelo Sr. Langerock, mantido pelo íntegro tribunal de Bruxelas os direitos da empresa do panorama, parti para Paris, onde tratei de colocar a tela convenientemente para a exposição pública”²⁵³.

Meirelles sempre situou o observador de uma forma pontual em seus Panoramas, como na *Explicação do Panorama da Cidade e Baía do Rio de Janeiro*: “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 (...)”²⁵⁴.

²⁵⁰MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1889b, p.11.

²⁵¹Idem, ibidem.

²⁵²Idem, p.10.

²⁵³Idem, p.11.

²⁵⁴MEIRELLES, 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. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Op.cit., p.12.

A paisagem do Panorama era como uma imagem do espetáculo. Pintado na Bélgica por mais de um ano com a ajuda de Henri Langerock, Meirelles teve que se remeter durante todo este período a uma luminosidade de memória, foi construído com um olhar à distância. Como em tantas paisagens no Brasil do século XIX, o primeiro plano evidenciava a vegetação tropical, as frutas e legumes que são carregadas pelos personagens típicos que apareciam incorporados à paisagem.

Eis-nos no ponto exatamente donde foi tomada esta vista. Bem perto do lugar em que estamos acha-se o convento de Santo Antônio fim do caminho em declive que conduz a esta ladeira. Uma quitandeira preta e um vendedor ambulante sobem em nossa direção, carregados de frutas e legumes. Aqui e ali mamoeiros, algodoeiros e bananeiras nos dão uma fraca idéia da vegetação do país²⁵⁵.

Na *Notícia explicativa* de Bruxelas, o pintor finalizou explicando que a “pequena casa localizada na montanha, de onde a vista foi tomada, pertence a um naturalista estrangeiro, ocupado com a contemplação das riquezas naturais do país, riquezas ainda pouco conhecidas e mal exploradas”²⁵⁶.

Ainda, na página 5 deste folheto explicativo, outra colagem sobre a impressão serviu para situar melhor o público belga ou holandês sobre a paisagem marítima a qual o Panorama se referia. Na página 4, lemos: “À esquerda, vemos o saco de Jurujuba, localidade muito pitoresca onde se encontram pedras com formas bizarras e esquisitas”²⁵⁷. Na continuação do texto, uma colagem sobreposta: “depois, a praia de Icaraí, que é muito procurada por seus banhos de mar, tão bons como estes de Ostende, de Blankenberghe na Bélgica e mesmo da famosa praia de Scheveningue na Holanda”²⁵⁸. Por advertência ou precaução, o pintor precisou referenciar esta paisagem ao seu público.

Paris, 1889

Assim como a arquitetura começa a emancipar-se da arte com a construção de ferro, assim a pintura por sua vez o fez com os panoramas. O apogeu da difusão dos panoramas coincide com o surgimento das passagens. Foi

²⁵⁵Idem, p.15.

²⁵⁶MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1888, p.13-14. Esta referência à casa do naturalista estrangeiro não se repete nas *Notícias Explicativas* publicadas no Rio de Janeiro e aparece de forma modificada em Paris.

²⁵⁷Idem, p.4

²⁵⁸Idem, p.5.

incansável o esforço de tornar os panoramas, por meio de artifícios técnicos, locais de uma imitação perfeita da natureza²⁵⁹.

Os Panoramas estão inseridos no contexto das Exposições Universais, lugares de espetáculos das nações, da indústria e tecnologias, onde cada país inscrito mostrava-se em pavilhões, caracterizados com os seus produtos. Este período coincide com o surgimento na arquitetura de ferro das grandes obras construídas pelos engenheiros, como pontes e viadutos, “puras estruturas, realizadas com um material desmontável, reproduzível, possuindo um caráter provisório. As arrojadas construções não eram vistas enquanto arquitetura e muito menos obra de arte, no sentido tradicional”²⁶⁰. Esta arquitetura funcional emancipou-se da arte a partir das construções de ferro, obedecendo as leis do material e aos aspectos de simplificação da forma. Os arquitetos, neste momento, estavam mais envolvidos com a decoração da edificação, a estilização, nos procedimentos que culminaram com o ecletismo.

Estas tecnologias eram usadas nas grandes Exposições Universais, como a ocorrida em Londres em 1851. O *Palácio de Cristal*, projetado por Joseph Paxton, jardineiro e construtor de estufas, com um vão livre aproximado de 500 x 125 metros, foi a “primeira edificação pré-fabricada, em ferro fundido, dos tempos modernos” e construída em apenas dez meses.²⁶¹ Esta arquitetura funcional das exposições internacionais, flexível, desmontável, que dava solução aos grandes vãos exigidos pelas grandes construções acabou se tornando o paradigma da modernidade. John Ruskin a criticou, pois “desmontáveis, repetitivas, polivalentes e perpetuamente renováveis, ela perde toda ancoragem histórica e geográfica e não pode se encarregar dos efeitos e das camadas dos tempos”²⁶². A ruína romântica antecipa a arquitetura moderna pelas “ossaturas e nervuras expostas”²⁶³ e por uma representação que é como seu esboço preparatório, “um tipo de axonometria concreta e natural do edifício”²⁶⁴. Ela “prefigura as galerias e *Crystal Palaces* das Exposições Universais onde serão expostas, tanto como ruínas modernas (...) objetos despídos, máquinas e construções expostas”²⁶⁵. Hamon associa as ruínas românticas com a funcionalidade e o despojamento da arquitetura moderna.

²⁵⁹BENJAMIN, Walter. Op.cit., 2006, p.42.

²⁶⁰COELHO, Mário César. *Moderna ponte velha: imagem e memória da Ponte Hercílio Luz*. Florianópolis: UFSC, 1997, p.37 (Dissertação de Mestrado).

²⁶¹Idem, ibidem.

²⁶²HAMON, Philippe. *Expositions: Littérature et Architecture au XIX^e. Siècle*. Paris: José Corti, 1989, p.59.

²⁶³Idem, p.62.

²⁶⁴Idem, p.61.

²⁶⁵Idem, ibidem.

O caráter de transitoriedade era a característica mais importante destas edificações. As exposições universais tinham como principal característica a evanescência, “os construtores do palácio, longe de apresentarem o edifício como final e indestrutível, orgulhavam-se de sua transitoriedade”²⁶⁶. A lógica diferente da arquitetura de ferro, feita pelos engenheiros, podia servir ao efêmero e ao permanente. Assim, quando a exposição encerrava começava o processo de desmontagens:

Guardando a mesma velocidade dessa nova era, as feiras mais se pareciam com ‘orgias da modernidade’, já que cidades monumentais eram levantadas para ser destruídas em seguida, e o espetáculo que se acabara de montar desabava diante de todos. As exposições não se limitavam, dessa maneira, a reproduzir o mundo em que se vivia. Inventaram toda uma nova arquitetura e uma maneira de exibir produtos e objetos²⁶⁷.

O Palácio de Cristal e a Torre Eiffel estão entre os maiores exemplos na história deste tipo de arquitetura. Ambos construídos numa rapidez impressionante para a época. A Torre Eiffel foi construída para ser desmontada ao final da exposição, mas pode ser visitada até hoje. O Palácio de Cristal, desmontado em Londres e reerguido em Sydenham, acabou incendiado alguns anos depois. Apesar de que uma parte desta arquitetura tenha durado até hoje, a maior parte era para ser construída e desmontada rapidamente. A grande sensação da Exposição Universal de 1889 foi a Torre Eiffel, erigida especialmente para o evento, não sem muita polêmica. Um objeto que era pura estrutura, inicialmente sem função que não fosse simplesmente o olhar do alto da torre. Os espectadores podiam avistar a cidade de uma forma panorâmica, num espetáculo visual grandioso. Os elevadores da Torre eram novidades para a época, colocando os visitantes a 300 metros de altura em poucos instantes²⁶⁸. Estas exposições “inauguram uma fantasmagoria a que o homem entrega-se para se divertir”²⁶⁹. Outra experiência de “visão do alto” já havia sido a atração na Exposição de 1878, quando o público parisiense, com a utilização de um balão cativo, permitia “aos visitantes elevarem-se aos céus de Paris, e de lá, maravilhados, descortinarem um panorama dantes nunca visto”²⁷⁰.

²⁶⁶BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 225.

²⁶⁷SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.389.

²⁶⁸O elevador podia transportar até 2.350 pessoas por hora e em apenas sete minutos o visitante podia chegar ao topo da torre. GRAEFF, Edgar. *Arte e técnica na formação do arquiteto*. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p. 110.

²⁶⁹BENJAMIN, Walter. Op.cit., 2006, p.44.

²⁷⁰PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997, p.164.

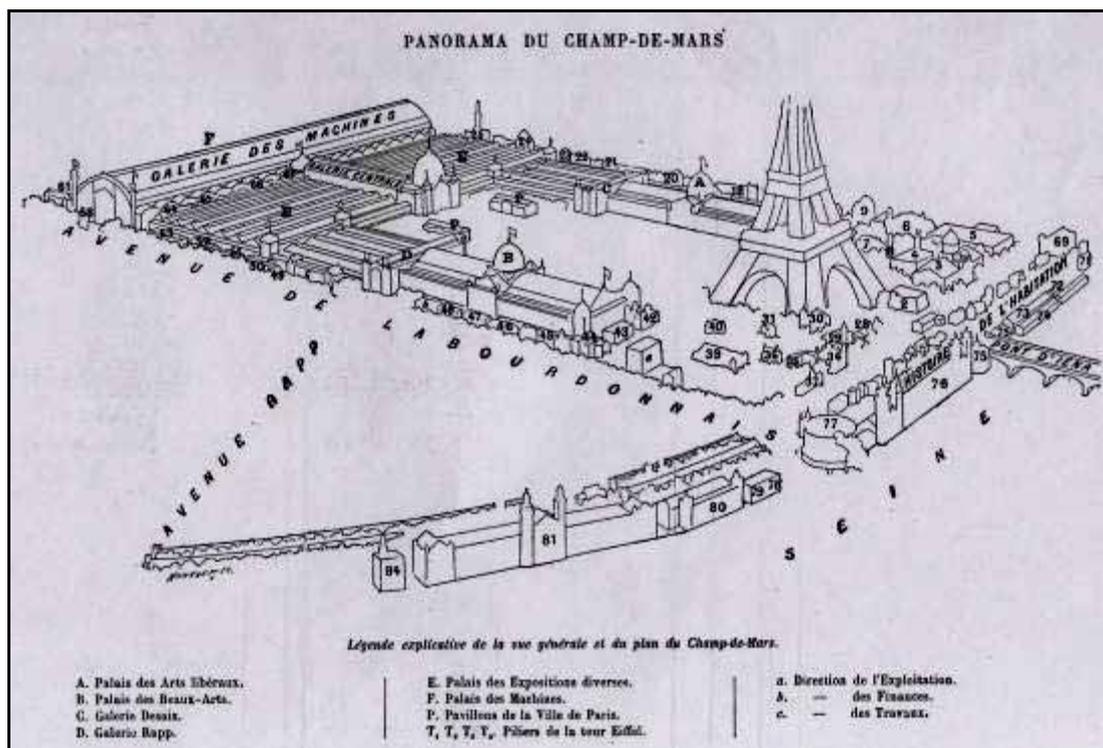


Figura 52: Desenho ilustrativo panorâmico da Exposição de 1889. O Panorama do Rio de Janeiro estava instalado numa rotunda na *Avenue de Suffren* (diametralmente oposto ao Panorama da *Companhia Transatlantique* – figura 77 neste desenho)

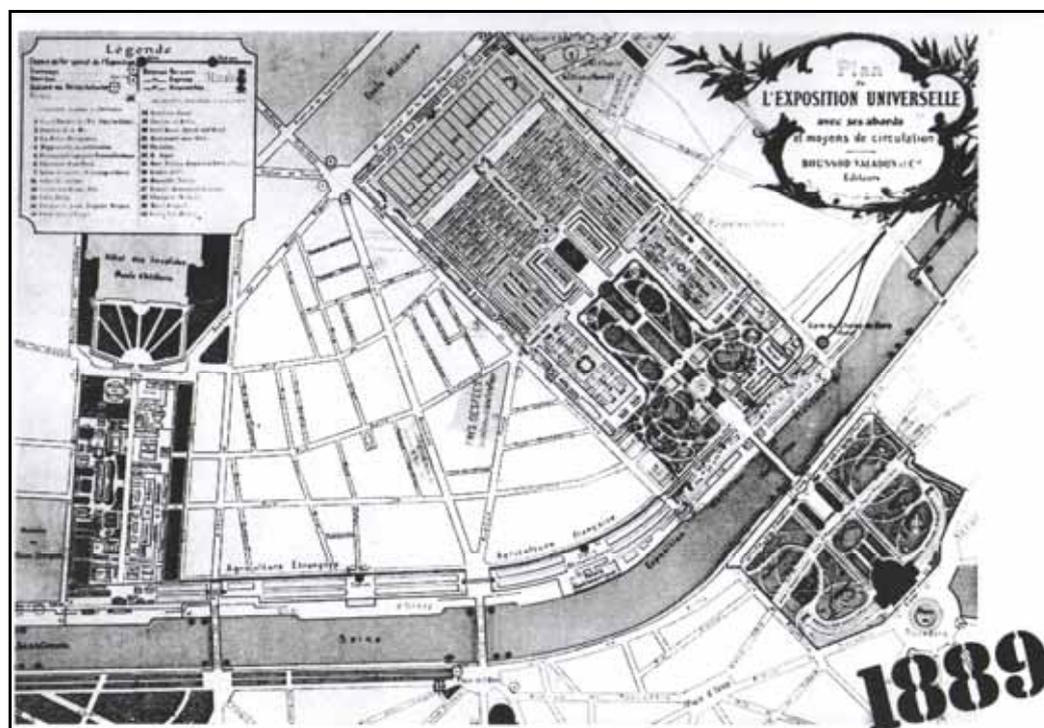


Figura 53: Plano da Exposição Universal de 1889.

Nas Exposições Universais cada espaço estava ocupado pela ciranda das nações, mostrando seus produtos. O tema da viagem estava presente em vários momentos, havia uma apologia do exótico. A recriação de uma *Rua do Cairo* foi bastante disputada na exposição. Ao entrar neste ambiente simulado, mais que a visualidade, o visitante sentia-se propriamente numa rua egípcia. Outra atração foi um conjunto de habitações humanas, projetadas pelo arquiteto Charles Garnier, onde o visitante fazia uma viagem no tempo e nas diferentes culturas e seus modos de vida.



Figura 54: Panorama *Le Tout Paris*, 1889, pintado por Charles Castellani.



Figura 55: Imagem do *Panorama A História do Século*, 1889. Victor Hugo em pé à direita

Foi impressionante a escalada dos Panoramas na França próximo do final do século. Em 1880, apenas o *Cercos de Paris* de Félix Philippoteaux era exibido, já em 1882 havia onze Panoramas e até próximo da Exposição Universal de 1889, contavam-se dezessete Panoramas, entre eles, o *Panorama do Rio de Janeiro* de Victor Meirelles e Henri Langerock²⁷¹. Entre os Panoramas que foram mais divulgados na Exposição em Paris, destacaram-se especialmente dois, o *Panorama Transatlântico (Transatlantique)* de Théophile Poilpot (1848-1915), que era um convite às viagens intercontinentais e o *Panorama A História do Século (L'Histoire du siècle)* de Henri Gervex e Alfred Stevens (1823-1906), que apresentava uma seleção de conhecidos personagens que fizeram parte do centenário da Revolução Francesa.

Além desses dois Panoramas, outro muito semelhante com este último foi exposto na *Esplanade des Invalides*, o *Panorama Le Tout Paris*, com personagens do mundo parisiense da época. Charles Castellani agrupou as “celebridades parisienses entorno de um

²⁷¹SCHWARTZ, Vanessa R. Op.cit., p.149-150.

dos símbolos da nova Paris: a Ópera”.²⁷² A segunda maior atração dos Panoramas foi o Panorama *A Batalha de Rezonville*, pintada por Detaille e Neuville. A primeira foi *A História do Século*, que durante a Exposição de 1889 foi visitada por 142.013 pagantes.²⁷³

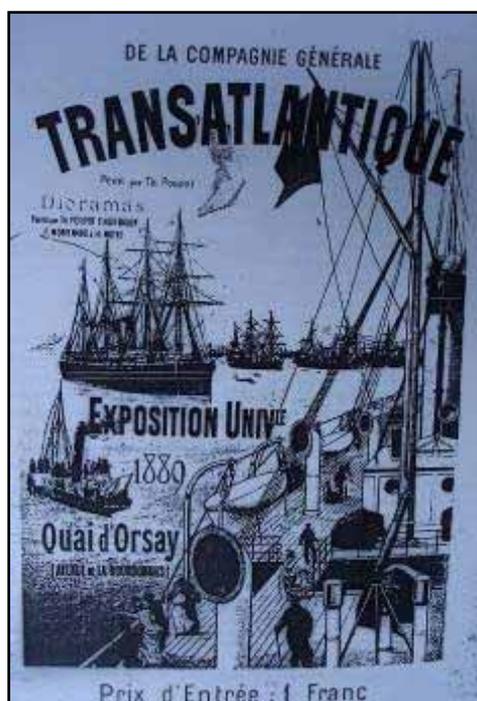


Figura 56: Cartaz do *Panorama de la Compagnie générale Transatlantique*

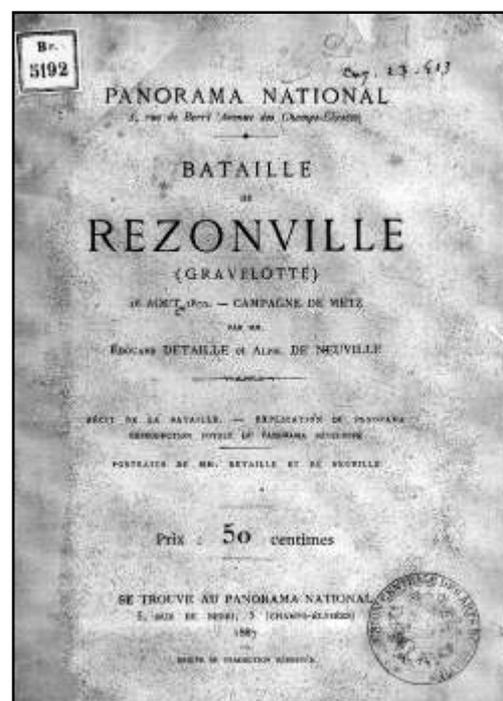


Figura 57: Explicação do *Panorama Batalha de Rezonville (Gravelotte)*, de Detaille e De Neuville.

Panorama *A História do Século*

O Panorama *A História do Século* de Henri Gervex e Alfred Stevens exposto na Exposição Universal, narrava em imagens um século da história da França a partir da Revolução de 1789. Pairava um espírito de reabilitação no país após a derrota contra os prussianos e os desastres da Comuna de Paris, quando a cidade ficou em chamas: “O país ainda não tinha mostrado de que maneira se reabilitaria depois dos desastres de 1870 (...) estávamos de qualquer maneira imbuídos dessa idéias que faria se reabilitar aos olhos das grandes potências estrangeiras”²⁷⁴.

²⁷²Idem, p.165.

²⁷³GERVEX, Henri. *Souvenirs recueillis par Jules Bertaut*. Paris: E. Flammarion, 1924, p.201.

²⁷⁴Idem, p.197-198.

O evento comemorava a revolução e o pensamento de um século varria a história social e política da França a partir de suas personagens literárias, artísticas, políticas. Henri Gervex concebeu seu Panorama com a intenção de fazer coabitar num único cenário os personagens marcantes da História, de Napoleão a Victor Hugo, causando alguma polêmica sobre escolha. Muitos dos personagens contemporâneos foram representados a partir de fotografias, sem saber que estavam sendo fotografados. Para isso, os pintores marcavam um horário para receber a visita no atelier e, com uma câmara escondida, fotografavam o entrevistado, utilizando depois as fotografias para fazer a pintura e obtendo assim um aspecto mais natural. As imagens dos personagens precisavam ser fidedignas e reconhecidas pelo público.

No primeiro plano, as figuras eram uma contraposição na paisagem, obedecendo também a uma necessidade de composição, criando um efeito de profundidade e determinando a *escala* do desenho. Consultando as reproduções do *Panorama A História do Século*²⁷⁵, e olhando as personagens fotografadas em grande dimensão, percebe-se algo elementar: a perspectiva das figuras e o cenário arquitetônico também foram construídos na perspectiva “vertical”, que acentua a altura do espectador. Esta forma de percepção ocorre mais claramente com vistas panorâmicas que situam os observadores muito no alto, como se estivessem na torre de uma igreja, por exemplo, o *Panorama Colosseum* que apresentava a vista do campanário da Catedral de São Paulo ou o *Panorama de Salzburg*, ainda existente, onde a pintura apresenta uma grande distorção da perspectiva no sentido vertical. A tela tem que representar a imagem em curva na horizontal e, também na vertical, onde, apesar de haver uma leve inclinação, há uma representação plana, de um observador que *sempre* olha mais do alto.

No *Panorama A História do Século*, percebe-se que, onde haveria problemas de representação numa observação, foram colocadas figuras humanas, disfarçando a geometria que poderia parecer abrupta e distorcida. Uma mulher com vestido encostando-se à platibanda, encobrendo o problema da perspectiva, que seria a vista lateral e do alto, que causaria ambigüidades visuais. Outro recurso utilizado nesta pintura foram as variações de altura dos grupos de personagens, que rompiam com a monotonia que poderia haver com as figuras enfileiradas. Pensando na dificuldade de agrupar figuras ou grupos antagônicos, criaram um patamar intermediário mais próximo da altura do observador. Com isto, os artistas

²⁷⁵ 1789-1889 *Histoire du siècle*, reproduction em photogravure des peintures de MM. Alfred Stevens et Gervex. Paris: Librairie Artistique, H. Lannette et Cie, Éditeurs – G. Brendet, Successeur 197, Blv Saint-Germain.

conseguiram agrupar um número maior de personagens e dar mais atividade ao quadro, além de reforçar as diferenças de plano e perspectiva.

Pela primeira vez um Panorama não se referia a um único evento, até então os Panoramas definiam uma paisagem, um cenário, um momento significativo. Este não contava a história de um episódio, ou mostrava alguma paisagem, quebrando assim, uma regra importante dos Panoramas, qual seja, de narrar visualmente um evento em um determinado tempo e lugar. Ao quebrar as regras de espaço e tempo dos Panoramas e contar eventos significativos da história francesa durante cem anos, ele mostrava as personalidades que fizeram parte do próprio contexto dos Panoramas. A história iniciava com a Revolução Francesa, época em que também se originou o Panorama e terminava em 1889, na Exposição Universal de Paris, quando os próprios Panoramas atingiram o seu ápice. Henri Gervex acabou criando o primeiro Panorama composto com um cenário de tempos distintos, encerrando diversos personagens da história num intervalo de cem anos. A referência à data dava o sentido da própria exposição 1789-1889.

Esta maneira *sui-generis* de criar o Panorama acabaria sendo uma metáfora de um tempo da própria existência dos Panoramas. Sem o saber, ele encerrava uma época, que vinha desde a Revolução Francesa até a comemoração em 1889. O Panorama tinha sua história escrita no mesmo período. Cem anos de história, de batalhas, de guerras, de transformações políticas. Cem anos de Panoramas.

Depois de estar exposto durante sete anos no *Jardin des Tulheries*, os artistas começaram a sofrer duras críticas, a rotunda do *Panorama A História do Século* chegou a ser chamada de uma grande “verruga”. Nos *Souvenirs recueillis par Jules Bertaut* são expostas as críticas do momento, entre elas a do senador Wallon, que saudava os demolidores:

(...) enfim, a verruga vai desaparecer, e precisa esperar que não se construa mais nada sobre os escombros. Uma vez, foi já demais; uma segunda seria excessiva. (...) Um Panorama nos Jardins das Tulherias, é o cúmulo. Felizmente isto não durou muito tempo; ele desmorona sob as picaretas dos demolidores, com todas as múmias célebres que ele continha. (...) Parecia, de resto, que era um negócio provisório. Por uma vez, o provisório justificou seu nome: isto não durou. Que os demolidores sejam bem-vindos!²⁷⁶.

O olhar sobre as rotundas se alternou entre o céu ao inferno. Depois de visitadas e apreciadas tornaram-se como “verrugas”, tumores na paisagem urbana e foram sumariamente

²⁷⁶Signé: Jean de Nivelles. *Eclair*, 27 jan. 1896, Wallon, Jean de Nivelles e também *Le Soleil*, de 29 de jan. 1896 apud GERVEX, Henri. Op.cit., 1924, p.205.

demolidas. O efêmero era a regra nestes caminhos da modernidade onde o “presente já é visto como ruína de um tempo passado”²⁷⁷.

O Panorama foi uma forma expressiva com origem datada, um “nascimento”, e que se pode dizer que, em sua forma clássica, durou cerca de 100 anos. Seu fim se assemelharia a uma Exposição Universal quando, passado o prazo, tudo seria encaminhado para a desmontagem. Como escreveu Oettermann, “a era do panorama e o século dezenove começaram e terminaram simultaneamente”²⁷⁸. Era também o fim de um tipo de fazer artístico.

Panorama da Companhia Transatlântica

O Panorama tornava-se desta maneira um tipo de viagem do olhar que se dirigia em direção aos países exóticos explorados há pouco tempo e por isto muito à moda. Respondia assim à intensificação das explorações, e por sua vez alimentava o espírito de aventura, os deveres de conhecimentos e de progresso historicamente ligados à colonização.²⁷⁹

Inaugurado em maio de 1889 no *quai d’Orsay* foi pintado por Théophile Poilpot. O Panorama foi projetado pelo arquiteto Nénot, e entre os desafios estavam as condições de uma construção em *pilotis*, que pudesse ser desmontada e transportada.

Uma das atrações da Exposição, o *Panorama Transatlantique* tinha a intenção de mudar a imagem da aventura de alto risco da viagem, propondo as idéias de conforto e segurança. Neste momento (final do século XVIII e todo o XIX), a viagem para conhecer lugares mais distantes, atraía as pessoas, no entanto, ainda era dispendiosa e arriscada. Os empresários de Panoramas sabiam explorar o anseio das pessoas por conhecer lugares diferentes. Junto com as políticas imperialistas e colonialistas, a imprensa em expansão e as ferrovias reforçavam o interesse pelas regiões exóticas.

O *Panorama Transatlantique* funcionou como uma propaganda de agências de viagens para incentivar o público de Exposições Universais a empreender viagens transatlânticas. Para tanto, além da exposição do Panorama, havia diversos dioramas, instalações que reproduziam, com figuras de cera, as condições de viagem ao exterior, ressaltando principalmente o conforto dos novos tempos.

²⁷⁷GAGNEBIN, Jeanne Marie. Posfácio. In: ARAGON, Louis. Op.cit., p.256.

²⁷⁸OETTERMANN, Stephan. Op.cit., p.59.

²⁷⁹BORDINI, Silvia. Op.cit., p.83.

O Panorama simulava uma experiência de deslocamento, um artifício para atrair os viajantes. Atores vestidos eram confundidos como tripulantes na plataforma que não era redonda, mas tinha a forma de um navio. Um pouco mais tarde, na Exposição Universal de 1900, os Panoramas remeteriam propriamente a viagens de navios e de trens, com variações do que se chamaria *moving panorama*. Alienação do tempo e do espaço do espectador, as imagens de lugares exóticos e distantes eram desveladas na tela, “transportando” as pessoas para outro lugar: “A imagem, portanto, vale pela experiência, permitindo realizar um sonho que reencontramos freqüentemente na primeira metade do século XIX e mais adiante: viajar sem se deslocar”²⁸⁰. Era uma visita sem riscos e sem fadiga, onde a qualquer momento se poderia desembarcar. Nas telas panorâmicas, a experiência era substituída por um “espetáculo ilusionista” onde as imagens deixavam lembranças de lugares nunca visitados. O viajante era um *voyer*, ele estava “diante do perigo”, mas não se sentia ameaçado. Esta *viagem* era segura e a qualquer momento se poderia sair sem correr riscos.

No diorama, no panorama, podemos viver também as catástrofes, as batalhas, as navegações em tormentas, sem ter de sofrer os perigos e os inconvenientes. Um medo confortável e sem risco, assim se pode resumir a emoção proposta (...). A experiência do mundo e da realidade é substituída por seu simulacro²⁸¹.

O *Panorama Transatlantique* pretendia mudar esta imagem de riscos, era claramente uma propaganda comercial de uma empresa de viagens. Atravessar o Oceano Atlântico com caravelas levava por volta de três meses, e Victor Meirelles realizou muitas vezes este trajeto, do Brasil à Europa, quando as viagens ainda eram aventuras.

Panorama da Cidade do Rio de Janeiro

A participação do Brasil nas exposições universais era uma forma de entrada nos caminhos da modernidade. Mas para esses encontros, que tinham o caráter de espetáculo, o Brasil precisava mostrar um rosto. Se os europeus ficavam fascinados pelos aspectos mais exóticos da Monarquia tropical dos Bragança – índios, feras, borboletas, café, pedras raras, etc. -, a elite cultivada se questionava sobre a sua identidade²⁸².

²⁸⁰Idem, p.86.

²⁸¹COMMENT, Bernard. Op.cit., p.87.

²⁸²PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., 2002, p.168.

Houve dois momentos importantes na história dos Panoramas, um primeiro momento da criação até a década de 1830, quando fizeram parte da arquitetura das *Passagens*. Depois, paulatinamente sofreram certa decadência, reavivando-se na década de 1880, reforçando os nacionalismos, a visão do exotismo das colônias européias, o incentivo às viagens. Este segundo momento culminou no clima retrospectivo da Exposição Universal de 1889. Nestes dois tempos distintos, foram expostos dois Panoramas circulares com a paisagem do Rio de Janeiro, o primeiro a partir de um desenho de Taunay e executado por Prèvest em 1824 e o segundo realizado por Meirelles e Langerock no final da década de 1880.



Figura 58: Fotografia de Alphonse Liébert (1826-[1913,14]), vista aérea da Exposição de 1889 (a partir de balão) quando o *Panorama do Rio de Janeiro* estava instalado numa rotunda construída na *Avenue de Suffren* (Avenida na direita da Torre Eiffel) em frente à Galeria das Máquinas.

Meirelles em seu *Relatório apresentado aos Srs. Sócios da Empresa do Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* colocou não ter sido possível prever, como teria desejado, a sua participação na Exposição Universal de 1889. O Brasil havia se posicionado em janeiro de 1888 desistindo de participar oficialmente da Exposição, mas uma alteração ocorreu a partir do esforço de um grupo de pessoas, empresários, intelectuais, e uma ajuda financeira do próprio Governo tentando viabilizar esta participação. Afinal, a *Exposição Universal de 1889* em Paris seria a garantia de um grande público reunido na capital francesa.

Foi criada uma comissão, o Comitê Franco-Brasileiro em 14 de março de 1888, tomando as iniciativas necessárias para conseguir a participação oficial do Brasil na Exposição.²⁸³

Para Victor Meirelles não foi mais possível instalar uma imensa rotunda dentro do espaço principal da Exposição. E ele não podia voltar atrás. O *Panorama do Rio de Janeiro* foi incluído posteriormente na programação oficial da exposição. A programação da exposição foi organizada com muito tempo de antecedência. Henri Gervex relatou que quatro anos antes já começara a planejar o seu Panorama. Como Meirelles estava na Europa, pintando o Panorama entre 1887 e 1888, talvez pudesse ter agenciado melhor a sua participação, se soubesse com antecedência sobre a programação da exposição:

O meu principal objetivo foi sempre concorrer com o Panorama aquele grande *certamen* universal, por isso, logo que tive certeza da resolução do governo imperial em não querer se fazer representar oficialmente, tratei de pedir a necessária coadjuvação à comissão brasileira, que conquanto não tivesse aquele caráter contudo era eficazmente auxiliada pelo nosso governo, o qual obtivera das câmaras um valioso subsídio para auxiliar aquela comissão.

Infelizmente não me foi possível obter a junção do panorama à exposição brasileira, apesar da boa vontade da ilustre comissão, que não pode conseguir terreno suficiente para tudo quanto tinha de expor em razão da última hora em que foi organizada, quando o governo imperial decidiu que o Brasil não compareceria oficialmente. A vista deste mau sucesso, com o qual não contava absolutamente, mas antes esperava ali poder levantar o pavilhão para o panorama e assim fazer jus à numerosíssima concorrência, tomei a resolução de procurar local apropriado e o mais próximo possível da grande exposição; efetivamente contratei pelo tempo de ano e meio um terreno que ficava em frente à galeria das máquinas da referida exposição e aí fiz construir o edifício, colocar a tela e efetuar a parte artística complementar²⁸⁴.

Para instalar o Panorama foi necessário conseguir um terreno vago numa área propícia a este empreendimento, o mais próximo possível do *Campo de Marte*, assim como assinar um termo [de compromisso], uma espécie de contrato de aluguel do terreno onde seria construída a rotunda de madeira. Esta seria uma rotunda provisória, uma vez vencido o contrato, a obra seria demolida. O aluguel previsto por um ano e meio do terreno foi usado apenas durante a exposição. François Robichon, em seu estudo sobre os Panoramas na França, fornece algumas informações sobre a demanda de construção deste Panorama, o arquiteto e proprietário do terreno na Avenida *Suffren*, próximo da entrada do *Campo de Marte* e da

²⁸³Ver especialmente o capítulo “Paris é uma festa: o ‘charme’ da Cidade-luz” In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., 1997, p.172-203.

²⁸⁴MEIRELLES, 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. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Op.cit., p.9.

Galeria das Máquinas. A tela do Panorama foi transportada em novembro de 1888 à Paris, onde,

foi instalada como espera numa construção da *Avenue de la Motte-Picquet*: uma permissão de construir foi solicitada em 11 de setembro de 1888 para uma construção provisória para o panorama, arquiteto Leon Daubourg. Em [17 de] janeiro de 1889, uma permissão é solicitada para Avenue de Suffren, 80, proprietários Kaeffer et Cie²⁸⁵.

A construção foi realizada pela “*Architecture: Kaeffer et Cie* [que] era uma sociedade franco-suíça especializada em construções de madeira”²⁸⁶. Meirelles ficou encarregado de contratar a construção da rotunda, colocar a tela panorâmica (que estava vindo da exposição de Bruxelas), retocar a pintura e realizar a “parte artística complementar” (talvez uma referência também ao uso do *faux terrain*). No período da Exposição em Paris, Meirelles já se encontrava sem o apoio de seu antigo sócio, com quem travava uma disputa judicial em Bruxelas.

Em seu relatório enviado aos sócios comanditários do *Panorama do Rio de Janeiro*, Victor Meirelles evidenciava algumas intenções sobre a exposição do Panorama na Europa. Entre eles, estava o objetivo de atrair imigrantes para suprir mão-de-obra na agricultura e a indústria brasileira, como foi dito em seu prospecto:

No momento em que o Brasil, obedecendo às leis do progresso trata de uma reforma que muito de perto entende com a sua economia – como é a extinção do elemento servil -, e quando para atenuar o abalo, que, sem dúvida deve causar, por isso que intimamente se prende a todo o seu organismo social, torna-se necessário preencher com o braço livre do colono moralizado, os claros que possam abrir nos estabelecimentos agrícolas.

(...) Dir-se-ia que nas grandes cidades do velho mundo nunca poderá a nossa propaganda emigrantista recrutar braços para a lavoura, pois ali se não encontram em geral senão operários da indústria, artistas e artesões; mas, direi, ser justamente esse o meu objetivo, porquanto entendo não devemos exclusivamente cuidar da emigração agrícola, (...). A nossa propaganda emigrantista deve também ocupar-se das classes operárias, pois é fora de toda a dúvida que é muito grande o nosso atraso industrial, sobretudo fabril (...). Quer me parecer, pois, que a propaganda emigrantista no sentido de atrair operários, mestres e até pequenos industriais com recursos próprios, poderá ser feita por meio da exposição do panorama da capital do império, permanecendo a preço reduzido mais tempo nas grandes cidades.

Para a Europa, o Brasil é o Rio de Janeiro, da boa ou má fama deste depende o bom ou mau crédito de todo o país, e por isso é que a febre amarela foi sempre o maior inimigo da reputação do clima deste vasto império (...). Os espíritos incultos, e até mesmo de certa cultura na Europa, ignoram o estado

²⁸⁵ROBICHON, François. Op.cit., 1982, p.829.

²⁸⁶Idem, ibidem.

verdadeiro da nossa civilização, e não raro lá se pergunta, e até nas grandes capitais, se no Rio de Janeiro pode-se andar à noite sem receio de ser atacado pelas feras e canibais²⁸⁷.

No Panorama procurava mostrar-se o Rio de Janeiro, até então a capital do Império, urbanizada e modernizada, e onde as pessoas não precisavam ter medo de andar nas ruas. A imagem adquiria força de documento e persuasão, pois o pintor conclui que o aspecto do Panorama teria condições de destruir a “ignorância” de acreditar “que em uma cidade tão densamente edificada e conseqüentemente tão densamente habitada, possa ainda ser infestada de animais bravios e indômitos selvagens”²⁸⁸. A vivência do artista na Europa o colocou como porta-voz do Brasil desconhecido entre os europeus e o motivou a divulgar o país através dos Panoramas, “mostrando não somente a beleza, mas o grau de desenvolvimento urbanístico e industrial da capital tinha de servir como propaganda do Brasil junto aos futuros imigrados europeus, aos quais cabia satisfazer a demanda de mão-de-obra livre provocada pela já iminente abolição da escravatura”²⁸⁹.

O Panorama integrava-se de diferentes formas, junto com pinturas e fotografias, para evidenciar o Brasil no exterior, e assim, transmitir a imagem de um país promissor e cheio de oportunidades, além de enaltecer a figura do imperador D. Pedro II²⁹⁰. Na mesma época da exibição do *Panorama do Rio de Janeiro* foi publicado “A Província do Rio de Janeiro: Notícias para o emigrante”, uma espécie de relatório com diversas informações sobre o país coletadas por Félix Ferreira e remetidas gratuitamente aos países estrangeiros. Na página 16 aparece com destaque que “por decreto de 13 de Maio de 1888 foi extinta a escravidão em todo o império do Brasil”²⁹¹.

²⁸⁷MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1889b, p.5-7.

²⁸⁸Idem, p.7.

²⁸⁹MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Op.cit., p.150.

²⁹⁰Na época em que Meirelles e Langerock estavam finalizando a pintura do *Panorama do Rio de Janeiro* na Bélgica, um artigo ilustrado sobre o Imperador D. Pedro II era publicado no jornal *De Vlaamsche Illustratie*, de Bruxelas, em out. de 1887.

²⁹¹FERREIRA, Félix. *A Província do Rio de Janeiro: Notícias para o Emigrante* coligidas por ordem do Exmo. Sr. Dr. Antonio da Rocha Fernandes Leão por Félix Ferreira. Rio de Janeiro: Imprensa a vapor H. Lombaerts & Comp., 1888.

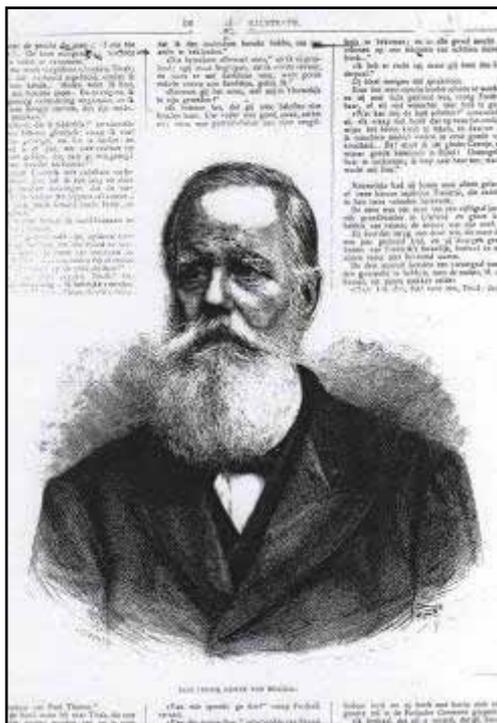


Figura 59: Dom Pedro, keizer van Brazilië.
Artigo no jornal De Vlaamsche Illustratie, de Bruxelas,
em out. de 1887.



Figuras 60: A *Província do Rio de Janeiro*, e as notícias para o Emigrante, 1888. Publicado na mesma época da exibição do *Panorama do Rio de Janeiro*.

Durante a exposição foi lançado um conjunto iconográfico, o *Album de vues du Brésil*, uma das últimas publicações da Monarquia. Este álbum é como um anexo do livro *Le Brésil* e foi elaborada uma segunda edição, que contou com um posfácio de Levasseur, datado de 10 de janeiro de 1890, tendo como título “Revolução de 15 de Novembro de 1889 e Proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil”²⁹². A edição ainda colocava correções e acréscimos do próprio Dom Pedro II. O Brasil foi o único país monarquista a estar presente, sendo este também um motivo polêmico da participação oficial brasileira, afinal comemorava-se a República francesa. A inauguração do *Panorama Circular da cidade do Rio de Janeiro* foi no dia 14 de março. Nas palavras de Meirelles, homenagem pela passagem de “aniversário de Sua Majestade a Imperatriz [Tereza Cristina], a quem a justiça da história

²⁹²“Révolution du 15 novembre 1889 et proclamation de la République des États-Unis du Brésil”. KOSSOY, Boris. A Construção do Nacional na Fotografia Brasileira: O Espelho Europeu. In: KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p.91.

confirmará o nome que por aclamação dos contemporâneos bem mereceu de — Mãe dos brasileiros —, escolhi eu para inauguração em Paris do *Panorama do Rio de Janeiro*”²⁹³.

