

PROURB - FAU - UFRJ - Mestrado em Urbanismo

O Panorama:

Da representação pictórico-espacial às experiências digitais



Thiago Leitão de Souza

Orientadores - Prof. Dr. Roberto Segre e Prof. Dr. José Barki

Rio de Janeiro - 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



LEITÃO DE SOUZA, Thiago.

O Panorama: Da representação pictórico-espacial às experiências digitais / Thiago Leitão de Souza. Rio de Janeiro: UFRJ / PROURB, 2009, 223p.; il.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Segre. Co-orientador: Prof. Dr. José Barki.

Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - UFRJ - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, 2009.

1. Panorama. 2. Panorama do Rio de Janeiro. 3. Victor Meirelles. 4. Panoramas remanescentes. 5. Panorama Digital. I. Segre, Roberto, orient. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós - Graduação em Urbanismo. III. Título.

Folha de aprovação

Postulante: Thiago Leitão de Souza

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Urbanismo.

Aprovada por:

Prof. Dr. Roberto Segre — Orientador

Prof. Dr. José Barki — Co-orientador

Prof. Dr. Carlos Eduardo Nunes Ferreira

Prof.^a. Dra. Margareth Aparecida Campos da Silva Pereira

Rio de Janeiro, 25 de Setembro de 2009.

À meus pais por sempre fazerem dos meus sonhos os sonhos deles.

Agradecimentos

À Deus por mais uma etapa da vida cumprida.

À meu pai Jorge, por seu grande amor e por toda a infinita ajuda. O meu primeiro revisor. E que por muitas vezes junto comigo vestiu a 'camisa dos panoramas'.

À minha mãe Izabel, também por seu grande amor, apoio, serenidade e por saber oferecer as palavras certas nos momentos certos.

À minha vó Olga, e aos meus tios Regina e Vilmar pelo eterno carinho e incentivo.

Ao Prof. Roberto Segre, orientador e amigo, por compartilhar sua grande paixão e entusiasmo pela Arquitetura. O incondicional apoio na escolha do tema e como conduzir o foco do trabalho.

Ao Prof. Co-orientador José Barki, também pelo apoio durante a realização do trabalho, e por ter me apresentado o tema dos Panoramas.

À Prof. Denise Pinheiro Machado e ao Prof. José Ripper Kós, por terem me oferecido a oportunidade que mudaria a minha vida pessoal e profissional.

À Prof. Margareth da Silva Pereira, por compartilhar a paixão pelos Panoramas e seu importante texto norteador.

Ao Prof. Carlos Eduardo Nunes Ferreira, pela cordialidade e participação como convidado externo.

Ao Naylor, Andrea, pelas discussões e reflexões desenvolvidas sobre o tema dos Panoramas e por todo apoio em minha trajetória acadêmica.

Ao Rodrigo, Gilson e Erivelton bem como aos demais amigos, professores e bolsistas do LAURD, laboratório do qual participo desde o início da Graduação.

À amiga Daniela Ortiz e Annick Vandecappelle. Pela generosidade e ajuda durante a minha jornada belga. Ao Andre e Veronique Buytaers pela receptividade.

Aos Professores belgas Yves Shoonjans e Jos Vandembreden, pelo auxílio e orientação nas pesquisas nos arquivos belgas.

Aos amigos do IPC – International Panorama Council, pela grande generosidade e receptividade durante o 17º encontro na Alemanha.

À amiga Natália Duffles, pela imensa parceria, ajuda na tradução dos textos em francês, digitalização e edição de alguns panoramas.

Aos funcionários do PROURB/UFRJ, Keila, Carlos, Henrique e Dona Francisca, pela grande amizade e por aqui representar os funcionários de todas as bibliotecas e arquivos por onde passei à procura de panoramas.

A família e aos amigos que compreenderam os inúmeros momentos de ausência.



Resumo

Este trabalho apresenta a História e a atualidade dos Panoramas das antigas rotundas com pinturas circulares de 360°. Comenta suas principais bases conceituais e influências, os artistas envolvidos e as manifestações, desde sua primeira exibição no final do século XVIII, desenvolvimento no século XIX, até as experiências atuais.