A Exposição Universal ocorreu entre 5 de maio e 31 de outubro de 1889. Durante a Exposição Universal de 1889, houve um grande retrospecto dos cem anos da arte francesa, de David a Meissonier. Na Casa do Brasil, instalada próxima a um dos pilares da Torre Eiffel, a exposição de pintores e fotógrafos brasileiros exibia, em sua grande maioria, imagens que exaltavam a natureza com paisagens tropicais, florestas e vistas urbanas, plantações de café e naturezas mortas. A imagem que se procurava mostrar do Brasil era a de uma nação em construção e se modernizando, mas havia uma contradição entre esta intenção e a forma como o Brasil era visto pelos europeus, com sua peculiaridade geográfica, suas florestas, suas riquezas naturais e sua paisagem exuberante. Assim, um dos grandes atrativos da exposição brasileira foi conhecer uma vitória-régia exposta nos jardins da Casa do Brasil. Boris Kossoy chamou a atenção para as fotos organizadas de aldeias indígenas expostas em 1889, pois elas não incluíam os índios. As vistas panorâmicas de cidades brasileiras receberam um tratamento para torná-las mais artísticas “desenhadas a partir de uma fotografia” e “refletir uma estética que compunha com a idéia de civilização”²⁹⁴. Fotografias “excessivamente realistas” foram transformadas em “imagens gloriosas, visões de modernidade em grandes panoramas de conteúdos tornados ‘nítidos’ pela intervenção pictórica, pós-fotográfica; cenários iluminados pelas luzes resplandcentes dos trópicos”²⁹⁵.

Várias publicações se referem aos Panoramas de 1889 e citam o trabalho de Meirelles & Langerock. Germain Bapst qualificou a execução do Panorama como “clássica”, descrevendo que “o espectador é posto como se tivesse escalado uma das colinas que se elevam no meio da cidade. Esta se estende aos seus pés, enquanto que no fundo, as montanhas com o mar tomam uma coloração de um azul intenso.”²⁹⁶ A cidade do Rio de Janeiro motivava o interesse em uma parcela do público europeu, que tinha afeição por lugares exóticos, como se pode perceber neste convite à visita do Panorama.

²⁹³MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1889b, p.14.

²⁹⁴“(…) *dessiné d’après une photographie*”. KOSSOY, Boris. Op.cit., p.98.

²⁹⁵Idem, p.99.

²⁹⁶BAPST, Germain. Op.cit., 1890, p.980.

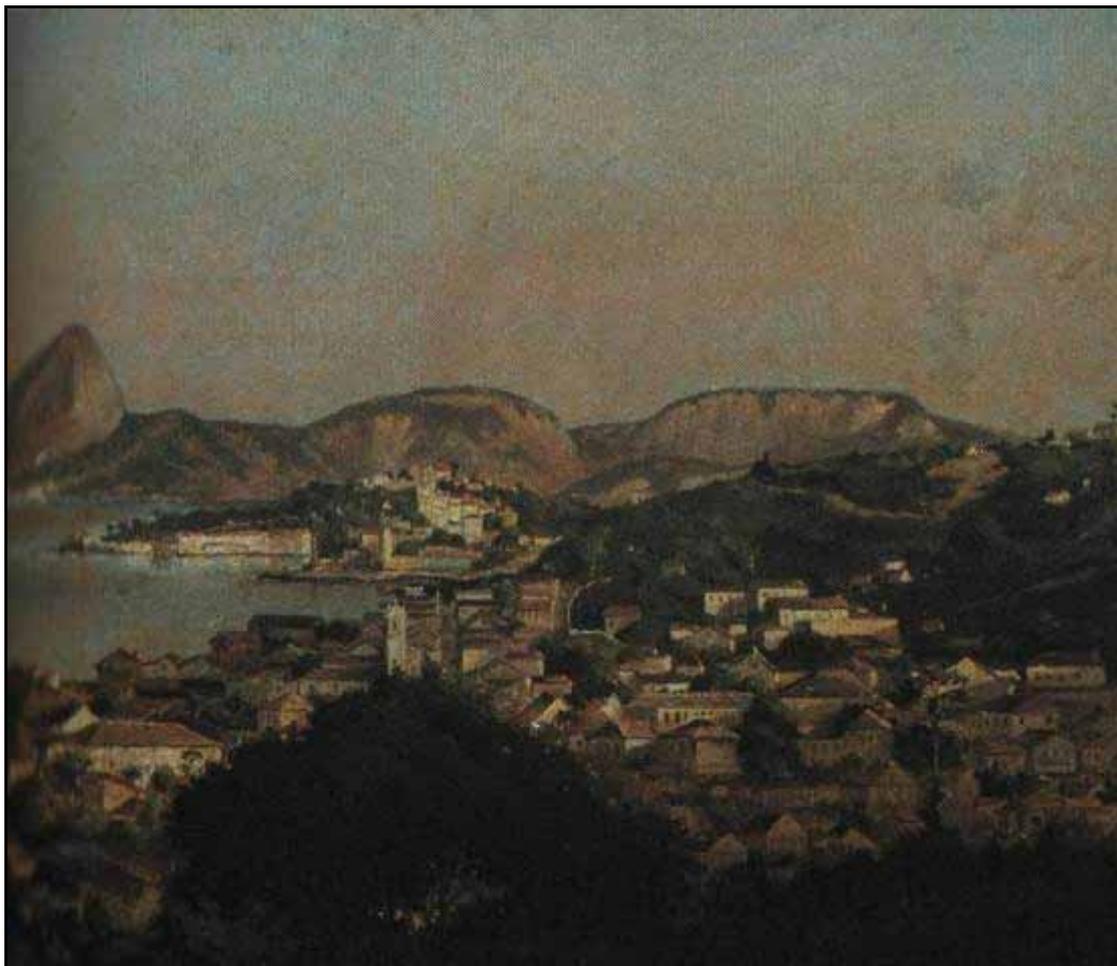


Figura 61: *Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: Entrada da Barra*, ca. 1885, óleo sobre tela, 56,7 x 195,4 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

No século XIX as viagens, principalmente as “longas” travessias oceânicas, ainda não tinham a segurança e o conforto necessário. O Panorama oferecia assim uma alternativa para ver a baía da Guanabara sem precisar viajar ao Rio de Janeiro. A experiência oferecida pela visita a um Panorama transformava-se em vivência ilusória. Na introdução, Paul Vibert utilizou a expressão *un coup d’oeil*, que deve ser traduzido como “panorama”, retomando as palavras iniciais de Robert Barker, quando no momento de sua invenção:

Dizemos que esta baía oferece um panorama [*coup d’oeil*] admirável e que constitui uma das maiores maravilhas da América do Sul. Infelizmente todo mundo não tem os meios necessários de fazer longas viagens, eis porque nós pensamos que é interessante de tomar um pouco daquilo que nos oferece neste momento o Panorama da Avenida de Suffren.

(...) Eu juro a vocês, leitores amigos, que é preciso ver este panorama, esta baía única no mundo, este clima delicioso, esta atmosfera quente, ensolarada e vibrante dos mil cantos dos pássaros os mais raros, esta desordem, este caos, este amontoado de igrejas, de palácios, de montanhas, tudo isto está lá vivaz, tangível, palpável diante de seus olhos e vocês não precisam fechá-los

para evocar qualquer sonho paradisíaco; para quê quando a realidade é superior ao sonho!

Assim como ela mede 115 metros de circunferência por 14, 50 metros de altura dando a ilusão mais completa que se pode imaginar, graças à magia dos pincéis – eles são dois – de Victor Meirelles de Lima, um artista brasileiro, e de H. Langerock, um belga.

A palheta do segundo é mais quente, ela pintou a baía, a primeira pintou as montanhas com uma sinceridade maior ainda, e deste casamento artístico, em suma, saiu uma verdadeira obra prima vibrante de vida – desta vida intensa dos países quentes onde o murmúrio do mar se confunde dos pássaros de mil cores²⁹⁷.

O argumento da viagem seria aqui utilizado no sentido de evitar a experiência real em troca da visão no interior da rotunda. J. de Oliveira destacava que a “correção e beleza artísticas, a par da fidelidade com que foi tratado o panorama da nossa cidade, onde se destacam os principais edifícios, praças, ruas (...) tudo se nos afigura tão perfeito, semelhante até do natural, que só se avalia vendo, porque é difícil fazer-se uma idéia da ilusão, que é completa²⁹⁸. Um dos elogios ao Panorama no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro era justamente de que havia a similitude entre a obra e a realidade:

(...) tivemos a oportunidade de ler no *Jornal do Comércio* de 14.3.1889 e de 14.4.1889 transcrição de telegramas vindos de Paris, nos quais são feitas as mais lisonjeiras referências a esses panoramas, comentando esse jornal, ainda, que se os cariocas quisessem conhecer o panorama mesmo sem ir a Paris, deviam subir ao morro de Santo Antônio e olhar para baixo e ao derredor, que a ilusão daquele é tão perfeita como a realidade dessas vistas, continuando com várias outras considerações sobre esta obra pictórica e finalizando por ironizar o fato, afirmando que o governo devia 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 implacavelmente²⁹⁹.

Quando se lê que a imprensa referiu-se ao Brasil como “o mais belo e civilizado país da América do Sul”, a partir da visão do Panorama, percebe-se que, ao menos uma das intenções de Meirelles foi alcançada. A imagem da cidade era perfeita, sem o risco de contaminação com a febre amarela. É uma imagem higiênica da cidade. A citação de Peixoto dos telegramas de Paris se refere ao texto abaixo transcrito, publicado no *Jornal do Comércio* de 14 de abril de 1889, dizendo que se os leitores quisessem conhecer o Panorama, próximo da Galeria das Máquinas, não precisariam viajar à Paris:

²⁹⁷VIBERT, Paul. *Les Panoramas Géographiques de Paris: souvenir de l'Exposition Universelle de 1889*. Paris: Charles Bayle Éditeur, 1890, p.25-26.

²⁹⁸OLIVEIRA, J. de. A propósito do Panorama da cidade e baía do Rio de Janeiro. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 de jan. 1891, p.3.

²⁹⁹PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., 1982, p.111.

Dêem-se ao trabalho de subir ao morro de Sto. Antonio e olhem para baixo ao derredor. Tanto monta ver a tela, como o objeto que ela representa. A ilusão da primeira é tão completa como a realidade do segundo, assim m'ó 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

Aos freqüentadores dos Panoramas e que haviam estado na rotunda a imagem da pintura impregnava de tal forma o ambiente de “realidade” que, além da ilusão ótica, de uma percepção visual, absorviam os ventos, os sons, os cheiros e até mesmo as moléstias. A vivência de estar num Panorama era tão forte que aguçava a idéia da representação como simulacro, na qual a pintura poderia substituir virtualmente o lugar.

Vejam, por exemplo, a cidade do Rio. É naturalmente impossível que ela, se me manifeste de um modo mais exato, mais evidente e mais sedutor, estando eu a bordo de um paquete das MESSAGERIES, do que se me apresenta no panorama da Bastilha. Quantas fadigas evitadas, quantas despesas economizadas! Vivam os panoramas e os panoramistas.

A ilusão é, como lhes disse, tão perfeita, que, segundo me afiançam pessoas de confiança, o governo vai mandar submeter a um rigoroso exame sanitário e talvez mesmo a uma quarentena de rigor todos as pessoas que nestes últimos dias têm freqüentado o panorama. A razão destas medidas de saúde pública são as notícias da febre amarela ultimamente chegada ao Rio. O governo recusa-se a acreditar que um panorama tão exato se não ache também contaminado³⁰¹.

Ao mesmo tempo em que se falava da não necessidade de uma viagem para conhecer o Rio de Janeiro, pois o Panorama era a como se fosse a sua própria imagem, as notícias cariocas denunciavam a chegada da febre amarela. Visitar apenas o Panorama oferecia a vantagem de que não se correria o risco de contágio com a febre amarela, o fantasma “que ceifava vidas e que fazia com que navios, vindos da Europa, passassem ao largo da cidade, para evitar as doenças que se acentuavam com o terrível verão carioca”³⁰².

Meirelles destacou duas opiniões correntes na observação do Panorama: uma do público brasileiro, presente na exposição, que via a obra mais como documento, que conhecia

³⁰⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano 67, 14 de abr. 1889, n.10.

³⁰¹ *Idem*, *ibidem*.

³⁰² PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op.cit.*, 2002, p.174.

a paisagem representada, fazendo uma relação desta com a pintura, identificando ruas e prédios – ou seja, como um registro da paisagem. A outra, do público estrangeiro que via a obra como fruição plástica, cores e formas, ou seja, como uma bela pintura de paisagem. Além disto, a cidade carioca era um lugar pitoresco, e o Panorama tentava realçar sua beleza incomparável. Victor Meirelles estava satisfeito com a opinião geral, ressaltando que se:

(...) por um lado os nacionais reconheciam à primeira vista os trechos apresentados, os edifícios os mais longínquos, as minudências as mais fugidias; por outro, os estrangeiros extasiavam-se diante dos esplendores do sol dourando os cumes das montanhas, refletindo-se no sereno das águas, animando o colorido das flores e o esmalte das palmas balouçantes que se entremeiam nas edificações como oásis de verdura, não na aridez das areias, mas no multicolor das habitações de múltiplas e pitorescas formas³⁰³.

O pintor citou os elogios da imprensa de Paris e de Bruxelas, além das manifestações positivas dos parisienses, para quem o Panorama era um convite, uma alusão a um país distante de natureza exuberante e para os brasileiros residentes em Paris, a pintura era uma evocação, uma lembrança. A partir disto, Meirelles afirmou que o Panorama “foi reputado – novidade no gênero. Além do testemunho da imprensa e de pessoas as mais autorizadas de representação oficial francesa, algumas cartas e ofícios me foram dirigidos por brasileiros ilustres”³⁰⁴. Quais seriam os aspectos que faziam dele uma novidade no gênero? Não foi certamente pela arquitetura da rotunda e disposição de elementos de *faux terrain*, ou ainda, alguma inovação, como ruídos, movimentos ou outra coisa deste tipo. A novidade do gênero, poderia estar no tratamento dado à pintura, que tanto entusiasmou por seu colorido intenso e sua luz vibrante, como descreveu Paul Vibert.

A recepção foi favorável e o júri concedeu a Medalha de Ouro para Victor Meirelles e Henri Langerock com o *Panorama do Rio de Janeiro*, como se pode ver na imagem do documento abaixo. Eles foram incluídos no *Groupe II – Classe 11 Application usuelle des arts du dessin et de la plastique* (Aplicação comum das artes do desenho e da plástica)³⁰⁵. Esta recompensa somente seria possível graças à inclusão do Panorama no programa oficial da Exposição. Ainda assim, a demora desta inclusão fez com que o Panorama de Meirelles e Langerock não fosse incluído em grande parte do material inicial de divulgação.

³⁰³MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1889b, p.15.

³⁰⁴Idem, ibidem.

³⁰⁵Exposition Universelle de 1889, à Paris. *Liste des Recompenses*. Ministère du Commerce, de l'Industrie et des Colonies. Paris: Imprimerie Nationale, 1889, p.120.

Médailles d'or.	
ANDRÉ, DALY fils et C ^{ie}	France.
BARS (Henri).....	Belgique.
BECQUET frères.....	France.
BLOCHE.....	France.
CHARDON.....	France.
CLAESSEN (Ch.).....	Belgique.
CORDTS (Carl).....	Danemark.
COMMISSION DU GOUVERNEMENT.....	République de Saint-Marin.
COMITÉ DE SIAM.....	Siam.
DEBUFE fils.....	France.
DUPRESNE DE SAINT-LÉON (le comte).....	France.
DUJARDIN.....	France.
DURAND.....	France.
EDL.....	Italie.
ENGELMANN (Robert).....	France.
ÉTABLISSEMENT DE LA MONNAIE DE LISBONNE.....	Portugal.
GADIN (Gustave).....	France.
GARNIER (Jean).....	France.
GATTIKER (C.).....	Suisse.
GILLET (François).....	France.
GILLOT.....	France.
GOOSSENS (J.-E.) et C ^{ie}	Belgique.
GRADOS.....	France.
GRILIKRES (A.).....	Russie.
GEESDE (Guadeloupe).....	Colonies.
GUIPART.....	France.
GRANDHOMME.....	France.
HAIDER.....	Autriche-Hongrie.
HENDRIKSEN (F.) et C ^{ie}	Danemark.
IMPRIMERIE DU CENTRE.....	Mexique.
JAMIN.....	France.
JOINDY.....	France.
LAMEIRE.....	France.
LECHEVREL.....	France.
LEGRAS.....	France.
LESQUOIER (M ^{me}).....	France.
LIARD (Antonin).....	France.
LIBERT.....	France.
LORAIN.....	France.
MANFREDI.....	Italie.
MARIOTON.....	France.
MERTENS (Adolphe).....	Belgique.
MEIRELLES et LANGROCK.....	Bésil.
MILOVANOVITCH.....	Serbie.
MINDT (J.) et C ^{ie}	France.
MÖLMANN et C ^{ie}	Danemark.
MOUCHON (L.-E.).....	France.
PETIT (Georges).....	France.
POILPOT.....	France.
PRANG (L.) and C ^o	États-Unis.
REIBER.....	France.
ROSE (Victor).....	France.
SCHRÖDER, NIELSEN et HANSEN.....	Danemark.
SIMONET.....	France.
SKIPPER and EAST.....	Grande-Bretagne.
SOUCCON.....	France.
STERN.....	France.
TIFFANY and C ^o	États-Unis.
TOURNAYRE.....	France.
VANOUTREM.....	Belgique.

Figura 62: Lista de recompensas. Meirelles e Langerock receberam Medalha de Ouro em 1889, pela exposição do *Panorama do Rio de Janeiro*.

Ao mesmo tempo em que se dizia que parte da crítica tinha sido favorável, para Meirelles, a expectativa de que a Exposição Universal pudesse facilitar a visita ao Panorama do Rio de Janeiro não ocorreu, ao contrário, acabou prejudicando-o junto ao público. A expectativa inicial não se consumou. Se a intenção de Meirelles era expor a obra durante a Exposição Universal como forma de ter um grande público, na prática acabou percebendo que sua participação competia com outros importantes Panoramas, com uma temática de maior interesse ao público parisiense. Um número especial do jornal *O Figaro*, vendido durante a Exposição, falava um pouco do Panorama de *Tout Paris*, mas, grande parte do material destacava o *Panorama Transatlantique*, pintado por Théophile Poilpot, classificado como “maravilhoso, deslumbrante, é o mais belo Panorama que temos visto à

ocasião da Exposição”³⁰⁶. Do Panorama de Gervex e Stevens dizia-se, comparando com o *Panorama Transatlântico* “(...) sucesso também, o Transatlantique, e sucesso enorme! Sucesso mais discreto, mas que terá seu dia de amanhã, a *Histoire du Siècle*, o Panorama das Tulherias, anexo e complemento da Exposição do Centenário”³⁰⁷.

As atividades da Exposição Universal concentraram-se no interior do *Champs de Mars* e *Place des Invalides*. Muitas pessoas permaneciam na exposição inclusive para fazer as refeições. Meirelles ressaltou desapontado que “se todas essas distinções e louvores podiam satisfazer o meu amor próprio de artista, não lhes correspondia por certo ao tocante a minha expectativa de empresário, porquanto a frequência pública que começara por 200 a 500 pessoas por dia, logo que se abriu a exposição desceu de 50 a 60”³⁰⁸. Havia guias para visitantes e turistas que ajudavam as pessoas a conhecerem as principais atrações, com opções de roteiros para um ou dois dias, uma semana ou mais. Não se podia deixar de ir à Torre Eiffel. Ver o *Panorama do Rio de Janeiro* era uma opção para quem já havia praticamente visitado as outras principais atrações. Além disto, Meirelles ressaltava que a própria cidade tinha suas atrações e novidades, como os “teatros e outros passatempos noturnos”.

Diante disto, Meirelles alimentava esperanças de que, com o fim da Exposição Universal, em outubro de 1889, “causa principal do seu insucesso”, o *Panorama do Rio de Janeiro* poderia ficar mais um ano em Paris. Como artista era elogiosa sua participação, pois foi condecorado com a Medalha de Ouro, por outro lado, estava frustrado como empresário porque a frequência de 50 a 60 pessoas estava abaixo de suas expectativas. Neste caso, a postura de Meirelles era como a de um contador, preocupado com a empresa e com os acionistas a quem devia prestar contas. De qualquer modo, a receita permitia manter o Panorama no local da exposição até o final do ano, “momento em que espero dispor dos meios necessários, para transferi-lo para onde melhor convenha aos interesses da empresa”³⁰⁹. Meirelles ainda não tinha a intenção de trazer imediatamente o *Panorama do Rio de Janeiro* ao Brasil, mas já anunciava esta possibilidade:

(...) mas, se as circunstâncias aconselharem antes a transferência da exposição para esta corte, ainda assim me parece que muito terá a esperar desta exploração; por quanto, neste país em que o Panorama é uma novidade para a maior parte de seus habitantes, que não podem ajuizar do efeito desse trabalho sem vê-lo, parece ser ainda garantia segura de um bom êxito³¹⁰.

³⁰⁶ *Petit guide a trois sous*, Le Figaro, numéro exceptionnel, Paris, exposition de 1889.

³⁰⁷ Le bilan de l'expositions. *Le Figaro*, Paris, Supplément Littéraire, n.48, 30 de nov. 1889.

³⁰⁸ MEIRELLES, Victor. Op.cit.,1889b, p.15.

³⁰⁹ Idem, p.17.

³¹⁰ Idem, ibidem.

Este relatório escrito por Victor Meirelles de Lima no Rio de Janeiro em outubro de 1889 esclareceu as condições de trabalho e de como ocorreu o processo de exposição do Panorama na Europa. De qualquer forma, era um relatório praticamente técnico, no qual as atividades foram descritas para prestar contas da situação da empresa à Sociedade dos Panoramas. Explicou como o seu sócio, o pintor Langerock, havia saído da sociedade depois de uma disputa judicial. Como a obra havia sido exposta e em que condições, a frequência de público e o balancete financeiro. A questão comercial pesou, pois Meirelles finalizou o relatório lamentando “tantos esforços e sacrifícios feitos até hoje, sem a esperada compensação. Sem, porém, desanimar envidarei todos os recursos possíveis para dar novo impulso a esta empresa, tendo fé que atingirei, cedo ou tarde o *meu desideratum*”³¹¹.

A escrita de Meirelles vai do sucesso ao fracasso. Ele lastima “tantos esforços e sacrifícios” sem uma compensação financeira. Qual seria seu *desideratum*? Um sucesso de crítica, de público, um retorno financeiro, estar fazendo outra obra? “Cedo ou tarde” ele espera chegar a alguma coisa, à glória? Ele queria “dar novo impulso a esta empresa”. A exposição no Rio de Janeiro surgiria como uma nova perspectiva. Meirelles tinha clara consciência do aspecto peculiar conferido ao Panorama, não era possível apenas falar sobre ele, mas estar presente na rotunda. Ela era, além da pintura, uma experimentação espacial.

Meirelles almejava o sucesso pleno como artista e como empresário, no entanto, se ele tinha o domínio da técnica, sabia o que e como pintar, como empresário, algumas decisões escapava-lhe das mãos. Ele assumia as responsabilidades de uma empresa e assumia outras preocupações do que apenas pintar. Ele, que era um pintor oficial da corte imperial, precisava agora prestar contas aos acionistas, disputar questões jurídico-comerciais, além de tarefas mais afeitas ao próprio fazer dos Panoramas, como definir os locais de exposições, o transporte e armazenamento das obras, o aluguel de terrenos e a construção de rotundas. As duas atividades sobrecarregavam o trajeto do artista que, desdobrava-se para atingir seus objetivos.

De Paris, o Panorama atravessou o oceano para ser exposto no Rio de Janeiro, mostrando uma paisagem conhecida para os próprios cariocas. O pintor iria transferir suas expectativas de êxito e novas esperanças à exposição no Brasil, já que seria uma “novidade nos trópicos”. Meirelles o imaginaria como um espetáculo sem concorrência com outros entretenimentos. Seria um engano, pois quando instalava a rotunda no antigo Paço Imperial

³¹¹Idem, p.17-18.

começavam a surgir outras formas de diversão que passavam a concorrer diretamente com os Panoramas.

Os Panoramas europeus, depois de passarem por um surto de desenvolvimento, principalmente após a representação dos cenários de batalhas e campanhas nacionalistas, começavam também a concorrer com outras formas de espetáculos, novas formas de percepção que se baseavam no movimento das imagens. Isto ficaria claro na Exposição Universal de 1900 com as derivações dos Panoramas, entre elas, os *movings panoramas*. Esta “evolução” do espetáculo resultaria na sua própria decadência. Ao incorporar o movimento avançava em direção a uma outra mídia – o cinema.

requereu a autorização da municipalidade (setor de Diversões Públicas) para instalar um *pavilhão* – uma rotunda de Panoramas, um tipo de arquitetura desconhecida no Brasil, destinado à exposição do *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*. O artista determinava a localização apropriada para instalar o pavilhão, “no terreno existente à Praça D. Pedro II, ao lado do novo chafariz sendo a superfície necessária aproximativamente de mil e seiscentos metros quadrados”³¹². Este local de instalação da rotunda, apontado por Victor Meirelles, pode ser identificado num mapa de 1890 que se encontra no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Além dos mapas, as fotografias *preservaram* a imagem do volume arquitetônico da rotunda de 36,66 metros de diâmetro que ficava no centro histórico do Rio de Janeiro, Praça XV de Novembro, abrangendo as áreas do porto e adjacências do Morro do Castelo.



Figura 64: *Cais Pharoux e Mercado da Praia do Peixe*, 1890. Fotografia de Juan Gutierrez, p&b. Nesta fotografia pode-se observar a imensa construção na entrada do Porto, permitindo a localização da rotunda, acervo Museu Histórico Nacional.

Victor Meirelles apresentou o *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* em duas cidades (Bruxelas e Paris) e agora iria expor no próprio Rio de Janeiro. Era uma prática comum a circulação do mesmo Panorama em diferentes lugares, aproveitando o aspecto da

³¹²MEIRELES, Victor. *Requerimento para instalar Pavilhão no Paço Imperial*. Panorama da cidade do Rio de Janeiro (pintura). v.4, fls. n.447. Requerimento assinado por Victor Meirelles de Lima em 10 out. 1889. Referência: Índice geral de documentos. Códice n.(2174) 47-1-43, 1889-1891. Consta do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

novidade. A tela era retirada das rotundas, de tempos em tempos, dando lugar a outro Panorama. No intervalo de uma década, o pintor expôs três Panoramas no centro do Rio de Janeiro. O plano de Meirelles de expor em outras capitais européias, além de Bruxelas e Paris, não vingou. Talvez a idéia não tivesse dado certo por não haver interesse de outras empresas para exposição. Talvez por não encontrar o local adequado, ou ainda, não quisesse seguir sozinho a empreitada. Em seu retorno o pintor estava otimista com a perspectiva de transformá-lo na grande novidade e despertar a curiosidade no público carioca. E este era um argumento empresarial muito importante. Meirelles comentou a transferência do Panorama para ser exibido numa rotunda, a ser construída, no Rio de Janeiro, “neste país em que o Panorama é uma novidade para a maior parte de seus habitantes, que não podem ajuizar do efeito desse trabalho sem vê-lo, parece ser ainda garantia segura de um bom êxito”³¹³. Na *Notícia Histórica e Explicativa* de 1890, Meirelles parecia querer justificar a exposição na cidade, argumentando que era diferente a forma como a sua pintura se apresentava em seu conjunto:

A exposição do Panorama da cidade do Rio de Janeiro, no próprio local que a tela reproduz, parecerá um contrasenso, porquanto a primeira idéia 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, pois mesmo sem considerar que a maneira desses habitantes são o conjunto da cidade do ponto de vista em que foi tomado, bastará lembrar que a forma pela qual se representa esse conjunto é inteiramente nova entre nós.³¹⁴

Assim, o espetáculo do Panorama finalmente chegava aos trópicos e era anunciado nos jornais, sendo inaugurado em 3 de janeiro de 1891:

GRANDE PANORAMA
da
Cidade do Rio de Janeiro
Espetáculo pela primeira vez visto no Brasil
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 solo acredita-se estar a 60 metros de altura,
tendo-se uma impressão absolutamente nova.
ILUSÃO COMPLETA do terreno natural com a tela, a simples
vista sem auxílio de lentes.
NÃO HAJA CONFUSÃO DE COSMORAMA
Um panorama como este é a primeira vez que

³¹³MEIRELLES, Victor. Op.cit.,1889b, p.17.

³¹⁴MEIRELLES, 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. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Op.cit., p.7.

se vê no Brasil, pois que se existem na
Europa, onde só as pessoas que lá foram é
que viram e as que não foram jamais apreciarão 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 às 6 horas da tarde.

Preços: Quartas-feiras e sábados 2 \$ por pessoa,
dias escolhidos para o “high-life”; os outros
dias 1\$ por pessoa.

Previne-se ao público que os preços de entradas jamais serão reduzidos, sendo sempre os já
estipulados³¹⁵.

A partir do anúncio publicitário, alguns fatos significativos deste tipo espetáculo ficavam explícitos. A Baía da Guanabara já havia sido retratada por inúmeros artistas ao longo do século XIX. Mas esta não se tratava apenas de uma pintura tradicional, exposta na parede de uma galeria ou museu, mas era uma obra considerada como parte de um espetáculo, na qual se teria “uma impressão absolutamente nova” do que já se tinha visto. Meirelles esclarecia ao público o modo e a posição como havia pintado seu Panorama. Uma pintura circular num espaço gigantesco e onde a pessoa tinha a sensação de estar num local muito alto quando na verdade estava a apenas poucos metros do solo.

Quais seriam os relatos dos visitantes? No centro de comércio da cidade, após comprar o ingresso, o espectador percorria um corredor escuro até chegar à escadaria. Os olhos precisavam acostumar-se à penumbra. O espectador perdia um pouco da referência espacial anterior. Aos poucos se chegava a uma plataforma onde era possível vislumbrar a luz “natural” na pintura, apesar de não se perceber a origem da fonte luminosa por causa de um anteparo que cobria a visão da cobertura. Estar na plataforma da rotunda despertava uma experiência própria e uma sensação difícil de descrever. Era preciso adaptar-se visualmente a cada passo, para frente ou para trás. Algumas pessoas sentiam mal-estar e tonturas, pois era uma forma de percepção ainda não assimilada. Uma experiência espacial única que dependia da presença do visitante no interior da rotunda. O espectador poderia sentir-se no mesmo lugar de onde Meirelles viu e pintou a cena, no alto do Morro de Santo Antônio:

Nós nos encontramos sobre uma colina, no centro da vila comercial, seja um terço aproximadamente da capital do Brasil; os outros dois terços, que formam os bairros ricos, são encobertos pela Glória e por Santa Teresa. Eu creio que esta grande capital de 600.000 habitantes, cortada em dois por uma cadeia de montanhas, que, aliás, a torna muito pitoresca, não pode ser comparada a nenhuma outra do mundo³¹⁶.

³¹⁵*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 24 de fev. 1891, p.10.

³¹⁶VIBERT, Paul. Op.cit., p.26.

A observação dos detalhes da pintura era possível apenas com binóculos ou lunetas. O cenário do interior da rotunda da peça *O Tribofe*, de Artur Azevedo, foi assim descrito: “No centro, um duplo alçapão por onde os visitantes entram e saem. Um álbum, folhetos e binóculos. Cadeiras”³¹⁷. Algumas pessoas observavam os Panoramas com o uso de lunetas, procurando assim ver melhor os detalhes da *paisagem*.

Na descrição do *Panorama do Rio de Janeiro*, a rotunda media 36,66 metros de diâmetro e a tela 115 de comprimento por 14,50 de altura, caracterizando uma área de pintura com mais de 1600 metros quadrados. Em algumas rotundas, a vista ficava desimpedida por todos os lados, e o espectador ficava no alto de uma paisagem bastante iluminada que o rodeava. A plataforma permitia a visão “de cima”, uma imagem “de um só ponto” abarcando toda paisagem e a promessa de uma “ilusão completa”. Assim, o Panorama “(...) que ora se expõe, é de forma circular, tendo por ponto de vista o alto do morro de Santo Antonio onde, colocado o espectador, tem a mais completa ilusão confundindo o que é natural com o artificial e surpreendendo-se com uma vista que talvez nunca imaginasse, e nem mesmo poderia gozar sem o auxílio da arte (...)”³¹⁸

É comum encontrar a referência de que o Panorama era *cilíndrico giratório*, no entanto, isto não consta no relatório encaminhado por Meirelles aos sócios da Empresa de Panoramas, nem nas notícias explicativas publicadas na Bélgica, França e Brasil. Isto exigiria um mecanismo que também não foi comentado nos anúncios de jornais. Não procede a informação de que “o dito panorama é de forma cilíndrico-giratória (...) e que o espectador fica no centro, observando o mesmo girar em torno de si”³¹⁹. Ou ainda, “expôs o quadro em Bruxelas em 1888, fazendo uso de um cilindro giratório que permitia ao espectador ficar contemplando as vistas que passavam à sua frente”³²⁰.

Estas descrições de telas giratórias normalmente correspondem aos dioramas que tinham um “auditório de construção leve [que] podia girar em torno de seu eixo, graças a um sistema de suporte central, calandras e uma manivela motriz”, com capacidade para 350 pessoas, ficando de frente para uma das aberturas diorâmicas³²¹, onde cada tela media 22 x 14 metros. Talvez este seja um dos motivos das pessoas se reportarem ao diorama pensando no

³¹⁷AZEVEDO, Artur. *O Tribofe* apud SÜSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p.65.

³¹⁸MEIRELLES, 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. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Op.cit., p.7.

³¹⁹PEIXOTO, Elza Ramos. *Panoramas*. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., p.108.

³²⁰FRANZ, Teresinha Sueli. *Educação para a compreensão da arte*. Florianópolis: Insular, 2001, p.21.

³²¹MANNONI, Laurent. Op.cit., p.197.

Panorama. Philippe Dubois descreve a diferença entre o olhar circundante do Panorama e olhar do diorama, quando o espectador permanecia sentado na escuridão. A mudança da iluminação do quadro simulava uma temporalidade, como a de uma paisagem *animada* do amanhecer ao anoitecer ou “representações de incêndios abrasando casas e as destruindo sob os próprios olhos dos espectadores”³²². Entre a mudança de uma cena à outra, podia-se assistir ao espetáculo por volta de quinze a trinta minutos e era a plataforma que fazia um movimento giratório. Talvez até para esclarecer dúvidas sobre o seu tipo de exposição, Meirelles tenha publicado, anos mais tarde, no *Panorama da Descoberta do Brasil*, “O espectador sobe na plataforma fixa e aí passeia livremente, descortinando-se a seus olhos, para qualquer lado que dirigir a vista, um espetáculo surpreendente!”³²³.

Nos Panoramas houve tentativas de girar as pinturas durante as apresentações para poderem ser vistas duas ou três obras em seqüência. Robert Fulton na década de 1820 idealizou um edifício com 19,30 m de diâmetro por 6,40 de altura, com uma cabine anexa, onde “as pinturas panorâmicas circulares podiam ser mudadas a qualquer momento (...). Pela ação de uma manivela, as vistas deslizariam uma após a outra sobre uma moldura de ferro em volta da rotunda”³²⁴. Mannoni expõe as dificuldades de manipulação dos materiais e manutenção de tais mecanismos, sendo “difícil acreditar que pudesse ser possível manipular diariamente a exposição de oito pinturas, rebobiná-las convenientemente e evitar que se enroscassem”³²⁵.

No entanto, houve experiências com Panoramas circulares giratórios. Um exemplo foi o *Panorama de Sedan*, já no final do século XIX, que apresentava um círculo externo da plataforma giratório, em torno de 1,5 metros. Um mecanismo de rotação que fazia o espectador “girar” em torno da pintura num intervalo aproximado de meia hora. Esta “plataforma giratória exigia que o observador se movesse e encontrasse um novo local na balaustrada toda vez que desejasse ver outra parte (...)”³²⁶.

No anúncio do Panorama, procurava-se esclarecer o tipo de “espetáculo” que estava sendo oferecido para que não houvesse confusão com o *Cosmorama*. Este era um sistema de imagens pitorescas, produzidas em diferentes países e regiões, feitas com aquarela ou outra técnica e que eram ampliadas através de uma lente de onde o observador

³²²DUBOIS, Philippe. Op.cit., 2005, p.212.

³²³*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de jun. 1900, p.4.

³²⁴MANNONI, Laurent. Op.cit., p.190.

³²⁵Idem, ibidem.

³²⁶GRAU, Oliver. Op.cit., p.135.

contemplava a cena. Neste caso, o espectador não entrava no cenário da pintura, que era o que acontecia com o Panorama.

Na época da instalação do espetáculo, um jornal emitia pequenas notas sobre o Panorama indicando a frequência do público, como esta: “Panorama do Rio de Janeiro – A exposição deste panorama foi ontem visitada por 257 pessoas”³²⁷. Eliane Considera, relata, a partir da pesquisa em jornais, que o público do Panorama durante o primeiro ano de exposição foi de aproximadamente 70.000 pessoas, o que representava 15% da população carioca na época.³²⁸ Mais tarde, Meirelles franquearia a entrada na exposição aos alunos das escolas municipais, implantando com esta prática, um dos caminhos da arte-educação, incentivando assim as crianças a frequentarem ambientes onde pudessem ter contato com obras artísticas. Em carta endereçada à municipalidade em 7 de julho, Meirelles comunicava à Intendência Municipal que “o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro receberá, para ser visitado gratuitamente, os alunos e alunas das escolas municipais da Capital Federal, vindo acompanhadas das respectivas professoras ou diretores, sempre em turmas de cinquenta pessoas no máximo”³²⁹. Ele estipulava que os melhores dias para a visitação seriam nas “terças-feiras, quintas e sábados de cada semana; quanto as horas para essa visita, me parece preferível das 9 às 5 da tarde”³³⁰. O intuito do pintor era “de proporcionar à infância, um momento de regozijo útil”.

O artista queria por em prática um procedimento didático semelhante ao da visitação aos museus e Panoramas na Europa. Assim, além de artista, Meirelles era um educador, contribuindo com a educação para a arte³³¹. A exposição em Bruxelas teve um público bastante significativo de 50.000 pessoas, incluindo “numerosos alunos e alunas de diversas escolas públicas e particulares que gozaram da vantagem do preço reduzido que é de costume fazer-se a esses estabelecimentos”, demonstrando interesse pela obra.³³² Nesta época, começava-se a praticar uma política diferenciada de preços. As crianças, por exemplo, pagavam ingressos reduzidos nas exposições dos Panoramas. Os preços eram estipulados para facilitar as diferentes camadas da população a entrarem na rotunda. Havia preços

³²⁷ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 de jan. 1891. A Professora Eliane Considera procurou pelo caderno de registro de presença durante a exposição dos Panoramas, mas nada encontrou, apenas conseguiu algumas notas publicadas em jornais citando a frequência na rotunda, principalmente no primeiro ano de exposição.

³²⁸ CONSIDERA, Eliane. Op.cit., p.292.

³²⁹ MEIRELLES, Victor. Documento de Victor Meirelles de Lima à Intendência Municipal reservando dias e horários para as crianças das Escolas Municipais frequentarem o *Panorama do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 7 de jul. 1891.

³³⁰ Idem, ibidem.

³³¹ Sobre a questão da arte-educação na obra de Victor Meirelles ver FRANZ, Teresinha Sueli. Op.cit., 2000.

³³² MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1889b, p.9.

diferenciados para escolares e crianças pequenas, e, inclusive, ingressos diferenciados para alguns dias da semana.

O artista identificou-se com este gênero de pintura e, mesmo “sem o apoio do Estado, Meirelles tentou fazer do panorama um instrumento de educação de um público mais amplo no país, tornando a propor a função educativa e cívica da pintura de paisagem”³³³. Assim, a obra, ao final, adquiriu um caráter pedagógico, ao mesmo tempo em que serviu como instrumento de divulgação do Brasil no intuito de facilitar a imigração.

A função de explicar as imagens era uma das características da pintura no século XIX. A imagem descrita por um texto, de forma geral, era uma necessidade para quem queria conhecer com mais detalhes um cenário ou acontecimento. Os *folhetos explicativos* tinham um caráter descritivo e documentário, justificando a pintura e a paisagem representada, com o intuito de facilitar a compreensão da imagem. Muitas vezes referiam-se a assuntos históricos, geográficos e culturais que ultrapassavam as fronteiras da imagem. A imagem minuciosa, criteriosamente realizada pelo pintor, servia como um documento de identificação de ruas, casas, igrejas, luminosidade e cores de uma época.

O artista sabia que muitos elementos na paisagem que não estavam visíveis, ou eram apenas detalhes, faziam parte do cenário da pintura. Existia uma preocupação em dar maior visibilidade e ampliar a capacidade de interpretação: “Distendo o olhar pela cidade, vemos ainda quatro igrejas (...)”³³⁴ ou “Lançando um olhar para a cidade, veremos naquela direção uma rua em parte por edificar, é a do Senador Dantas (...)”³³⁵. A pintura era descrita como a representação de uma paisagem com dados geográficos, arquitetônicos, históricos, nomes dos construtores: “Em frente desta estátua [de D. Pedro I] está a Rua *Leopoldina*, levando à Escola das Belas Artes, bonito monumento [neoclássico] construído por Grandjean de Montigny, professor desta mesma escola por volta de 1816.”³³⁶ Os textos servem como legendas para os diversos fragmentos sequenciais da paisagem: “Por todo este estudo, que é mais especificamente paisagístico, encontra-se vegetação, disposta nos vários planos de que o mesmo se compõe, com muitas palmeiras. Ao fundo os morros do Corcovado e da Tijuca”³³⁷.

³³³MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Arte do século XIX. Op.cit., p.151.

³³⁴MEIRELLES, 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. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Op.cit., p.15.

³³⁵Idem, p.13

³³⁶MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1888, p.10.

³³⁷PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., 1982, p.135.

O texto do *folheto* era como se o pintor estivesse presente na rotunda, apontando e explicando um pouco mais da paisagem, muitas vezes uma descrição pontual dos lugares e monumentos. Daquele outro lado “mais ao fundo, no alto de uma pequena colina, por trás de uma grande chaminé, distingue-se o Mosteiro de São Bento, com sua igreja de três naves”³³⁸. Era como se ele pudesse descrever até o que não era visto. Como se estivesse no alto do morro, o pintor explica a imagem através da leitura circular do *Folheto Explicativo*. Meirelles parecia ver as distâncias entre as montanhas no horizonte, as igrejas, os casarios, as pontes de uma cidade como não havia visto antes; um belo entardecer com nuvens coloridas. As embarcações pareciam se movimentar no mar brilhante. As montanhas e pedras eram imensas: “Nomeamos este bloco Pão de Açúcar (*Pain de Sucre*) por causa de sua configuração; ele se eleva a 400 metros do nível do mar (...)”³³⁹. A vegetação mais próxima, em primeiro plano, era muito forte, de um verde que parecia realmente fazer saltar as folhas e os galhos das árvores. Ao final da visita à rotunda, era como se a pessoa tivesse visitado um outro lugar, a paisagem iluminada de uma cidade pictórica.

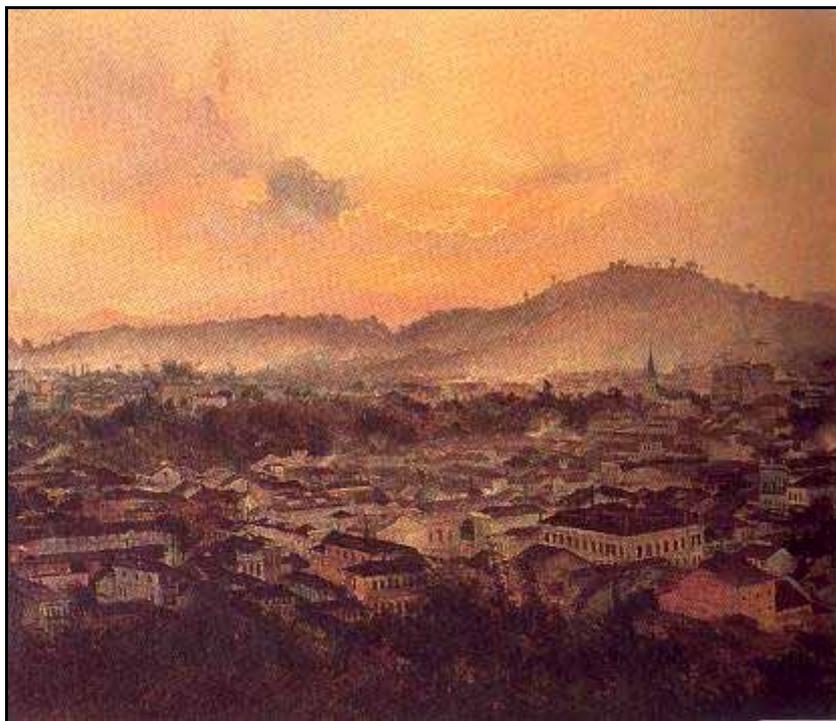


Figura 65: *Estudo para Panorama do Rio de Janeiro*: Morro do Santo Antônio e Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, ca.1885, óleo sobre tela, 90,4 x 225 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

³³⁸Idem, p.131.

³³⁹MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1888, p.3.



Figura 66: *Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: Morro de Santo Antônio e Ilha das Cobras*, ca.1885, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 67: *Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: Morro da Conceição e Igreja da Candelária*, ca.1885, óleo sobre tela, 51,4 x 62,2 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

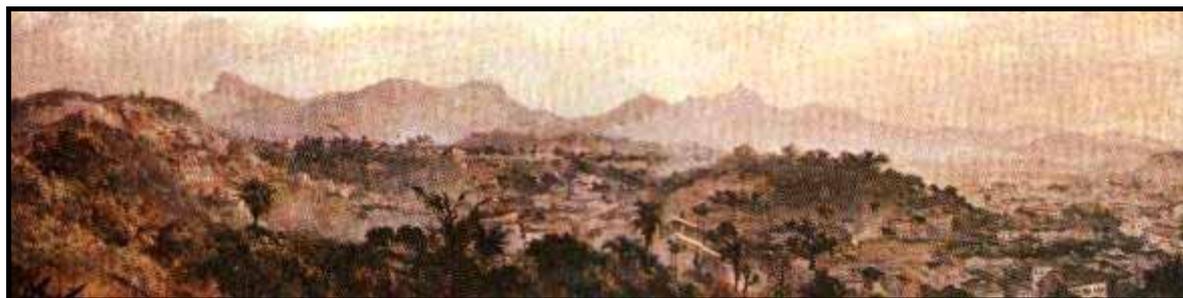


Figura 68: *Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: Morro do Corcovado e Tijuca, ca.1885*, óleo sobre tela, 57 x 210 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro do final do século XIX (no momento da exposição dos Panoramas de Meirelles), acontecia um grande processo migratório para a capital federal. A cidade acumulava um grande contingente populacional sem condições de habitação, saúde e saneamento. Além disto, havia as epidemias conhecidas no exterior. O Panorama havia circulado por duas diferentes cidades, Bruxelas e Paris e procurava espelhar a capital brasileira do ponto de vista da beleza e da civilização. O artista e o projeto de uma nação civilizada procuravam mudar a imagem de um Rio de Janeiro onde “a febre amarela foi sempre o maior inimigo da reputação do clima deste vasto império”.³⁴⁰

Victor Meirelles, com o *Panorama do Rio de Janeiro*, estava propondo uma viagem ao país tropical, ao coração do império, que servia a um programa de divulgação e promoção do nome do Brasil. E esta imagem, obviamente, teve conotações diferentes para o olhar europeu e para o olhar do brasileiro. Eram duas percepções e atitudes diferentes perante o mesmo Panorama, uma do exterior e outra local. A negação da experiência: viajar para quê? Esta referência aos Panoramas como uma experimentação do “real” colocava o fato de que nem seria preciso ver a pintura, bastaria simplesmente subir o Morro de Santo Antônio e posicionar-se no mesmo ponto, na mesma hora do dia e luminosidade registrada pelo pintor para que se pudesse ver o que estava representado no Panorama.

Os primeiros Panoramas europeus tinham surgido como uma pintura da própria cidade onde o Panorama estava exposto. O Panorama no centro do Rio de Janeiro devolveria a imagem da cidade aos próprios habitantes como num espelho. Se a intenção inicial de Meirelles era a divulgação do Brasil no exterior, servindo ao processo de imigração, de mão-de-obra, ao ser exposto no Rio não foi mais este o sentido da obra. Ela mostrava o Rio de Janeiro para os próprios cariocas e os novos habitantes que chegavam. Para estes últimos, servia como uma imagem de orientação, um guia onde podiam olhar como num mapa – de

³⁴⁰MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1889b, p.5-7.

uma forma semelhante aos primeiros viajantes que faziam panoramas para suprir a ausência cartográfica das cidades brasileiras.

O *Panorama do Rio de Janeiro* foi pintado e exposto enquanto o sistema político era o Império e retornou ao Brasil com a transformação da República. Como era “apenas” uma paisagem, não comprometia os interesses políticos e, neste momento, a paisagem servia como grande tema na pintura brasileira. Uma cidade sob controle, unificada pelas cores do entardecer. Ao mesmo tempo, ao apresentar ao público carioca uma imagem de 1885 ele já estava se referindo a uma imagem do passado para uma cidade que buscava os ares modernos.

As profundas transformações ocorridas no final do século XVIII, tanto no plano político quanto industrial, fazem com que muitas cidades tenham uma expansão caótica, e onde o indivíduo perde a capacidade de se reconhecer no espaço público. Na passagem do século, grandes capitais, entre elas o Rio de Janeiro, passaram por uma remodelação de seus espaços urbanos, através de uma série de intervenções, espelhadas na postura do Barão de Haussmann.

Nestas grandes cidades, as pessoas podem andar por horas a fio sem sair do espaço urbano. No conto de Edgar Allan Poe, o *Homem da multidão* fica estabelecido um limite à crença na ordem.³⁴¹ Um homem enigmático, incansável, é seguido pelo narrador pelas ruas da cidade durante toda a madrugada, fazendo com que este, ao final, desista de tentar compreendê-lo: “ele não se deixa ler”. No final do século XIX, as pessoas incorporavam no seu dia-a-dia a *experiência do choc*, a ponto de não se importarem mais com a presença uns dos outros e precisando habituar-se aos novos códigos: “O espectador colocado no coração da cidade pintada tornava-se o protagonista de uma evocação de uma realidade diferente – apesar das afirmações e reivindicações de objetividade – em relação àquela bem mais alienante da cidade real”³⁴².

O Panorama recuperaria, assim, o ponto de vista perdido, a centralidade de um mundo que fugia ao controle. Esta unidade aparente do Panorama enfatiza a desagregação da experiência do mundo moderno. Süsskind em *As Revistas do Ano e a invenção do Rio de Janeiro* descreve como através dos roteiros de teatros de revista de Artur Azevedo, especialmente em *O Tribofe*, o Panorama integrado à cultura urbana servia como referência para a compreensão da cidade que crescia de forma acelerada. A estréia ocorreu em 16 de

³⁴¹POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. Trilíngue incluindo a tradução francesa de Baudelaire; excertos de Walter Benjamin; tradução de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Paraula, 1993.

³⁴²BORDINI, Sílvia. Op.cit., p.84.

junho de 1892 no Teatro Apolo. Artur Azevedo exemplificou, em *O Tribofe*, a ironia dos personagens que confundiam a paisagem da cidade com a pintura do Panorama.

À platéia teatral cabia apenas distanciar-se desta recepção ingênua dos panoramas. (...) Nos que visitam a rotunda da Praça XV projetam, pois, a imagem de um público com o qual não desejam se assemelhar. Um público ingênuo o suficiente para não diferenciar um barracão de uma cidade inteira; uma paisagem onde se anda apenas em círculo, da movimentação imprevisível da Capital; imagens pintadas, daquelas que lhes serviram de modelo. Um público cuja estética naturalista lembra a sua, mas que não consegue perceber o lapso, enfatizado na revista, entre o desejo mimético e sua realização pictórica³⁴³.

Eram personagens deslocados, que confundiam a tela com a própria cidade. Parece que os Panoramas, sendo “o resultado de uma percepção que se apresenta como total e contínua”³⁴⁴, pretendiam cumprir esta função de organizar a experiência das pessoas que chegavam ou habitavam grandes cidades e não tinham mais a noção de seu conjunto, lugares onde não era mais possível abarcar perceptivamente a paisagem. Além de representar uma “mecânica do olhar”, como quer Alain Corbin, o Panorama disciplina o olhar instituindo “um observador da cidade, e se adentra o olho, até então não disciplinado para este objeto específico”³⁴⁵. Isto permite “um ângulo de aproximação capaz de compensar a perda gradual de domínio da cidade como um todo, pelo habitante comum (...)”³⁴⁶. Desta referência visual o observador podia ter “a mais completa impressão de conjunto e se surpreende com uma vista que talvez nunca imaginasse a não ser por esse meio, pois, para a execução do Panorama, teve ele [o pintor] de agrupar e condensar toda essa imensa paisagem”³⁴⁷.

Os espectadores do teatro queriam diferenciar-se do interiorano, do ingênuo que diante da pintura do Panorama confundia-se com a paisagem da própria cidade, “para esses espectadores, o homem do interior, o ‘deslocado’ na Capital, é motivo de riso, sobretudo porque parece rerepresentar a seus olhos surpresas e espantos que já foram os seus”³⁴⁸. A ironia é tão intensa que uma família quer alugar a rotunda, pois não consegue outro lugar para morar:

³⁴³SÜSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p.72-73.

³⁴⁴LOPES, Myriam Bahia. *Op.cit.*, p.33-35.

³⁴⁵MENESES, Ulpiano Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista da USP*, São Paulo, p.144-155, jun./ago. de 1996, p.150.

³⁴⁶Idem, *ibidem*.

³⁴⁷PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas. In: ROSA, Ângelo de Proença *et al.* *Op.cit.*, 1982, p.109.

³⁴⁸SÜSSEKIND, Flora. *Op. cit.*, 1986, p.38.

- Pois bem, passemos por esta rotunda, e perguntemo o que era. Nos disseram que era o panorama do Rio de Janeiro, e que só estava aberto de dia. Então me alembrei de vi falá a vosseoria pra me alugá durante a noite a...
 Cumo chama?
 -Catunda.
 -Rotunda.
 -Ora aí está.
 -O senhor está doido! Aqui não há espaço!...³⁴⁹

O Panorama transformava-se agora em diorama no teatro de revista. Como inspirado nos antigos dioramas de Daguerre, o Teatro de Revista incluía iluminação que diferenciava as horas do dia, personagens, objetos, mobiliário, música e diferentes personagens como “visitantes do panorama do Rio de Janeiro, vítimas de uma agência de alugar casas, compradores e vendedores de títulos, pessoas do povo, os Estados, membros do *high-life*, soldados de polícia, amadores de corridas, admiradores do Visconti, praças (...)”³⁵⁰. Este público popular aproxima-se muito dos freqüentadores anônimos dos Panoramas, para quem bastava pagar um pequeno ingresso. A visita à rotunda possibilitava a visualização de uma paisagem contínua da capital do Império. O espetáculo oferecido pelo Panorama servia como compensação à alienação da multidão e reforçava a existência de um entretenimento de falsas ilusões. A representação panorâmica transformava a cidade em paisagem e, portanto, em objeto de contemplação e consumo:

O público heterogêneo e em boa parte popular das rotundas não vem procurar um prazer estético, nem mesmo, como se tem facilmente dito, uma simulação do movimento, que entrará mais tarde no campo de seus interesses. Ele vai viver a ilusão bem mais preciosa de um domínio sobre o mundo, sobre o espaço coletivo; nos panoramas, a cidade se dá como uma configuração estável ordenada à volta do espectador que reapropria assim a aglomeração naquilo que ele sente cotidianamente a impressão de se perder. Adotando um ponto de vista dominante, reintegrando uma posição central, o indivíduo capta uma nova medida da cidade, ele reencontra uma legibilidade e uma percepção de conjunto³⁵¹.

De certa forma, era como se o Panorama pudesse transmitir uma ordem diante do caos da cidade que se transformava drasticamente no final do século XIX:

Espanto e desconforto diante das reformas citadinas e das mudanças históricas vividas de maneira acelerada no final do século passado no país, a impressão que se tinha ao visitar um panorama ou assistir a uma revista de ano era, ao contrário, de súbito controle sobre a história e o espaço urbano,

³⁴⁹AZEVEDO, Artur. *O tribofe*: Revista Fluminense de 1891. Rio de Janeiro, H. Lombaerts, 1892, p.13.

³⁵⁰Idem, p.2.

³⁵¹COMMENT, Bernard. Op.cit., p.91-92.

condensados nessas miragens tranquilizadoras da Capital, as revistas e os panoramas.³⁵²

A visão dos Panoramas, incluindo a pintura de Meirelles, era de uma cidade que ainda podia ser apreendida por um único olhar, por uma natureza que podia ser apreendida num “piscar de olhos”, justamente no momento mesmo em que esta possibilidade de percepção começava a desaparecer, principalmente, nas grandes cidades. O Panorama fixava um tempo, um momento, um lugar, num olhar que podia se estender no horizonte. Pode-se falar da perda de uma experiência quando o sujeito se encontra diante de uma visão multifacetada como num caleidoscópio. Se o Panorama despertava uma visão única, uma unidade, as ruas apresentavam uma realidade fragmentada e caótica, que se transformavam rapidamente, sem tempo para acomodações, assim ocorreu em Londres, em Paris e no Rio de Janeiro, uma cidade que perdia o seu crescimento orgânico para entrar num projeto moderno de grandes transformações urbanas espelhadas em Paris.

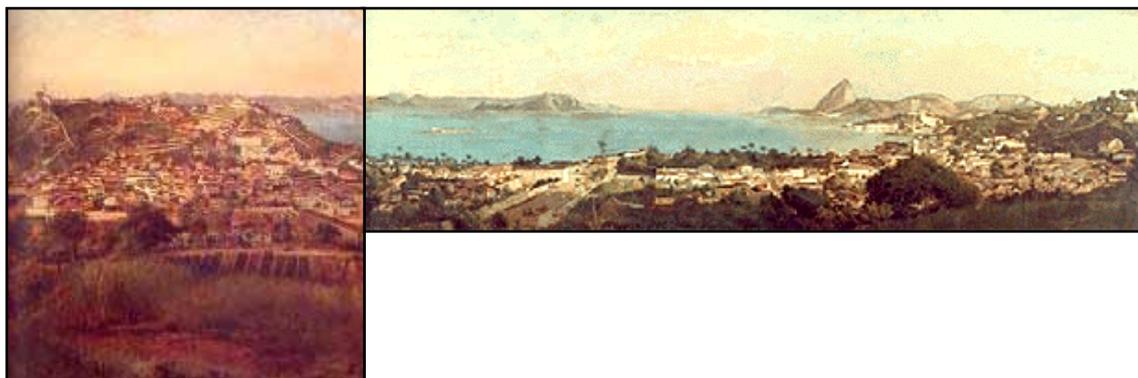


Figura 69: Os *Estudos para Panorama do Rio de Janeiro* podem ser agrupados formando uma paisagem seqüencial, reconstituindo o Panorama enquanto projeto inicial.

³⁵²SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., 1986, p.60.

Houve opiniões diferentes sobre a repercussão dos Panoramas e elas foram diferenciadas em cada país. Meirelles afirmou que a crítica ao trabalho na Europa foi positiva e elogiosa. Na ocasião da inauguração deste primeiro Panorama, já no Brasil, havia um sentimento positivo em relação às obras, porque a imprensa ressaltava o esforço do artista e reconhecia que era um trabalho voltado para o futuro: “a ninguém será dado desconhecê-lo e especialmente todo brasileiro”³⁵³.

Por outro lado, surgiram opiniões de que não havia tido “esse acontecimento a favorável repercussão que seria de desejar, quer nos meios artísticos, quer oficiais”³⁵⁴. Qual seria a repercussão esperada? Uma das críticas feitas ao *Panorama do Rio de Janeiro* era de mascarar uma dura realidade tornando-a mais atrativa. A Capital Federal abrigava sérios problemas sociais que, vistos de longe, se atenuavam: “O Rio de Janeiro precisava ser o cartão de visitas do país. A exuberância da natureza do sítio, vista e apreciada de longe, perdia o seu encanto quando se penetrava na cidade”³⁵⁵. Um olhar mais próximo e atento pode evidenciar as contradições e as mazelas do cotidiano. A crítica atingiu Meirelles por fazer Panoramas da cidade, como se estas visões panorâmicas fossem causa de um *distanciamento*, escondendo os resíduos de uma cidade caótica, com seus cortiços, pessoas morando nas ruas, miséria, desemprego, epidemias e revoltas armadas. Sobre os telhados, num final de tarde ou começo da manhã, a visão de longe homogeneiza as cores e os contornos, produzindo uma imagem romantizada da paisagem.

O Rio de Janeiro se abria para grandes perspectivas, promovendo uma limpeza urbana numa operação que seria chamada de “bota-abaixo”, Os estorvos restariam apenas como lembranças. Através das fotografias a cidade parecia estar sendo “passada à limpo”, contribuindo também para uma visão da paisagem *distanciada*, imagens antigas da cidade que se guardavam como num álbum de memórias.

³⁵³J. de Oliveira. *A propósito do Panorama da cidade e baía do Rio de Janeiro*, Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 11 de jan. 1891, p.3.

³⁵⁴PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., 1982, p.111.

³⁵⁵PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., 2002, p.174.

Paisagem e Poeira

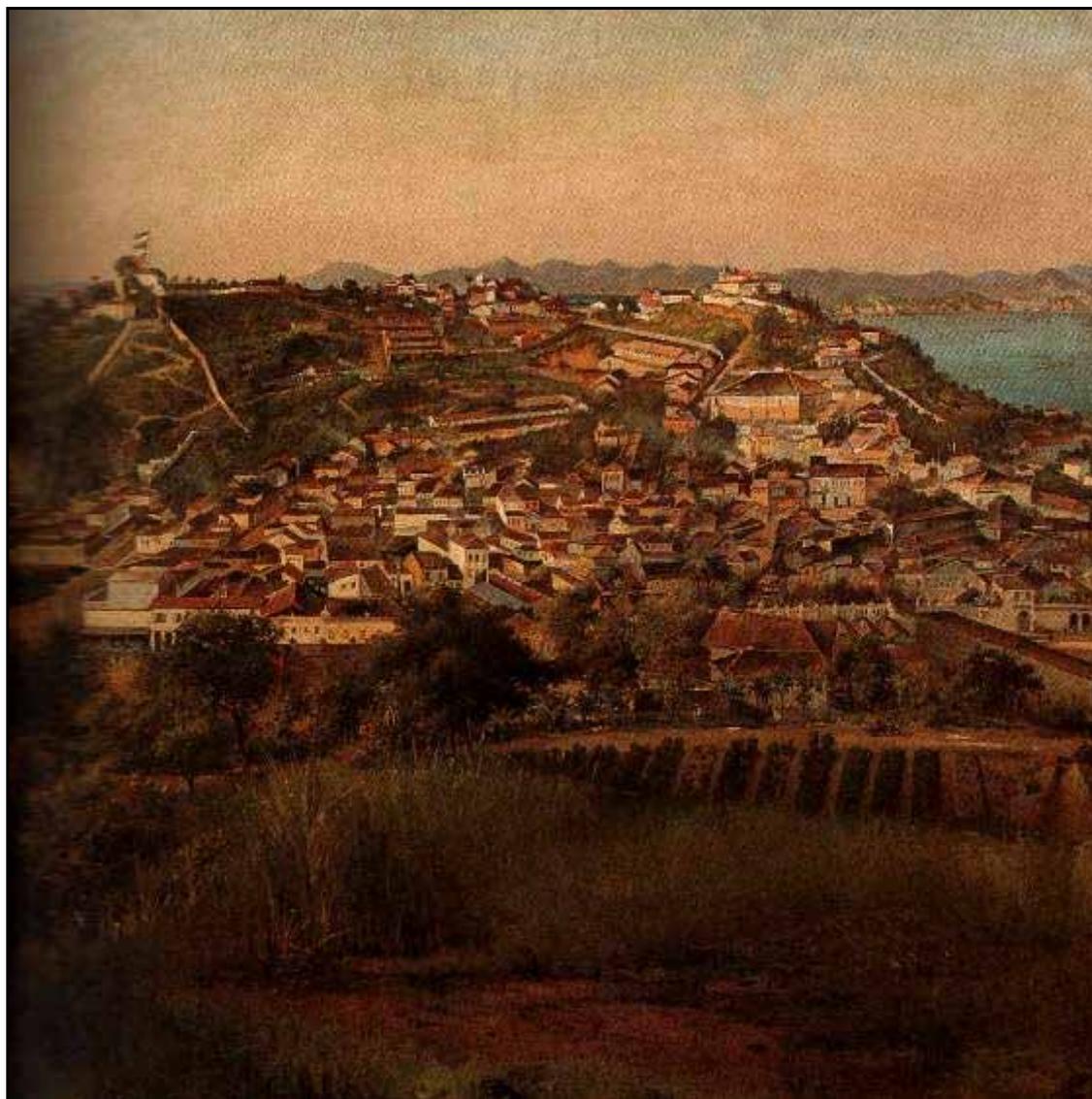


Figura 70: *Estudo para Panorama do Rio de Janeiro (Morro do Castelo)*, ca.1885, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A paisagem foi assim descrita por Meirelles: “O *Morro do Castelo*, antigo Castelo fortificado fundado pelos portugueses, é a parte mais antiga da cidade; serve hoje de semáforo para sinalizar os navios que entram na baía (...)”³⁵⁶. O Morro do Castelo era assim chamado porque abrigava o antigo Forte de São Sebastião. Nesta paisagem com posição visual estratégica, onde se podia ver o movimento no porto, encontrava-se o “telégrafo semafórico”, onde eram hasteadas as bandeiras dos países dos navios que aportavam na Baía da Guanabara.

³⁵⁶MEIRELLES, Victor. Op.cit., 1888, p.6.

A Igreja dos Jesuítas, junto com o morro, também foi posta abaixo, uma “demolição feita com desamor e sem os cuidados que no caso se impunham”³⁵⁷. No mesmo lugar estava localizado o Observatório Imperial, “nas dependências da grande igreja inconclusa e parte do antigo colégio dos jesuítas.”³⁵⁸ Quando da instalação do observatório no morro, houve um parecer contrário “pois, segundo era corrente, havia projeto em arrasá-lo e, portanto, teria que ser abandonado, o que seria motivo para grandes despesas”³⁵⁹. O que acabou ocorrendo na década de 1920. Um dos símbolos identificados com a Monarquia, pelo interesse que o assunto despertava em D. Pedro II, acabou fazendo parte do processo de eliminação dos “resíduos” da monarquia.

O *Panorama Circular do Rio de Janeiro* representava um relato visual da paisagem romantizada dos tempos da cidade imperial. O *Panorama* servia como um registro da paisagem perdida e da passagem no tempo, de uma paisagem em desconstrução. Ao mesmo tempo em que trilhava os caminhos da tradição, o *Panorama* retratava uma paisagem que se dissipava nas mãos do progresso em busca de uma modernidade tropical. A cidade do Rio de Janeiro servia de porta de entrada para as inovações da modernidade.

O desmonte do Morro do Castelo começou na gestão de Carlos Sampaio e terminou com Prado Júnior. Na idealização do projeto de modernização do Rio não cabia o cenário de ruelas, becos e cortiços. As práticas higienistas e a reformulação do centro histórico culminariam com a demolição do Morro³⁶⁰. Ambientes insalubres eram tudo o que se queria evitar neste período histórico, ligado ao processo de urbanização e higienização das cidades. Promovia-se uma limpeza da paisagem “real”.

O livro *Era uma vez o Morro do Castelo* narra, através de citações e imagens, a existência do Morro do Castelo e o seu processo de arrasamento que vinha sendo desejado desde o século XIX. Além de citações de autores e personagens contemporâneos ao desmonte, o livro inclui uma *volta ao morro* através de imagens fotográficas e pinturas, entre elas os *Estudos para o Panorama do Rio de Janeiro* de Meirelles. Com certa nostalgia, observa-se através de pinturas e fotografias, os lugares remanescentes, os restos que sobraram. A

³⁵⁷COSTA, Lúcio. In: ERA UMA VEZ O MORRO DO CASTELO. Organização de José Antônio Nonato; Núbia Melhem Santos. 2.ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000, p.230.

³⁵⁸MORIZE, Henrique. Observatório Astronômico. Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins / Editora Salamandra, 1987, p.12. In: ERA UMA VEZ O MORRO DO CASTELO. Op.cit., p.101.

³⁵⁹Idem, p.100.

³⁶⁰O projeto de modernização do Rio de Janeiro incluiu as soluções para os problemas de urbanização propostas por Alfred Agache, arquiteto do governo francês, convidado pelo prefeito do Rio de Janeiro, Antonio Prado Júnior, em julho de 1927. Sobre este projeto ver: *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão, remodelação, embelezamento*. Organizações projetadas pela administração Antonio Prado Junio, sob direção geral de Alfred Agache. Paris: Foyer Brésilien Editor, 1930.

fotografia também produzia uma espécie de “limpeza de representação correlata à limpeza da cidade”³⁶¹, registrando o que viria a ser destruído. Uma estranha relação com a cidade em constante transformação tentando eliminar os vestígios de poeira, eliminando os entulhos, as obstruções das passagens de ar. Elio Grazioli, em seu livro, a *Polvera nell'arte*, faz uma leitura de obras de arte a partir do enfoque da poeira. Segundo Grazioli, o pitoresco é caracterizado pela disposição em perceber os signos do deterioramento, do envelhecimento, da decadência física e da miséria.³⁶² “A modernidade se transmite neste labirinto no qual se pode encontrar clareza, transparência, ou pode perder-se, chegando à opacidade da estrada sem saída”³⁶³.

Para tornar o centro da cidade mais saudável, arejado, aberto a um projeto de grandes avenidas e belas perspectivas, o Morro do Castelo foi sendo “desmantelado” pelos jatos de mangueira. A higiene tem fobia à poeira e a “água é o oposto da poeira, a espuma o instrumento da limpeza mais eficaz”³⁶⁴. O Morro do Castelo era um elemento na paisagem que revelava o atraso e impedia a entrada da brisa do mar. Como no livro de Oscar Wilde, é como se a pintura do *Panorama do Rio de Janeiro*, tivesse que se manter escondida, continuando seu lento processo de deterioração³⁶⁵, independente do artista, para manter a paisagem íntegra, límpida, que se queria livre do passado imperial: “a identidade urbana do Rio de Janeiro não poderia ser construída em cima de uma cidade feia, imunda, perigosa, caótica”³⁶⁶. Em 1885, já se anunciava que Meirelles iria pintar um *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, entre os críticos “desejosos de uma reforma radical da cidade, ao estilo francês”³⁶⁷. Assim se manifestava Ângelo Agostini, de forma mordaz: “é irrisório dizer, repetimos, que tudo será esquecido à vista do tal Panorama, que afinal, pouco mais vem a ser do que a vista de uns feios telhados, numa área irregularmente cortada de ruas estreitas e imundas”³⁶⁸.

A paisagem registrada nos *Estudos* de Meirelles e Langerock, a partir do Morro de Santo Antônio, transformou-se rapidamente, principalmente com o desmanche do Morro do Castelo e da renovação urbana do centro histórico. Não havia mais lugar nem para a pintura nem para a paisagem. A paisagem em transformação do Morro do Castelo se esfarelava e foi dissolvida. Paisagem e pintura se dissiparam.

³⁶¹ LOPES, Myriam Bahia. Op.cit., p.37.

³⁶² GRAZIOLI, Elio. *La polvere nell'arte*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2004, p.42.

³⁶³ Idem, ibidem.

³⁶⁴ Idem, p.50.

³⁶⁵ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

³⁶⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.cit., 2002, p.169.

³⁶⁷ CONSIDERA, Eliane. Op.cit., p.293.

³⁶⁸ *A Revista Ilustrada*, n.419, out. de 1885, p.3 apud CONSIDERA, Eliane. Op.cit., p.293.

5 RUÍNAS DA FORTALEZA DE VILLEGaignON

Ante o traumatismo da queda e da subversão, o regime se dissolvia. Virava pó uma instituição quase secular. Semelhando aquelas figuras de Pompéia, conservadas pela cinza da erupção e que se esboroavam ao primeiro contato, o organismo político que, por setenta anos, conduziu os destinos do Brasil, se desfez. Ao primeiro embaraço, entregou-se. À primeira ameaça, desmoronou-se³⁶⁹.

A passagem política da Monarquia para a República pode ser lida como um lento desmoronamento. Sodré chamou o sistema monárquico de “edifício imperial” cujos sinais de destruição o assemelhavam a uma ruína. As brechas “acabaram por aluir a massa enorme e por deixá-la às intempéries do primeiro choque e às agruras da primeira tempestade”³⁷⁰. De certa forma, era um momento em que a ruína estava presente no cenário urbano.



Figura 71: *Estudo para o Panorama da Entrada da esquadra legal na revolta da armada: ruínas da Fortaleza de Villegaignon*, ca.1895, óleo sobre tela, 56,4 x 326 cm, sem assinatura, acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A consolidação da República, mais “aclamada” que proclamada em 1889, não se deu de forma pacífica. Foi um período conturbado e entre os movimentos desencadeados no Rio de Janeiro a Revolta da Armada tinha como objetivo principal destituir Floriano Peixoto ou o “Pacificador da República”. Tendo como cenário de batalha a Baía da Guanabara, o conflito eclodiu em 6 de setembro de 1893 como um confronto de descontentes com a condução de “Marechal de ferro” no poder, exigindo a sua renúncia imediata. Um dos líderes da Revolta foi Saldanha da Gama (1846-1895). Militar da Armada, ele foi representante do Brasil nas Exposições da Filadélfia em 1876, Viena em 1873 e Buenos Aires em 1882³⁷¹.

³⁶⁹SODRÉ, Nelson Werneck. *Panorama do Segundo Império*. Rio de Janeiro: Graphia, 1998, p.312.

³⁷⁰Idem, p.298.

³⁷¹Durante a Exposição da Filadélfia ele foi a pessoa encarregada de zelar pelas obras - *courier*, de Victor Meirelles, o que não deu muito certo, pois ele teve de prosseguir viagem pelo exterior, e as obras foram mal acondicionadas no retorno ao Brasil.

Exilado na região do Prata, no comando da revolução, “em outubro de 1894, transpôs a fronteira com o Rio Grande, iniciando a última invasão federalista. As batalhas se sucederam até abril de 1895, quando Saldanha da Gama atravessou a fronteira e foi morto”.³⁷² Ressaltou-se que os federalistas tiveram “os seus cadáveres mutilados pelos vencedores”³⁷³.

O centro dos acontecimentos da Revolta da Armada deu-se na Baía da Guanabara, tendo como um dos locais de combate a Fortaleza de Villegaignon, mas, revoltosos acabaram se deslocando de uma forma contingencial para Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, onde instalaram um governo provisório durante seis meses: *Governo Provisório da República em Desterro*, com objetivos muito diversos e fadados ao insucesso³⁷⁴.

A Fortaleza de Santa Cruz na Ilha de Anhatomirim foi bombardeada em 16 de abril de 1894 pelas forças legalistas que utilizaram uma frota apelidada de “papelão”, por se tratar de navios estrangeiros reformados. Do lado dos revoltosos havia o encouraçado Aquibadan, uma das melhores embarcações da esquadra brasileira que foi atingida pelas forças legais.

A Ilha de Anhatomirim transformou-se no principal lugar das execuções sob o comando de Moreira Cesar e as ordens de Floriano Peixoto, responsáveis pelas retaliações políticas contra os revoltosos da população de Desterro que “aderiram” ao movimento. Há controvérsias quanto ao número de mortos, mas fala-se em mais de uma centena, fuzilados, jogados ao mar³⁷⁵. Os ritos foram sumários, não houve processos ou julgamentos. Entre os assassinados estava o Barão de Batovi “acusado de cooperar com os revoltosos, o velho marechal não teve oportunidade de defesa. Preso, foi levado para o Forte de Anhatomirim, onde foi sumariamente fuzilado, juntamente com seu filho Alfredo Gama D’Eça, em 25 de abril de 1894”³⁷⁶. Diz-se que “quando o pelotão se preparava para a execução, o filho Alfredo

³⁷²CORRÊA, Carlos Humberto Pederneiras. *Militares e civis num governo sem rumo: o Governo Provisório revolucionário de Desterro 1893-1894*. Florianópolis: Editora da UFSC / Lunardelli, 1990, p.141.

³⁷³SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., 1986, p.243.

³⁷⁴A Armada “(...)pretendia a queda do Governo de Floriano Peixoto a partir da baía da Guanabara, estendendo sua atuação, no máximo, até São Paulo. O avanço para o sul foi contingencial.” CORRÊA, Carlos Humberto. Op.cit., 1990, p.151.

³⁷⁵“O número exato dos executados não ficou registrado. Foram 185 prisioneiros, segundo Cabral, sem mencionar todos os nomes.(...)...em notas manuscritas relaciona em duas listas 34 prisioneiros, possíveis fuzilados ou atirados ao mar no trajeto para a fortaleza.” MEIRINHO, Jali. *A República em Santa Catarina 1889-1900*. Florianópolis: UFSC, 1982, p.96-97.

³⁷⁶SANTOS, Silvio Coelho dos. *Nova história de Santa Catarina*. 3.ed. Florianópolis: Terceiro Mundo, 1995, p.91.

Gama d'Eça pediu permissão para despedir-se. Como o abraço foi longo, o que impacientou o comandante do fuzilamento, pai e filho morreram abraçados³⁷⁷.

Estas notícias não teriam sido relatadas na imprensa durante este período? Segundo Carlos Humberto Corrêa, mesmo sem “terem sido divulgadas as mortes, oficialmente, nem através da imprensa, o fato é que eram do conhecimento de todos”³⁷⁸. Não se sabe se Meirelles, mesmo sendo natural de Desterro, teve acesso a informações ou qual foi a importância para ele sobre o desencadeamento da *Revolta da Armada* em Desterro.

A partir de 1º de outubro de 1894 (Lei n.111), no governo de Hercílio Luz, que teve um irmão assassinado, Nossa Senhora do Desterro passou a se chamar *Florianópolis* (o acento foi acrescentado mais tarde). Sobre estes acontecimentos, relacionados à mudança do nome da capital de Santa Catarina, Cabral indicou que “bajuladores” (entre eles o Desembargador Genuíno Vidal) propuseram “que se desse à Capital, à mesma Capital onde não se apagara ainda o eco dos disparos que cobravam a vida dos vencidos, a Nossa Senhora do Desterro, o nome de Florianópolis, em homenagem ao ditador”³⁷⁹.

O Borrador de Trapos

Victor Meirelles de Lima organizava no antigo Paço Imperial uma exposição, a partir da qual pretendia formar uma *Escola Livre de Pintura*, juntamente com os pintores Décio Rodrigues Villares (1851-1931) e Eduardo de Sá (1866-1940). A exposição não ocorreu porque, quando estava para inaugurar, eclodiu a Revolta da Armada. Pouco tempo depois, em 1896, Meirelles inaugurava o seu segundo Panorama circular: *Entrada da Esquadra Legal em 23 de junho de 1894 observada da Fortaleza de Villegaignon em ruínas*. Conhecido também como *Entrada da Esquadra Legal* ou *Panorama da Revolta da Armada*, na rotunda do Largo do Paço no Rio de Janeiro foi anunciado na imprensa:

EXPOSIÇÃO
de novo trabalho artístico representando a
ENTRADA DA ESQUADRA LEGAL
Em 23 de junho de 1894
Observada da fortaleza de Villegaignon
em ruínas.
Pintura executada por Vítor Meireles, em
grande tela panorâmica de 115 metros de com-

³⁷⁷LIMA, Jeferson. Um nome escrito a sangue. *A Notícia*, Florianópolis, 28 de jul. 2002.

³⁷⁸CORRÊA, Carlos Humberto. *Op.cit.*, 1990, p.147.

³⁷⁹CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro. A Notícia*, Florianópolis: Lunardelli, 1979, p.40.

primento por 14 e meio de largura. O efeito extraordinário desta pintura produz no espectador a mesma impressão da realidade, como se o observador estivesse no lugar verdadeiro. Vê-se também dali toda a baía do Rio de Janeiro, que é esplêndida e incontestavelmente a mais bela do mundo. A exposição acha-se aberta todos os dias, das 9 horas da manhã às 6 da tarde, na rotunda do antigo Largo do Paço. Entrada, 1\$000. As crianças menores de 7 anos, 500 réis³⁸⁰.

Os Panoramas da Fortaleza de Villegaignon registravam um acontecimento republicano contemporâneo. O tema deveria ser abertamente uma adesão à República, mas o artista não parece ter tomado partido entre os grupos opositores. O ponto de vista escolhido para pintar este episódio histórico era ambíguo, afinal, este olhar a partir da Fortaleza seria o dos vencidos ou dos vencedores? Num dado momento, a Ilha de Villegaignon foi o lugar de oposição a Floriano Peixoto, uma das áreas ocupadas e defendidas pelos revoltosos e onde se travou combates com as Forças Legais. É um olhar do mar para a cidade, uma vista em direção ao porto.



Figura 72: *Cais Pharoux e adjacências, vistos da Ilha das Cobras*, 1890. Fotografia de Juan Gutierrez, p&b, acervo do Museu Histórico Nacional, IPHAN, Rio de Janeiro.

O Panorama *Entrada da esquadra legal na Revolta da Armada: ruínas da Fortaleza de Villegaignon*, tomado a partir da Fortaleza era também um retrato da paisagem carioca, incluindo o Morro do Castelo, que iria desaparecer juntamente com a rotunda. Desta

³⁸⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 de jan. 1897 apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.cit., p.32-33.

paisagem pintada olhava-se para a cidade e a própria rotunda. A pintura do Panorama era como uma imagem espelhada de si mesmo, fazendo parte do cenário que representava a cidade.