O pintor brasileiro e panoramista Victor Meirelles é peça fundamental para a estruturação da dissertação. É a partir de sua importante contribuição ao tema, com a realização dos três grandes campos temáticos - cidade-paisagem, guerra e religião - que o trabalho é desenvolvido. O enfoque maior é no tema da cidade-paisagem, considerando como principal estudo de caso *O Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* de Meirelles e Langerock.

A realização de novos Panoramas, bem como a construção de suas rotundas, e o novo tipo de experiência proporcionada aos seus visitantes também estão presentes. Assim como, as principais investigações digitais desenvolvidas atualmente. Os dois grandes campos nos meios digitais sobre a utilização dos Panoramas são apresentados e discutidos.

E por fim, oferece uma nova contribuição a um tema pouco estudado e discutido nos grupos de pesquisa de representação gráfica e digital da Arquitetura e do Urbanismo.

Abstract

This paper presents the history and actuality of Panoramas of the old circular rotundas with paintings of 360 degrees. Comments its main conceptual foundations and influences, the artists involved and the events since its first showing at the end of the eighteenth century, development in the nineteenth century to the present experiments.

The panoramic and Brazilian painter Victor Meirelles is fundamental for the structure of the dissertation. It is from his outstanding contribution to the subject, with the completion of the three major thematic areas - city-landscape, war and religion - that the work is done. The major focus is the theme of city-landscape, considering the main case study *The Panorama of the City of Rio de Janeiro* from Meirelles and Langerock.

Implementation of new Panoramas, and the construction of their roundabouts, and the new type of experience offered to visitors are also present. As the main digital investigations currently developed. The two major fields in the digital media on the use of Panoramas are presented and discussed.

And finally, offers a new contribution to a subject little studied and discussed in the research groups of representation in digital imaging of Architecture and Urbanism.

“O que torna os sonhos ousados é o fato deles serem realizáveis.”

Le Corbusier

Fontes das Ilustrações

Capítulo 1

Fig.1- BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Tomaz Tadeu (org.), Belo Horizonte: Autentica Editora, 2008.

Fig.2- TUR, Juan-Ramón Triadó. Coleção Gênios da Arte: Leonardo da Vinci. Barueri: Girassol Edições, 2007.

Fig.3- MARQUES, Luiz. *O tempo do Renascimento: Volume 4*, São Paulo: História Viva, 2009.

Fig.4, 26, 27, 28 - Fotografia e marcações do autor, 2008.

Fig.5 e 6- AUSENDA, Marco. *Architettura d'Europa*. Milão: Touring Club Italiano, 1997.

Fig.7, 25 - FRUITEMA, Evelyn J. *The Panorama Phenomenon: 100th birth of the Panorama Mesdag 1881-1891*. Eindhoven: Panorama Mesdag, 1981.

Fig.8, 9, 10, 19, 20, 21, 29, 30 - PLESSEN, Marie-Louise, ed. *Sehnsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert*. Exhibition catalogue, Bundeskunsthalle Bonn. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1993.

Fig.11 e 12, 16, 17, 23, 24 - COMMENT, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999.

Fig.13 e 14 - RAMADE, Patrick. *Jean-Charles Langlois 1789-1870: le spectacle de l'histoire*. Paris: Somogy Éditions D'art, 2005.

Fig.15 - STORM, Ernst, e outros. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij VOB Hardenberg, 2006.

Fig.18 - Finck, Heinz Dieter/Ganz, Michael T., *Bourbaki Panorama*, Zürich 2000

Fig.22 - Desenho do autor.

Fig.31 - Wikipedia - American Museum of Natural History.

Capítulo 4

Fig.1 - SANTOS, Nubia Melhem. Era uma vez o Morro do Castelo. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

Fig.2 - FERREZ, Filberto. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro 1865-1918*. Rio de Janeiro: Ex libris, 1989.

Fig.3 - Fotografia de Juan Gutierrez, 1890 ap. - Museu Histórico Nacional.

Fig.4 e 6 - AGCRJ - Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Fig.5- ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro 1840–1900: uma crônica fotográfica Vol. I. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

Fig.7- Pintura de Pedro Américo - Museu Nacional de Belas Artes.

Fig.8 e 9- ROSA, Ângelo de Proença, e outros. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

Fig.10, 11, 12- Pintura de Victor Meirelles - Museu Nacional de Belas Artes.