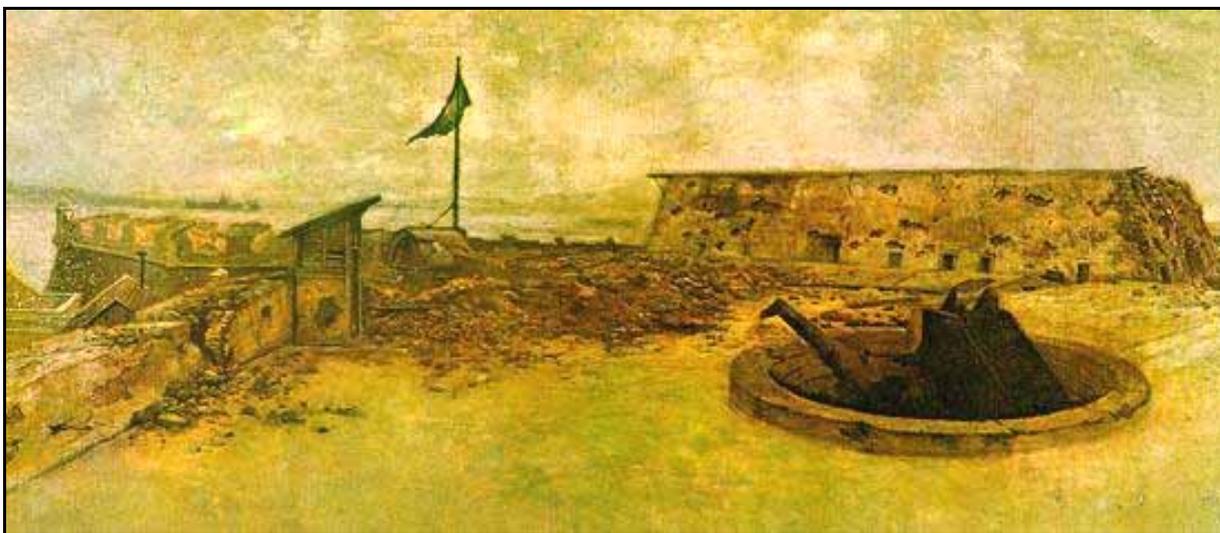


Figura 73: Estudo para o *Panorama da Entrada da Esquadra Legal* (Revolta da Armada: ruínas da Fortaleza de Villegaignon bombardeada), ca.1894/1895.



Figuras 74 e 75: A bandeira de Jean-Batiste Debret e a bandeira de Décio Villares.

O contraponto vertical deste ambiente em ruínas era, de um lado, um coqueiro, de outro a bandeira nacional tremulando sobre os escombros da batalha. A bandeira era um dos elementos da nova “simbologia republicana”. Vitória dos positivistas “ela se deveu certamente ao fato de que o novo símbolo incorporou elementos da tradição imperial”³⁸¹. O novo desenho de Décio Villares tinha um traço muito semelhante com a bandeira anterior que

³⁸¹CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.109.

havia sido desenhada por Debret, “a partir das bandeiras regimentais de Napoleão, que possuíam o mesmo losango central”³⁸².

Meirelles retratou a Revolta da Armada no momento em que as Forças Legais entravam na Baía da Guanabara. O Panorama era o retrato de uma cidade onde, ao invés de esplendor e contemplação, encontrava-se um cenário de escombros e ruínas. O ponto de vista adotado por Meirelles pode estar próximo de uma visão corrente na pintura francesa dos Salões e nos Panoramas de retratar uma visão dos soldados, mesmo que vencidos na Guerra franco-prussiana, também como heróis. Conforme a *Notícia explicativa*:

A localidade escolhida, que aqui representamos, para observar a entrada da esquadra legal, em 23 de junho de 1894, é a fortaleza de **Villegaignon**, que durante cinco meses resistiu ao bombardeio dos fortes legais e mais pontos fortificados por ocasião da revolta de 6 de setembro de 1893.

A guarnição, neutra no princípio, mais tarde aderiu à causa dos revoltosos; inúteis, porém, foram todos os esforços e denodo empenhados na defesa contra as forças legais, até que, reconhecendo quão insustentável se tornara a sua posição, tiveram os revoltosos de abandonar não só a praça forte de Villegaignon como a da ilha das Cobras, e refugiaram-se à bordo das corvetas portuguesas Mindello e Affonso de Albuquerque, em 13 de março de 1894, dia em que o governo anunciara o ataque decisivo e por todos os lados³⁸³.

Como relatou na *Notícia Explicativa*, Meirelles não contou com equipes de pintores colaboradores para fazer seus dois últimos Panoramas, “além dos esboços preparatórios executados no próprio local, sem já falar da disposição e acessórios da plataforma exigiu 2 anos de labor assíduo e quase ininterrupto, sem a menor coadjuvação de qualquer auxiliar ou colaborador.”³⁸⁴ Diferente do primeiro, quando contou com a colaboração de Henri Langerock, Meirelles executou o segundo e o terceiro Panorama praticamente sozinho, fazendo pesquisa histórica, estudos da paisagem, cores, proporções e perspectiva. As dimensões das telas e da rotunda eram semelhantes, mas não se pode dizer o mesmo das condições de trabalho.

O pintor concebeu e executou uma tela com 115 metros de comprimento por 14,50 de altura, mais do que 1600 metros quadrados. Para se ter uma idéia, pinturas com 50

³⁸²BANDEIRA, Julio. Quadros históricos: Uma História da Missão Francesa. In: BANDEIRA, Julio; Xexéo, Pedro; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003, p.60.

³⁸³MEIRELLES, Victor. Entrada da Esquadra Legal em 23 de junho de 1894 observada da Fortaleza de Villegaignon em ruínas. *Notícia Explicativa da grande tela panorâmica exposta na Rotunda da Praça XV de Novembro*. Rio de Janeiro, 1890. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Apresentação de Elza Ramos Peixoto; Regina Liberalli Laemmert; Tomaz Glicério Alves da Silva (Conservadores). Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde / MNBA, ago. de 1948, p.27.

³⁸⁴Idem, *Ibidem*.

ou 60 metros quadrados são imensas, como *A Batalha dos Guararapes* de Meirelles ou *A Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, estão entre as maiores pinturas de cavalete existentes no Brasil. Foi um árduo trabalho, pois o imenso espaço da tela precisava ser meticulosamente trabalhado, visando um efeito de realidade, um ambiente de “naturalidade” com luz e cor, proporção e escala. Era extremamente difícil neste tipo de pintura, principalmente por causa das dimensões da tela, verificar o efeito da perspectiva, das cores e das formas. Além disto, a quantidade de tinta necessária para a pintura de toda esta superfície pesava toneladas.

Conseguir pintar com qualidade e rapidez sobre um assunto da atualidade fazia parte da estratégia de atração do público. O tempo necessário para realizar os Panoramas era geralmente curto e os panoramistas muitas vezes passavam por situações de estresse em decorrência dos prazos³⁸⁵. As telas imensas eram normalmente pintadas em equipes coordenadas por um pintor principal mais experiente. Os demais pintores poderiam ser divididos por temas: arquitetura, paisagem, indumentária, personagens. Como o trabalho era pensado empresarialmente, os artistas colaboradores podiam apenas prestar serviços, não tendo, ao final da execução, o direito de terem seus nomes citados, nem mesmo na inauguração das obras. Algumas tarefas precisavam ser delegadas e muitas ações fugiam da alçada do pintor. Não contavam mais apenas a individualidade e o gênio criador. O trabalho com a participação de muitos artistas, geralmente anônimos, o auxílio da fotografia na captação e reprodução de imagens, os temas abordados, a encomenda das obras através de empresários das sociedades de ações, apontavam para uma “industrialização da arte”.

Antônio Parreiras relatou um pouco do fazer artístico de Meirelles sobre os andaimes pintando a paisagem da gigantesca tela nas paredes da rotunda, com dezenas de estudos espalhados, marcando “sozinho a imensa perspectiva sem auxílio de um prático como fizeram todos que pintaram panoramas, inclusive os célebres artistas Detaille e Neuville, quando executaram o panorama da batalha de Champigny”.³⁸⁶ Além da pintura, Meirelles teve que lidar igualmente com questões administrativas de toda ordem, de produção e divulgação da exposição. No Brasil não havia telas com as dimensões necessárias para a pintura de Panorama e muito menos lugares especiais onde esta pintura pudesse ser realizada. Quando chegou da Bélgica a tela encomendada para a pintura panorâmica, o pintor, sem recursos, esperou meses a tela na Alfândega, solicitando ao Congresso isenção de taxas de importação. Por esta solicitação de isenção das taxas de importação, um político, “deputado nortista, famoso pela facilidade da palavra, atirou ao pobre artista os maiores insultos,

³⁸⁵GRAU, Oliver. Op.cit., p.65.

³⁸⁶PARREIRAS, Antônio. *Histórias de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói: Niterói Livros, 1999, p.34.

chamando-o de borrador de trapos”³⁸⁷. Este era um adjetivo usado contra os panoramistas que pintavam rapidamente grandes superfícies de tela. Também foi utilizado no início do Impressionismo quando os críticos consideravam que os pintores apenas esboçavam as pinturas, “manchando” as telas com tintas e, particularmente contra um pintor do romantismo inglês, William Turner, por suas composições com névoas, incêndios, fumaças. No caso de Meirelles, além das pinturas de Panoramas, o adjetivo pode ter sido utilizado pelas críticas geradas a partir da sua pintura militar.

Foi comum na segunda metade do século XIX o registro fotográfico tanto de obras de arte quanto de artistas em seus ateliers. Meissonier, o pintor que fazia muito sucesso neste período, tinha cartões de visitas com estes tipos de imagens³⁸⁸. O processo de construção da pintura panorâmica era monumental e precisava ser executado com apoio de andaimes. Mesmo assim, não são conhecidas imagens de Victor Meirelles executando seus desenhos e pinturas, apesar da quantidade de fotógrafos profissionais que atuavam no Rio de Janeiro naquela época e da curiosidade que deve ter despertado nos frequentadores sobre este “mecanismo do olhar” estabelecido no interior da rotunda. Não há indícios de que as telas panorâmicas foram fotografadas, mas há fotos externas da rotunda instalada no Largo do Paço

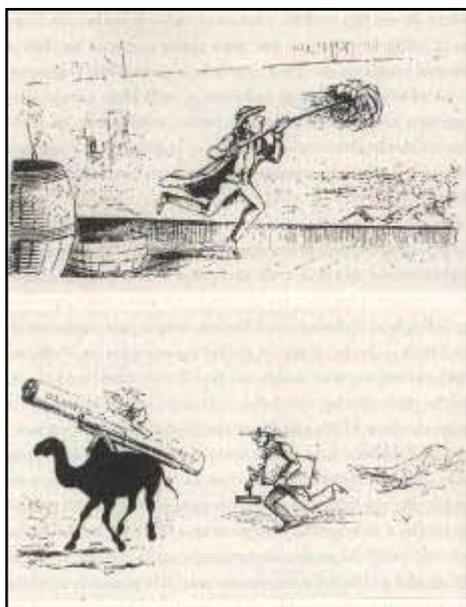


Figura 76: Caricaturas da atividade dos panoramistas, que executavam a pintura com rapidez.

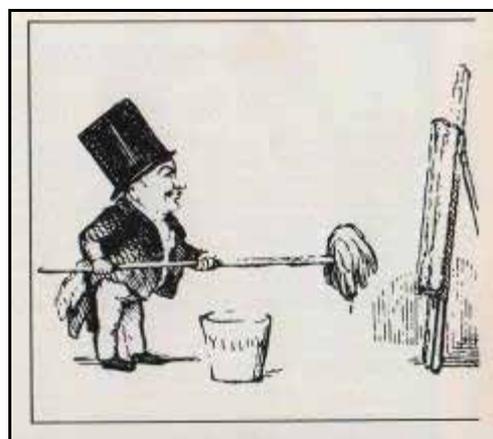


Figura 77 Caricatura publicada em 1846 satirizando a pintura de William Turner .

³⁸⁷ Idem, ibidem.

³⁸⁸ Foi fotografado por M. Bingham pintando em seu atelier. Cf. McCAULEY, Elizabeth Anne. *Industrial Madness: commercial photography in Paris, 1848-1871*. New Haven and London: Yale University Press, 1994, p.290.

Entre as menções literárias aos Panoramas, Vicente de Araújo cita dois casos exemplares, um elogioso outro bastante crítico. Uma crônica de Machado de Assis em 5 de janeiro de 1896, lembrava que havia cinco anos que o Panorama estava instalado na Praça 15 de Novembro: “O panorama resistiu, notai bem, às balas da revolta. (...) O Panorama do Rio de Janeiro não recebeu nenhuma, ou resistiu-lhes por um prodígio só explicável à vista dos fins artísticos da construção. Que as paixões políticas lutem entre si, mas respeitem as artes, ainda nas suas aparências”³⁸⁹.

Outra referência apontava para a demolição indicando uma depreciação da obra, quando os “jornais falavam mal daquele logradouro atravancado por aquela ‘peste de lona e pau’”. Utilizando o pseudônimo de *Fantasio*, Olavo Bilac escreveria os seguintes versos:

*Tudo acaba...o verão...o inverno...o outono...
A primavera...as Câmaras!...Disperso
Por tudo, o pó do Olvido e do Abandono
Amortalha o Universo...*

*Mas, ai de mim! Na raiva que me inflama,
Vejo que, para o largo atravancar,
Só a Esquadra Legal do panorama
Não acaba...de entrar!*³⁹⁰

A rotunda do *Panorama do Rio de Janeiro*, resistiu à Revolta da Armada, mas seria brevemente demolida como um estorvo urbano, entre outras coisas, sob a argumentação de atrapalhar o trânsito. Em 1898, o governo republicano obrigou o pintor a retirá-la do antigo Largo do Paço Imperial: “A municipalidade do Rio de Janeiro exigia do pintor a retirada do panorama do barracão, que seria demolido”³⁹¹. Flora Süssekind relatou também que “via-se na *Gazeta de Notícias* de 19/8/1898 notícia sobre a exigência feita pela municipalidade de que Vítor Meireles retirasse o seu panorama e a rotunda onde era exibido da Praça 15”³⁹².

As fotografias da rotunda são os vestígios de uma arquitetura transitória, no meio da praça principal, próximo ao cais do porto, na década de 1890. O Morro do Castelo serviria como um cenário de fundo onde tudo seria arrasado. Incorporada ao espaço circundante,

³⁸⁹ ASSIS, Machado de. Crônica de 5 de jan. 1896 apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.cit., p.32.

³⁹⁰ OLAVO BILAC apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.cit., p.34.

³⁹¹ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro* (1898-1912). São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.34.

³⁹² “Dr. Ubaldino do Amaral entende-se com o Sr. Vítor Meireles, a fim de mandar desarmar o barracão que existe na Praça Quinze de Novembro. Amanhã deverá começar a demolição”. SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p.261.

“cada objeto fotografado não é senão o vestígio deixado pela desapareição de todo o resto”³⁹³.

A rotunda era uma arquitetura monumental, também chamada pejorativamente de *barracão*, estava situada entre prédios históricos bastante significativos e também fazia parte da paisagem que se queria modificar:

Insistentemente se reclamava do governador da cidade a retirada da rotunda onde estava instalado o primeiro panorama, classificado por eles uma obra sem valor. De velho e decrépito selvagem apodavam o glorioso artista. Tão grande foi a campanha, que, apesar de encerrar um trabalho premiado no estrangeiro, foi a rotunda retirada da praça, que continuou acampamento de ciganos abrigado em sujas barracas de lona³⁹⁴.

Meirelles ainda tentou encaminhar esta pintura panorâmica para a Exposição Universal de Paris em 1900, mas não obteve sucesso: “(...) em julho de 1898 Meireles escreveu a Rio Branco, que estava em Paris, pedindo-lhe para que se interessasse para que o posterior *Panorama da Esquadra Legal* fosse admitido na Exposição Universal de 1900”³⁹⁵. As portas começavam a fechar-se. Victor Meirelles no final da carreira, criticado, afastado da Academia, quase sem recursos financeiros, vivia das receitas do *Panorama*.

Meirelles comunicou ao público o encerramento da exposição do Panorama para o dia 12 de setembro de 1898 e, conseqüentemente, a partir desta data a demolição da rotunda. “Tendo a encerrar-se no dia 12 do próximo mês a exposição do panorama representando a entrada da esquadra legal, e do painel representando um sentenciado do século XVIII, por motivo de terminação de prazo concedido pela municipalidade(...)”³⁹⁶. A partir da demolição da arquitetura começaria também a desapareição da pintura que ficaria enrolada até ser esquecida.

Estética Sombria das Batalhas

O Governador e Capitão-General da Capitania de São Paulo e Minas Gerais, Conde de Assumar, cercando a vila, negociou a paz prometendo estudar as reivindicações dos mineradores. Tão logo os revoltosos depuseram as armas,

³⁹³BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997, p.35.

³⁹⁴PARREIRAS, Antonio. *Victor Meirelles*. Revista da Academia Fluminense de Letras, Rio de Janeiro, v.II, maio de 1950, p.28.

³⁹⁵GUIMARÃES, Argeu. Op.cit., p.120.

³⁹⁶*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de ago. 1898, p.3 apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.cit., p.34.

o governador deu ordem de invasão da vila às suas tropas: os líderes do movimento foram detidos e as suas casas incendiadas exemplarmente³⁹⁷.

O painel *Um sentenciado do século XVIII* foi inaugurado em 25 de maio de 1898 na galeria da própria rotunda durante o período de exposição do *Panorama da Revolta da Armada*. O tema era sobre a execução do português Felipe dos Santos Freire (ca.1680-1720), considerado o líder da *Revolta Felipe dos Santos* ou *Revolta de Vila Rica*. Havia a cobrança do quinto do ouro que deveria ser encaminhado para as casas de fundições. Era proibido o transporte do ouro em pó ou pepitas, somente sendo permitidas a circulação em barras com o selo do Rei.

Contra esta cobrança, os revoltosos de Vila Rica foram condenados e alguns sumariamente executados. Felipe dos Santos, em julho de 1720, foi preso e condenado à morte por enforcamento – no garrote. Seu corpo foi esquartejado e suas partes expostas nas ruas. Este caso teria semelhança com a morte de Tiradentes na *Inconfidência Mineira* (1789), tema que Pedro Américo se debruçaria alguns anos antes e culminaria com o *Tiradentes esquartejado*. Meirelles parece querer integrar-se a um movimento na pintura de valorização de um passado anterior à Monarquia e mais regionalizado. “Tiradentes e outros nomes ligados às revoltas coloniais, como Felipe dos Santos e Frei Caneca, foram então perdendo o estatuto de conspiradores, subversivos e inimigos da pátria, sendo reabilitados, gradativamente, até o ponto de sua construção mítica como heróis republicanos”³⁹⁸.

Foram heróis de um passado colonial. Mais que heróis, “o corpo, desunido em bela frieza e numa luz curiosamente amena, evidencia-se, sobretudo, enquanto corpo. Assim, história, heroísmo, imagem artística ficam de um lado, do lado do mito. Do outro lado ficam os membros, esquartejados, confinados em si mesmos”³⁹⁹. É uma leitura do corpo fragmentado do herói, de um acontecimento na história. O esquartejado pertencia a um tempo de proibição de se andar nas ruas com ouro em pó. O pó era a contravenção. A poeira não tinha identidade, poderia pertencer a qualquer um. O esquartejamento, o despedaçamento, a ruína são temas da alegoria⁴⁰⁰.

³⁹⁷Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal> Acesso em: 13 de nov. 2006.

³⁹⁸SALGUEIRO, Valéria. *A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República*. CPDOC/FGV, Estudos Históricos, Arte e História, n.30, 2002/2, p.6.

³⁹⁹COLI, Jorge. O Fascínio de Frankenstein. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 de jun. 2002, Caderno Mais!, p.10.

⁴⁰⁰“Para construir a alegoria, o mundo tem que ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria (...). O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria”. ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In:

Ao pintar a Revolta da Armada, Meirelles encaminha-se para um tema romântico, inspirado nas paisagens das ruínas. Neste Panorama a pintura era como pó depositado, entulho. Seu olhar não é apenas de triunfo, mas também de desilusão: “um outro gênero, próprio ao século XVIII: a pintura de ruínas, sensível ao mesmo tema pelo viés da melancolia”⁴⁰¹. Meirelles visitava a Fortaleza em ruínas visualizando as imagens para seu Panorama. Ele vivia “o mundo como perda”⁴⁰². Ele procurava levar os fragmentos na tentativa de recompor a história, de passar a limpo um combate. “O prolongamento da bateria que se vê em ruínas e começa aqui mesmo junto da plataforma onde nos achamos, é continuação da bateria da Barra, do forte de Villegaignon, a qual se acha guarnecida com oito canhoes montados nos seus reparos; (...) Arrumados em linha sobre o chão vêm-se alguns canhões imprestáveis e inutilizados.”⁴⁰³

Meirelles organizou o *faux terrain* com os restos coletados na Fortaleza, um mundo de fragmentos retirados do *real*. Para o panoramista os elementos atrativos e curiosos parecem querer confirmar a autenticidade do trabalho: “As pedras e tijolos que aqui figuram, têm o valor de serem verdadeiros, pois foram em tempo trazidos dos destroços de Villegaignon”⁴⁰⁴. Ele era também um habitante das ruínas caminhando entre os destroços à procura do que carregar. Compondo o fictício com o *real*, ele era como o “anjo da história”, na conhecida Teses *Sobre o conceito de História* de Walter Benjamin. O anjo da história cujo rosto

(...) está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.⁴⁰⁵

A rotunda, tendo ao fundo o Morro do Castelo, seria um espaço predestinado a ser demolido. Uma mudança radical se operaria na paisagem. A imagem de civilização e

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.40.

⁴⁰¹COLI, Jorge. Op.cit., 2002, p. 30..

⁴⁰²PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.168.

⁴⁰³MEIRELLES, Victor. Entrada da Esquadra Legal em 23 de junho de 1894 observada da Fortaleza de Villegaignon em ruínas. Notícia Explicativa da grande tela panorâmica exposta na Rotunda da Praça XV de Novembro, 1896. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Op.cit., 1896, p.24.

⁴⁰⁴Idem, p.27.

⁴⁰⁵BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p.226.

progresso não seria o mote deste Panorama. Retratando a paisagem como ruína, onde apenas uma bandeira tremulava sobre os escombros, esta homenagem à República foi uma espécie de agonia. Para José Murilo de Carvalho, a República teve dois momentos distintos, tendo a cidade do Rio de Janeiro como referência, num primeiro momento neutralizando:

politicamente a cidade, impedindo que se autogovernasse e reprimindo a mobilização política da população urbana. A seguir, quando a República, uma vez consolidada, quis fazer da cidade-capital o exemplo de seu poder e de sua pompa, o símbolo, perante a Europa, de seus foros de civilização e progresso (...) ⁴⁰⁶.

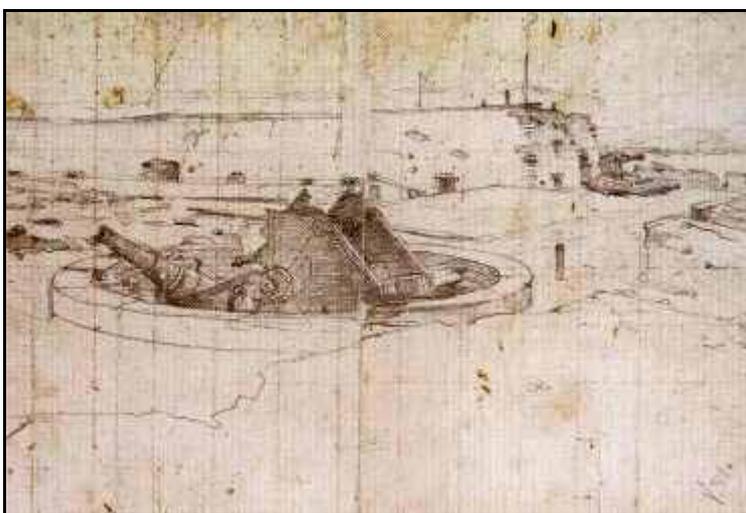


Figura 78: Victor Meirelles, *Estudo para o Panorama da Entrada da esquadra legal na revolta da armada: ruínas da Fortaleza de Villegaignon*, ca.1894-1895, grafite sobre papel, 26,1 x 62,8 cm, sem assinatura, acervo do Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Figura 79: *Fortaleza de Villegaignon*, 1894. "Artilharia posta fora de combate". Fotografia de Juan Gutierrez, p&b, acervo do Museu Histórico Nacional, IPHAN, RJ.

A proposta temática deste Panorama tinha o gosto pela novidade, o a curiosidade despertada pelos fatos recentes. Considerada como uma pintura de combate, a ênfase foi dada à paisagem, num cenário romantizado que não seria apenas das ruínas como objetos

⁴⁰⁶CARVALHO, José Murilo de. Op.cit., 1987, p.162.

espiritualizados, mas parte integrante de um ambiente urbano fragmentado e caótico. Um dos temas da paisagem romântica era a ruína, a “construção-fetiche do viajante romântico”⁴⁰⁷. A natureza destas ruínas distanciava-se da paisagem romântica construída e consolidada no lento passar do tempo. Ela era o resultado dos combates e das transformações urbanas, do incessante processo de construção e demolição do espaço da modernidade. Havia um crescente interesse do público pelas imagens que registravam os desastres e reconstituíam fatos e acontecimentos espetaculares. Entre eles, os retratos das ruínas da cidade. Um olhar que via a cidade através das ruínas. Diferentes fotógrafos, entre eles, Marc Ferrez e o espanhol Juan Gutierrez, mesmo trabalhando sob encomendas, eles também foram atraídos por esta “estética sombria das batalhas”.⁴⁰⁸ Gutierrez realizou um importante trabalho documental sobre a Revolta da Armada entre setembro de 1893 e março de 1894. Três anos mais tarde partiu para Canudos, aonde veio a falecer em meio ao combate.

Henri Langerock: um Pintor Fotógrafo

General, se resta um velho canhão nessas muralhas em ruínas, bombardeiamos com blocos de terra seca. Às vitrinas esplêndidas das grandes lojas! Aos salões! Obriga a cidade a comer sua própria poeira. Enferruja as gárgulas. Enche os toucadores com o pó ardente dos rubis (...) ⁴⁰⁹.

A ruína no modernismo de Haussmann, da Comuna de Paris e da Guerra Franco-prussiana, mais do que uma paisagem contemplativa, colocava a situação dos estragos das guerras, de prédios destruídos pelas pilhagens e canhões. Durante a Comuna de Paris as ruínas eram uma forte presença no ambiente urbano e estavam entre os temas privilegiados pelos fotógrafos pintores. Havia o interesse dos fotógrafos em retratar as ruínas das cidades, os combates e os mortos da guerra. Eles relatavam visualmente os desastres que passavam as pessoas que lutavam nas ruas, cadáveres expostos em caixões, aproximando-se de uma linguagem de morte e destruição.⁴¹⁰ Os fotógrafos estavam inseridos, naquele momento, como

⁴⁰⁷HAMON, Philippe. Op.cit., p.75.

⁴⁰⁸Gutierrez “foi o primeiro fotógrafo a chegar a Canudos, onde morreu atingido pelos homens do Conselheiro. Sobre ele, registraria Euclides: ‘Oficial honorário, um artista que fora até lá atraído pela estética sombria das batalhas’”. Legenda da imagem: “Guarnição do Morro do Castelo durante a Revolta da Armada, em 1893”. SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁴⁰⁹RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983, p.97.

⁴¹⁰“A 18 de março de 1871, [os operários] sublevaram-se contra o governo republicano e constituíram um comitê central, que decidiu criar um órgão de governo revolucionário. Era a *Comuna de Paris*, composta de 90

repórteres de guerra, transmissores de realidade: “a fotografia era o meio de reprodução perfeitamente sincronizado com o tempo do acontecimento”⁴¹¹.



Figura 80: Fotografia da *Comuna de Paris* atribuída a Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889).

A fotografia fez parte da produção de uma *imagerie* do século XIX, tornando-se acessível a uma grande camada da população, passaram a serem comuns os cartões postais, cartões de visita e, principalmente, os retratos. Com o advento da fotografia, houve ainda uma troca entre fotógrafos e pintores, pois o campo de atuação não estava bem definido. Os fotógrafos com formação em artes eram chamados de *pintores fotógrafos*, uma designação para estes artistas que trabalhavam numa coisa e outra, pintavam, retocavam, fotografavam.

Era, nos anos 1860-1880, o novo frenesi das imagens: era o momento de sua circulação rápida entre o aparelho e o cavalete, entre a tela, a placa e o papel – sensibilizada ou impressa; era, com todos os novos poderes adquiridos, a liberdade de transposição, de deslocamento, de transformação, de semelhanças e de falsos semblantes, de reprodução, de reduplicação, de trucagem. Era o vôo, ainda inteiramente novo, mas hábil, divertido e sem escrúpulos, das imagens. Os fotógrafos faziam pseudoquadros; os pintores utilizavam fotos como esboços. Abria-se um grande espaço de jogo, em que técnicos e amadores, artistas e ilusionistas, sem preocupação com a identidade, se compraziam em brincar⁴¹².

membros, eleitos por sufrágio universal, todos eles identificados com a luta pelo socialismo. (...) A 21 de maio, as tropas de Versalhes invadiram Paris, dando início à *semana sangrenta*, na qual foram mortos 20 mil *comunards* (partidários da Comuna), além de mulheres e crianças. Nas semanas seguintes, 38 mil rebeldes foram presos e 7500 deportados. A Comuna de Paris, primeira forma de organização do poder operário, havia durado 72 dias.” ARRUDA, José Jobson de A. e PILETTI, Nelson. *Toda a História: história geral e história do Brasil*. 10.ed. São Paulo: Editora Ática, 2000, p.276.

⁴¹¹*Nouvelle Histoire de la photographie*. Sous la direction de FRIZOT, Michel. Paris: (Adam Biro) Bordas, 1994, p.132.

⁴¹²FOUCAULT, Michel. A Pintura Fotogênica. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.346.

Henri Charles Langerock nasceu em Gand, Bélgica, em 1830, e morreu em Marseille, em 1915. Sua formação foi em Belas Artes na Universidade de Gand. Em Paris, trabalhou como pintor de paisagens, atividade como ficou mais conhecido, e seu nome consta do *Dictionnaire des Peintres Belges du XIVE. siècle à nos jours*. Além de dedicar-se à pintura de paisagens, trabalhou com o fotógrafo Numa Blanc, Blanc de Labarthe ou Numa Blanc, como era mais conhecido, trabalhou no Boulevard des Italiens, 29, de 1854 até o fim dos anos 1860. Langerock manteve sua atividade como fotógrafo do fim dos anos de 1860 até por volta de 1878⁴¹³. Na relação de fotógrafos comerciais em Paris, entre 1848 e 1871 consta “Langerock [Henri] & Cie”, 1869 a 1871 instalado no boulevard dos Italianos.

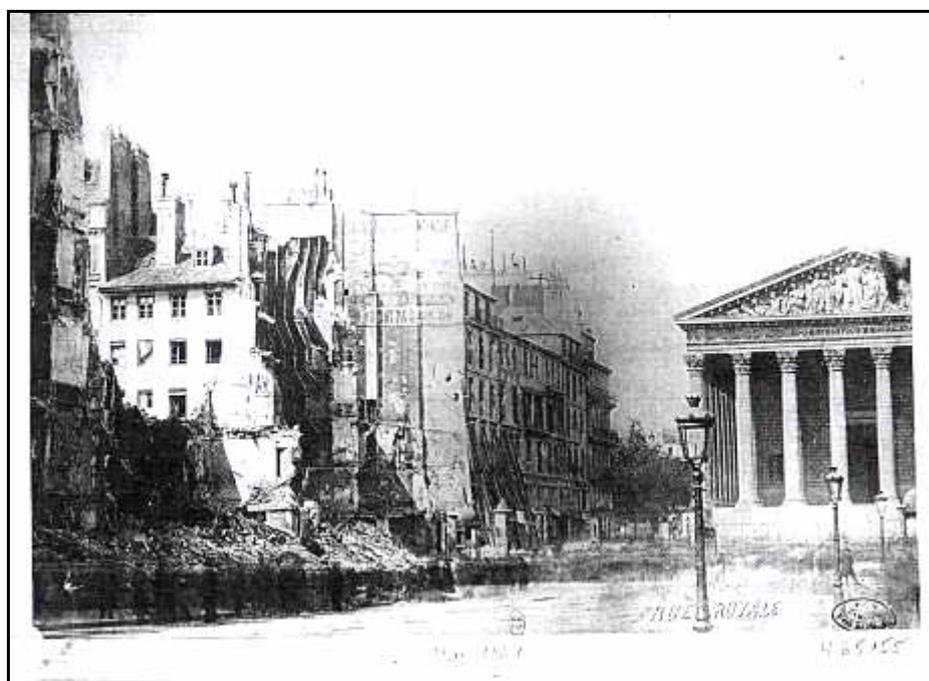


Figura 81: *Rue Royale*, maio 1871. Fotografia de Henri Langerock, p&b, título impresso sobre o negativo, 18,2 x 24,2 cm.

Henri Langerock fez parte de um grupo de fotógrafos que percorria as ruas recolhendo imagens da cidade destruída, fotografando fachadas inteiras desmoronadas, paredes arrebentadas de edifícios majestosos no centro de Paris, como o Hotel de Ville, les Tuilleries: “a maioria de fotógrafos parisienses, como Andrieu, Franck, Langerock, Liébert,

⁴¹³VOIGNIER, J. *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*. Chevilly-Larve: Le Pont de Pierre, 1993, p.149.

Petit, Wulff, percorreram Paris durante os acontecimentos. Por razões técnicas (a duração da pose) ou por causa de riscos eventuais, Paris parecia deserta”⁴¹⁴.

Langerock publicou um álbum de Paris e seus arredores em 1871 (com páginas cortadas). Foi pintor de paisagens, fotógrafo de paisagens bucólicas, da floresta de Fontainebleau e dos cenários em ruínas de Paris. Os arquivos de Langerock na *Bibliothèque Nationale de France, Setor Richelieu: Département des Estampes et de la photographie*, estão classificados em três grupos, justamente em PAISAGENS: Floresta de Fontainebleau, ANIMAIS e VISTAS DE PARIS: Ruínas da Comuna, 1871.

Um fazer instável, mudando conforme um público e um mercado específico. Encontram-se também nesta Biblioteca, três catálogos de exposições de Henri Langerock, que são curiosas, pois as datas das exposições são próximas do período em que teria interrompido sua atividade como pintor. O primeiro catálogo é de 1876: *Tableaux fusain set gouaches para Langerock*. Funcionou como uma espécie de leilão de 51 obras: “Venda Hotel Drouot, Sala nº 5, Sábado, 15 de abril de 1876 às três horas. Exposição pública, Sexta-feira, 14 de abril de 1876, da 1 hora às 5 horas”. A Floresta de Fontainebleau foi um dos temas preferidos de Langerock, para fotografar e pintar. Entre os quadros anunciados estava *Promenade Sous-Bois (Fontainebleau)*. O segundo catálogo: *Tableaux para Langerock, Vente*, constituía-se de paisagens de cidades da Holanda, Bélgica e França. O terceiro catálogo é de 1878 com 42 obras, no mesmo local, o que demonstra uma regularidade na venda de seus trabalhos. Com exceção do catálogo de 1876, que não tem indicação das dimensões, os outros dois mostram que as obras eram pequenas, variando em torno de 30 x 40 cm, 40 x 60 cm, e um ou outro com 50 x 100 cm, como *Moulin aux environs de Rotterdam*.

Ele não ficou muito conhecido, apesar de ter sido um dos poucos pintores belgas que tenha atuado, até então, no Brasil. Gonzaga-Duque ao mesmo tempo em que elogiava o pintor paisagista, criticava a sua aproximação com a fotografia, como nesta nota publicada no jornal *A Semana*, em 29 de agosto de 1885, talvez não imaginando que era uma das atividades do pintor fotógrafo, poucos anos antes:

LANGEROCK – (*Retratos de Suas Altezas os príncipes. Glace Elegante*). Aqueles admiráveis fundos, pintados com tanta independência e elegância, pediam melhor lugar. Que uma nulidade se dedique a cobrir fotografias – admitimos; mas que um artista como o Sr. Langerock abandone a sua

⁴¹⁴*Nouvelle Histoire de la photographie*. Op.cit., p.146

reputação para envernizar estampas, é cousa que não se pode compreender. Em todo caso – o mundo dá tantas voltas (...) ⁴¹⁵.

Gonzaga-Duque, sob o pseudônimo de Alfredo Palheta, em uma outra crítica publicada no mesmo jornal, em 11 de setembro de 1886, o classificou como “o paisagista mais delicado e o mais dotado de sentimento que possuímos atualmente. Desenha com imensa habilidade e graça, e pinta como um colorista de fina têmpera”⁴¹⁶.

A fotografia estava associada a um caráter documental, apesar de que, nesta época, já havia as fotomontagens que reconstituíam acontecimentos históricos utilizando figurantes. Langerock fez uma montagem de imagens – a partir de uma fotografia de Marc Ferrez. Esta imagem, realizada por volta de 1885, ficou conhecida como *A família imperial e o Corcovado*, demonstra a habilidade de Langerock com ambas as linguagens - pintura de paisagem e a fotografia.⁴¹⁷ Neste período em que esteve no Brasil, Langerock associou-se com Victor Meirelles montando uma Empresa de Panoramas e realizando os primeiros estudos do *Panorama do Rio de Janeiro*, que seria pintado na Bélgica.

Como tantos outros pintores e fotógrafos do final do século XIX, Henri Langerock viajou por países exóticos em busca de sobrevivência e sucesso. Em 1894 participou da Exposição do Congo, na Antuérpia. Há uma imagem do projeto do *Diorama Langerock: Le Continent Mystérieux, Stanley dans les Ténèbres de l’Afrique*, no livro sobre Panoramas e Dioramas na Antuérpia. A fachada do diorama está assinada pelo arquiteto da exposição em 5 de março de 1894, e há a assinatura também de Langerock junto a um pequeno esquema da planta do Diorama⁴¹⁸. Esta exposição ocorreu em 1894 e terminou no dia 5 de novembro. Este Diorama de Henri Charles Langerock teve como tema a viagem de Stanley para o Congo e fez parte das encomendas de empresas que têm como tema as colônias européias. Henry Morton Stanley (1841-1904) escreveu um livro sobre sua viagem no Congo (e os Campos de Batalhas) que se chamou *À travers le Continent Mystérieux*, publicado em 1878.

⁴¹⁵DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Org. Júlio Castañon Guimarães; Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.89.

⁴¹⁶Idem, p.129.

⁴¹⁷Esta imagem pode ser vista em TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002, p.37. A referência de Turrazzi é: **Henri Langerock** (sobre fotografia de Marc Ferrez). *A família imperial e o Corcovado*. Rio de Janeiro, c.1885.

⁴¹⁸Esta imagem é do livro GRIETEN, Stefaan; VERNIERS, Evelien. *Kijkparadijzen voor het volk: Panorama’s en diorama’s in Antwerpen*. Antwerpen: V.U. Peter Wouters, 2005, p.58. O livro *À travers le Continent Mystérieux* de Henry Morton Stanley foi traduzido para o francês por H. Jacottet e está disponível no endereço <<http://www.gallica.bnf.fr>>

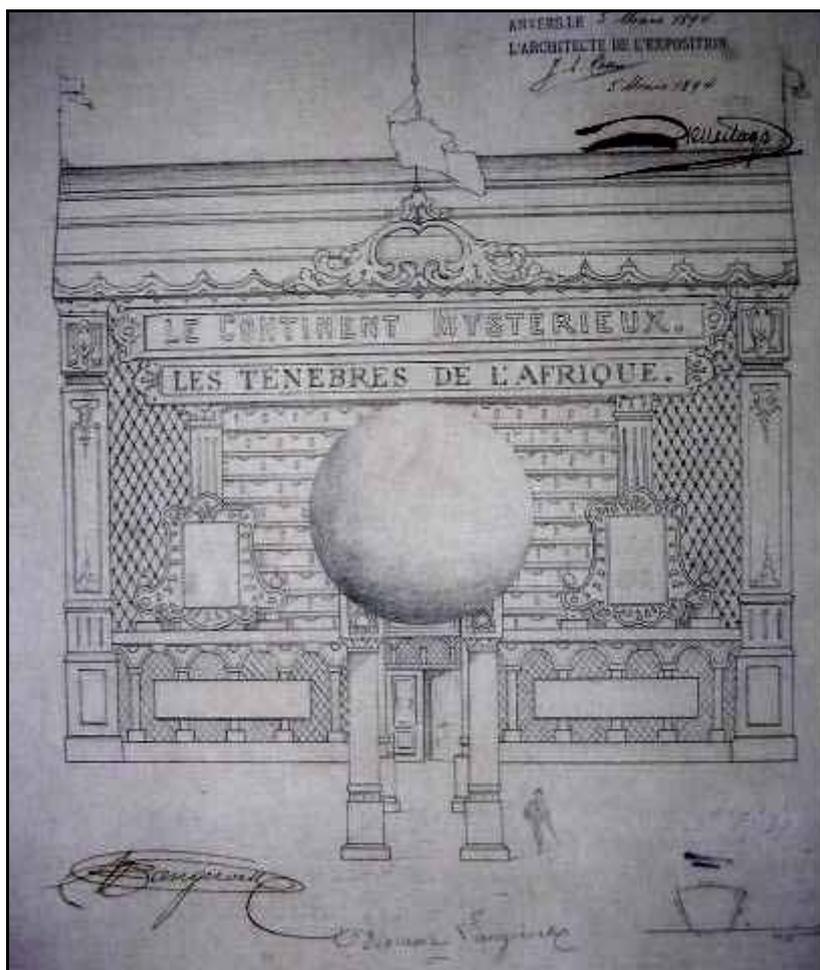


Figura 82: Fachada do Diorama “Le Continent Mystérieux: Les Ténèbres de L’Afrique” assinado por Henri Langerock.