Fig.13, 14, 15- Bibliothèque royale de Belgique, setor de pintura.

Fig.16, 97, 110, 129, 138- Foto área da Google com marcações do autor.

Fig. 17, 18, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 139- Fotografia do autor, 2008.

Fig.19, 20, 21, 22, 23 e 24- Bibliothèque royale de Belgique, fotocópia da microfilmagem do jornal.

Fig. 25- Revista AAM, N^o12, 1977. Sint-Lukas Arquivos, Bruxelas.

Fig. 26 e 27- Sint-Lukas Arquivos, Bruxelas.

Fig. 28, 29, 30- Fotografia de Jos Vandenbreeden, 1980.

Fig. 39, 40, 41, 59, 112 - Desenho do autor, 2008.

Fig.42 e 44- MATTIE, Erick. *World's Fairs: from 1851 to 2000*. New York: Basic Books, 1996.

Fig.43- Especial Revista Veja 100^o aniversário da República, 1989.

Fig.45, 46 e 47- Desenhos com marcações do Autor.

Fig.48 e 49- Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris.

Fig.50- La Construction Moderne - Sint-lukas Arquives, Bruxelas.

Fig.51- Sobreposição de desenho do autor em foto área da Google.

Fig.52- Arquivo digital- Bibliothèque nationale de France.

Fig.53, 54, 55, 56, 57, 58- ROSA, Ângelo de Proença, e outros. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. Originais se encontram no Museu Nacional de Belas Artes.

Fig.60- GRIETEN, Sefaan; VERNIERS, Evelien. *Kijkparadijzen voor hett volk Panorama's en diorama's in Antwerpen*. Ghent: Erfoedgids, 2005.

Fig.61- Ghent University Library's.

Fig.62 e 63- Cedidos por Paul Langerock. Descendente do pintor belga.

Fig.64, 65, 66, 67- LAGO, Pedro Corrêa do. *Taunay e o Brasil: obra completa 1816-1821*, Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

Fig.68, 69, e 70- Revista AAM, N^o40, 1990. Archives D'Architecture Moderne, Bruxelas. Com edições digitais do autor.

Fig.71, 84, 89, 90, 95- Biblioteca Nacional. Acervo digital.

Fig.72- OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. New York: Zone Books, 1997.

Fig.73, 74 e 75 - BURCHELL, William John. *Travels in the interior of Southern Africa 1822-24*, Londres: I Schapira, reimpressão 1953.

Fig.76- Wikipedia - John William Burchell.

Fig.77- FERREZ, Gilberto. *Um Panorama do Rio de Janeiro de 1775 - Separata da Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: IHGB, 1957. Com edições digitais do autor.

Fig.78- PLESSEN, Marie-Louise, ed. *Sehnsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert*. Exhibition catalogue, Bundeskunsthalle Bonn. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1993.

Fig.79, 80, 81- British Library - Arquivo digital. Com edições digitais do autor.

Fig.82- JCB Archive of Early American Images.

Fig.83- Arquivo Histórico do Exército. Divisão de História - Mapoteca II.

Fig.85- WAGNER, Robert; BANDEIRA, Júlio. *Viagem ao Brasil nas Aquarelas de Thomas Ender :1817 - 1818*, Vol II. Petrópolis: Kapa Editorial, 2000. Com edições digitais do autor.

Fig.86, 87, 88, 91- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes, Vol. III: A Construção da Paisagem*. Salvador: Odebrecht, 1994.

Fig.92(a,bc), 93(a,b,c,d), 94(a,b,c)-BELLUZZO, Ana Maria, e outros. *Coleção Brasileira Fundação Estudar*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2007.

Fig.96 - Panorama de Woher, Thun, Suíça

Fig.98,106- Fotografia de Jacobson Studio exposta no Panorama Mesdag.

Fig.99, 100, 101, 102, 103, 104- Metropolitan Museum of Art. Arquivo digital.

Fig.105- Panorama de Salzburgo, Salzburgo, Áustria

Fig.107, 108- STREICHER, Gebhard. *Panorama Virtuality and Realities IPC Atlotting in 2003*, Atotting:IPC, 2005.

Fig.109- Panorama Mesdag, Den Haag, Holanda.

Fig.121,122,123,124,125- ASISI, Yadegar. *Yadegar Asisi Architekt der Illusionen*. Leipzig: Faber & Faber, 2004.

Fig.126- Desenho do autor com edição no original

Fig.127- Panorama do Monte Everest. Asisi Factory.

Fig.128,130,131,132,133,134- ASISI, Yadegar. *Rom CCCXII*. Das grösste Panorama der Welt von Yadegar Asisi im Panometer Leipzig, 2006.

Fig.135- Panorama de Roma 312 DC. Asisi Factory.

Fig.136- La Construction Moderne - Sint-lukas Arquives, Bruxelas.

Fig.137,140,141,142,143,145,146- ASISI, Yadegar, *1756: Das barocke Dresden*. Ein Projekt der Asisi Factory, Panometer Dresden, Dresden 2007.

Fig.144- Panorama de Dresden 1756. Asisi Factory.

Capítulo 5

Fig.1- ROSA, Ângelo de Proença, e outros. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. Original se encontra no Museu Nacional de Belas Artes.

Fig.2, 6, 7, 10,11- Panorama Bourbaki, Lucerna, Suíça.

Fig.3, 13, 22, 27, 30, 33, 36, 39, 49, 54- Foto área da Google com marcações do autor.

Fig.4, 14, 31, 34, 37, 59- Fotografia de Jacobson Studio exposta no Panorama Mesdag.

Fig.5, 8, 9, 43, 44, 45, 46, 47- Fotografia do autor.

Fig.12, 15, 16, 17, 18, 19, 20- Ciclorama de Gettysburg, Gettysburg, EUA.

Fig.21, 23, 24, 25- Panorama da Batalha de Bergisel, Innsbruck, Áustria.
Fig.26, 28- Panorama Feszty, Opusztazer, Hungria.

Fig.29- Panorama de Raclawice, Wroclaw, Polónia.

Fig.32- Panorama Marold, Praga, República Tcheca.

Fig.35- Panorama da Defesa de Sebastopol, Sebastopol, Ucrânia.

Fig.38- Panorama de Waterloo, Waterloo, Bélgica.

Fig.40, 41 e 42- Cartão postal adquirido no Panorama de Waterloo.

Fig.48, 50, 51, 52- Panorama da Batalha de Borondino, Moscou, Rússia.

Fig.53, 55, 56- Panorama Épico de Plevem em 1877, Plevem, Bulgária.

Fig.57, 58, 60, 61- Panorama da prematura revolução burguesa, Bad Frankenhausen, Alemanha.

Fig.62- Panorama da tomada de Jinzhou, Jinzhou, China.

Fig.63- Panorama da Batalha de Jinan, Jinan, China.

Capítulo 6

Fig.1- Revista Veja, edição de 24 de Setembro de 2008. Com edições digitais do autor.

Fig.2- ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro:1903-1936*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2009.

Fig.3, 4- ROSA, Ângelo de Proença, e outros. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982. Original se encontra no Museu Nacional de Belas Artes.

Fig.5- Pintura de Victor Meirelles - Museu Nacional de Belas Artes.

Fig.6, 8, 10- Panorama da Crucificação de Cristo, Einsiedeln, Suíça.

Fig.7, 17- Foto área da Google com marcações do autor.

Fig.9- Fotografia de Jacoboson Studio exposta no Panorama Mesdag.

Fig.11, 12, 13- Panorama de Jerusalém da Crucificação de Cristo, Altotting, Alemanha.

Fig.14- Desenho do autor.

Fig.15, 16- Ciclorama de Jerusalém da Crucificação de Cristo, Ste-Anne-de-Beaupré, Canadá.

Capítulo 7

Fig.1, 2- Archives D'Architecture Moderne, Bruxelas. Com edições digitais do autor.

Fig.3 e 4- MATTIE, Erick. *World's Fairs: from 1851 to 2000*. New York: Basic Books, 1996.

Fig.5, 6, 7, 8, 9- Coleção de Cartões postais da Exposição de 1910. Sint-lukas Arquives, Bruxelas.

Fig.10- Cartão postal original comprado pelo autor em Bruxelas.

Fig.11, 13, 14- L'Emulation. *Organe de la Société Centrale d'Architecture de Belgique: La Exposition 1910, Octobre, N° 10*. Édition J. Wouters.