Além da pintura de paisagem, as ruínas de guerra seriam os pontos de contato, entre Langerock, fotógrafo na Comuna de Paris e Meirelles, panoramista na Revolta da Armada. Em diferentes momentos, os dois artistas estariam fascinados pelos registros dos desastres de guerra. Explorar a visão da ruína da Fortaleza de Villegaignon como elemento plástico e estético, além do caráter romântico, estava muito próximo dos acontecimentos na França, quando após a Comuna de Paris, fotógrafos (e também fotógrafos-pintores) retratavam os últimos desastres das guerras num mundo de revoltas e escombros. A fotografia não seria contraditória com a pintura panorâmica de Victor Meirelles que conviveria com esta linguagem típica da modernidade.

Descobrimiento, sendo inaugurado no dia 11 de junho de 1900, às 13 horas e 30 minutos, com a presença do Presidente Campos Salles. Após passarem pela escadaria escura e chegarem à plataforma, disse o Presidente: “Muito bem! A impressão é extraordinária!”, ouvindo “com atenção as explicações que sobre o local lhe dava o artista criador daquela obra monumental (...)”⁴¹⁹. Na agenda comemorativa de Campos Salles ainda para aquele dia, ele jantaria “a bordo do encouraçado Riachuelo” e assistiria a “inauguração do edifício do Club Naval”.⁴²⁰ O artista precisou se fazer presente, traduzindo a imagem visual ao Presidente, explicando a obra, o que, de certa forma, deve ter contribuído também para desfazer um pouco do efeito de realidade da pintura.



Figura 84: Fotografia de parte da Fachada de entrada do *Panorama do Descobrimento do Brasil*.

A nova rotunda foi edificada “nos terrenos da chácara do antigo Seminário de São José, com entrada para a rua de Santa Luzia nº 60.”⁴²¹ Com as mesmas dimensões das que abrigaram os dois Panoramas anteriores na Praça XV de Novembro (antigo Largo do Paço Imperial), permaneceu na área central da cidade, nas proximidades do Morro do Castelo, limitando com o Palácio da Educação e fundos com o Convento do Carmo. O primeiro requerimento à Municipalidade do Rio de Janeiro para instalar a rotunda do *Panorama do Descobrimento do Brasil* foi negado, sendo uma das alegações o de ser uma edificação com risco de incêndio. Meirelles respondeu, no processo, argumentando que estava utilizando

⁴¹⁹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de jun. 1900, Edição da manhã, p.2.

⁴²⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de jun. 1900, p.8.

⁴²¹ MEIRELLES, Victor. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de jun. 1899, p.2 apud ARAÚJO, Vicente op.cit., p.35.

chapas de zinco. Como era uma rotunda provisória, semelhante às construídas nas cidades européias, muito provavelmente o material utilizado foi em madeira e ferro.

No anúncio de jornal deste terceiro Panorama, a pintura era vista como um espetáculo que poderia surpreender o espectador:

GRANDE PANORAMA
da
DESCOBERTA DO BRASIL
pintado por VITOR MEIRELES
Rua de Santa Luzia nº 60
Próximo ao Passeio Público
Não confundir com exposição de quadros
por meio de lentes!
O Panorama da Descoberta do Brasil oferece
ao visitante a sensação igual a que poderia
ter observado o fato verdadeiro.
O espectador sobe na plataforma fixa
e aí passeia livremente, descortinando-se a
seus olhos, para qualquer lado que dirigir a
vista, um espetáculo surpreendente!
O Panorama está exposto todos os dias das
9 horas da manhã às 5 horas da tarde.
Entrada, 1\$000; crianças de 5 a 7 anos,
500 réis; menores de 5 anos, grátis.⁴²².

O artista não contou com o auxílio, nem da pintura de preparação da tela, mesmo com o prazo exíguo, suscitando algumas questões. Não contava, neste momento, com nenhum pintor assistente para ajudá-lo na tarefa? Teria a preocupação de estabelecer algum vínculo com outro artista, já que não dera certa a experiência com seu antigo sócio, o pintor Langerock? O fato de o artista ter “desperdiçado” tempo realizando um “trabalho braçal” como passar a tinta de preparação da tela poderia conter resquícios estéticos como as considerações de Taine de que era preciso “descobrir um caráter mais elevado da Arte, que passa a ser, portanto, uma obra da inteligência e não apenas da mão”⁴²³.

No Brasil, o trabalho braçal associado à escravidão ajudou a aumentar o preconceito contra as artes “manuais” que ficaram, de certa forma, marginalizadas pelas elites brasileiras. Apesar disto, “Victor Meirelles e Pedro Américo conseguiram romper as barreiras da situação marginal de sua categoria na sociedade local e firmaram-se como artistas eruditos

⁴²² *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de jun. 1900, p.4 e também no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de jul. 1900, p.4. Também citado por KFOURI, Assef. Apresentação à edição brasileira. In: MANNONI, Laurent. Op.cit., p.15.

⁴²³ TAINE, Hippolyte. Op.cit., 1953, p.30.

prestigiados nas fases mais produtivas de suas carreiras”⁴²⁴. De qualquer forma, isto não impediu que o pintor, em 1903, com 67 anos morresse “na mais negra miséria”⁴²⁵ três anos após a execução deste último Panorama no qual investiu “todas as suas economievoas. Apesar do êxito inicial, acabou arruinado financeiramente”⁴²⁶.

Na metade do século XIX ele obteve uma bolsa de estudos que lhe teria permitido aprimorar sua aprendizagem da arte acadêmica e a realização da *Primeira Missa* enquanto que em 1900, para finalizar o Panorama, Meirelles precisou contar com muita colaboração financeira. Da mesma forma que utilizou um meio de massa para divulgar o espetáculo, usaria também o jornal para solicitar empréstimo financeiro e auxílio para terminar a obra.

O anúncio era um pedido de auxílio “para a conclusão da rotunda, instalação da tela no interior, acessórios da pintura, da plataforma e do terreno natural [complementando que] é forçoso ainda o dispêndio ou o emprego da soma de 30 contos”⁴²⁷. Tratava-se de um “empréstimo”, através de cotas, que o pintor se comprometeria em pagar mais tarde, acrescido de juros. Interessante a observação de Meirelles, exemplificando com números, a frequência nos dois Panoramas anteriores, procurando atrair o possível investidor e demonstrar garantias de retorno financeiro. Segundo o anúncio de Meirelles, em apenas três meses o *Panorama da Entrada das Forças Legais* arrecadou a metade do que o *Panorama do Rio de Janeiro* conseguiu no primeiro ano.

Eliane Considera avalia que, de janeiro a dezembro de 1891, conforme os dados publicados no Jornal do Comércio, a frequência ao *Panorama do Rio de Janeiro* foi de “aproximadamente 70.000 pessoas (15% da população carioca)”. Trabalhando sobre estes números teríamos por volta de 30.000 pessoas visitando o *Panorama da Revolta da Armada* em três meses. Segundo esta autora, este sucesso de público foi “pouco anunciado na imprensa e ignorado pela crítica.”⁴²⁸

Além de ter sido abandonado, a linguagem dos Panoramas, já não seria mais tão atrativa, naquele momento, quando o mundo das imagens em movimento já fazia parte dos cenários das diversões urbanas. Assef Kfourri reflete que “talvez o ponto alto, de nosso pré-cinema tenha sido os dois panoramas pintados e exibidos por Vítor Meireles no Rio de Janeiro

⁴²⁴“(…) no final do século XIX as artes visuais continuavam marginalizadas pelas camadas médias da população que não as viam como possibilidade profissional para os seus filhos. Como consequência, até os alunos da principal instituição de ensino de arte do país continuaram sendo extraídos das camadas populares, como antes da chegada da Missão. (...) CHIARELLI, Tadeu. Op.cit.,2002, p.14.

⁴²⁵ARAÚJO, Vicente. Op.cit., p.37.

⁴²⁶KFOURI, Assef. Apresentação à edição brasileira. In: MANNONI, Laurent. Op.cit., p.15.

⁴²⁷Carta de Victor Meirelles de 23 de jun. 1899 publicada na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de jun. 1899, p.2 apud ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.cit., p.35.

⁴²⁸CONSIDERA, Eliane. Op.cit., p.292.

(*Entrada da esquadra legal e A descoberta do Brasil*), que lhe custaram esforços heróicos, muitos contos de réis e arrobas de tinta.”⁴²⁹

A pintura do Panorama provém de uma tradição acadêmica de obter um instante ideal, o momento especial de uma ação. A pintura envolve a percepção no momento de uma ação, um instante aparentemente “congelado”, mas que conta com a imaginação e a participação do observador. Franz Kafka chegou a dizer que “as imagens são mais vivas que no cinema, porque elas permitem ao olhar o repouso que (ela) tem na realidade. O cinema empresta aos objetos que ele mostra a inquietude de seu movimento, a imobilidade do olhar me parece mais importante”⁴³⁰. Estas considerações colocam o “olhar” na dimensão de um sujeito histórico e em transformação, não necessariamente em “progresso” e “evolução”. A simplificação seria pensar que o movimento das imagens é a “evolução” das pinturas e, particularmente, dos Panoramas.

Apesar de algumas semelhanças como a utilização de um tempo para o espetáculo, o espectador colocado na penumbra diante da tela iluminada e a narratividade de um acontecimento, como no caso das batalhas, as diferenças técnicas de um sistema de projeção e o próprio conceito de movimento são fundamentais. São momentos e modos de ver diferentes: “(...) Eisenstein sempre analisa os quadros de Da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas (...). Mas as imagens pictóricas não são por isso menos imóveis em si, tanto assim que é o espírito que deve “fazer” o movimento”⁴³¹. As imagens então “estáticas” das pinturas iriam competir com as imagens em movimento retratando ações. Anunciavam-se as novidades das imagens animadas, como as do Salão Paris no Rio. Se antes se podia dizer: “A ilusão é completa!” quando da inauguração dos Panoramas de Meirelles, pouco tempo depois a atração do público se voltava para o *Animatógrafo*.

Nesta época, os Panoramas entravam em declínio enquanto empreendimento comercial, com um público que migrava para outro tipo de entretenimento e diversão de massas, incorporando o movimento das máquinas, as remodelações urbanas mudando as faces das cidades e, enfim, parecia estar chegando para mudar de vez a cultura do espetáculo e algumas antigas formas de percepção do mundo.

⁴²⁹KFOURI, Assef. Apresentação à edição brasileira. In: MANNONI, Laurent. Op.cit., p.15.

⁴³⁰KAFKA, Franz, *Journal d'un Voyage à Friedland et Reichenberg* apud COMMENT, Bernard. Op.cit., p.102.

⁴³¹DELEUZE, Gilles. O pensamento e o cinema. In: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.189.

Moldura e Horizontalidade Onírica



Figura 85: Estudo para o *Panorama do Descobrimento do Brasil*, ca.1898-1900, (Detalhe) óleo sobre tela, 33 x 328 cm, sem assinatura, acervoMuseu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Quando a *Primeira Missa no Brasil* foi exposta em 1861, foi dito: “(...) cá o nosso Meirelles ou menos prudente ou mais ousado, não pôs a mínima dúvida em medir-se desde logo com todas as grandes dificuldades da arte, começando por onde os outros acabam (...)”⁴³². A *Primeira Missa no Brasil* foi a primeira grande obra de Meirelles, uma obra-prima do gênero histórico que inaugurou um novo formato visual e narrativo, influenciando e estabelecendo um padrão visual para outros pintores.⁴³³

Victor Meirelles pintou a *Primeira Missa no Brasil* (1860) em Paris, utilizando como referência a *Carta* do escrivão Pêro Vaz de Caminha, um relato de viagem. A pintura acabou se tornando um documento visual que se transformou num paradigma da pintura histórica nacional. Ela oferecia a viagem no tempo, a possibilidade da verdade dos fatos, inaugurando os diversos “retratos” históricos da nação.⁴³⁴ Meirelles recebeu sugestões para a composição, entre elas, de acrescentar as caravelas para contextualizar o tema e dar maior vigor ao fato histórico, apesar de que, como disse Coli “a descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX”⁴³⁵. Os historiadores, no decorrer do século XIX e XX, “investiram a obra da autoridade histórica da verdade”⁴³⁶. Quatro décadas depois, Victor Meirelles retornaria ao seu tema inicial, possibilitando uma oportunidade de pensar-se nas peculiaridades destas duas formas de fazer artístico. Por meio das semelhanças e diferenças pode-se fazer uma comparação das obras pintadas com a mesma temática em tempos distintos, uma em 1860 e a outra em 1900.

⁴³²O *Argos*, Nossa Senhora do Desterro, 30 de ago. 1861, n.770.

⁴³³Sobre este tema ver FRANZ, Terezinha, op. cit., RIBEIRO, Maria Aparecida. *A carta de Caminha e seus ecos: estudo e antologia*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

⁴³⁴Manuel Araújo Porto Alegre sugeriu este tema a Victor Meirelles no qual poderia realizar sua primeira grande obra. Ele foi o primeiro diretor brasileiro da Academia Imperial das Belas Artes (entre 1854 e 1857) e principal mentor de Meirelles durante sua viagem à Europa, orientando os rumos de seu trabalho através de correspondência.

⁴³⁵COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.107.

⁴³⁶PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.92 (Coleção História & Reflexões;1).



Figura 86: Detalhe do Estudo para o *Panorama do Descobrimento do Brasil*, ca.1898-1900

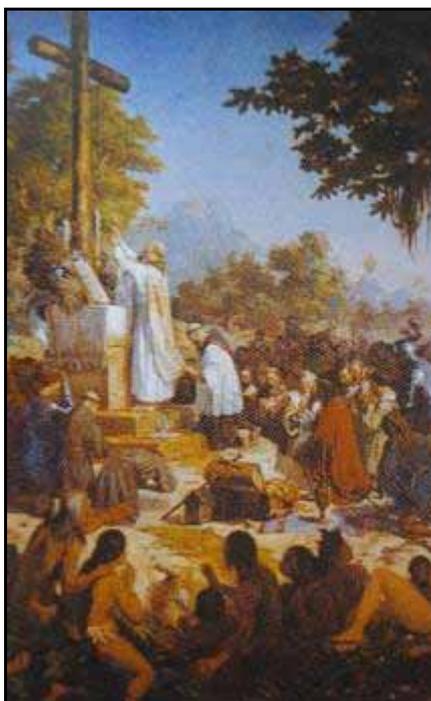


Figura 87: Victor Meirelles, *Primeira Missa no Brasil*, 1860, (Detalhe), óleo sobre tela, 268 x 356 cm, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. “Detalhe” da obra em muitos livros como a obra completa.

Apesar de ambas serem pinturas, elas diferem na forma de exposição. Uma plana e de formato acadêmico tradicional, ocupa as paredes do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e perduraria até hoje como uma das obras fundadoras da pintura brasileira. A outra, o *Panorama do Descobrimento do Brasil*, era uma imensa pintura circular nas paredes envolventes de uma rotunda, ligada à cultura do espetáculo. Desapareceria para sempre, deixando como registro visual apenas seus pequenos *Estudos*.

Por outro lado, a pintura panorâmica e a pintura de cavalete conferem dois padrões diferentes de recepção à obra. Uma com valor de culto, pautada nos valores estéticos da contemplação em silêncio de uma obra no museu, a outra, freqüentada por multidões dos centros das cidades, num espetáculo de caráter híbrido, envolvendo arquitetura, pintura, teatro, escultura. No Panorama “não era mais uma relação frontal com um objeto externo, mas uma identificação perceptiva requerendo uma participação sensorial totalizante”⁴³⁷.

No Panorama pintado em 1900, existe uma visão circundante de 360 graus delimitada apenas pelo teto, piso e os contornos de uma plataforma. Os limites são, portanto tridimensionais, a arquitetura faz parte da moldura. Isto é muito importante para diferenciar a pintura tradicional da pintura panorâmica: a delimitação do espaço da pintura. Os museus se adequam às pinturas de grandes dimensões como *Batalha do Avaí* e *Batalha dos Guararapes*, mas os Panoramas circulares necessitavam de um espaço ainda mais especial, envolvente e com grande altura, condições impossíveis de serem obtidos num prédio que não fosse projetado para tal finalidade.

Enquanto o Panorama parece não ter limites, se estendendo numa circularidade horizontal, na pintura “tradicional” o espaço da pintura é delimitado pelas bordas do quadro⁴³⁸. A pintura com moldura configura a obra com valor de mercado, significando dizer que “a imagem está à venda e se destina a ser levada”⁴³⁹. Esta é uma diferença fundamental, a mobilidade das obras e a adaptação a um mercado de artes. Muitas das telas panorâmicas que chegaram até os dias de hoje, somente sobreviveram porque foram retalhadas facilitando a comercialização.

A pintura pendurada na parede é como “uma ilha no mundo”⁴⁴⁰. Se na moldura convencional configura-se um “dentro” e um “fora”, separando “mundo real” e “pintura”, no Panorama justamente a intenção é de que esta relação seja ambígua, a pintura necessita fazer parte da própria arquitetura onde o espectador está inserido. O tema da moldura merece esta abordagem, pois na rotunda ela é arquitetural, aproximando-se do *trompe-l’oeil* barroco, das pinturas de tetos que confundem pintura e arquitetura, onde “em muitos casos, deveremos, por exemplo, nos perguntar onde começa o quadro-objeto e onde termina o entorno, arquitetural,

⁴³⁷BORDINI, Sílvia. Op.cit., p.76.

⁴³⁸Ver DAMISCH, Hubert. A astúcia do quadro. *Gávea*: Revista de arte e arquitetura, PUC. Rio de Janeiro, n.10, mar. de 1993.

⁴³⁹AUMONT, Jacques. Op.cit., p.113.

⁴⁴⁰SIMMEL, Georg. Le cadre: um essai esthétique. In: SIMMEL, Georg. *Le cadre et autres essais*. Traduit et préfacé par Karine Winkelvoss. Paris: Éditions Gallimard, 2003, p.35.

notadamente, da obra”⁴⁴¹. A moldura é como o “quadro-objeto” que “rodeia a obra, *fabrica* um entorno”⁴⁴².

As Margens da Pintura: Veredas Empoeiradas



Figuras 88 e 89: *Primeira Missa no Brasil*, 1860 (det.), óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Fonte: Acervo MNBA, RJ. Duas margens da obra, a da esquerda normalmente é esquecida.

Victor Meirelles procurava ambientar o espectador “dentro” do Panorama, um espaço aparentemente sem molduras e limite horizontal. Estar circundado pela paisagem exigia uma outra forma de composição e organização da pintura. Na *Primeira Missa*, no ponto “culminante” do evento Frei Henrique levanta as mãos para o céu, celebrando o momento da consagração, da reflexão e do silêncio. No Panorama a ação precisa de alguns cuidados para não ressaltar a imobilidade. O espectador ficava imerso na paisagem e a cena histórica se apequenava diante da natureza. Para Maria Aparecida Ribeiro:

⁴⁴¹AUMONT, Jacques. Op.cit., p.112.

⁴⁴²Idem, ibidem.

É certo que com a passagem a panorama, a cena deixou de estar concentrada na missa, pois ganhou um enquadramento paisagístico mais amplo que divide com ela a atenção do espectador. Mas também é verdade que a paisagem acrescentada, composta de águas, acaba por acentuar o ermo onde se dá a celebração e por reforçar o sentido de que à expansão do Império estava vinculada a da fé cristã⁴⁴³.

Nos dois casos o artista precisa condensar o acontecimento numa única imagem, num espaço reduzido. O evento tem que ser contado através de uma cena apenas, de uma imagem congelada, o momento mais representativo da narração. Na pintura histórica, o instante escolhido tem que estar centrado num foco e Meireles “escolheu o momento mais solene da Eucaristia, a Consagração (do vinho), para fixar na tela. A elevação do cálice e a cruz dirigem para o alto o olhar do observador”, sendo que há uma luz incidente no altar e zona central que contrasta “com a sombra em que estão colocados, sobretudo os índios, a indicar que o olhar do pintor privilegia a celebração”⁴⁴⁴.

Cruz e espada são um dois elementos geométricos que organizam o centro triangular da cena. A dominação dos portugueses instaura-se pela cruz e pela espada. Em ambos os casos, o sangue é o elemento de união, simbolizado no cálice erguido pelo Frei Henrique na consagração e no manto vermelho de Pedro Álvares Cabral. A cabeça de Cabral é o ápice deste triângulo, no centro da composição formada pela cruz sobre o baú e a espada do português encapuzado ajoelhado. A cruz que catequiza e a espada que subjuga. A forma da força e a forma da fé se equivalendo e celebrando a morte. A cena central da missa, com a imensa cruz de madeira, é límpida, clara, transparente, silenciosa.

A centralidade da composição destaca a cena principal através de linhas diagonais, cor e, principalmente, as profundidades que conduzem o olhar através das distâncias e onde o Monte Pascoal é um detalhe organizador: “Meirelles quer a cena principal mais ao longe, integrando-a numa suavidade atmosférica, num clima espiritualizado”⁴⁴⁵. Entre as características de composição, o vertical e o horizontal onde “a cruz de Meirelles, longilínea, traça o eixo condutor que leva o olhar para o alto, enquanto o horizonte abre-se no fundo como um instrumento da serenidade (...) desenrola com calma seu episódio numa horizontalidade um pouco onírica”⁴⁴⁶.

⁴⁴³RIBEIRO, Maria Aparecida. *A carta de Caminha e seus ecos: estudo e antologia*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003, p.42-43.

⁴⁴⁴Idem, p.40.

⁴⁴⁵COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.113.

⁴⁴⁶Idem, p.114.

Victor Meirelles tinha uma composição minuciosa, precisa, um fazer artístico paciente, elaborado, metucioso. Era um pintor detido nos detalhes, na pesquisa, na composição. O índio na árvore contempla atentamente *toda* a cena de um lugar privilegiado: ele está no alto de uma árvore. Ele tem o ponto de vista da visão panorâmica. Ele é o que está mais próximo do espectador do Panorama de 1900 e do olhar do próprio pintor. É o panoramista quem tem a visão do conjunto da cena principal, o mar e as caravelas.

A *Primeira Missa no Brasil* tem uma trilha de índios sobre o caminho de poeira do lado esquerdo da tela que geralmente fica esquecido. São os índios que estão chegando ao final da missa, vindos de um interior empoeirado, barrento, tropical. Nesta margem esquerda, o “detalhe” são os índios que parecem estar chegando por uma longa trilha empoeirada. Eles vêm quase numa algazarra, estupefatos, admirados, assustados, em uma grande multidão. Passam, como se estivessem dando a volta e soubessem por onde entrar na cena. A trilha lhes era conhecida, mas não o cenário montado pelos portugueses. Os índios demonstram sua diversidade enquanto os portugueses estão concentrados num objetivo. E é exatamente este grupo a “cantar e dançar”, referida por Ribeiro que chama mais a atenção, contradizendo em parte Pêro Vaz de Caminha, que disse estarem os índios de “tal maneira assossegados” que causavam devoção aos portugueses. Segundo Ribeiro:

A adoração dos portugueses contrasta com as diferentes posturas dos nativos, embora quase todos estes pareçam reagir de forma positiva à liturgia: um sobe na árvore; outros, por trás do altar, parecem cantar e dançar; outros, ainda, sentados pelo chão, como a índia que amamenta um curumim, não deixam de observar aquele desconhecido ritual⁴⁴⁷.

O alvoroço que Meirelles pinta do grupo de índios da esquerda, expressam a dança e o canto. Este grupo que passa às costas dos portugueses é um contraponto aos índios do primeiro plano, contemplativos, sombreados, sossegados citados por Pêro Vaz de Caminha: “eles se puseram todos assim, como nós estávamos, com as mãos levantadas; e de tal maneira sossegados que certifico a Vossa Alteza que nos fez muita devoção. Estiveram assim conosco até acabada a comunhão”⁴⁴⁸.

Estes índios chegam *depois*, no decorrer da missa. Eles parecem não ter a noção de tempo, eles são “selvagens”. Neste caminho pode-se perceber a poeira suspensa impregnando os corpos. Estes índios chegam fora de hora, fora de ordem. Os sacerdotes de costas para este caminho, e os outros portugueses olhando para o chão e meditando não se

⁴⁴⁷RIBEIRO, Maria Aparecida. *A carta de Caminha e seus ecos: estudos e antologia*, p.40.

⁴⁴⁸CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta: ao rei Dom Manuel*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999, p.56.

perturbam com a cena dos índios, é como se a presença deles chegando não fosse uma surpresa, assim como é a missa para os índios. O caminho dos índios é anárquico, barulhento, desorganizado, coletivo. Um caos em contraposição à ordem religiosa e militar européia. A presença desta poeira na obra que nos dá indícios que nem tudo está resolvido, nem tudo está em ordem, nem tudo será pacífico. Este caminho empoeirado pode estar evidenciando os elementos de resistência, de um desvio da norma, de algo que não está acomodado. Os índios da esquerda, embrenhados na mata, irrompem no silêncio da cerimônia, sem parecer saber do que se trata. A missa é um espetáculo contemplativo que exige um conhecimento prévio do evangelho para perceber o momento da consagração, a celebração da vida sobre a morte, a corporificação de Cristo no ritual católico. O índio sobre a árvore - o panoramista e os índios empoeirados são os “detalhes” da imagem que justamente são recortados em algumas reproduções da *Primeira Missa no Brasil* em livros didáticos. Este grupo de índios é suprimido da cena como se não fosse essencial. Há um “enquadramento” que elimina as partes “supérfluas” optando-se por resumir tudo à cena “principal”, esquecendo-se do resto, das margens que a circundam. Estes cortes *aparentemente* não alteram a leitura da obra como documento. Tudo isto parece ser feito com muita “naturalidade”⁴⁴⁹, reforçado por um discurso que reforça o tema principal. Além disto, a alteração da imagem acabou acentuando ainda mais a verticalidade da cruz e não a horizontalidade da cena.

⁴⁴⁹Entre outros, no livro organizado por Adauto Novaes, *A descoberta do Homem e do Mundo*, a imagem da *Primeira Missa* é fragmentada, omitindo-se os indígenas na árvore. No livro de Eduardo Bueno, *Brasil: uma história*, as duas margens da pintura são suprimidas, assim como o grupo de índios no caminho empoeirado da esquerda, no livro *As barbas do imperador*, de Lília Moritz Schwarcz. Escrevendo sobre representações indígenas, entre elas, as imagens de *Moema* e a *Primeira Missa no Brasil*, Schwarcz, na página 147, se refere aos índios como figurantes contemplativos: “Nesses quadros, os indígenas passivos e idealizados compõem a cena sem alterá-la fundamentalmente: são quase um elemento colado à paisagem tropical”.



Figura 90: Victor Meirelles, *Moema*, 1866, óleo sobre tela, 129 x 190 cm, acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

Poucos anos depois da *Primeira Missa*, Victor Meirelles pintou *Moema*, inspiração romântica no poema épico *Caramuru* (1781), de frei José de Santa Rita Durão (1722-1784). Moema é a figura “baudelairiana” com “a cor acobreada capaz de acionar um erotismo baseado no estranhamento. Nela o pressuposto do navio que se vai. Nela, ainda, a dádiva do corpo magnífico que é quase cadáver, o repouso e a morte entrecruzados”⁴⁵⁰. O índio não era mais aquele hospedeiro que “acolhe o irmão europeu e aceita a doutrina bíblica como um hino que vem suavizar-lhe o destino”⁴⁵¹. Este hino suavizante não coincidia com a imagem mórbida de *Moema* em “adiantado estado de putrefação”⁴⁵². Este momento é o da visão posterior ao paraíso. O olhar da desilusão, do inconsolável, da morte certa e das ruínas.

Um Último Retrato

(...) a altivez falta até mesmo nas figuras emblemáticas desse sentimento, Salomé e Herodiade, as quais, cabisbaixas, como diria Martin Jay, sustentam o prato com a cabeça do supliciado em Degolação de São João Batista, um óleo da mesma época (1855) [Beatrice Cenci, de Guido]. Aí se revela, como diria Agamben, o gênio de Victor Meirelles, seu não-pertencimento a si e à

⁴⁵⁰COLI, Jorge. Op.cit., 1994, p.319.

⁴⁵¹MILHOMEM, Wolney. Op.cit., p.44.

⁴⁵²SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880, p.98.

sua época, ao nos mostrar imagens que têm e não tem a cara dele, que são sua glória e sua ruína, ao mesmo tempo⁴⁵³.

Meirelles foi um pintor de Panoramas porque também foi um pintor de detalhes. A *Invocação a Nossa Senhora do Carmo*, pintado por volta de 1898, foi um dos últimos trabalhos, um pouco antes da viagem à Bahia e de começar a pintar o *Panorama do Descobrimento do Brasil*. Era “destinado a figurar no altar da capela-mor da catedral metropolitana”, o que não ocorreu, tendo sido exposto no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, onde Meirelles também havia exercido, por um ano, o cargo de professor. É uma destas imagens “que nos converte em testemunhas visionários desse mistério que a igreja deseja transmitir aos fiéis”⁴⁵⁴.

Os Panoramas são quadros horizontais, mas na *Invocação a Nossa Senhora do Carmo* o olhar tem que se movimentar na vertical para poder contemplá-lo inteiramente e, principalmente, para observar detalhes. Aos pés do chão, em primeiro plano, numa composição triangular à direita do quadro, um grupo de mendigos, uma mulher, uma criança, e um velho apoiando a cabeça com as mãos como se estivesse chorando. São os pobres, desamparados, esfarrapados, quase sem esperanças. A mulher mendiga não abraça a criança, ela tem nas mãos um manto vermelho que é como que um derramamento de sangue, transbordando em direção ao observador. Esta é uma referência explícita à *Degolação de São João Batista*, pintada na Itália em 1855 e considerada sua primeira composição original. O manto vermelho em diferentes tons de luminosidade é como se fosse, simultaneamente, sangue e tecido.

Em contraponto a este chão sofrido e doloroso a Nossa Senhora, no alto, segurando o Menino Jesus. A mão da Nossa Senhora é como se estivesse deixando algo, um comportamento distraído, quase displicente, que transparece na forma como dispõe as mãos. Um gesto que lembra as mãos de Moisés segurando as Tábuas do Testamento e, ao mesmo tempo, cofiando a barba, distraído, na escultura de Michelangelo, e que tanto impressionou Sigmund Freud. Em sua leitura, ele “fecha os olhos” de Moisés. No comentário de Certeau, ao não extravazar a sua cólera, ele evita “que as Tábuas escorreguem, caiam e quebrem. Sua paixão se extingue para que a escrita permaneça. (...) A lei se estabelece com base numa morte”⁴⁵⁵.

⁴⁵³ ANTELO, Raul. Op.cit., p.22.

⁴⁵⁴ GOMBRICH, Ernst H. Op.cit., 1999, p.43.

⁴⁵⁵ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnicas de Arno Vogel. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.313.

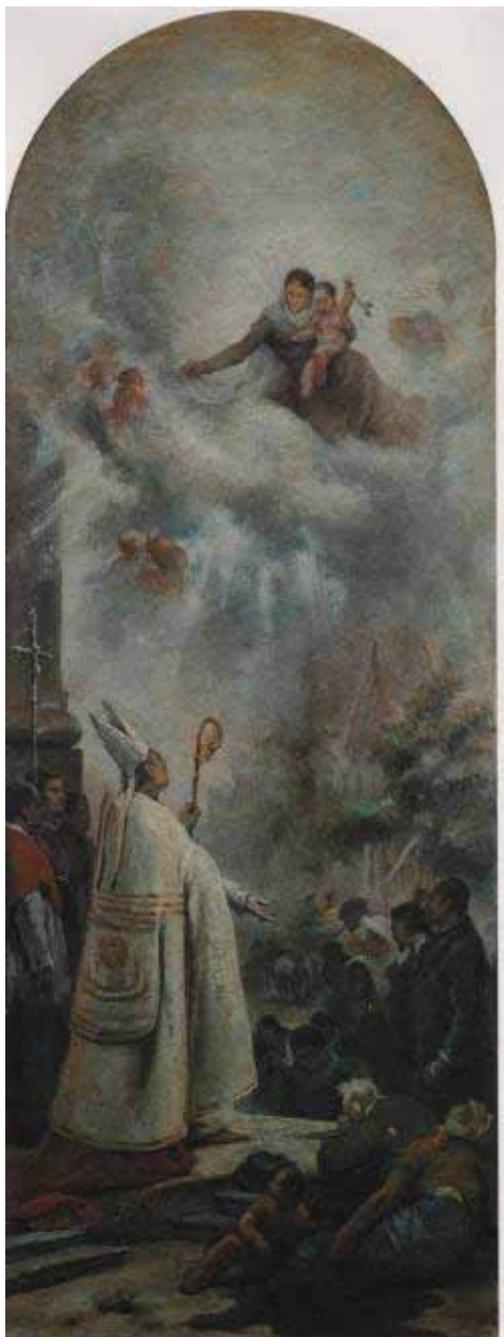


Figura 91: *Estudo para Invocação à Virgem*, ca. 1898, óleo sobre cartão, 88,5 x 33 cm, sem assinatura, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

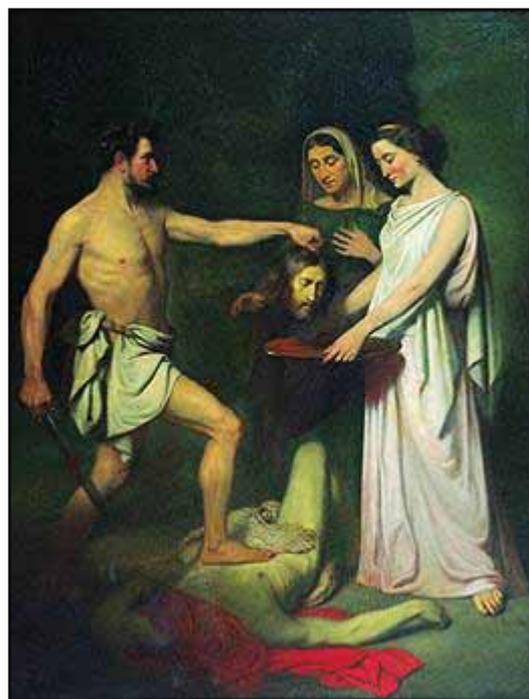


Figura 92: *Degolação de São João Batista*, 1855, óleo sobre tela, 127,2 x 96,4 cm, assinada, acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Outro gesto, decidido, contrapõe-se ao de Nossa Senhora. No centro geométrico do quadro tem outra mão aberta que parece querer ser a de quem intercede pelos desamparados, desassistidos, o “arcebispo D. João Esberard, de báculo, mitra e capa de asperges, é representado de pé, em tamanho natural, e com tal perfeição, que avulta, destaca-

se e impressiona o espectador.”⁴⁵⁶ A mão do arcebispo no centro da composição é um detalhe que se mantém sozinho e ao qual tudo parece pertencer. Ao se olhar com atenção para ela, tudo o mais se desfaz, perde consistência, desaparece na atmosfera gris. A mão, um elemento tão criticado em *Batalha dos Guararapes*, tem aqui sua força na construção da estrutura pictórica. Como se o quadro fosse apenas esta mão, semelhante ao quadro de Frenhofer, onde o detalhe era tudo, e os outros pintores viam apenas um pé da modelo no resto indistinto da paisagem⁴⁵⁷.

O velho mendigo, com a cabeça baixa e o chapéu amassado sobre o degrau, não parece alheio à cena. Ele é um velho marginalizado, com as roupas esfarrapadas e de costas para o observador, protagonizando a imagem do próprio pintor em seus últimos dias. É como um auto-retrato, quem sabe de costas para história. A *Invocação* é a opacidade dum ambiente se fazendo sem luz, quase sem esperança, no qual o único destaque é uma mão que “flutua” independente no espaço.

Os amigos testemunharam o fim de sua existência esquecido e marginalizado pela arte oficial. Mas, desde algum tempo, os ventos não lhe eram mais favoráveis. O pintor teria dito na inauguração da exposição da *Invocação à Virgem* (também chamada de *Invocação da Nossa Senhora do Carmo*), no Liceu de Artes e Ofícios em junho de 1900:

Quer que eu lhe diga uma coisa, meu patrício? Este, de certo, é o meu canto de cisne. Não espero fazer mais nada. (...) O meu mal, neste momento, é toda a minha vida, a minha ruína física, econômica, financeira. E dos males desse mal o que me punge mais é o abandono. Percebo que já estou fora da vida. Se acaso, vejo citar o meu nome, é a propósito do panorama que fiz no Largo do Paço. Não o viu? Foi um recurso de que lancei mão para não morrer de fome. Longe estava eu, porém, de imaginar que aquilo é que ficaria sendo o ponto de referência da minha obra. Já se esqueceram dos meus quadros (...) ⁴⁵⁸.

Entre as caricaturas feitas do pintor, há uma que o coloca em frente ao barracão do Panorama estendendo a mão para pedir esmolas. “Além de privado de recursos, viu-se Meirelles escarnecido pelo caricaturista Crispim do Amaral, sob o pseudônimo de Falstaff,

⁴⁵⁶RUBENS, Carlos. Op.cit., p.140.

⁴⁵⁷Balzac conta a história de um pintor chamado Frenhofer que produz uma obra prima que não é entendida por seus contemporâneos, o pintor Poussin e Porbus. Eles compreendem apenas um fragmento da pintura, enxergam um pé onde todo o resto é indistinguível. O desenlace da narrativa é trágico. BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique, 2003.

⁴⁵⁸Depoimento de Agenor de Carvolina sobre o que teria sido sua conversa com o pintor durante inauguração da exposição da obra *Invocação à Virgem*, relatado por RUBENS, Carlos. Op.cit., p.168.

que o figurou à porta do pavilhão do Panorama estendendo um pires à caridade pública”⁴⁵⁹. Para alguns, pintar Panoramas teria sido apenas uma forma de ganhar dinheiro. As derradeiras declarações atribuídas ao pintor deixam transparecer a idéia de que pintou Panoramas para não morrer de fome. Seus caminhos o levaram a um lugar sem volta e, talvez, ele já tivesse ido longe demais. Os Panoramas eram o seu futuro e o seu fim.

⁴⁵⁹GUIMARÃES, Argeu. Op.cit., p.124. Mais adiante, na página 138, este autor ressalta novamente esta passagem em que “tantas mágoas cruciavam Meireles, até aquela maldosa pilhéria de Falstaff ao caricaturá-lo à porta do pavilhão do Largo do Paço a estender o pires para receber a esmola”.

7 OS PANORAMAS PERDIDOS DE VICTOR MEIRELLES

Os três panoramas do Rio de Janeiro, que tinham sido doados ao governo, foram guardados num depósito e lá esquecidos e perdidos⁴⁶⁰.

A hostilidade oficial mortificava e abatia o ânimo do mestre e pergunto, com o professor Donato Melo se, para a perda de tão valioso acervo, não havia contribuído a tresloucada mocidade de 1889, e os inimigos gratuitos mas atuantes, sem esquecer a campanha de 1879, as ironias ferinas de Ângelo Agostini, afinal a demolição da Rotunda por motivo fútil, o afastamento do corpo docente em 1890, a revolucionária direção da Escola, a criação do Conselho Superior de Belas Artes por decreto de Benjamin Constant, a eliminação dos velhos⁴⁶¹.

D. Pedro II se fez representar durante toda a sua vida, através de pinturas e fotografias, e seus opositores tiveram que conviver durante muito tempo com estas imagens em diversos lugares. O imperador foi expulso do país com a Proclamação da República, morrendo em Paris no dia 5 de dezembro de 1891⁴⁶².

Há um retrato de D. Pedro II, cuja autoria é desconhecida (ca.1858), no Museu Histórico Nacional, que faz parte da exposição: Memória do Estado Imperial. Esta imagem tem a particularidade de que era exposta na sala de honra do Quartel General e “com a proclamação da República no 15 de novembro de 1889 foi rasgado a golpes de espadas por republicanos exaltados”⁴⁶³. O rosto de imperador foi cortado com espada por um republicano (figura 94). Apesar de restaurado, a obra mantém as marcas (não se poderia dizer cicatrizes?) deste gesto, cometido na transição política do Império para a República. Esta ação foi como uma tentativa de destruição da memória, como parte do apagamento dos vestígios de uma era. Outra imagem de “d. Pedro à época da coroação, pichado com o ‘Viva a República’” pode ser visualizada no livro de Lilia Schwarcz.⁴⁶⁴

A revolta contra o monarca foi manifestada contra sua imagem como se a pintura incorporasse os dons do retratado, “nas imagens de líderes políticos nos achamos frente ao sentimento implícito de que ao atacar a imagem se ataca a pessoa representada. No pior dos

⁴⁶⁰MALLMANN, Regis. *Biografia: Os passos do maior pintor brasileiro do século XIX entre Desterro, Paris e o Rio de Janeiro*. In: *Museu Victor Meirelles– 50 anos*. Op.cit., p.26.

⁴⁶¹GUIMARÃES, Argeu. Op. cit., p.126.

⁴⁶²Ele retornaria como “fantasma inoportuno” em 1922, em plena era modernista, quando foram trasladados os seus restos mortais para o Rio de Janeiro. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. cit., p.506-507.