Fig.12, 15, 16, 17, 18- Les Merevilles de L'Expo. *Journal Especial de la Exposition 1910*. Album Souvenir.

Fig.19- Bibliothèque royale de Belgique.

Capítulo 8

Fig.1, 2, 3- JACOBS, Corina. *Interactive Panoramas*. Berlim: Springer, 2004.

Fig. 4, 5, 6- GRAU, Oliver. *Virtual Art From Illusion to Immersion*. London: Mit Press, 2003.

Fig.7, 8, 9- ASISI, Yadegar. *Yadegar Asisi Architekt der Illusionen*. Leipzig: Faber & Faber, 2004.

Fig.10, 11, 12, 13- Center for Art and Media, Berlim, Alemanha.

Fig.14, 15, 16, 17, 18, 19, 20- Projeto AIVE, iCinema Research Centre, Universidade de New South Wales, Sidney, Austrália.

Fig.21, 22- *Printscreen's* da Interface do Google Earth.

Fig.23, 24, 25, 26- Google Street View.

Capítulo 9

Fig.1, 3, 4- *Printscreen* da interface do CD-ROM do *Ministério da Educação e Saúde 1936-1945* desenvolvido no Laboratório de Análise Urbana e Representação Digital do PROURB-FAU-UFRJ.

Fig.2 - *Printscreen* do aplicativo desenvolvido para a SiGraDi em 2004.

Fig.5, 6, 10,14, 17, 19 - Desenhos do autor.

Fig.7, 11- Revista AAM, N°40, 1990. Com edições digitais do autor.

Fig.8, 12- FERREZ, Gilberto. *Um Panorama do Rio de Janeiro de 1775 - Separata da Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: IHGB, 1957. Com edições digitais do autor.

Fig.9, 13- ERMAKOFF, George. *Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica Vol. I*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007. Com edições digitais do autor.

Fig.15, 16- Fotografia do autor.

Fig.18- Desenho do autor com base no modelo 3-D de Naylor Vilas Boas.

Anexos I e II

Todas as tabelas são do autor.

Sumário	páginas
1. Introdução	1
2. Justificativa	22
3. Metodologia	27
4. Cidade e Paisagem	32
4.1 O Panorama da cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles	33
4.2 Os Panoramas do Rio de Janeiro de Félix-Émile Taunay e John William Burchell	75
4.3 As principais representações panorâmicas dos viajantes do início do século XIX	88
4.4 Os Panoramas remanescentes do século XIX	94
4.5 Os Novos Panoramas	104
5. Guerra	113
5.1 O Panorama da Revolta da Armada de Victor Meirelles	114
5.2 Os Panoramas remanescentes do século XIX	117
5.3 Os Novos Panoramas	141
6. Religião	144
6.1 O Panorama do Descobrimento do Brasil de Victor Meirelles	145
6.2 Os Panoramas remanescentes do século XIX	148
7. Uma nova descoberta	153
8. As experiências digitais	163
9. Aplicativo: o Panorama multi-layer	175
10. Conclusões	184
Anexo I - Lista dos principais panoramas do mundo	189
Anexo II - Listas das principais representações panorâmicas do Rio de Janeiro	199
Bibliografia	209

1. Introdução

1. Introdução

A palavra pan+orama

[Panorama] substantivo masculino originado pelo processo de composição por justaposição dos radicais gregos *pan* (todo, total) e *orama* (vista). Toda a vista, a vista do todo, a vista que abrange o todo. Este foi o significado dado à palavra na primeira vez que foi utilizada. Entretanto, muitas definições e variações apareceram desde seu surgimento no final do Século XVIII.

O vocábulo se espalhou por todo o mundo e hoje pertence a vários idiomas, latinos e germânicos, mantendo-se na maioria das vezes com sua a grafia e fonema inalterados. Em contrapartida, muito pouco restou do seu significado original, de sua *Idea* germinante, do porquê e em que consistia a sua utilização.

O que seria essa vista do todo? O que ela proporcionava? Quais as suas matizes e implicações ao longo da História? O que dela restou? Qual a sua contribuição para a Arquitetura e Urbanismo? Como se revela hoje com os meios digitais? É a procura dessas respostas que o presente trabalho irá apresentar.