⁴⁶³Nota explicativa ao lado da obra. Exposição Memória do Estado Imperial, Museu Histórico Nacional.

⁴⁶⁴SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op.cit.,p.469.

casos, se crê que uma parte da desonra da mutilação ou destruição se transmite à pessoa representada”.⁴⁶⁵

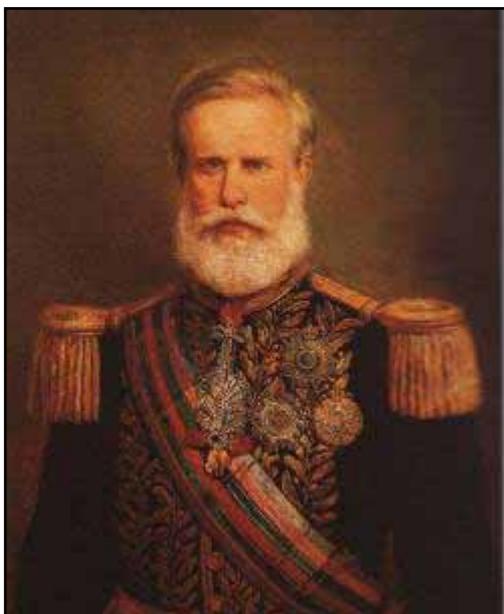


Figura 93: Victor Meirelles. *Retrato de D. Pedro II*, 1877, óleo Sobre tela, 91 x 72 cm, assinada, acervo Museu Imperial, Petrópolis, RJ.



Figura 94: Detalhe do retrato de D. Pedro II, autor desconhecido (ca.1858), acervo Museu Histórico Nacional.

Freedberg expõe as diferentes motivações de tentativas de destruição de uma pintura, entre elas, por motivos religiosos ou políticos. É atribuído um poder de vida à imagem de uma personagem e estragá-la é como atacar a própria pessoa. “O objetivo consiste em eliminar tudo aquilo que simboliza ou representa a ordem antiga e, normalmente, repressivo, a ordem que se deseja substituir por outra nova e melhor. Eliminar os vestígios de um passado negativo”⁴⁶⁶.

Nas mudanças de regimes, assistiu-se a destruição em praça pública dos ícones e da memória dos antigos líderes. Caem as estátuas do alto dos pedestais, cartazes, pintura e fotografias são destruídos na criação de uma nova ordem. Assim, diferentes cidades brasileiras terão uma Praça 15 de Novembro, os antigos nomes das ruas serão substituídos por fatos e personagens identificados com a imagem da República.

Meirelles fazia parte, naquele momento, de uma facção do passado que se queria combater. No embate entre positivistas, antigos artistas e os modernistas a Academia Imperial das Belas Artes passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. Rodolfo Bernardelli foi

⁴⁶⁵FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Traducción Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonafé. Madrid: Cátedra, 1992, p.459.

⁴⁶⁶Idem, p.435.

um dos expoentes destas mudanças tornando-se Diretor da ENBA. Acompanhando os passos das transformações, valorizou-se a pintura de paisagem de cunho mais realista, tendo como referência principal o Grupo Grimm.

Há alguns aspectos do início da República e fim da vida de D. Pedro II que coincidem com a trajetória do final de carreira e do esquecimento ao qual foi relegado Victor Meirelles. Parte de sua obra foi passível de eliminação porque a memória a ser mantida era a de um velho pintor acadêmico identificado com os tempos da Monarquia:

Sai de cena o homem incensado como um gênio da pintura e entra no palco um personagem que viria a sofrer as maiores vilanias e perseguições políticas, únicas entre os artistas da época, principalmente a partir da proclamação da República, em 1889⁴⁶⁷.

Os Panoramas de Meirelles não foram preservados visualmente para a posteridade. Doados pelo pintor em 2 de julho de 1902 ao Governo Republicano, com a promessa de uma exposição futura, ficaram muitos anos encaixotados e largados numa “velha construção” da Quinta da Boa Vista.⁴⁶⁸ Foram *obras primas esquecidas*. Meirelles não entregaria suas obras se soubesse que elas não ficariam em boas condições, afinal, “nenhum artista deixa uma obra descuidadamente esquecida num canto; um museu pode fazê-lo, um artista nunca”⁴⁶⁹. O pintor já havia passado por situações de descasos, quando perdeu a obra *Combate naval de Riachuelo*, que esteve na Exposição Universal da Filadélfia. A obra havia sido deixada em estado precário após a exposição e em seu retorno ao Brasil, esquecida na Alfândega.

Uma idéia sempre recorrente na historiografia da arte para explicar a destruição dos Panoramas é a de que havia uma identificação do pintor com a Monarquia e, portanto, no momento em que se instaurou a República ele teria ficado marginalizado e suas últimas obras perdidas. Neste contexto, pode-se entender uma hostilidade a Meirelles relacionado ao regime do qual o pintor obteve benefícios. Este foi, certamente, um forte motivo que cooperou para a destruição das obras, entretanto, houve também uma coincidência da Proclamação da República no Brasil com a destruição dos Panoramas de uma maneira geral.

⁴⁶⁷MALLMANN, Regis. *Biografia: Os passos do maior pintor brasileiro do século XIX entre Desterro, Paris e o Rio de Janeiro*. In: *Museu Victor Meirelles – 50 anos*. Op.cit., p.26.

⁴⁶⁸“Sentindo-se alquebrado e adoentado, o casal tinha feito doação dos três Panoramas ao Governo em 2 de julho de 1902, num gesto raro de singular desprendimento, e cujo termo localizamos no Arquivo Nacional.” MELLO JÚNIOR, Donato. *A vida e a obra de Vítor Meireles: o julgamento crítico da época e a crítica contemporânea*. Seminário de Vítor Meireles. Rio de Janeiro: Tipografia Rohe, 1982, p.18. [palestra proferida]

⁴⁶⁹COELHO, Teixeira. *Entre a vida e a arte*. In: BALZAC, Honoré de. Op.cit., p.77.

A pintura da fase final de Meirelles coincidiu com o final do Império, regime com o qual foi identificado e participou na produção de uma cultura visual. Quando Meirelles morreu suas obras não foram reavivadas no cenário artístico e sofreram com o descaso por algum tempo. Quando se começou a valorizar o patrimônio histórico e a busca de um olhar do passado nacional, Victor Meirelles foi visto como um mártir entre os artistas, que morreu pobre e esquecido. Sua memória seria recuperada nas comemorações de centenário de seu nascimento, como um *humanista*, um pintor da alma nacional. Podem-se perceber estas mudanças de valorações na obra de Victor Meirelles, como bem descreveu Cynthia Campos:

Uma nova simbologia republicana ou moderna foi difundida, e o aparelho estatal brasileiro tratou de propagar imagens ou versões imagéticas que afirmaram sensibilidades e percepções diferentes das existentes no Império. (...) Essa tensão atinge a pintura de Victor Meirelles, que ficou associado a uma conjuntura do passado imperial brasileiro. Victor foi quase ‘banido’ da República e só mais tarde, a partir dos anos quarenta, uma nova estética republicana resgatou a *Primeira Missa* e a *Batalha dos Guararapes*. Esse resgate ocorreu durante o Estado Novo, num momento particular em que a exacerbação do nacionalismo buscou referências nos trabalhos de Victor Meirelles e Pedro Américo⁴⁷⁰.

Não se pode negar, diante das evidências, que a República queria apagar os vestígios do Imperador e da Monarquia. Não havia interesse, naquele momento de transição e afirmação da República, da preservação das obras de um pintor acadêmico que enveredara para a pintura de Panoramas, mesmo que estes, como o caso do *Panorama da entrada das Forças Legais*, fossem uma clara tentativa de enaltecimento das forças republicanas. Precisa-se desconstruir o conceito de que os Panoramas de Victor Meirelles desapareceram somente porque ele tinha uma identificação com a Monarquia. Com todos estes fatores, na virada do século XIX, os Panoramas, como um todo, passaram por um processo de desaparecimento. Foi o fim de um registro estético, de forma expressiva, que as imagens em movimento traduzidas no cinema suplantaram e encaminharam o público para uma outra forma de percepção visual.

Esta contextualização não pretende justificar a perda. Há uma coincidência no caso da perda dos Panoramas brasileiros, de transição política da Monarquia para a República, e a identificação do pintor com o regime de D. Pedro II. Mas isto não explica tudo, pois muitos políticos, escritores e pintores, oriundos da Monarquia, não foram execrados ou

⁴⁷⁰CAMPOS, Cynthia Machado. *Victor Meirelles: razão e sensibilidade na estética clássica e romântica*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO (Orgs.) *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p.465.

destituídos de seus cargos. Muitos chegaram a participar da República entre eles o pintor Pedro Américo. Assim como este, Victor Meirelles foi um dos fundadores de uma pintura de caráter histórico. Ele foi um pintor zeloso na chamada construção de uma memória nacional. Marcou a visualidade brasileira do século XIX com suas imagens, aventurando-se num gênero da pintura que levou multidões aos espetáculos nas rotundas, apesar de desprezado pela crítica como uma arte comercial.

Meirelles respondeu aos acontecimentos da nação, tentando contribuir na construção de uma imagem de uma nação civilizada, no processo de imigração, as revoltas do período republicano, as comemorações do quarto centenário do Descobrimento. A pintura destas telas imensas representou um desafio para este pintor acadêmico e meticuloso. Ao fim de sua vida, aplicou os recursos pictóricos apreendidos ao longo de sua carreira retratando a paisagem além dos novos conceitos que a pintura panorâmica proporcionava.

A presença dos Panoramas de Meirelles na década de 1890, no Rio de Janeiro, representou um momento da cultura brasileira, de instauração da modernidade e de transição política. Por intermédio destas obras ele respondeu ao propagandismo de uma imagem de progresso da capital do Império. Esta tentativa de trazer uma novidade aos trópicos durou pouco. As pinturas dos próprios Panoramas acabaram sendo “considerados como uma espécie de emblema dos tempos do império, devido às certezas que ofereciam aos seus observadores, sob o amanhecer republicano eram as fotografias que ascendiam a esta condição”⁴⁷¹.

Apesar do contexto das perdas dos Panoramas de um modo geral, há uma particularidade no caso do fim dos Panoramas no Brasil, do descaso com o pintor e o esquecimento de suas obras. Seu impacto pode estar somado aos investimentos na carreira de um artista como Meirelles, com uma longa formação acadêmica, reunindo talento, oportunidade e disciplina. Os rastros deste desaparecimento foram documentados num imbróglho administrativo sobre a destinação das obras depositados na Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro. Estes foram os derradeiros atos que versarão sobre os Panoramas.

⁴⁷¹CHEREM, Rosângela Miranda. Do sonho ao despertar: expectativas sociais e paixões políticas no início republicano na capital de Santa Catarina. In: BRANCHER, Ana, AREND, Silvia Maria Fávero. *História de Santa Catarina no século XIX*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001, p.342.

Uma Escrita-Obituária

Prometeram instalá-los na Quinta da Boa Vista.
Para lá foram conduzidos. (...) LÁ FICARAM. E LÁ SE FIZERAM EM
PEDAÇOS. E NO PANTANAL, SUMIRAM-SE⁴⁷².

Deixado sem abrigo apropriado pelas incompetentes autoridades incumbidas
de sua guarda, o panorama se deteriorou (...) ⁴⁷³.

Diferente da caracterização de quando as *Passagens* parisienses foram criadas, e tornou-se moda, Louis Aragon, em seu livro o *Camponês de Paris*, descreveu o ambiente decadente de uma destas passagens que seria demolida em 1924: a *Passagem da Ópera*. Aragon fala de uma “mitologia moderna” que “não remete, como tantas outras mitologias contemporâneas, ao reencontro com uma pseudo-eternidade, mas sim, conseqüentemente, à fugacidade, à caducidade, ao efêmero”⁴⁷⁴. Gagnebin ressalta que “a própria ambigüidade da palavra ‘passagem’ alude, igualmente, à transgressão do último limiar, à morte”⁴⁷⁵. Aragon realiza, portanto, uma “espécie de escrita-obituária”⁴⁷⁶, retratando algo que vai desaparecer:

A passagem como lugar arquitetural real oferece assim à Aragon uma série de motivos que o permitem de insistir de maneira não filosófica sobre a eminência da morte, isto que ele chama por predileção o *efêmero*. A passagem da Ópera, nós vimos que está em vias de demolição, o Théâtre moderno e as numerosas boutiques por seu turno são partes disto que vai morrer e encerrar os rastros de uma arte démodé e defunta (*defunctus*= fora de função)⁴⁷⁷.

Os Panoramas estavam “guardados” numa área do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista. Foi ali que tudo terminou. Quando ainda estavam encaixotados, eles foram “redescobertos” em 1910, ironicamente, por estarem atrapalhando as obras de embelezamento da Quinta da Boa Vista. Depositados por tantos anos, os Panoramas não faziam mais parte do ambiente artístico da época. As obras adquiriram um sentido inusitado quando, abandonadas

⁴⁷²PARREIRAS, Antonio. *Victor Meirelles*. Revista da Academia Fluminense de Letras, v. II, maio 1950, p.35.

⁴⁷³CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Op.cit., p.117.

⁴⁷⁴GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma topografia espiritual. In: ARAGON, Louis. Op.cit., p.255.

⁴⁷⁵Idem, p.256.

⁴⁷⁶“(…) uma espécie de escrita-obituária pela qual a morte da própria passagem entra em cena, legando-nos uma descrição testamentária minuciosa do lugar, um inventário metódico das lojas, seus objetos, dos fatos que aí passavam e dos hábitos da estranha fauna humana que o animava ainda, em via de desaparecimento. NASCIMENTO, Flávia. Apresentação. In: ARAGON, Louis. Op.cit., p.23.

⁴⁷⁷LEENHARDT, Jacques. Le passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon. In: *Walter Benjamin et Paris: Colloque international 27-29 juin 1983*. Édité par Heinz Wismann. Paris: CERF, 1983, p.169.

no depósito da União, começou o lento processo de deterioração. O futuro daqueles Panoramas encaixotados e em parte apodrecidos foi decidido através das correspondências administrativas em diferentes instâncias. A *escrita obituária* foi o registro de uma destruição, uma última aparição dos Panoramas, os capítulos derradeiros de uma lenta agonia. Esta escrita aparentemente desinteressada que acabou deixando os seus rastros.

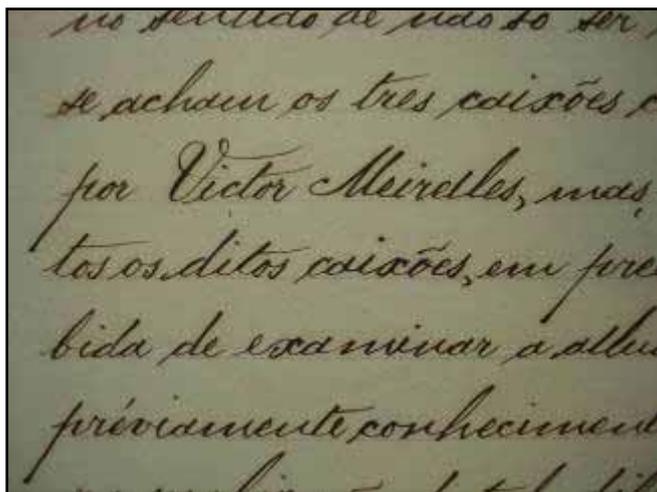


Figura 95: Detalhe caligráfico de uma das correspondências de 1910. Carta de Esmeraldino Bandeira em 16 de maio de 1910, Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

A escrita burocrática, designações, encaminhamentos, ordens, relatórios, fazia parte das tarefas cotidianas de um expediente. Estes documentos são apenas os rastros de uma desapareção que, ao serem deixados para trás, acabaram relatando um último olhar para as pinturas panorâmicas. São diferentes dos monumentos construídos para preservar a memória do passado. O Panorama, pensado pelo artista para a posteridade, não teve uma legibilidade suficiente para ser preservado, assim como a maior parte de sua obra pictórica. O índice histórico das imagens não diz “apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época”⁴⁷⁸.

A Quinta da Boa Vista, moradia da Família Real a partir de 1817 foi uma doação do comerciante Elias Antônio Lopes para D. João VI. Este lugar teve uma identificação forte com o Império, “foi lá que o imperador D. Pedro I sempre morou, foi lá que nasceu D. Pedro II: o Paço da Boa Vista ou de São Cristóvão, de real a imperial, tornou-se a residência oficial dos monarcas até o fim do Império”⁴⁷⁹. Ao contrário da descrição de Sodré da Monarquia se desmoronando o Palácio da Boa Vista “parecia inabalável. (...) a monarquia foi transformando

⁴⁷⁸BENJAMIN, Walter. Op.cit., 2006, p.504.

⁴⁷⁹SCHWARCZ, Lília Moritz. Op.cit., p.216. A autora destaca que o direito desta propriedade à Família Imperial era garantido pela Constituição de 1823, cap. III, art. 115, p.585.

sua habitação mais privada numa visível representação simbólica: cada vez mais imponente, sólida e grandiosa.”⁴⁸⁰

D. Pedro II investiu em projetos de embelezamento da paisagem e idealizou ter o seu próprio jardim francês. Glaziou havia sido um paisagista convidado pelo imperador para projetar os jardins da Quinta da Boa Vista. Em 1858 Glaziou veio para o Rio de Janeiro assumindo o cargo de Diretor de Parques e Jardins em 1869. A Quinta da Boa Vista era um lugar ainda muito identificado com a figura do Imperador D. Pedro II que aí vivera por muitos anos. Num primeiro momento o que hoje se conhece como o Museu Nacional abrigou a Assembléia Constituinte de 1891:

Foi um momento delicado para o governo republicano: fazer desaparecer ícones que remetiam ao ex-imperador e dar novo significado ao sólido edifício que durante tantas décadas representou o coração do Segundo Reinado. Foram realizados treze leilões no final de 1890 e, mesmo assim foram enviadas 15 toneladas de material ao imperador exilado na Europa. O leilão correu sob um clima tenso entre o novo governo e os representantes do ex-imperador. Havia pressa em sua realização, pois o mesmo palácio seria agora utilizado para a instalação das sessões da assembléia Constituinte.⁴⁸¹

Passados alguns anos cogitou-se em dar uma função ao lugar meio abandonado, transferindo-se o Museu Nacional para a Quinta da Boa Vista. Em 1910 os jardins e a própria edificação encontravam em estado precário. Quando Nilo Peçanha assumiu a presidência da República, delineou-se uma ampla reformulação deste ambiente, cheio de casebres e com o jardim abandonado. Retomou-se o projeto do paisagista francês Glaziou e, além da reforma do prédio, o jardim seria embelezado. Restaurar um jardim francês entrava em consonância com espírito da época: “domesticada politicamente, reduzido seu peso político pela consolidação do sistema oligárquico de dominação, à cidade pôde ser dado o papel de cartão postal da República. Entrou de cheio no espírito francês da *belle époque*, que teve seu auge na primeira década do século”.⁴⁸² Com as obras de embelezamento, os jardins passariam por uma reforma, mas seria mantido o desenho originado no Império. Assim como nos tempos do imperador, a República aderira à moda francesa.

⁴⁸⁰Idem, p.219.

⁴⁸¹Idem, p.485.

⁴⁸²CARVALHO, José Murilo. Op.cit., 1987, p.39.



Figura 96: Friedrich Hagedorn. Palácio Imperial na Quinta da Boa Vista, ca.1855, têmpera sobre papel, 67 x 210 cm, acervo Mário Pimenta Camargo, São Paulo.

O fim dos Panoramas foi encaminhado como um ritual burocrático. Este processo destrutivo foi descrito e esmiuçado. Foram prolongados meses de trocas de correspondências, com idas e vindas, com averiguações, conversas, enquanto continuavam as obras de embelezamento no entorno do Museu Nacional. Pode-se dizer que não foi dada importância para a destinação da obra? Nas correspondências há uma deferência formal no tratamento, tal como, o “inovidável” pintor ou “as preciosas telas”, o que, mesmo formalmente, significa que houve uma reverência ao pintor. Demonstrou-se alguma preocupação com as obras, pois se não fossem importantes, poderiam ter sido sumariamente descartadas. Não foi possível simplesmente livrar-se deles e o caso transformou-se num problema de difícil solução.

O conjunto das quinze cartas-ofício entre a Escola Nacional de Belas Artes e o Ministério da Justiça Negócios Interiores está datado entre os dias 31 de março e 29 de outubro de 1910, reunido na pasta 5590 do Museu Dom João VI, com o título: *Panorama guardado no antigo edifício do Tesouro Nacional e posteriormente no Museu Nacional, ambos situados na Quinta da Boa Vista*. As correspondências foram travadas entre o Diretor do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, o Diretor do Museu da Quinta da Boa Vista, o restaurador João José da Silva, e o Diretor da Escola Nacional de Belas Artes e também com um engenheiro da Seção de Engenharia da Prefeitura.

A documentação está pontuada por algumas reflexões sugeridas na leitura das *cartas*. Uma das primeiras correspondências que se tem conhecimento foi escrita (em forma de rascunho) em março de 1910, assinada por Rodolfo Miranda, da Prefeitura do Distrito Federal ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, neste momento Rodolfo Bernardelli. Manifestava as condições nas quais se encontrava a obra, a justificativa e a necessidade de remover os três “caixões” para a Escola Nacional de Belas Artes (NBA). Elza Peixoto resume a carta de 26 de março desta forma “providências no sentido de serem removidos para aquela

escola os três caixões contendo a tela do panorama do Rio de Janeiro”⁴⁸³. A carta tem o seguinte teor:

Sendo indispensável, para os serviços de embelezamento da Quinta da Boa Vista, a remoção de três caixões contendo a tela do panorama do Rio de Janeiro, de Victor Meirelles, existentes no antigo edifício do Tesouro, que se acha em ruínas, e não havendo no Museu outro local onde possam ser recolhidos, solicito-vos as necessárias ordens no sentido de serem eles removidos para a Escola Nacional de Belas Artes (...)

Saúde e Fraternidade.
(assinado) Rodolfo Miranda⁴⁸⁴.

Neste documento percebe-se parte dos problemas que irão se desencadear em seguida. A Quinta da Boa Vista passava por “serviços de embelezamento”, e os Panoramas, como estorvos, precisavam ser removidos para não atrapalhar o andamento das obras. Os Panoramas estavam no antigo edifício do Tesouro que se encontrava em estado de ruína.

A forma de cumprimento que finalizava as cartas: “*Saúde e Fraternidade*” era uma linguagem oficial republicana que tinha a intenção de se distinguir da expressão “*Deus guarde a Vossa Excelência*”, utilizada nas comunicações da Monarquia. Aparecia assim, de certa forma, uma distinção protocolar que conduzia uma adesão à República, importante no momento de transição política.⁴⁸⁵

Em 28 de abril, Esmeraldino Bandeira, do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, endereçava outra carta ao Diretor da ENBA, onde parecia que houvera um contato e se falava agora no estado de conservação das obras enroladas:

À vista das informações constantes do ofício n. 40 de 4 do corrente mês, recomendo-vos examineis o painel representando o panorama do Rio de Janeiro, o qual está guardado em três caixões no antigo edifício do Tesouro na Quinta da Boa Vista, e foi pintado por Victor Meirelles, dando-me conhecimento do estado de conservação do aludido painel.

Saúde e Fraternidade.
Esmeraldino Bandeira⁴⁸⁶

⁴⁸³PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., p.112.

⁴⁸⁴Carta de Rodolfo Miranda em 26 de março de 1910. Arquivo do Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

⁴⁸⁵CHEREM, Rosângela Miranda. *Caminhos para muitos possíveis: Desterro no final do Império*. São Paulo :USP, 1994, p.167 (Dissertação de Mestrado).

⁴⁸⁶Carta de Esmeraldino Bandeira em 28 de abril 1910. Arquivo do Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

Neste documento, o pedido para examinar o estado de conservação dos “painéis”, apresentava um dado interessante, afirmando que era o *Panorama do Rio de Janeiro* que estava “guardado em três caixões” num antigo prédio em ruínas.

Em 7 de maio, entrava em cena o restaurador João José da Silva dirigindo-se ao Diretor da ENBA, com o qual havia conversado, e após ter ido ao local, que parecia ser as ruínas do antigo prédio do Tesouro Nacional, constatava que o ambiente era como o de um grande sanitário, um “vasto *Water-closet*”. Os Panoramas encaixotados faziam parte de um “cenário em ruínas” que abrigava as “preciosidades de propriedade Nacional” chamadas de Panoramas. Depois de terem ficado “por longo tempo atirados no terreiro da antiga quinta”.

Em cumprimento da vossa ordem verbal venho trazer ao conhecimento de V. S^a, o resultado da vistoria a que procedi, para conhecer o estado de conservação em que se encontram os três caixões que devem conter os panoramas, do distinto pintor nacional o finado Victor Meirelles de Lima.

Sr. Diretor, infelizmente não me foi possível fazer o indispensável exame, de acordo com a determinação de sua Ex^a. o Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores, dirigida a V. S^a., em ofício sob o n^o. 1030 de Abril findo, pelos motivos seguintes:

Em dia 4 [maio de 1910] do corrente, me dirigi ao Sr. Dr. Diretor do Museu Nacional, o qual com a maior solicitude se dignou de mandar que me conduzissem ao local onde se acham aquelas preciosidades de propriedade Nacional.

O mesmo Sr. Diretor, teve a bondade de informar, que os três caixões, estiveram por longo tempo atirados no terreiro da antiga quinta, inteiramente ao tempo: e, que por essa circunstância, havia ordenado o recolhimento desses valores artísticos, para o recinto da antiga Tesouraria do palácio.

Aí, me foram mostrados os caixões já bastante arruinados deixando ver as telas com grandes pedaços arrancados. É desolador e indescritível o que se vê nesse infecto local, formado simplesmente pelas ruínas dos quatro paredões e sem a mínima cobertura:

Impossível me foi aproximar-me dos caixões devido ao local estar transformado em, vasto Water-Closet: não dando absolutamente passagem até os ditos caixões.

Assim, venho trazer a V. S^a, o pedido para que seja solicitado da Diretoria da Higiene Pública, pessoal capaz para retirar os aludidos caixões que presumo serem muito pesados, atento a dimensão aparente de cada um, cerca de 18 m, procedendo-se a rigorosíssima desinfecção no local sendo removidos para lugar onde possam ser examinados.

João José da Silva Restaurador⁴⁸⁷

Solicitado para informar o estado de conservação dos três caixões que *deveriam* conter os Panoramas do “finado” pintor, o restaurador constatou que, entre tantos entulhos,

⁴⁸⁷Carta de João José da Silva em 7 de maio 1910, Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

não havia nem mais “passagem” para chegar até as pinturas atiradas ao chão de uma ruína alagada. Foram enroladas, encaixotadas e colocadas numa acomodação provisória, provavelmente desde que foram doados pelo pintor. Não parecia que ainda pudessem estar conservadas quando foram encontradas. O pesadelo estava configurado desde o início, sem salvação possível.

A expressão “devem conter” ressaltava que ainda não havia sido confirmado se eram “realmente” os Panoramas, pois não se chegou a identificá-los. O restaurador dissera que os caixões tinham uma dimensão aparente de 18 metros. A altura das telas era de aproximadamente 14 metros. Foram três os Panoramas executados e havia três caixões sendo possível que cada “caixão” contivesse um dos Panoramas com “grandes pedaços arrancados” de matéria apodrecida. Não se pode ter a certeza de que os três caixões, e mais tarde as três lonas eram dos três Panoramas ou se tratava de um ou dois. Porém, é muito provável que se tratassem dos três Panoramas, o do *Rio de Janeiro*, o da *Revolta da Armada* e o da *Primeira Missa*, quando ele os doou, não doaria apenas um, deixando para trás os outros dois, pois certamente haveria algum registro sobre o paradeiro deles, o que não foi o caso.

Esmeraldino Bandeira, do Ministério de Justiça e Negócios Interiores para a ENBA, em 16 de maio, se manifesta da seguinte forma:

Em referência ao ofício nº 53, de 10 do corrente mês, comunico-vos que, na presente data, recomendo ao Diretor Geral de Saúde Pública providencie no sentido de não só ser **desinfetado** o local onde se acham os três caixões contendo a tela pintada por Victor Meirelles, mas também, de serem abertos os ditos caixões, em presença da pessoa incumbida de examinar a aludida tela, dando-vos previamente conhecimento do dia e da hora para realização de tal diligência.

Saúde e Fraternidade⁴⁸⁸

A tarefa era clara de abrir “os ditos caixões”, que continham os Panoramas do “finado” e “inolvidável” pintor. A palavra “caixões” foi designada, do começo ao fim desta “narração”, para as grandes caixas de madeira que serviam para guardar as telas dos Panoramas. Mesmo tendo sido utilizadas no sentido de um volume para guardar as pinturas, pode-se fazer uma associação com o que mais se está acostumado no uso desta palavra, além de uma “caixa grande”: “caixa comprida, geralmente de tampa abaulada, para depositar o corpo dos mortos e conduzi-los à sepultura; caixão de defunto, féretro, ataúde, esquife, tumba,

⁴⁸⁸Carta de Esmeraldino Bandeira em 16 de maio 1910. Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

urna funerária.”⁴⁸⁹ O conteúdo dos “caixões” nunca chegou a ser examinado claramente. Pelo processo transcorrido as pinturas apodreceram quase que totalmente, apenas em uma delas havia a possibilidade de se “desenrolar” as telas. No final os documentos se referiam a um conteúdo “disforme”, farrapos que se soltavam e se esfarelavam. O Panorama estava encerrado em caixões e entregue à sorte.

Em carta de oito de julho, Dr. Luna Freire, Inspetor Sanitário da oitava Delegacia de Saúde respondendo sobre a necessidade de desinfecção, endereçada ao Exmo. Sr. Dr. Delegado de Saúde do 8º Distrito. Nesta data, este inspetor sanitário se deparava, não mais com os três caixões, mas com as três telas enroladas “em grossos cilindros ocos de pinho” e na rua, em frente ao prédio. Este foi o relato de Luna Freire sobre a situação para a qual foi designado e ainda incumbido de abrir os caixões junto ao restaurador.

Levo ao conhecimento que tendo ido providenciar sobre a desinfecção dos caixões em que se acham depositadas, no edifício do Museu Nacional, as telas dos panoramas do Rio de Janeiro, de Victor Meirelles, conforme o aviso de n. 1626 da Diretoria do Interior do Ministério da Justiça e Negócios Interinos, encontrei-me na situação seguinte:

No pátio em frente à fachada do edifício do Museu, e não no interior do estabelecimento, foram-me mostrados 3 grandes telas de pano grosso semelhante à lona, tendo cada qual uns 12 metros de comprimento sobre ½ metro de grossura.

As ditas telas estavam fora de qualquer abrigo ou caixões e enroladas em grossos cilindros ocos de pinho, e em estado tal, que mal se pode distinguir o que sejam.

Dos 3 rolos de telas apenas um se mostra menos estragado principalmente em uma das extremidades, estando as outras esfrangalhadas, em farrapos, não tendo escapado nem mesmo a madeira em que estavam enrolados.

Estes dois mais estragados nem mais tem a forma cilíndrica e seguramente não poderão ser abertos senão fragmentando-se em pedaços.

Assim, não me foi possível intervir com a desinfecção ou qualquer processo adequado à situação.

Antes de tudo as telas não se acham dentro de caixões, nem em compartimento do Museu; mas expostos à ação das chuvas e do sol, completamente desabrigadas, não tendo sobre elas nem mesmo um encerado ou qualquer pano ou mesmo papel, estando diretamente depositos no solo. Fui informado de que se achavam elas em um barracão de parque, e, que ultimamente tendo de ser demolido tal barracão, em vistas do trabalho de embelezamento e saneamento da Quinta da Boa Vista, foram mandadas recolher ao Museu.

Grandes, compridas e pesadas como são, o diretor do Museu não pode dar-lhes colocação, e, então ficaram atiradas ao pátio fronteiro do edifício, completamente desabrigadas.

⁴⁸⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio Século XXI*: dicionário da língua portuguesa. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.366.

Logo depois de abandonadas, assim, segundo me disseram, caíram sobre elas chuvas prolongadas durante uma quinzena, ao que se seguiu, como é natural, a ação do sol.

Afirmam porém os empregados do Museu, que ao tempo em que foram transferidos para lá, vindo do barracão onde estiveram, já estavam em farrapos.

De sorte que, tive diante de mim 3 grandes rolos de telas em estado de completa deterioração, mal se podendo reconhecer que se tratavam de telas de pintor e muito menos de panorama de Victor Meirelles, estando tudo a largar os pedaços.

Nestas condições, a minha ação estava tolhida, nada havendo a fazer; pois, uma desinfecção química não teria a aplicação na espécie, a menos que se quisesse dar ocasião para que se atire a responsabilidade da situação sobre a nossa Repartição. (...)

Quer me parecer que nesta circunstância só um meio poderia ser aplicado – a ação do fogo. É o que me cumpre levar ao vosso conhecimento.

8ª Delegacia de Saúde, em 8 de julho de 1910.
Dr. Luna Freire, Inspetor sanitário⁴⁹⁰.

Começa-se a antever o histórico da situação. As telas não estavam mais em caixões. Destes três rolos, dois aparentavam estar completamente arruinados e um apenas em condições de ser analisado, apresentando apenas a ponta mais deteriorada. Este inspetor sanitário foi a única pessoa que fez menção do ato de desenrolar uma das telas, mesmo não conhecendo pintura, ou seja, parece que uma das telas ainda poderia ter sido avaliada sobre o seu estado de conservação total. A tela possivelmente poderia ser restaurada em alguma parte, mas as outras duas telas estavam “esfrangalhadas, em farrapos”, substâncias informes que já não deixavam quase distinguir o que eram. Estes dois rolos se fossem abertos poderiam fragmentar-se “em pedaços”. Uma pintura esfarelada.

Quando Meirelles doou os Panoramas eles não podiam estar completamente deteriorados, isto não teria sido possível. Os empregados do museu passaram a informação de que quando os Panoramas vieram do “barracão onde lá estiveram” já estavam em farrapos. Dos três, apenas um poderia ter a possibilidade de se apresentar mais deteriorado, justamente o mais famoso, o *Panorama do Rio de Janeiro*. Cada exposição causava certo desgaste na tela, que precisava ser retocada ou restaurada e muitas delas se deterioravam se fossem trocadas com muita frequência. Casos das que eram expostas em rotundas de outras cidades, cumprindo um itinerário proposto pelas Empresas de Panoramas. As telas desgastavam-se tanto que acabavam afetando o efeito ilusório desejado.

O *Panorama do Rio de Janeiro* havia sido exposto em duas rotundas na Europa, Bruxelas e Paris - na Exposição Universal de 1889, antes de seguir para o Brasil. Meirelles

⁴⁹⁰Carta de Luna Freire, em 8 de jul. 1910. Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

chegou a citar, em seus escritos, a necessidade da restauração da tela quando chegou ao Rio de Janeiro, ou seja, a “(...) danificação que sofreu a tela durante o tempo em que esteve encaixotada, e guardada em local que por ser pouco resguardado das umidades muito sofreu sendo-me necessário retocá-la em muitos pontos e por isso adiar para agora a abertura da exposição.”⁴⁹¹ Além disto, permaneceu enrolada, quando foi substituída pela tela do *Panorama da Entrada das Forças Legais*, mas tudo isto ainda não o colocaria necessariamente nas condições de estar “em farrapos”. As duas últimas telas panorâmicas deveriam estar em melhores condições, pois foram expostas em uma única rotunda e fazia pouco tempo que haviam sido enroladas, a do *Panorama do Descobrimento do Brasil* havia sido inaugurada em 1900.

A sensação do inspetor sanitário foi de completo espanto, pois as telas estavam diretamente no chão sem nada para proteger do contato com o solo e exposto às chuvas e ao sol. Não há “nem mesmo um encerado ou qualquer pano ou mesmo papel” para cobri-las. Ele obteve informações de que depois que a tela foi deixada ao chão, seguiu-se uma temporada de chuva (uma quinzena).

“Grandes, compridas e pesadas” esta era a realidade das telas panorâmicas que pesavam toneladas. O problema piorava estando as telas enroladas, pois se ficassem muito tempo, mal acondicionadas e sem abrirem, apodreceriam na certa. Muitos dos Panoramas, de um modo geral, devem ter se perdido desta forma: esquecidos em algum canto até que não pudessem mais ser abertas.

De qualquer forma, não justificaria, neste caso, atirar as telas num pátio e deixá-las “completamente desabrigadas”. O Diretor do Museu simplesmente não tinha lugar para abrigá-las. Seria preciso construir um espaço provisório, para, ao menos, deixá-la abrigada. Mas isto certamente nem seria cogitado, a preocupação era com as obras de saneamento e “embelezamento” da Quinta da Boa Vista. Os Panoramas só apareceram como um problema por causa disto. Estavam atrapalhando.

Em 23 de Julho, Esmeraldino Bandeira endereçou carta para o Diretor da ENBA para que este recomendasse “o destino que convenha dar às referidas telas”.

O restaurador João José da Silva enviou carta ao Diretor da ENBA em 28 de julho explicando que precisaria transportar os Panoramas para um lugar mais enxuto, para depois emitir uma opinião. Este lugar poderia ser um terraço ou galeria para que ele pudesse analisar

⁴⁹¹MEIRELLES, 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. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Op.cit., p.10.

as obras. Nesta carta, o restaurador também se mostrava surpreso com o sumiço dos caixões e a exposição das obras às intempéries. A partir deste momento ele começava a perceber a dificuldade que haveria de transportar a obra para um local distante, pois os Panoramas já estavam fragmentando em “diversos tamanhos”, estavam soltando pedaços. Ao desaparecer os caixões, o restaurador demonstrou o receio de que a obra pudesse se perder totalmente. Alguém teria tirado as obras da ruína e dos caixões e os teria deixado expostos. Que sentido teria em se fazer isto? Não seria para proteger as obras. Certamente não, pois se estavam mal acondicionadas nos caixões, muito pior fora deles. Expor as telas deterioradas diante da “fachada do Edifício” poderia ser apenas um modo mais fácil de se livrar do inusitado incômodo, de um grande estorvo.

Todos colocavam condições, para analisar, era preciso ver um lugar melhor, as telas deveriam estar desinfetadas. O inspetor não queria desinfetar podem por a culpa em seu Departamento. O restaurador João José da Silva escreveu ao Diretor da ENBA colocando condições e demonstrando as dificuldades na solicitação de ajuda ao Diretor do Museu que simplesmente dizia que não havia lugar para abrigar os Panoramas. O que parecia uma realidade já de muito tempo, pelo estado em que foram encontrados estes Panoramas.

28 de Julho de 1910. [data anotada com lápis de cor azul]

Ilmo. Sr. Diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

Com referência as telas panorâmicas do artista nacional Victor Meirelles de Lima, por [] mais posso adiantar sobre a informação que apresentei em 7 de Maio do corrente a não ser o de [] desaparecimento da imundície em que estavam envolvidas. – Cumprindo a vossa ordem verbal fui pela segunda vez no mesmo local e sim no terreno em frente ao edifício do Museu (antigo palácio da Quinta Imperial) expostos completamente ao tempo e em fragmentos de diversos tamanhos: não existindo o mínimo vestígio dos três caixões em que embora já danificados estavam as ditas telas.

Sobre a possibilidade de sua restauração só poderei dar opinião segura quando sob minha inspeção puder estende-las debaixo de cobertura enxuta em uma galeria ou terraço do Museu, por isso que não convém de modo algum transportá-las para local mais distante, pelo inevitável risco de se perderem por completo: assim colocadas no próprio edifício do Museu, poderei abrir cada uma das telas aos poucos e com cuidado enroladas em outro cilindro oco de madeira, após o exame artístico que houver procedido.

Rio 28 de Julho de 1910.

Está assinado João José Silva, Restaurador⁴⁹².

O risco agora era dos Panoramas perderem-se “por completo”. Em 2 de agosto, o Diretor da ENBA encaminhou documento para que pudesse ser encaminhada a solicitação do

⁴⁹²Carta de João José da Silva, em 28 de jul. 1910. Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

Restaurador para que o Diretor do Museu pudesse auxiliá-lo, colocando a obra ao abrigo no Museu, num terraço ou galeria, para poder analisar as condições da obra. Aqui estava sendo colocado “se ainda é possível salvar as preciosas telas do saudoso extinto” que estavam “infelizmente tão danificadas”. Foi a seguinte carta:

Escola Nacional de Belas Artes
Capital Federal, 2 de agosto de 1910
Ilmo. Sr. Dr. Esmeraldino Olympio de Torres
Bandeira, M. D. Ministro de Estado da Justiça
E Negócios Interiores

Devolvendo a cópia da informação prestada pelo Diretório Geral de Saúde Pública, relativamente ao estado em que se acham as telas do panorama de Victor Meirelles, cumpro o dever de informar a V. Ex. que, para poder obedecer às ordens contidas em o aviso nº. 1771 de 23 de Julho, determinei ao restaurador da Escola que fosse novamente à Quinta da Boa Vista examinar detidamente as telas do saudoso Victor Meirelles.

Pela informação que me prestou esse profissional, informação cuja cópia remeto a V. Exa., não me é lícito emitir opinião sobre o destino que convenha dar às preciosas telas, infelizmente tão danificadas, sem que se proceda em local conveniente, a um prévio e acurado exame.