É muito difícil precisar quando e como a palavra Panorama apareceu pela primeira vez. No entanto, certamente é possível afirmar que foi na língua inglesa entre os anos de 1787 e 1795. Em 1792, já aparece publicada em jornais ingleses, mas não se sabe de nenhum registro anterior.

Em 1787 – o mesmo ano em que Robert Barker registrou a patente de sua 'invenção' – o jurista e filósofo inglês Jeremy Bentham iniciava a campanha de seu mais ambicioso projeto: um novo tipo de penitenciária, uma prisão que revolucionaria todos os métodos de detenção até o presente momento, chamando-a de Panóptico. *Pan* (todo, total) e *óptico* (olho, olhar), ou seja, 'todo o olhar'.

O projeto consistia em um amplo volume cilíndrico contendo edifícios cilíndricos menores e circunscritos, de onde se erguia uma torre central de observação. Cada um destes cilindros eram constituídos por celas, destinados aos detentos. O complexo edilício era elaborado de tal maneira que os prisioneiros sempre estariam sendo vigiados, embora nunca pudessem ver por quem. Eles ficariam sempre à vista, com iluminação natural, enquanto que os guardas estariam escondidos pela sombra, na torre central. E a hierarquia de quem-olha-quem não acabaria por aí, pois os guardas também ficariam sujeitos à observação do diretor geral da prisão. E da mesma maneira que os prisioneiros, pois não saberiam se também estariam sendo vigiados ou não.

Assim, Bentham propôs um tipo de casa de detenção em que o único controle exercido era feito pelo olhar: ver, mas não ser visto vendo. A forte repressão e as severas punições das prisões habituais seriam substituídas por um simples sistema de observação.

A proposta de Bentham não previa apenas prisões. Em sua opinião, o controle através do olhar poderia acontecer também em outros programas

de Arquitetura, tais como: manufaturas; hospícios; hospitais; e escolas¹, dependeria apenas de sua organização formal e espacial.

A idéia se difundiu rapidamente. Durante cerca de cinco anos (1787-1792) sempre esteve presente nos principais debates dos jornais ingleses, mas o maior enfoque acabou sendo mesmo voltado às prisões. Bentham morre e não chega a ver seu modelo de prisão de construído. O Panóptico foi realizado, e a idéia de controle pelo olhar se perpetuou e ainda persiste em alguns métodos educacionais.

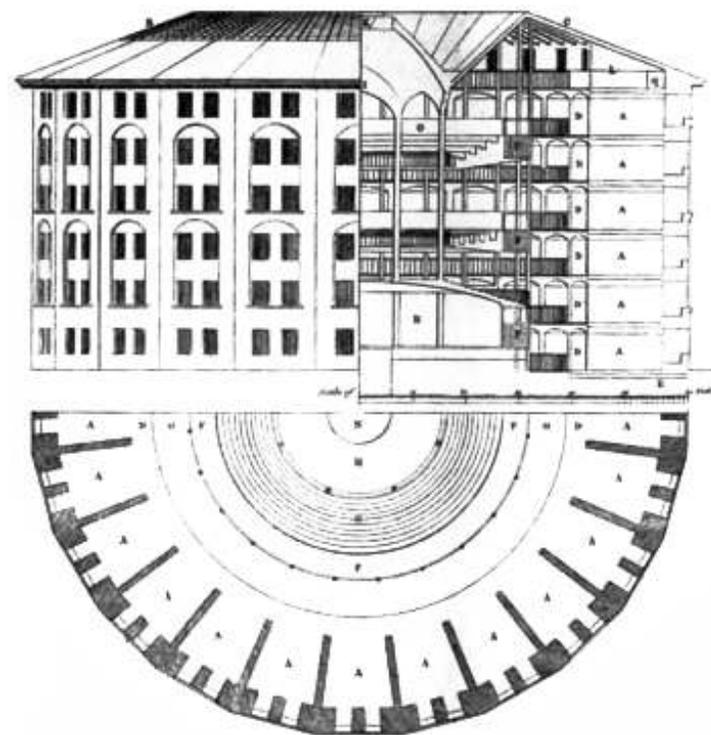


Fig.1- Fachada, Corte e planta baixa do Panóptico de Bentham.