De acordo com a inclusa informação, peço a V. Exa. As providências necessárias para que o Diretor do Museu Nacional permita e auxilie as diligências precisas afim de que o restaurador desta Escola possa informar se ainda é possível salvar as preciosas telas do saudoso extinto.

Saúde e Fraternidade⁴⁹³.

O Diretor da ENBA solicitou providências junto ao Diretor do Museu, pois tinha dúvidas sobre a destinação das “preciosas telas”, que estavam “infelizmente tão danificadas”. Era preciso achar um “local conveniente” para se fazer um “prévio e acurado exame” das telas do “saudoso extinto”. Para ele, ainda não era possível “emitir a opinião sobre o destino” dos Panoramas. O inspetor sanitário, para não fazer a desinfecção das telas já havia se manifestado: colocar fogo, queimar as telas. Claramente destruir, mesmo que tenha sido ele o único que havia observado que uma das telas estava menos deteriorada.

Esmeraldino respondeu para que seja providenciado o pedido do restaurador, em 25 de agosto:

Ministério da Justiça e Negócios Interiores
Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1910
Comunico-vos que o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, em Aviso nº. 162, do 17 do corrente mês, deu ciência a este Ministério de haver providenciado para que o Diretor do Museu permita e auxilie as diligências que o restaurador dessa Escola tiver de fazer relativamente às

⁴⁹³Carta do Diretor da ENBA, Rodolfo Bernardelli, em 2 de ago. 1910. Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

telas do panorama de Victor Meirelles, conforme solicitadas no ofício nº 77, de 2 de agosto corrente.

Saúde e Fraternidade
Esmeraldino Bandeira⁴⁹⁴.

João José da Silva endereçou carta ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, em 5 de Setembro, relatando que o Diretor do Museu Nacional negou espaço e auxílio para remover as telas, ou seja, não pôde cumprir as ordens do Ministro e as telas continuavam em seu mesmo estado de calamidade:

Exmo. Sr. Diretor da Escola Nacional de Belas Artes

Cumprindo o que me foi determinado verbalmente por V Sr^a em 3 do corrente, com referência ao incluso Ofício sob o nº 2004 do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, tenho a informar-vos que dirigi-me ao Sr. Diretor do Museu Nacional, tal qual expus as providências constantes do citado ofício que apresentei, a S^a. embora os bons desejos que mostrou declarou não ter absolutamente espaço nem pessoal braçal em sua Repartição, que pudesse ceder para cumprimento das ordens que levei”.

Como pelo aspecto aparente dos volumes que ainda se acham no terreno próximo a fachada principal do edifício do Museu, se note iniludivelmente o esfacelamento dos panoramas de VM, julgo quase impossível a retirada dos mesmos para local fora do Museu, antes de cuidadosamente restauradas se possível: ou abandonadas de vez por inaproveitáveis o que só poderei afirmar depois de cuidado exame.

João José da Silva Restaurador⁴⁹⁵.

No caso do episódio do retorno das obras da Exposição da Filadélfia em 1876, as obras voltaram danificadas e permaneceram durante muito tempo na Alfândega. Chegou-se a culpar o pintor por não acompanhar a destinação das obras. O *Combate naval de Riachuelo* estava completamente deteriorado, as outras telas, *A Primeira Missa no Brasil* e *Moema*, apesar de prejudicadas, foram salvas. Meirelles vivenciou a perda da obra como uma experiência de “luto”, afirmando: “aquele quadro perdido era uma lacuna em minha vida artística”⁴⁹⁶. Na ocasião da perda, diante do restaurador, verificou-se que ao “(...) desenrolar-se a tela, que ela tinha apodrecido, e que este estado piorava para o interior; suspendeu-se então novamente o trabalho, por estarem as voltas do pano pegadas umas às outras, e este tão arruinado que, comprimindo-se entre os dedos, reduzia-se a pó (...)”⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴Carta de Esmeraldino Bandeira, em 25 de ago. 1910. Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

⁴⁹⁵Carta de João José da Silva, em 5 de set. 1910. Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

⁴⁹⁶Argeu Guimarães não cita a fonte, apenas: “recolheram-lhe dos lábios uma frase que mostra o coração desoprimido”. GUIMARÃES, Argeu. Op.cit., p.103.

⁴⁹⁷MELLO, JÚNIOR, Donato. Op.cit., p.73.

Desta vez Meirelles não veria o esfrelamento da pintura, Aqui eram as telas dos Panoramas, em frente ao pátio de entrada do Museu de História Natural. João Batista de Lacerda, graduado em medicina em 1870, antropólogo, era adepto da teoria racial da História. Foi Diretor do Museu Nacional entre 1895 e 1915⁴⁹⁸.

O depósito improvisado onde estavam os caixões teve que ser demolido para as obras de “embelezamento” do Museu da Quinta da Boa Vista, na gestão do Diretor Lacerda, um eugenista brasileiro. Apesar dos insistentes pedidos do restaurador em deixar a obra abrigada onde fosse possível avaliar as condições de restauração, o Diretor desacatou os pedidos formais e deixou as obras ao relento, alegando não ter espaço disponível, nem pessoal para ajudar na diligência.

Em 14 de Setembro o Diretor da ENBA enviou carta ao Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Dr. Esmeraldino Bandeira, relatando que, infelizmente, nada havia sido feito, sendo necessário insistir com o Diretor do Museu, Lacerda, para ceder um espaço para abrigar as telas e auxílio de pessoal.

Escola Nacional de Belas Artes (N. 113)
Capital Federal, 14 de setembro de 1910
Ao Exmo. Sr. Dr. Esmeraldino Olympio
De Torres Bandeira, Ministro de Estado
Da Justiça e Negócio Interiores

Cumpro o dever de comunicar a V. Ex.^a. que, de acordo com o Aviso nº. 2004, de 25 de Agosto, providenciei de modo que o restaurador desta Escola Sr. João José da Silva, fizesse as diligências indispensáveis afim de apurar si é ainda possível salvar alguma das telas panorâmicas do inolvidável Victor Meirelles.

Pela informação desse profissional, informação cuja cópia tenho a honra de passar às mãos de V. Ex.^a., nada infelizmente se fez, pois o Sr. Diretor do Museu declarou não dispor nem de local nem de pessoal para auxiliar as diligências pedidas em meu ofício nº. 97 de 2 de Agosto.

Sendo perigosíssimo remover as telas para outro local distante, sob pena de perdermol-as irremediavelmente, talvez fosse de bom conselho insistir junto ao Sr. Ministro da Agricultura afim de ver si é possível obter, alguma das dependências da Quinta da Boa Vista, caso o Museu não possa definitivamente[fl. 2] auxiliar a diligência pedida e autorizada.

V. Ex.^a., entretanto, resolverá como mais acertado julgar.

Saúde e Fraternidade⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸Tese do diplomata francês Joseph Arthur, o conde de Gobineau (1816-1882), autor do *Ensaio sobre a desigualdade das raças* (1853). Entre 1869 e 1870 Lacerda foi nomeado representante diplomático no Brasil. Defendeu a posição eugenista, apresentando a política brasileira, no 1º Congresso Universal de Raças, em Londres.

⁴⁹⁹Carta do Diretor da ENBA, Rodolfo Bernardelli, em 14 de set. 1910.

Rodolfo Bernardelli (1852–1931), então Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, em 1870 matriculou-se na Academia Imperial das Belas Artes e seis anos depois obteve o *Prêmio de Viagem* para Roma, voltando ao Brasil em 1885, época em que Victor Meirelles começou a fazer os *Estudos* de seus Panoramas. Quando esteve na Europa entrou em contato com a cultura dos Panoramas, como ficou registrado no manuscrito com anotações de viagens de dezembro de 1876. De sua estada em Paris por quase dois meses relatou algumas impressões: “(...) sofria-se do grande abalo da guerra. A pintura era toda militar o panorama de Philippoteaux impressionava a multidão, o cerco de Paris, na cidade ainda se viam as ruínas das Tulheries, do Tribunal de Contas e outros”⁵⁰⁰. O interesse de Bernardelli demonstra um contato que artistas da Academia tinham com esta pintura que “impressionava a multidão”. O depoimento de Bernardelli, quando de sua visita a uma rotunda para ver o *Panorama Cerco de Paris*, demonstrou o quanto este o teria impressionado e a importância desta obra na cidade, depois da Comuna de Paris, quando importantes prédios públicos, como o de *Tulheries* e uma parte da cidade se encontrava completamente em ruínas.

Do texto de Weisz, pode-se perceber que Bernardelli figurava entre dois grupos de forças, por um do qual era respeitado e freqüentavam o seu atelier e mantinham correspondência, entre eles: Benjamin Constant, Quintino Bocayuva, Olavo Bilac, Machado de Assis, Aluísio e Arthur de Azevedo, Raul Pompéia, Coelho Neto, Leopoldo Miguez, Zeferino da Costa, Ângelo Agostini, Pereira Passos e Paulo de Frontin⁵⁰¹. Para outro grupo, Bernardelli figurava era tido como

autoritário, prepotente e sobretudo ingrato, além de artista medíocre. Estas críticas, muitas vezes, partiram de antigos amigos, principalmente de colegas de trabalho que, em algum momento da vida de Bernardelli, o ajudaram e que mais tarde foram afastados de seus postos quando este assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes, em 1890. Eram professores como Victor Meirelles e José Maximiano Mafra que tiveram que deixar a Escola ou artistas como Antonio Parreiras, Benevenuto Berna, Facchinetti, Décio Villares, entre vinte e sete outros, que chegaram mesmo a fazer um abaixo assinado discordando de sua direção⁵⁰².

Apesar de que este episódio talvez pudesse indicar algum tipo de desafeição de Bernardelli para com alguns artistas, ele sabia da importância dos Panoramas para a pintura

⁵⁰⁰WEISZ, Suely de Godoy. Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. In: *180 anos de Escola de Belas Artes*. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p.245-246.

⁵⁰¹Idem, p.248.

⁵⁰²Weisz ainda colocou em nota como curiosidade que: “Bernardelli guardou o abaixo-assinado dentro de um envelope onde escreveu: ‘Documento original da injustiça dos colegas desafeitados’. – Códice existente nos Arquivos do MNBA, Arquivo Pessoal Rodolpho Bernardelli, Mapoteca, Pasta nº8, doc. nº 413”.

brasileira. Em 1903, ele alertou, através de um comunicado, sobre o perigo da destruição destas obras, pouco tempo depois da morte do pintor Victor Meirelles:

Rodolfo Bernardelli despertou tardiamente da letargia ingrata quando faleceu o mestre. Por comunicado de 8 de junho de 1903 a ENBA alertou o governo do perigo da destruição pela umidade dos caixotes em que estavam as telas do primeiro panorama sugerindo o remonte da obra no próprio parque da Quinta da Boa Vista, numa construção adequada ou, em quaisquer circunstâncias, no jardim do Campo de Sant'Ana, mais acessível à visitação pública⁵⁰³.

Este sinal de alerta parece que não alcançou nenhuma repercussão, pois se passaram sete anos e nada foi feito. Acreditava-se que o Panorama ainda pudesse ser exposto, mesmo depois da morte do pintor.

Voltando aos documentos de 1910, passados mais de um mês, em 20 de outubro, Esmeraldino Bandeira responde ao Diretor da ENBA “ (...) que vos entendais com o Diretor do Museu Nacional sobre o meio de examinardes, *in loco*, as telas do panorama”.

Ministério da Justiça e Negócios Interiores

Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1910

Recomendo-vos, em referência ao ofício nº. 113, de 14 de setembro próximo preterido, que vos entendais com o Diretor do Museu Nacional, sobre o meio de examinardes, *in-loco*, as telas do panorama de Victor Meirelles, e informeis, com urgência, qual a providência que convenha adotar, a fim de ser resolvido definitivamente o assunto.

Saúde e Fraternidade

Esmeraldino Bandeira⁵⁰⁴.

Com as obras atiradas no pátio o “assunto” parecia não sair do lugar. Após vários meses sem nenhum encaminhamento, os pedidos de “urgência”, “providência”, soluções para o “assunto”, soavam como palavras vazias. Pela segunda vez o Diretor do Museu negaria alguma ajuda: não tinha pessoal disponível e nem lugar para abrigar os Panoramas. A única possibilidade apresentada foi a de um engenheiro da Prefeitura do Rio de Janeiro, que poderia fazer a construção de um depósito provisório:

Ilmo. Sr. Diretor da Escola Nacional de Belas Artes

Em relação ao ofício que V. S^a. me incumbiu de apresentar ao Sr. Diretor do Museu Nacional relativamente aos panoramas de Victor Meirelles, tenho a comunicar-lhe que pela segunda vez o mesmo Sr. Diretor

⁵⁰³GUIMARÃES, Argeu. Op.cit., p.131.

⁵⁰⁴Carta de Esmeraldino Bandeira, em 20 de out. 1910. Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

do Museu, me declarou não ter local nem pessoal que pudesse dispor para esse serviço.

Lembrou me entretanto o mesmo Sr. que o Sr. Engenheiro da Prefeitura que atualmente dirige as obras da Quinta dispondo de material e pessoal pudesse n'uma parte do terreno ali fazer provisoriamente um galpão coberto e assoalhado.

Se isso se obtiver poderei fazer convenientemente o exame dos panoramas.

Rio de Janeiro 29 de Outubro de 1910.

João José da Silva

Restaurador⁵⁰⁵.

Nesta escrita *burocrática obituária* dialoga-se com um sentimento de melancolia. Um olhar melancólico do sujeito que tem as possíveis soluções e sabe como resolver, mas não decide. O restaurador sabia que para avaliar as condições das obras, os caixões deveriam, ao menos, estar depositados num local secos e não num ambiente que mais parecia um “*water-closet*”, um “charco”, uma “sapucaia”, um “brejo”. O agente de saúde incumbido do serviço de desinfecção achou melhor colocar fogo no material. A destruição não o comprometeria, pois já havia encontrado as peças em péssimas condições. O Diretor do Museu chegou a mudar as obras de um lugar para o outro, mas o péssimo estado das obras também não era problema seu, pois os Panoramas “já estariam” em farrapos numa ambiente em ruínas. Cada uma das pinturas estava dentro dos caixões e enroladas em cilindros de madeira e, em algum momento, precisaram ser retiradas de onde estavam e foram jogadas, sem nenhum envoltório, no pátio a céu aberto do Museu Nacional. Apesar de que puderam ser consideradas “muito preciosas”, não havia ninguém disponível para ajudar nas diligências e nenhum lugar para abrigá-las. O Diretor do ENBA aguardava o encaminhamento do restaurador que esperava a resposta do Diretor do Museu. O engenheiro, que participava das obras de melhoramentos, poderia construir provisoriamente um novo depósito assoalhado e coberto. Uma visão de que algo ainda poderia ser abrigado e restaurado. Esta idéia parece não ter sido levada adiante e a correspondência, marcada pela proscratinação, foi encerrada (ao menos com o que consta no acervo do Museu Dom João VI). As decisões foram postergadas até que os Panoramas fossem destruídos. Avaliá-las ou “abandoná-las de vez”, disse o restaurador Silva. Parece que a opção foi o abandono.

Não se guardou nenhum vestígio, não houve prudência no sentido de se desenrolar as obras e saber se alguma pequena parte poderia ser aproveitada como registro. Como disse

⁵⁰⁵Carta do restaurador João José da Silva de 29 de out. 1910. Arquivo Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.

Donato Mello Jr. “preferiu-se perder tudo”⁵⁰⁶. Ele procurava por pedaços da tela na década de 1950, e chegou-se a falar na possibilidade de um fragmento esquecido. “Deste vasto e quase inacreditável trabalho de Victor Meirelles, resta um pequeno pedaço de pano, ainda em estudo para se saber se de fato pertenciam aos longos panoramas (...)”⁵⁰⁷. Um pedaço de pano, do qual não se ouviu mais falar.

Não se sabe ao certo a destinação final dos Panoramas após outubro de 1910. Eles podem ter sido retalhados como pedaços de uma lona qualquer: “é provável que tenha sido retalhada” ou “retalhadas e usadas pelos carregadores das chamadas ‘andorinhas’ para cobrir as mercadorias que carregavam”⁵⁰⁸. Podem ter sido queimados: “Pensou-se em fazer uma fogueira”. Quem sabe jogados ao mar: alguém teria dito mais tarde “devolver ao mar a sua imagem”. Talvez “apodreceram e foram jogadas ao mar da Guanabara, que as guarda para sempre e para a sua grande glória!”⁵⁰⁹ Quem sabe, sepultados nos jardins do próprio Museu, já que havia a dificuldade de transporte da imensa carga.

Estes documentos relatam a circunstância de um desaparecimento no qual não se sabe exatamente qual foi a destinação do corpo e dos seus vestígios em decomposição. Uma escrita obituária sem “autópsia”, sem “exame cadavérico”, pois os rolos de pintura não foram realmente verificados. O fim dos Panoramas ficou marcado pela imagem do conjunto dos três caixões.⁵¹⁰ Esta foi a última imagem dos Panoramas, aparição fantasmagórica da derradeira “exposição”. A aparência de cada obra, reduzida às dimensões de um paralelepípedo, com um conteúdo de cores e pigmentos, os despojos do artista. Esta escrita-obituária foi uma *Notícia explicativa*, não da inauguração, mas do fim dos Panoramas.

O Luto de um Objeto Perdido

Os panoramas de Victor Meirelles mostrariam para os pôsteres um período de vida do Rio de Janeiro tal como a Comédia Humana ainda documenta a sociedade francesa da época⁵¹¹.

⁵⁰⁶MELLO JÚNIOR, Donato. *A vida e a obra de Vítor Meireles: o julgamento crítico da época e a crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Tipografia Rohe, 1982.

⁵⁰⁷COUTINHO, Wilson. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 22 de ago. 1982.

⁵⁰⁸PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas In: ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., p.112.

⁵⁰⁹Roberto Moreira da Costa Lima apud RUBENS, Carlos. Op.cit., p.169-170.

⁵¹⁰A imagem destes volumes têm uma aproximação com as “caixas” minimalistas. Elas poderiam ser interpretadas com a dimensão de um túmulo. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998 (Coleção TRANS).

⁵¹¹SOUZA, Alcídio Mafra de. Introdução. In: *Museu Victor Meirelles 50 anos*. Op.cit., p.9.

Desta forma triste e melancólica, se viu um dos maiores trabalhos plásticos já produzidos no Brasil e por um brasileiro e catarinense, perder-se no descaso e ignorância. Hoje, só pela imaginação e recorrendo aos estudos que ficaram, podemos ousar chegar perto do que pretendia Victor Meirelles com sua maestria e engenhosidade. O desenho, o colorido, a luz, a sinfonia das cores, enfim, o sonho de um dos maiores artistas deste país, se perdeu, como tantos outros⁵¹².

Na época em que Meirelles chegou à Paris morreu um dos pintores indicados por Manuel Araújo Porto-Alegre para ser o seu mestre. Paul Delaroche (1797-1856) faleceu em 3 de novembro de 1856 e seu funeral foi coberto de pompas e homenagens. Ele era identificado como um pintor *pompier*, com obras classificadas como do *juste milie*. Uma de suas obras conhecidas foi pintada em 1831, e intitula-se *Cromwell contemplando o cadáver decapitado de Carlos I (Cromwell et Charles Ier, 1831)*. É uma cena inquietante, a pintura captura o momento em que Cromwell contempla o inimigo morto, Charles Stuart. O que observa o morto foi o responsável pela morte do rei, num episódio da história da Inglaterra, da guerra civil, quando o rei da Inglaterra, Charles I, foi decapitado em 30 de janeiro de 1649. Esta obra foi exposta no *Salon* de Paris em 1831 (sob n.2720) e teve um grande impacto no público que ficava horas parado observando a tela, permanecendo “em silêncio horas inteiras, admirado com as idéias profundas e melancólicas que este quadro faz nascer neles”⁵¹³.

Este gesto de abrir a tampa de um caixão pode ter uma carga de significados como um sentimento de perda que Victor Hugo chamou de “(...) sinistro brilho dos caixões entreabertos.”⁵¹⁴ Ricoeur atribui à escrita histórica uma semelhança com o ato de sepultamento, esta ação que encerra um acontecimento e fica na lembrança:

A sepultura, com efeito, não é somente um lugar à parte de nossas cidades, este lugar chamado cemitério onde nós depositamos os despojos dos vivos que retornam à poeira. Ela é um ato, aquele de sepultar. Este gesto não é pontual; ele não se limita ao momento de sepultamento; a sepultura permanece, porque que permanece o gesto de sepultar; seu trajeto é o mesmo do luto que transforma em presença interior a ausência física do objeto perdido. É este gesto de sepultura que a historiografia transforma em escritura.⁵¹⁵

⁵¹²MAKOWIECKY, Sandra. *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*. Florianópolis, 2003, p.165.

⁵¹³PAUL DELAROCHE: um peintre dans l’Histoire. Sous la direction de Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999, p.50.

⁵¹⁴PAUL DELAROCHE. Op.cit., p.289.

⁵¹⁵RICOEUR, Paul. Histoire et temps. In: RICOEUR, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Seuil: Éditions du Seuil, 2000, p.476. O tema do *Rei Morto*, retratado por Paul Delaroche, é discutido teoricamente por Paul Ricoeur envolvendo as obras *A Escrita da História* de Michel de Certeau e *Os Nomes da História* de Jacques Rancière.



Figura 97: Paul Delaroche. *Cromwell contemplando o cadáver decapitado de Carlos I (Cromwell et Charles Ier, 1831)*, óleo sobre tela, 230 x 300 cm, acervo *Musée d'Art et d'Histoire*, Nîmes.

A pintura dos Panoramas encerrada em caixões carrega um significado de perda. A *escrita obituária* escrita não deixou de ser uma forma de sepultamento, o ato derradeiro que permitiu vislumbrar as condições do desaparecimento dos Panoramas. A descrição dos vestígios que ficaram pelo caminho foi uma reverência ao autor que era ainda sacralizado como um grande pintor e o cumprimento de seu ritual de *passagem*. A leitura dessas obras é atravessada por um caráter de perda, de algo que não se verá jamais. Ela tem um peso de luto visto através da pintura, de uma representação da morte.



Figura 98: Victor Meirelles, *A Morta*, s.d., óleo sobre tela, 50,5 x 61,2 cm, acervo Museu Victor Meirelles.

Em alguns momentos de sua carreira, Meirelles parece ter sido um pintor enlutado. O sentimento de melancolia, o tema da morte, atravessou diferentes fases da vida do artista em várias obras. *A Morta* é a imagem de um ente querido antes do sepultamento. O fato de não ser datada a coloca de forma ainda mais emblemática.

Na ocasião da Exposição Universal de 1889, Victor Meirelles, além do Panorama da “cidade maravilhosa”, incluída na categoria de Obras Especiais, expôs uma única tela, chamada *Le Cimetière*, contrariando o que deveria ser o tema mais recorrente entre os outros artistas, como vistas das cidades e naturezas mortas. O tema do “cemitério”, uma contemplação da morte, abrem uma fenda no meio da euforia. Vistas de cemitérios, cruzes e ruínas, lápides e mortos de guerra, eram imagens recorrentes na paisagem romântica e cenas de batalhas. Um tema que os românticos preferiam retratar ao entardecer, uma cruz diante do crepúsculo na paisagem erma. Muitas vezes uma vista do alto, com a cruz em primeiro plano e uma paisagem que levava o olhar ao infinito, numa alusão clara da temporalidade humana.



Figura 99: Ângelo Agostini. Caricatura da Exposição de 1884 (detalhe), com a seguinte legenda:

“Victor Meirelles ‘O Cemitério’.

-O aparecimento deste quadro obriga-nos a seguinte errata: foi no *Combate de Riachuelo* que morreu Victor Meirelles como pintor e é neste cemitério que o pobre Victor enterrou-se, como ele próprio o confessa naquela lapida.

Que a sua palheta lhe seja leve! Amen!”

No fim de sua existência Meirelles teria dito: “Deus os perdoe!” A última *viagem* de Meirelles foi num dia de carnaval, 22 de fevereiro de 1903, morreu num domingo, em dia de festa. Dizem que as palavras de Artur Azevedo, durante o enterro, “ao baixar o corpo à cova”, exaltava o sacrifício empregado pelo pintor ao “seu último gênero de painéis que, ao

invés de enriquecê-lo e de proporcionar-lhe a velhice tranqüila com que sonhava, atirou-o na miséria, aniquilou-o, matou-o”⁵¹⁶.

Nos discursos da lamentação se lida com o sentimento de algo irremediavelmente perdido. Somos enlutados pela perda dos Panoramas como se um véu escuro descesse sobre as telas. Pode-se dizer que é o luto de um objeto perdido. Os Panoramas são imagens de uma ausência que remetem a uma visualidade, a uma “sinfonia das cores” perdidas. Proust escreveu que “um livro é um vasto cemitério onde na maioria dos túmulos já não se lêem as inscrições apagadas”⁵¹⁷. A carreira de um artista é feita de muitas obras, algumas perdidas pelo caminho que não mereceram atenção ou reconhecimento. Outras que foram guardadas nos interiores dos museus ou apagaram-se no tempo, como as telas em branco dos pintores e com temas desconhecidos.



Figura 100: Última residência do pintor Victor Meirelles, Rua Benjamin Constant, n.30A, Rio de Janeiro. Atualmente Escola de dança, *Centro de Movimento Deborah Colker*.

A trajetória final do pintor pode colocá-lo na perspectiva da modernidade do século XIX, arriscando a carreira e enfrentando os desafios desta forma de empreendimento empresarial, associado ao próprio fim dos Panoramas. Baudelaire expressa uma visão onde “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra

⁵¹⁶ROSA, Ângelo de Proença et al. Op.cit., p.54.

⁵¹⁷PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira; ensaios críticos Olgária Chaim Feres Matos, Leda Tenório da Mota. 15.ed. rev. por Olgária Chaim Feres Matos. São Paulo: Globo, 2004, p.178. (Em busca do tempo perdido; 7)

metade o eterno e o imutável”.⁵¹⁸ Meirelles foi um pintor da aura perdida, emoldurado com a auréola de mártir.⁵¹⁹ Talvez, no caso dos Panoramas jogados no lamaçal, uma imagem da modernidade no poema de Baudelaire possa ser apropriada: “(...) saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la”⁵²⁰. Os Panoramas estavam ainda inseridos nesta produção de uma obra única, carregando consigo o valor de uma efemeridade. Imagens remotas que deixaram de existir.⁵²¹ Talvez se possa entender este processo de destruição como uma alegoria da modernidade e da própria existência dos Panoramas. Os Panoramas foram varridos como farrapos sobre o chão.

A história da pintura estará sempre incompleta. Não se pode pensá-la de forma linear em uma estrutura seqüencial onde tudo pode ser explicado, assim como na escrita, ela não tem uma “moldura inerte”.⁵²² Os vazios, as fendas, as lacunas não podem ser totalmente preenchidos. O Panorama é a obra ausente num álbum de imagens que estará faltando para sempre na coleção. Os Panoramas perdidos são grandes vazios armazenados apenas numa memória visual e descritiva guardada pelos *Estudos*, fotografias da rotunda e notícias explicativas que são ainda as suas principais referências.

Ao menos restam estes *Estudos* conservados no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Os *Estudos* acabaram assegurando uma permanência visual destas obras monumentais. Através deles, percebe-se um pouco da visão do pintor que fazia as composições em escala reduzida de suas grandes obras. Para um artista acadêmico era uma etapa do processo de realização da pintura ligada à concepção e execução da obra final. Para um panoramista era também uma forma de pensar a pintura inserida numa arquitetura de espetáculo. As imagens dos *Estudos do Panorama do Rio de Janeiro*, colocadas lado a lado, formam uma seqüência da paisagem panorâmica, assim como os Estudos para os Panoramas da *Descoberta do Brasil* ou da *Revolta da Armada*. No caso destas paisagens, é provável que

⁵¹⁸BAUDELAIRE, Charles. Op.cit., p.859.

⁵¹⁹“Um santo-homem-de-bem aureolado no fim da existência pela coroa do martírio”. GUIMARÃES, Argeu. Op.cit., p.7.

⁵²⁰BAUDELAIRE, Charles. Op.cit., p.333.

⁵²¹Para Didi-Huberman, aurático seria “o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente”. DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit., p.149.

⁵²²CERTEAU, Michel de. Op.cit., p.106.

muito dos elementos de composição, proporção, luz e cor, tenha se mantido no Panorama exposto.

Estudos significam um procedimento de trabalho na pintura que muda de configuração conforme o artista e a sua época. Elementos referenciais aos quais se pode reportar, mesmo que a obra em si não exista mais: “(...) os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”⁵²³. De alguma forma, aprende-se a lidar na história da arte com obras perdidas, da qual não restam traços materiais, senão estudos, testemunhos, vestígios. Cherem aponta uma direção:

(...) ante a impossibilidade que se descortina sobre algo que jamais tivemos nem teremos, resta-nos o consolo e a condenação das recordações encobridoras que se confrontam com seu próprio destino, conflagrando o presente a produzir um pretérito. Eis o caráter fantômico ou sintomático que os vestígios artísticos guardam com impregnância de histórias, do qual são portadores⁵²⁴.

Os *Estudos* adquiriram uma importância maior por causa da perda das obras, pois não é mais possível a comparação com o trabalho final. Hoje eles são como fantasmas da obra, reflexos das imagens como o rei e a rainha na pintura *Las meninas* de Velásquez. Não se sabe ao certo como olhá-los, se como reflexos do modelo num espelho ou como uma pintura na parede. Os Panoramas de Meirelles são assim, nunca se saberá exatamente o quanto os *Estudos* são semelhantes com a pintura naquela rotunda. Hoje eles são vestígios de algo que restou da criação, e também as únicas imagens daquilo que se foi. São projetos e ruínas simultaneamente.

Além da elegia da lamentação, da lamúria, da lástima, da expiação e do pranto, pode-se entender a realização dos Panoramas como uma herança de Meirelles, colocando a arte brasileira num dos caminhos da modernidade do século XIX. Através da linguagem dos Panoramas retratou a história e a paisagem de um país, onde não havia uma tradição deste tipo de pintura. Enfrentando os desafios de pintar paisagens imensas para serem vistas de uma plataforma, Victor Meirelles aventurou-se na pintura como um grande espetáculo.

⁵²³BENJAMIN, Walter. Op.cit., 2006, p.502.

⁵²⁴CHEREM, Rosângela Miranda. Op.cit., 2006, p.425.

FIM DE UM ESPETÁCULO

Precisou a participação de artistas renomados e a estetização do espetáculo para que certos panoramas tomassem posição de obras de arte e passassem assim à posteridade. Alguns raros panoramas escaparam de uma destruição sistemática e permitem hoje de experimentar esta ilusão⁵²⁵.

Assim tudo estaria bem a esta idéia do Panorama se o destino não tivesse desejado que todos esses pedaços de pintura que representavam tal labor de composição e de execução não fossem insensatamente dispersados aos quatro cantos do mundo, nenhum mecenas ou homem de negócios, estavam lá para salvar nosso trabalho. Este grande esforço de arte foi perdido, no caso que teria sido tão simples, para um museu ou uma municipalidade inteligente, de guardar os diferentes retalhos⁵²⁶.

Ao sair de uma exposição futurista, Henri Gervex comentava com seu biógrafo que não conseguia compreender uma arte que não se atinha mais ao figurativo e à anatomia. Não era possível, para ele, entusiasmar-se com uma estética em direção à abstração, com outras linguagens e valores, que não pertenciam a um pintor de Salões e de Panoramas. A trajetória artística de Henri Gervex guarda algumas semelhanças com a de Victor Meirelles. Foi acadêmico, teve obras polêmicas, foi um grande retratista, expôs um Panorama em 1889, associou-se com outro pintor, foi ridicularizado pela imprensa e teve sua rotunda demolida. Estes pintores acabaram ficando fora do tempo, haviam praticado durante toda a sua vida uma arte que estava agora obsoleta. Faziam parte de uma arte *démodé*⁵²⁷.

As pinturas dos Panoramas não tinham os mesmos valores das obras expostas nas paredes de um museu. Após a exposição, cada figura da composição poderia ser retalhada em pequenas unidades para que obtivesse um valor no mercado de artes.⁵²⁸ A fragmentação do *Panorama A História do Século* em numerosos retalhos doía a Henri Gervex:

⁵²⁵DICTIONNAIRE du XIX^e siècle européen. Publié sous la direction de Madeleine Ambrière. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p.872.

⁵²⁶GERVEX, Henri. *Souvenirs recueillis par Jules Bertant*. Paris: E. Flammarion, 1924, p.196-197.

⁵²⁷“(..) partes disto que vai morrer e encerrar os rastros de uma de uma arte dé-modé e défunt (defunctus=fora de função”. LEENHARDT, Jacques. *Le passage comme forme d’expérience: Benjamin face à Aragon*. In: *Walter Benjamin et Paris*. Op. cit., 1983, p.169.

⁵²⁸ Estes fatores econômicos externos determinavam o papel do artista. Contratos não somente estipulando pontual e exatamente a realização do conceito acordado, eles também incluíam um compromisso para não criar cópias ulteriores para diferentes clientes. Por esta razão, os esquetes preparatórios e estudos geralmente permaneciam com o proprietário da companhia cada vez que um trabalho era completado. Os artistas não tinham direitos nem para os conceitos nem para o produto final. GRAU, Oliver. Op.cit., p.67.

Uma tela desta importância pesa mais de três toneladas; enrolada e guardada em depósito, ela se arruína irremediavelmente. Ela foi, portanto retalhada – o melhor para conservar a cada fragmento uma composição harmoniosa – e dividida em 65 pedaços entre os acionários⁵²⁹.

Os fragmentos da tela foram distribuídos entre os sócios das companhias e colecionadores para figurarem em museus. O *Panorama A História do Século*, felizmente, foi bastante documentado. O fato que mais contribuiu para que houvesse um das melhores documentações fotográficas a respeito de um Panorama foi a utilização das imagens das personagens históricas que foram utilizadas como material didático nas escolas. Conservou-se ainda um guia de visitante (realizado por Joseph Reinach), duas séries de heliogravuras e uma seqüência de fotografias da pintura onde os dois pintores “fiéis a uma tradição de ‘panoramistas’, se fotografam – um tipo discreto de assinatura – num barquinho”⁵³⁰. Além disto, Stevens, que trabalhou com Gervex, pintou uma cópia reduzida do Panorama em quatro partes, a qual, diria ele mais tarde, era uma versão melhor que a do próprio Panorama, pois havia sido pintado somente por ele.

De muitos Panoramas restariam apenas retalhos e vestígios de um tempo que passou. Os artistas contratados não tinham o direito sobre a obra após a exposição, e “(...) não podiam impedir o desmantelamento e a mutilação de suas telas vendidas em retalhos após exploração”⁵³¹. O pintor Édouard Detaille, considerando um “massacre” na obra, recusou-se inicialmente a assinar os pedaços da tela de seu Panorama, mas acabou assinando-os um a um.⁵³²

As telas retalhadas e vendidas aos pedaços pelas Empresas de Panoramas, em alguns casos, apresentaram um problema. Estes “pedaços” não tinham sido feitos para serem vistos de perto. Uma pintura de Panorama se *realiza* à distância e o espectador sempre está longe da tela, o máximo que ele pode aproximar-se é através de binóculos ou lunetas. A pintura completa-se de longe, com ajuda da “imaginação” do observador. De perto elas eram como outra pintura, elas precisavam da distância para a qual foram pintadas.

A rotunda nasceu como local de exposição e seria também o modelo arquitetônico mais adequado para a conservação das telas panorâmicas. Estas grandes pinturas não podiam ser transportadas facilmente, as telas eram imensas e pesadas e não havia lugar adequado para

⁵²⁹GERVEX, Henri. Op.cit., p.201.

⁵³⁰Idem, ibidem.

⁵³¹COMMENT, Bernard. Op.cit., p.60.

⁵³²Foram cortados em pedaços e vendidos os Panoramas de Champigny, em 1892, e o Panorama de Rézonville em 1896. Cf. MAYNARD, Maria-Noëlle. Panorama de Sedan 1880-1885. Sedan Musée, Château Fort, 1988, p.12.

armazená-las. Uma das principais causas da deterioração das telas panorâmicas ocorreu porque elas não podiam ser guardadas enroladas durante muito tempo. A melhor forma de conservar as telas seria mantê-las expostas. Elas precisavam da rotunda como local de exposição e como o seu próprio museu.⁵³³ As telas e rotundas desapareceram, fazendo parte de um tempo esquecido, “as escolhas estéticas decidem a vida e morte das obras. Melhor, elas decidem a vida e a morte de gêneros inteiros”⁵³⁴. Esquecidas, apodrecidas em algum canto, como aconteceu com as de Meirelles. O pintor quis leiloar suas telas panorâmicas, antes da destruição, mas foi dissuadido pelos amigos.⁵³⁵ Quem sabe as telas tivessem tido melhor sorte.

Os Panoramas remanescentes resistiram ao tempo, à moda e ao descaso. Poucos exemplares destes imensos prédios sobreviveram como patrimônio histórico cultural, um conjunto especial de pintura e arquitetura de entretenimento capaz de atrair multidões. Ainda é possível visitar alguns que sobraram e foram restaurados como o *Panorama Mesdag*, na Holanda. Esperam-se a criação de novos suportes para o futuro, com o uso de novas tecnologias e com o aproveitamento do material antigo, das restaurações, os estudos, as pesquisas e as descobertas de novas telas. Muitos destes espaços típicos do século XIX oferecem serviços regulares de visitação e contam com páginas *on line*, que permitem um *tour* virtual.

No final do século XIX, cem anos após sua invenção, o Panorama não era mais novidade, nem despertava tanto interesse. Pode-se ler a trajetória final dos Panoramas como alegoria do fim de uma estética, quando o interesse do público volta-se para as formas de entretenimento das imagens em movimento que o cinema iria então proporcionar. Este tipo de espaço passou a ser de uma arquitetura fantasmagórica, fadado à obsolescência como lugar de diversões e desapareceu soprada pelos ventos do progresso. Como no caso do *Panorama de Sedan*, demolido em 1904 quando os Panoramas entraram em decadência e não se encontrava uma alternativa de uso para a rotunda, o “interesse oficial em sua continuação diminuía, e o declínio de sua popularidade era acentuado pelo emergente meio cinematográfico, que intensificava o efeito de ilusão transitório, produzindo atração mais forte na audiência”⁵³⁶. As rotundas transformaram-se em lugares obsoletos, sendo difícil adaptá-las para outras funções, pois foram construídas para a exibição das imensas telas panorâmicas. Algumas rotundas

⁵³³“Os museus nunca contaram com uma infra-estrutura apropriada à exposição de panoramas; os poucos que sobreviveram foram mantidos em suas rotundas.” GRAU, Oliver. Op.cit., p.161.

⁵³⁴BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion Champs Arts, 2006, p.232-233.

⁵³⁵“O artista chegou mesmo a anunciá-lo num leilão, que não se realizou devido à interferência de amigos”. RUBENS, Carlos. Op.cit., p.136.

⁵³⁶“O Panorama estava concluído”. GRAU, Oliver, Op.cit., p.161.

acabaram rapidamente destruídas, outras foram transformadas em circos, teatros, mesquita, shoppings e, inclusive, estacionamentos⁵³⁷.

Durante a programação do *Encontro Internacional de Panoramas*, na Holanda em 2006, visitou-se um estacionamento em Bruxelas que havia sido uma rotunda. Os documentos parecem comprovar que foi onde Meirelles e Langerock expuseram o *Panorama do Rio de Janeiro* em 1888. As rotundas onde Meirelles instalou seus Panoramas desapareceram e o *Parking Panorama* acena com a possibilidade de ser um destes vestígios a mais, rastros que ficaram pelo caminho desta trajetória do pintor através dos Panoramas. Na virada do século, o Panorama desapareceu “ao menos como fenômeno de moda e atração popular”⁵³⁸.

Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles encerraram uma forma perceptiva de representação, ligada a uma arte de espetáculo. A pintura destes Panoramas foi uma *herança do imponderável* que o pintor deixou para a arte brasileira. Não se pode tocá-la, não se pode vê-la, não pertence a nenhum museu, não faz parte de nenhuma coleção. Seus Panoramas são apenas estudos, discursos, matéria de jornal, crítica, folheto explicativo. Perdeu seu estado corpóreo enquanto pintura, forma, materialidade. Houve comentários, críticas, elogios, dados sobre as dimensões, datas e lugares de exposição, além dos escritos do próprio pintor, as notícias explicativas e os anúncios na imprensa. Existem também os documentos de 1910 que relatam o destino final das telas panorâmicas, alguns anos após a morte do pintor em 1903.

Estes pintores acadêmicos e panoramistas como Meirelles, Henri Gervex, Langlois e Detaille, em alguns momentos, trilharam caminhos comuns que os aproximaram de um fazer artístico. Frequentaram ateliês, produziram obras de costumes e gênero histórico, contribuíram para a formação dos sentimentos de nacionalismo num envolvimento com o sistema de poder. Participar dos Panoramas poderia ser por vezes, aviltante, por diversas razões já apontadas, como produzir uma arte de entretenimento voltada para um público de massa (em seus primórdios), o envolvimento com uma arte explicitamente comercial e propagandista. Mesmo panoramistas renomados precisavam se defender, como Detaille, Langlois “da acusação ridícula de ter rebaixado seu talento e, de certo modo, aviltado seus pincéis a um trabalho puramente mercantil e de especulação à exclusão de toda preocupação da arte”⁵³⁹.

⁵³⁷Durante a *Conference Tour* no *Encontro Internacional de Panoramas*, na Holanda em 2006, o grupo de pesquisadores visitou um estacionamento em Bruxelas que havia sido uma rotunda. Nela pode-se perceber a forma como a tela era fixada próxima da estrutura da cobertura.

⁵³⁸COMMENT, Bernard. Op.cit., p.101.

⁵³⁹BAPST, Germain. Op.cit., 1890, p.982.

Ao final de suas vidas, entre a tradição e a modernidade, Gervex, Detaille e Meirelles eram “homens do passado”, seres deslocados que não conseguiam mais compreender os caminhos da arte. Eram seres fora de época e suas grandes obras panorâmicas estavam desaparecendo. Quando Meirelles pintou os *Estudos* para o *Panorama do Rio de Janeiro* em 1885, ele ainda era professor da Academia e a Monarquia ainda não havia *acabado*. Aos cinquenta e sete anos, Meirelles foi afastado da Escola Nacional de Belas Artes por “estar muito velho”.

A destinação das últimas pinturas de Victor Meirelles fez parte de um contexto geral no qual foi comum a perda dos Panoramas circulares na Europa, no final do século XIX. Eles se inseriam numa dinâmica comercial, e após a exposição, em uma ou mais rotundas, diminuía o interesse e a frequência do público, e as telas perdiam sua função. Muitas telas de Panoramas pesavam em torno de três toneladas e se fossem guardadas durante muito tempo enroladas, apodreciam. As poucas telas e rotundas remanescentes são como rastros de um curto espaço de tempo. Da criação à destruição, “a vida como um sopro”.

Esta pesquisa reconstituiu parte do trajeto destas pinturas panorâmicas, da concepção, do contexto de criação artística no século XIX, as exposições na Europa, em Bruxelas e Paris, no Brasil, no antigo Largo do Paço no Rio de Janeiro, até a doação e o conseqüente esquecimento da obra no pátio da Quinta da Boa Vista.

Pintores como Meirelles e Gervex participaram dos Salões oficiais e foram polêmicos aos seus modos, pintores de Panoramas, por fim, são deixados de lado nesta passagem para o século XX. Tudo o que haviam estudado, pintado, começa a se desfigurar. Os panoramistas, junto com alguns pintores acadêmicos, vão ser esquecidos, em parte apagadas as suas memórias. Parte de suas histórias não seria contada neste mundo moderno, da arte do movimento, do cinema, da direção abstracionista. O mundo destes pintores agora era de uma arte de velhos, de esquecidos, de quem não tinha mais nada a contar. A narração era esquecida. E o tempo parou como numa imagem congelada.

Os Panoramas duraram em torno de um século e foram manifestações típicas da modernidade do século XIX, ligada à arquitetura de ferro, às galerias cobertas de vidro, ou às passagens, lugar da mercadoria, da efemeridade, das demolições, das ruínas deixadas pelas urbanizações, guerras e revoltas. A destruição dos Panoramas de Meirelles coincide com o fim dos Panoramas como um todo. Esta destruição pode ser vista como uma leitura alegórica do fim desta narratividade visual. Uma estética conjugando pintura figurativa, desenvolvida por hábeis pintores ilusionistas, acadêmicos, sozinhos ou em equipes, utilizando projeções e

fotografias, tudo exposto numa arquitetura especial, que integrava diversas linguagens, pintura, escultura, teatro, história de combates, ruínas, paisagens e cenários de cidades.

Meirelles conheceu a glória dos condecorados, a crítica dos folhetins, foi tradicional, produziu obras sólidas, imagens que se “eternizaram” e inovador, aderindo ao efêmero e à moda dos Panoramas. Ele participou deste conceito de modernidade situado entre o eterno e o fugaz, no convívio de Paris, “capital do século XIX”. Saiu de uma pequena vila – Nossa Senhora do Desterro, onde com noções básicas de desenho geométrico conseguiu registrar sua cidade. Foi aluno e professor da Academia Imperial das Belas Artes, participou na formação de uma geração de pintores, escreveu sobre sua própria obra, justificando-a, explicando-a, argumentou criticamente diversas vezes, pôs anúncios nos jornais, mas sobretudo pintou a vida inteira, na Europa e no Brasil. Viajou muito, conheceu muito a arte de seu tempo. Não teve medo de inovar e utilizar tecnologias que por muitos foram desprezadas, entre elas a fotografia. Soube tirar proveito na construção da paisagem, no detalhamento dos retratos. Vislumbrou nos Panoramas a possibilidade de mostrar sua grande arte, escandalosamente monumental mesmo aos olhos de hoje. Pois Meirelles visualizou esta técnica que fazia sucesso na Europa e tentou aproveitar no Brasil este momento de auge, mas que, sem o saber, a partir daí, começaria a decadência da história dos Panoramas. Talvez numa contramão, ele se aventurou numa história da pintura como poucos teriam coragem de fazer. As páginas finais sobre suas pinturas são, portanto, escritas assim, truncadas e de viés. Em sua última aparição, os Panoramas foram obras de arte esquecidas, cumprindo o papel de uma obra da modernidade que se desmanchou e virou poeira.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Contribuição de Guy Brett; Stanton Loomis Catlin; Rosemary O'Neill; tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1977.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

ANAIS do Seminário EBA 180 (180 Anos de Escola de Belas Artes). Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

ANTELO, Raul Héctor. Um desejo vacilante. In: *Victor Meirelles: estudos de trajes italianos*. Org. e Coord. de Lourdes Rossetto. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2006.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas de Flávia Nascimento; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARAÚJO, Vicente de Paula. Os panoramas de Victor Meirelles. In: ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro (1898-1912)*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.31-37.

ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais (nova versão)*. Lisboa; Rio de Janeiro: Edições 70 [1988].

ARRUDA, José Jobson de A.; PILETTI, Nelson. *Toda a História: história geral e história do Brasil*. 10.ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação de Rubens Machado Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

AZEVEDO, Artur. *O tribofe: Revista Fluminense de 1891*. Rio de Janeiro, H. Lombaerts, 1892.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Posfácio e tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique, 2003.

BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

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: Librairie Masson, 1891.

_____. *Les Panoramas*. Article détaché du correspondant du 10 sept. 1890. Paris: Publication [SIND]. Notice n.: FRBNF 31758789. p.968-983.

BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BARTHES, Roland. *O neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. Poussière. In: *Documents* n.5, 1929, p.278.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997.

BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion Champs Arts, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*: a construção da paisagem. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994, v.III.

BELTRÃO, Tatiana. Casarão volta a ser sede de arte: prédio onde viveu Victor Meirelles vira escola de dança. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 24 de fev. 2004, Variedades, p.1.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas; v.3).

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 (Obras escolhidas; v.1).

_____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Tradução e Posfácio de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas; v.2).

BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BORDINI, Silvia. Sans frontières. La peinture des Panoramas entre vision et participation. In: *Les arts de l'hallucination*. Sous la direction de Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A institucionalização da anomia. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Belo Horizonte: Editora da UFMG / Chapecó-SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Tradução de Ana Luíza de Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG / Chapecó-SC: Argos, 2002.

- BUENO, Eduardo. *Brasil: uma história*. A incrível saga de um país. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru-SP: EDUSC, 2004.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro*. Florianópolis: Lunardelli, 1979. 2v. ilustr.
- CADORIN, Mônica de Almeida. *A pintura de retratos de Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, 1998 (Dissertação de Mestrado).
- CALEB, Faria Alves. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru-SP: EDUSC, 2003.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta: ao rei Dom Manuel*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Prefácio de Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CAMPOS, Cynthia Machado. *Victor Meirelles: razão e sensibilidade na estética clássica e romântica*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (Orgs.) *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.
- CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Ângelus Novus, 2002.
- CARNEIRO, Glauco. *Florianópolis: Roteiro da Ilha Encantada*. Florianópolis: Expressão, 1987 (Coleção Bandeirantes).
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. O Panorama no Brasil. In: *O Brasil Redescoberto*. Curador geral Carlos Martins. Rio de Janeiro: Paço Imperial/Minc IPHAN, 1999 (Catálogo da Exposição).
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998 (Texto & Arte, 3).
- CASTELLANI, Charles H. *Les Confidences d'un panoramiste: aventures et souvenirs*. Paris: Maurice Dreyfous, 1895.
- CATALOGUE de tableaux militaires para Ed. Detaille & A. de Neuville, provenant du Panorama de Rezonville*. Le mardi 16 juin 1896. Paris: Imp. Georges Petit, 1896.
- CATLIN, Stanton Loomis. O artista-cronista viajante e a tradição empírica na América Latina pós-independência. In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Contribuição de Guy Brett; Stanton Loomis Catlin; Rosemary O'Neill; tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1977. p.41-61.
- CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnicas de Arno Vogel. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHAPPAZ, Frédéric. Le cirque dépiqué. Architecture du spectacle. *MH Monuments Historiques de la France*, n.4, 1978.

CHEREM, Rosângela Miranda. *Caminhos para muitos possíveis: Desterro no final do Império*. São Paulo: USP, 1994 (Dissertação de Mestrado).

_____. Do sonho ao despertar: expectativas sociais e paixões políticas no início republicano na capital de Santa Catarina. In: BRANCHER; Ana, AREND, Sílvia Maria Fávero. *História de Santa Catarina no século XIX*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

_____. *Perturbações de um Retrato*. Obra em perspectiva. *Museu Victor Meirelles*, Florianópolis, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. Arte brasileira ou arte no Brasil? In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2.ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

_____. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995 (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

CIDADE DO RIO DE JANEIRO: Extensão, remodelação, embelezamento. Organizações projetadas pela administração Antonio Prado Júnior, sob direção geral de Alfred Agache. Tradução de Francesca de Souza. Paris: Foyer Brésilien Editor, 1930.

COELHO, Mário César. *Moderna Ponte Velha: Imagem e memória da Ponte Hercílio Luz*. Florianópolis: UFSC, 1997 (Dissertação de Mestrado).

COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Posfácio e tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comuniqué, 2003.

COLI, Jorge. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1994 (Tese de Livre Docência).

_____. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998a.

_____. Como estudar a arte brasileira do século XIX? In: *O Brasil Redescoberto*. Curador geral Carlos Martins. Rio de Janeiro: Paço Imperial/Minc IPHAN, 1999 (Catálogo da Exposição).

_____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005 (Série Livre Pensar; 17).

_____. O Fascínio de Frankenstein. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 de jun. 2002, Caderno Mais!

_____. Primeira missa e invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A Descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b. p.107-121.

_____; XEXÉO, Mônica F. Braunscheweiger. *Vitor Meireles, um artista do Império*. Apresentação de Lourdes Rosseto, Maristela Requião e Paulo Herknhoff. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Museu Oscar Niemeyer, 2004. 128p., il.

COMMENT, Bernard. *Le XIX^e siècle des panoramas*. Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1993.

CONSIDERA, Eliane. Uma modernidade bem-comportada: O panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Vítor Meireles e Langerock, In: I Colóquio Internacional de História da Arte. *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. Coordenação e edição Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. p.287-293.

CORBIN, Alain. *L'homme dans le paysage*. Entretien avec Jean Lebrun. Paris: Les Éditions Textuel, 2001.

CORRÊA, Carlos Humberto Pederneiras. *História de Florianópolis: ilustrada*. Florianópolis: Insular, 2004.

_____. *Militares e civis num governo sem rumo: o Governo Provisório revolucionário de Desterro 1893-1894*. Florianópolis: Editora da UFSC / Ed. Lunardelli, 1990.

COSTA, Lygia Martins. Parecer do processo n. 1.171-T-85, fls. 4, 5, 6, que serviu como referência no Processo de tombamento da pintura “Vista da Baía Sul do Desterro”, n.576, n.1171, de 17 de abril 1986. Relator Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro, Arquivo Noronha Santos / IPHAN.

COUTINHO, Wilson. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de ago. 1982, Caderno B.

CRARY, Jonathan. *L'art de l'observateur: vision et modernité au XIX siècle*. Traduit de l'anglais par F. Maurin. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.

DAMISCH, Hubert. *A astúcia do quadro*. Gávea: Revista de arte e arquitetura, PUC. Rio de Janeiro, n.10, p.98-109, mar. de 1993.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. O pensamento e o cinema. In: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

Des photographes pour l'Empereur: Les albums de Napoléon III. Sous La direction de Sylvie Aubenas. Galerie de photographie. Bibliothèque Nationale de France, 2004.

DESCOBRIMENTO do Brasil. O Panorama. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de jun. 1900, Edição da manhã, p.2.

DESIDERI, Fabrizio. “Le vrai n’a pas de fenêtres...” Remarques sur l’optique et la dialectique dans le Passagen-Werk de Benjamin. In: *Walter Benjamin et Paris: Colloque international 27-29 juin 1983*. Édité par Heinz Wismann. Paris: CERF, 1983.

DÉSILE, Patrick. *Généalogie de la Lumière: du Panorama au Cinema*. Paris: L’Harmattan, 2002.

D’HELFT, Brigitte; VERLIEFDEN, Michel. Les rotondes de l’illusion. Architecture du Spectacle. *MH Monuments Historiques de la France*, n. 4, 1978.

DICTIONNAIRE des peintres paysagistes français au XIX^e siècle. HARAMBOURG, Lydia. Neuchâtêl: Ides et Calendes, 2001.

DICTIONNAIRE du XIX^e Siècle Européen. Publié sous la direction de Madeleine Ambrière. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998 (Coleção TRANS).

Dom Pedro, Keizer van Brazilie. *De Vlaamsche Illustratie*, Brussel, out. de 1887, p.16.

DORIA, Escragnoles. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 26 de dez. 1925, p.10.

_____. Victor Meirelles Viajante. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 23 de fev. 1935, p.18.

DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem faz sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2.ed. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005. p.201-222.

_____. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

_____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Org. Júlio Castañon Guimarães; Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ERA UMA VEZ O MORRO DO CASTELO. Organização de José Antônio Nonato; Núbia Melhem Santos. 2.ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

EXPOSITION *Paysages et imageries du sentiment romantique Un autre Monde*. Exposition aux Anciens Thermes d'Évian. Sous la direction de Claude Fournet. Ville d'Évian: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2003.

EXPOSITION Universelle de 1889, à Paris. *Liste des Recompenses*. Ministère du Commerce, de l'Industrie et des Colonies. Paris: Imprimerie Nationale, 1889.

EXPOSITION Universelle Internationale de 1889 à Paris. Monographie par A. ALPHAND, avec le concours de M. Georges Berger, publication achevée sous la direction de M. Alfred PICARD. Tome second. Paris: J. Rothschild Éditeur, 1892-1895.

FARCY, Pascale. *Le Panorama: support pictural, prouesse humaine et technique, spectacle commercial, témoin d'une société em mutation*. Mémoire pour l'obtention du titre de Bibliothécaire-documentaliste gradué présenté par Pascale Farcy. Année académique 1985/86. Bruxelles, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio Século XXI: dicionário da língua portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Félix. *A Província do Rio de Janeiro: Notícias para o Emigrante coligidas por ordem do Exmo. Sr. Dr. Antonio da Rocha Fernandes Leão por Félix Ferreira*. Rio de Janeiro: Imprensa a vapor H. Lombaerts & Comp., 1888.

FERREZ, Gilberto (Relator). PROCESSO DE TOMBAMENTO da pintura "Vista da Baía Sul do Desterro", n.576, n.1171, de 17 de abril 1986. Carta de Alcídio Mafra de Souza; parecer de Lygia Martins Costa, fls. 4,5,6 do processo n.1.171-T-85. Rio de Janeiro, Arquivo Noronha Santos / IPHAN.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO (Orgs.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. A Pintura Fotogênica. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (Ditos e escritos; III). p.346-355.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Educação para a compreensão da arte*: Museu Victor Meirelles. Florianópolis: Insular, 2001.

_____. *Educação para uma compreensão crítica da arte*. Prefácio de Fernando Hernández. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2003.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Traducción Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonafé. Madrid: Cátedra, 1992.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

FRIZOT, Michel. *Nouvelle Histoire de La photographie*. Paris: Adam Biro Bordas, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed.rev. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. O rastro e a cicatriz: Metáforas da memória. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAUDIBERT, Pierre. Moderne, modernité, modernisme, contemporaneite et post-moderne. In: *Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Organizado por Blanca Brites; Icleia Borsa Cattani; Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre: Instituto de Artes / UFRGS; FAPERGS; CNPq (Coleção Estudos de Arte; 2).

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 17 de jun. 1900, p.4.

GERVEX, Henri. *Souvenirs recueillis par Jules Bertaut*. Paris: E. Flamarion, 1924.

GINZBURG, Carlo. Distância e perspectiva: duas metáforas. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.176-198.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1776-1788*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

_____. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Versión castellana de Alfonso Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: Editorial Debate, 2000.

_____. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- GRAEFF, Edgar. *Arte e técnica na formação do arquiteto*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- Grande Panorama da cidade do Rio de Janeiro. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 24 de fev. 1891, p.10.
- GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. Tradução Cristina Pescador; Flávia Gisele Saretta; Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP; Editora Senac São Paulo, 2007.
- GRAZIOLI, Elio. *La polvere nell'arte*. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2004.
- GRIETEN, Stefaan; VERNIERS, Evelien. *Kijkparadijzen voor het volk: Panorama's en diorama's in Antwerpen*. Antwerpen: V.U. Peter Wouters, 2005.
- GUIDES Conty. *L'Exposition em Poche. Guide Pratique*. Paris: Office des Guides Conty, 1889.
- GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vítor Meireles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Conselho Federal de Cultura, 1977.
- HAMON, Philippe. *Expositions: Littérature et Architecture au XIX^e Siècle*. Paris: José Corti, 1989.
- _____. *Imageries: Littérature et Image au XIX^e Siècle*. Paris: José Corti, 2001.
- HISTOIRE de la Photographie. Sous la direction de Jean-Claude Lemagny et André Rovillé. Paris: Bordes, 1986.
- História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; org. do volume Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (História da vida privada no Brasil; 2).
- HITTORFF, Jacques-Ignace. Description de la Rotonde des Panoramas élevée dans les Champs-Élysées précédée d'un aperçu historique sur l'origine des Panoramas et sur les principales constructions auxquelles ils ont donné lieu. (Extrait du 2^e Volume de la *Revue Générale de l'architecture et des travaux publics*). Paris, Aux bureau de la Revue G.A.T.P., 1842.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 18.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *A era dos Impérios. 1875-1914*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo; revisão técnica de Maria Celia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HORACE VERNET (1789-1863). Préface de Robert Rosenblum. Académie de France à Rome, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Année du Patrimoine. Ministère de la Culture et de la Communication. Roma: Luca Editore, 1980.
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Paris-LOC_cph_3b40741.jpg>.
Acesso em: 27 de fev. 2007.
- <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal>
Acesso em: 13 de nov. 2006.
- <<http://www.centres.ex.ac.uk/bill.douglas/collection/panorama/waterloo.html>>
Acesso em: 28 de mar. 2007.
- <<http://www.cyclorama.com/fr/index.htm>>
Acesso em: 20 de ago. 2005.
- <<http://www.dezenovevinte.net/>>
Acesso em: 20 de jun. 2007.

<<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fus>>
Acesso em: 26 de mar. 2005.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Editora Três, 1973

HUMBERT, Jean. *Edouard Detaille: L'heroisme d'un siècle*. Paris: Éditions Copernic, 1979.

ICONOGRAFIA BRASILEIRA: Coleção Itaú – Sala Alfredo Egydio de Souza Aranha. Org. e textos Pedro Corrêa do Lago. Descrição bibliográfica das obras impressas Ana Maria de Almeida Camargo. São Paulo: Itaú Cultural: Contra Capa Livraria, 2001.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 de jul. 1900, p.4.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 de jun. 1900, p.8.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12 de jun. 1900, Edição da manhã, p.2.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 11 de jan. 1891.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 14 de abr. 1889, ano 67, n.10, p.1.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 24 de fev. 1891, p.10.

KONESKI, Anita Prado. *Obra em Perspectiva A Morta*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2006.

KOSSOY, Boris. *A Construção do Nacional na Fotografia Brasileira: O Espelho Europeu*. In: KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KRACAUER, Siegfried. *Le voyage de l'historien*. In: KRACAUER, Siegfried. *L'histoire. Des avant-dernières choses*. Présentation de Jacques Revel; traduit de l'anglais par Claude Orsoni; édité par Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix. Paris: Éditions Stock, 2006. p.141-166.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Prefácio de Hubert Damisch; tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LAFENESTRE, Georges. *Conférences de l'Exposition Universelle Internationale de 1889 – La peinture française à l'Exposition Universelle (1789-1889)*. Paris: 15 juillet 1889.

Le bilan de l'expositions. *Le Figaro*, Paris, Supplément Littéraire, n.48, 30 nov. 1889.

LEÃO (Leão Ferreira Souto, conhecido por José). *Monografia artística*. Rio de Janeiro: Tipografia da Biblioteca Econômica, 1879.

LE NOUVEAU PETIT ROBERT: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française Paris: dictionnaires Le Robert, 1993.

LEENHARDT, Jacques. *Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon*. In: *Walter Benjamin et Paris: Colloque international 27-29 juin 1983*. Édité par Heinz Wismann. Paris: CERF, 1983.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro. Pinakothek, 1980.

_____ et al. *Iconografia e paisagem: coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1994.

LIMA, Jeferson. *Um nome escrito a sangue*. *A Notícia*, Florianópolis, 28 de jul. 2002.

LOPES, Myriam Bahia. *O Rio em movimento: quadros médicos e(m) história 1890-1920*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000.

MAKOWIECKY, Sandra. *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*. Florianópolis, 2003, 543 p. il. (Tese de Doutorado).

MALLMANN, Regis. *Biografia: Os passos do maior pintor brasileiro do século XIX entre Desterro, Paris e o Rio de Janeiro*. In: MUSEU VICTOR MEIRELLES – 50 anos. IPHAN. Textos de Alcídio Mafra de Sousa, Daisi Vogel e Regis Mallmann. Apres. Dalmo Vieira Filho e Lourdes Rossetto. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002 (Catálogo de obras). p.12-27.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. Tradução e Apresentação de Assef Kfourri. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Editora da UNESP, 2003.

MARTINS, Carlos (Org.). *Revelando um acervo*. Coleção Brasileira Fundação Rank-Packard/Fundação Estudar. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.

MAUD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (História da vida privada no Brasil; 2).

MAYNARD, Maria-Noëlle. *Panorama de Sedan 1880-1885*. Sedan Musée, Château Fort, 1988.

McCAULEY, Elizabeth Anne. *Industrial Madness: commercial photography in Paris, 1848-1871*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

MEIRELLES, Victor. Documento de Victor Meirelles de Lima à Intendência Municipal reservando dias e horários para as crianças das Escolas Municipais freqüentarem o *Panorama do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 7 de jul. 1891, [manuscrito].

_____. Entrada da Esquadra Legal em 23 de junho de 1894 observada da Fortaleza de Villegaignon em ruínas. Notícia Explicativa da grande tela panorâmica exposta na Rotunda da Praça XV de Novembro, 1896. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Apresentação de Elza Ramos Peixoto; Regina Liberalli Laemmert; Tomaz Glicério Alves da Silva (Conservadores). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / MNBA, ago. de 1948.

_____. 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. In: EXPOSIÇÃO ASPECTOS DO RIO. Apresentação de Elza Ramos Peixoto; Regina Liberalli Laemmert; Tomaz Glicério Alves da Silva (Conservadores). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / MNBA, ago. de 1948.

_____. *PANORAMA de La Ville de Rio de Janeiro exhibé em Europe et a Bruxelles pour la première fois*. Bruxelles: Imprimerie Polleunis, Centerick et Lefébure, 1888. Arquivo da Bibliothèque Royale de Belgique.

_____. *PANORAMA de la Ville et de la baie de Rio de Janeiro* (Brésil) Paris: Imprimerie Émile Mauchoussat, 1889b. Arquivo da Bibliothèque Nationale de France.

_____. RELATÓRIO apresentado aos Srs. Sócios da Empresa do Panorama da Cidade do Rio de Janeiro pelo sócio gerente Victor Meirelles de Lima. Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne, 1889a. Fundação Biblioteca Nacional; Coleção Benedito Ottoni (Org. pelo Dr. J. C. Rodrigues); doação Dr. Júlio B. Ottoni IV, 321,5,7, n.11.

_____. *Requerimento para instalar Pavilhão no Paço Imperial*. Panorama da cidade do Rio de Janeiro (pintura). v.4, fls. n.447. Requerimento assinado por Victor Meirelles de Lima em 10 de out. 1889. Referência: Índice geral de documentos. Códice n.(2174) 47-1-43, 1889-1891. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

_____; LANGEROCK, Henri. *Inscrição no registro do instrumento da Sociedade Comandatária [comanditária] Simples na Junta Comercial da Corte*. REGISTRO n.29508/63/1886 / MEIRELES & LANGEROCK, 1886, fl.1. Arquivo Histórico Nacional do Rio de Janeiro. [manuscrito].

MELLO JÚNIOR, Donato. *A vida e a obra de Vítor Meireles: o julgamento crítico da época e a crítica contemporânea*. Seminário de Vítor Meireles. Rio de Janeiro: Tipografia Rohe, 1982 [Palestra proferida].

_____. O Combate naval de Riachuelo, seu desaparecimento e sua réplica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, n.8, 1962, p.155-172.

_____. Registros de anotações na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, [s.d.].

_____. Temas históricos. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Prefácio de Alcídio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. p.55-102.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista da USP, São Paulo*, jun./ago de 1996. p.144-155.

MILHOMEM, Wolney. *O humanista Vítor Meireles*. Porto Alegre: Edições Flama, 1972.

1789-1889 Histoire du siècle, reproduction en photogravure des peintures de MM. Alfred Stevens et Gervex. Paris: Librairie Artistique, H. Lannette et Cie, Éditeurs – G. Brendet, Successeur 197, Blv Saint-Germain.

MONOD, Emile. *L'Exposition Universelle de 1889*. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif. Tome 1er. Paris: E. Dentu, Éditeur, 1890.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Arte do século XIX. Nelson Aguilar (Org.), Suzana Sassoun (Coord.), Curadoria Luciano Migliaccio, Pedro Martins Caldas Xexéo; apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 224p., il. color.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

MUSEU VICTOR MEIRELLES – 50 anos. IPHAN. Textos de Alcídio Mafra de Sousa, Daisi Vogel e Regis Mallmann. Apres. Dalmo Vieira Filho e Lourdes Rossetto. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002 (Catálogo de obras).

NATALI, Antonio. *Leonardo: Il giardino di delizie*. Milano: Silvana Editoriale, 2002.

NECKEL, Roselane. *A República em Santa Catarina: modernidade e exclusão (1889-1920)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução Marcos Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 (Conexões: 20).

NOTICE Historique. Panorama *Histoire du siècle*. 1789-1889. Peinture de MM. Alfred Stevens e Henri Gervex. Jardim des Tuileries. Notice de M. Joseph Reinach. 1889.

NOTICE Historique. Panorama *Le Vengeur* par Théophile Poilpot. Notice par Jules Richard. Panorama Poilpot. La grande epopée moderne. Texte par M. Armand Dayot.

NOTICE Historique sur la *Bataille de Froeschwiller (Reichshoffen)* 6 août 1870, avec explication, Plan du Panorama et Carte de la bataille de Froeschwiller, peints par MM. T. Poilpot & S. Jacob.

NOUVELLE Histoire de la photographie. Sous la direction de FRIZOT, Michel. Paris: (Adam Biro) Bordas, 1994.

O Argos, Nossa Senhora do Desterro, n.770, 30 de ago. 1861.

O Brasil Redescoberto. Curador geral Carlos Martins. Rio de Janeiro: Paço Imperial / Minc IPHAN, 1999 (Catálogo da Exposição).

O'BRIEN, David. *Antoine Jean Gros: peintre de Napoléon*. Traduit de l'anglais (États-Unis) para Jeanne Bouniort. Paris: Gallimard, 2006.

O Despertador. Nossa Senhora do Desterro, 20 de junho de 1868, n.565.

O Expositor, Cidade do Desterro, Pátria, Ordem e Liberdade, Typographia da Sociedade Patriótica, 16 de fev. 1860, texto proveniente do Rio de Janeiro.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Translated by Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997 (Orig. published 1980).

OLIVEIRA, J. de. A propósito do Panorama da Cidade e Baía do Rio de Janeiro. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 de jan. 1891, p.3.

ORY, Pascal. *Les Expositions Universelles de Paris: Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*. Paris: Ramsay *Imagem*, 1982.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002 (Coleção História & Reflexões, 1).

PANORAMA de La *Défense de Paris* contre les Armées Allemandes par Philippoteaux. Explication précédée d'une notice historique avec carte du département de La Seine. Paris: Imprimerie et Librairie Administratives de Paul Dupont, 1872.

PANORAMA guardado no antigo Edifício do Tesouro Nacional e posteriormente no Museu Nacional, ambos situados na Quinta da Boa Vista. Correspondência entre a Escola Nacional de Belas Artes e o Ministério Justiça e Negócios Interiores, de 31 de mar. a 29 de out. 1910 (15 documentos). Conteúdo da pasta 5590. Arquivo do Museu Dom João VI, Rio de Janeiro, ENBA / UFRJ [manuscrito].

PARENTE, André. A arte do observador. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.11, dez. de 1999.

PARREIRAS, Antônio. *Histórias de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói: Niterói Livros, 1999.

_____. Victor Meirelles. *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Rio de Janeiro, v.II, maio 1950.

PAUL DELAROCHE: um peintre dans l'Histoire. Sous la direction de Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999.

PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Prefácio Alcídio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

_____. *Victor Meirelles de Lima no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1970.

PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Prefácio Elmer Correa Barbosa. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1989.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PELLERIN, Denis. *La photographie stéréoscopique sous le second Empire*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PETIT guide a trois sous, Le Figaro, numéro exceptionnel, Exposition de 1889. Paris, 1889.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. Tradução de Vera Maria Pereira; coordenação Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. Trilíngue incluindo a tradução francesa de Baudelaire; excertos de Walter Benjamin; tradução de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Paraula, 1993.

PRADO, Maria Lígia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp, Bauru: Edit. do Sagrado Coração, 1999 (Ensaio Latino-americanos; 4).

PROJECT DE RECONSTRUCTION À BRUXELLES DU PANORAMA DE LA BATAILLE DE L'YSER: précédé d'un aperçu historique sur l'origine des Panoramas et sur les principales constructions auxquelles ils ont donné lieu. Archives d'Architecture moderne, nov. 1977, n.12, Bruxelles.

PROSPECTO da Companhia Grande Panorama Nacional. Requisitantes, Constantino Hermann Schlobach; João da Costa Rodrigues; Antonio José Alves. Rio de Janeiro: Typographia de Fernandes, Ribeiro & C., 1884. Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro [manuscrito].

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira; ensaios críticos Olgária Chaim Feres Matos, Leda Tenório da Mota. 15.ed.rev. por Olgária Chaim Feres Matos. São Paulo: Globo, 2004 (Em busca do tempo perdido; 7).

QUINCY, Quatremère de. Da imitação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – v.5: Da imitação à expressão*. Apresentação de Jean-François Groulier; coord. de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. p.92-104.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2005.

_____. *Os Nomes da História: Ensaio de Poética do Saber*. Tradução de Eduardo Guimarães; Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: EDUC / Pontes, 1994.

RECHT, Roland. *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1989.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: *História da vida privada no Brasil: império: a corte e a modernidade nacional*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; org. do volume Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (História da vida privada no Brasil; 2).

RELATÓRIO da 2ª. Exposição Nacional de 1866, publicado em virtude de ordem do Exmo sr. Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Construções e Obras Públicas, pelo Dr. Antonio José de Souza Rego, 1º Secretário da Comissão Diretora da mesma Exposição. 2ª parte. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1869.

RELLA, Franco. *Metamorfosis: Imágenes del pensamiento*. Traducción de Joaquín Jordá. Madrid: Esparsa Calpe, 1989.

REQUERIMENTO para instalar o *Panorama Nacional do Rio de Janeiro*, no Rio de Janeiro, antiga capital do Brasil. Requisitantes, Constantino Hermann Schlobach; João da Costa Rodrigues; Antonio José Alves, 11 de set. 1882. Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro [manuscrito].

REVELANDO UM ACERVO (Org.). *Carlos Martins*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000 (Coleção Brasileira).

REVISTA ROTUNDA. Questões do século XIX no Brasil. Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil (CEBAP), Instituto de Artes, UNICAMP, n.1, abr. de 2003. Disponível em <<http://www.iar.unicamp.br/rotunda>>

RIBEIRO, Maria Aparecida. *A carta de Caminha e seus ecos: estudo e antologia*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

RICARDO, Salles. *Guerra do Paraguai: memórias & imagens*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.

RICHARD, Jules. *Le Panorama de la Compagnie générale Transatlantique*. Illustrations de P. Renouard, J. Grigny et reproductions en fac-similé du: Panorama et les Onze Dioramas. L'édifice du Panorama a été construit sur les plans de M. Nénot, architecte. Peintre: Théophile Poilpot. Paris: Librairie des Imprimeries Réunies, 1889.

RICOEUR, Paul. Histoire et temps. In: RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil: Éditions du Seuil, 2000. p.449-535.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. Tradução de Ivo Barroso. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

RITZENTHALER, Cecile. *L'École des Beaux-Arts du XIXe siècle: Les Pompiers*. Préface de Maurice Rheims. Paris: Mayer, 1987.

ROBICHON, François. *L'Armée française vue par les peintres: 1870-1914*. Herscher, Ministère de La Défense. Paris: Éditions Herscher, 1998.

_____. *Les Panoramas em France au XIX^e Siècle*. Université de Paris X- Nanterre, 1982 (Thèse de Doctorat). 2 v.

_____. et al. *Jean-Charles Langlois (1789-1870): Le Spectacle de l'Histoire*. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2005.

_____. ROUILLE, André. *Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondence inédite de Crimée (1855-1856)*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

RODRIGUES, Leonardo. “As ‘Primeiras Missas’ e a construção do imaginário brasileiro na obra de Victor Meirelles e Candido Portinari”. In: *19&20 – A revista eletrônica de DezenoveVinte*, v.II, n.1, jan. de 2007. Disponível no site: <<http://www.dezenovevinte.net/>> Acesso em 20 de jun. 2007.

ROSA, Ângelo de Proença. *Aspectos do desenvolvimento da composição em Victor Meirelles*. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966 (Tese de Livre Docência).

_____. et al. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Prefácio de Alcídio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

ROSSATO, Luciana. *A lupa e o diário: história natural, viagens científicas e relatos sobre a capitania de santa Catarina (1763-1822)*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005 (Tese de Doutorado).

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Coleção Elogio da Filosofia).

_____; PEIXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?: História material em Walter Benjamin “Trabalho das Passagens”, In: *Revista da USP*, n.15. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1992.

RUBENS, Carlos. *Vitor Meireles, sua vida e sua obra*. Publicação autorizada pelo Interventor Federal em Santa Catarina. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SALGUEIRO, Valéria. *A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República*. CPDOC / FGV, Estudos Históricos, Arte e História, n.30, 2002/2.

SALON DE 1883. Société des Artistes Français pour L'Exposition des Beaux-Arts de 1883. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, exposés au Palais des Champs-Élysées. Paris: E. Bernard et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 1883.

SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. *O quadro da Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia de Serafim José Alves, 1880.

SANTOS, Silvio Coelho dos. *Nova história de Santa Catarina*. 3.ed. Florianópolis: Terceiro Mundo, 1995.

SARMIENTO, Guilherme. O fascinante espetáculo de luzes e sombras. *Nossa História*. Rio de Janeiro, ano I, n.8, jun. de 2004. Uma publicação editada pela Biblioteca Nacional.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Rosângela de Jesus. A crítica de arte de Ângelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado. Campinas: Programa de Pós-graduação em História da Arte do IFCH/Unicamp, 2006 (Dissertação de Mestrado).

SIMMEL, Georg. Le cadre: um ensai esthétiqu. In: SIMMEL, Georg. *Le cadre et autres essais*. Traduit et préfacé par Karine Winkelvoss. Paris: Éditions Gallimard, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Panorama do Segundo Império*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

SOUZA, Alcídio Mafra de. Introdução. In: MUSEU VICTOR MEIRELLES – 50 anos. IPHAN. Textos de Alcídio Mafra de Sousa, Daisi Vogel e Regis Mallmann. Apres. Dalmo Vieira Filho e Lourdes Rossetto. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002 (Catálogo de obras). p.9.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TABORDA, Felipe; TABORDA, Tom. *Paisagens particulares: O Rio de Janeiro sob pontos de vista inusitados*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

TAINÉ, Hippolyte. *Da natureza e produção da obra de arte*. Tradução de Paulo Braga. Lisboa: Editorial Inquérito [1953].

_____. *Voyage aux Pyrénées*. Illustrée par Gustave Doré. 3.éd. Paris: L. Hachette, 1860.

The Panorama Phenomenon. The world round. Panorama Mesdag, Den Haag, 2006 (Catalogue de Exposition).

TOGNON, Marcos. Paisagem urbana brasileira na pintura. A cidade retratada. In: DESCOBRIMENTO E COLONIZAÇÃO. Brasil 500 anos. Luiz Marques (Org.); coord. geral e supervisão de texto Rodrigo Lacerda. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2000. p.147-193.

TORAL, André. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

Três Panoramas. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 3 de set. 1932.

TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. Vários autores. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

_____. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

UNE PAGE D'HISTOIRE. Notícia explicativa da *Bataille de Champigny Journée du 30 nov. 1870*, pintado por Detaille e Neuville. Paris, Imprimerie P. Mouillot.

VIBERT, Paul. *Les Panoramas Géographiques de Paris: souvenir de l'Exposition Universelle de 1889*. Edition illustrée. Paris: Charles Bayle Éditeur, 1890.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

VOIGNIER, J. *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*. Chevilly-Larve: Le Pont de Pierre, 1993.

WEGUELIN, João Marcos. *O Rio de Janeiro através dos jornais*. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/rionosjornais/rj06.htm>> Acesso em 9 de nov. 2006.

WEISZ, Suely de Godoy. Rodolpho Bernardelli, um perfil do homem e do artista segundo a visão de seus contemporâneos. In: *180 anos de Escola de Belas Artes*. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

WOLIN, Richard. Expérience et matérialisme dans le Passagen-Werk de Benjamin. In: *Walter Benjamin et Paris: Colloque international 27-29 juin 1983*. Foité par Heinz Wismann. Paris: CERF, 1983.

XEXÉO, Mônica F. Braunschweiger. Arte e história. In: *Entre duas modernidades: do neoclassicismo ao pós-impressionismo na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, [s.d].

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. As artes visuais e a Missão Francesa no Brasil do Século XIX. In: BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

Acervos pesquisados, obras em Museus e Panoramas

BÉLGICA

- Panorama de Waterloo, Braine-l'Alleud
- Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles
- *Keiserspanorama* ou Panorama do Imperador, Fotomuseum Het Provinciaal Museum Voor Fotografie, Antuérpia.

FRANÇA

- Bibliothèque Nationale de France
- Institut National d'Histoire de l'Art (INHA)
- Département de la Bibliothèque et de la Documentation Collections Jacques Doucet
- Richelieu: Département des Estampes et de la photographie
- Bibliothèque Numérique GALLICA
- Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (BENSBA)
- Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux au Louvre (BCMN)
- Bibliothèque de L'Université de Nanterre (PARIS X)
- Bibliothèque des Arts Décoratifs
- Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Mairie de Paris
- Bibliothèque de la Cité Internationale Universitaire de Paris
- École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/PARIS)
- Bibliothèque Maison des Sciences et de l'Homme (MSH)
- Musée Carnavalet
- Musée du Louvre
- Musée d'Orsay
- Musée de L'Armée
- Musée des Plans-Reliefs
- Musée National des Arts Asiatique (Guimet)

- Musée National de Versailles, Le Chateau de Versailles
- Musée de l'Orangerie. Jardin des Tuileries.
- Musée de la Vie Romantique de la Ville de Paris
- Musée Marmottan Monet
- Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
- Théâtre Marigny
- Théâtre du Rond Point
- Cirque D'Hiver.

HOLANDA

- Musée Mauritshuis Royal Picture Gallery, Den Haag
- *Panorama in the Dunes* ou *Celestial Vault* de James Turrel, em Kijkduin.
- *Panorama Mesdag*, Den Haag
- Rijksmuseum, Amsterdam.

RIO DE JANEIRO

- Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ)
- Arquivo Histórico Nacional no Rio de Janeiro
- Escola de Belas Artes (EBA / UFRJ) Biblioteca Alfredo Galvão
- Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN)
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Rio de Janeiro (IPHAN)
- Arquivo Noronha Santos. IPHAN.
- Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro
- Museu Dom João VI / UFRJ
- Museu Imperial de Petrópolis (MIP)
- Museu Histórico Nacional (MHS)
- Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro (MNBA)
- Biblioteca / Mediateca Araújo Porto-Alegre

SÃO PAULO

- Museu Paulista da USP - Universidade de São Paulo (Museu do Ipiranga)
- Pinacoteca do Estado de São Paulo
- MASP - Museu de Artes do Estado de São Paulo Assis Chateaubriand

SANTA CATARINA

- Arquivo Histórico do Município de Florianópolis
- Biblioteca Central da UDESC/CEART
- Biblioteca Central da UFSC
- Biblioteca Pública Estadual de Santa Catarina
- Casa da Memória da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes
- Museu Histórico de Santa Catarina – Palácio Cruz e Souza
- Museu Victor Meirelles - Florianópolis (MVM).