¹ Segundo a própria proposta de Jeremy Bentham redigida em suas cartas. Em: TADEU, Tomaz org., *O Panóptico de Jeremy Bentham*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 200p.

Panóptico e *Panorama* duas palavras bem próximas, muito semelhantes e que surgiram no mesmo período, mas com significados bem diferentes. Provavelmente, em teoria, e até que se possa provar o contrário, a primeira teria dado origem a segunda.²

Como a palavra Panóptico já vinha sendo bastante utilizada pelos jornais, teriam sido amigos intelectuais de Barker – por volta de 1792 – que lhe sugeriram trocar o nome de sua invenção, de sua nova atração.

A palavra Panorama não só teria um apelo maior para o grande público como também comercialmente. A criação de uma nova palavra para a criação de uma nova invenção. E que se encaixaria perfeitamente na descrição já elaborada anteriormente por Robert Barker.

Embora, e possivelmente uma palavra tenha dado a origem à outra, não significa dizer que a *Idea* do Panorama tenha surgido depois da do Panóptico. Considera-se que a contribuição foi apenas uma questão de nomenclatura, ou seja, uma palavra pode ter ajudado a dar origem à outra, com os dois sistemas sendo pensados e desenvolvidos no mesmo período.

A semelhança entre as duas propostas é bem grande: sistema formal constituído por estruturas circulares; a incidência da luz natural e direcionada, ora para a pintura, ora para o prisioneiro; as áreas de sombra, para a plataforma, e para a torre; sistema técnico-construtivo das coberturas, amplos telhados triangulares; etc. Mas, é principalmente na criação e no desenvolvimento de um *sistema do olhar* e de *como* esse olhar é conduzido que estão as maiores idéias afins.

² OETTERMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Trad. by Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997, p. 41.

E logicamente, é no sistema funcional em que está a maior diferença. Se um edifício é destinado ao lazer, a diversão, ao espetáculo, e privilegia a liberdade do olhar; o outro, o priva, o direciona destinado à detenção. *Panóptico* e *Panorama* são mais que duas palavras, foram duas idéias provenientes de uma série de pensamentos do final do Século XVIII.

Um ponto relevante na relação Panorama-Panóptico é o nome original dado a invenção criada por Robert Baker. Quando fez o registro de sua patente em 1787, o artista e inventor irlandês, radicado na Inglaterra, não utilizou a palavra Panorama. Ele se referiu a sua invenção como *La nature à coupe d'oeil*, ou seja, *A natureza num golpe de vista*.³ A *Idea* do Panorama, bem como toda a sua descrição artística e técnica já estavam prontas e registradas por Barker, só que com outro nome.

Barker se viu obrigado a fazer um novo registro a fim de garantir a utilização da palavra em sua invenção, adicionando o termo Panorama em sua patente original. Em consequência, toda e qualquer exposição de telas ou pinturas que contivessem a palavra 'Panorama', em toda a Inglaterra, deveriam ser submetidas à aprovação de Barker, e ao pagamento pela utilização de sua patente.

Além do Panóptico, inventado aproximadamente no mesmo período, existiram também outras bases artísticas e científicas surgidas anteriormente que contribuíram para a criação dos Panoramas. Principalmente, o aprimoramento das técnicas de representação gráfica e espacial na pintura e desenho: a perspectiva e o *Trompe l'oeil*.

³ Evelyn Onnes-Fruitema e Ton Rombout, *The Panorama Phenomenon: subject of a permanent exhibition*, organized on the occasion of the 100th of the Mesdag Panorama. Den Haag: Mesdag Panorama, 1981, p. 13.

No Renascimento, com a retomada dos padrões clássicos greco-romanos, é inventado um novo processo geométrico de desenho: a perspectiva. As representações gráficas em planos bidimensionais passam a ganhar uma noção de profundidade. A hierarquia simbólica, presente e muito valorizada nos desenhos de períodos anteriores, passa a ser substituída pela hierarquia espacial, mais próxima do olhar humano, com uma representação mais verossímil da realidade. Não cabe aqui enumerar todos os processos criados e descritos no Renascimento para a realização do desenho e pintura em perspectiva, tampouco, situar o pensamento e o ensino da geometria naquele período. Fato é que surge a perspectiva e cria um novo paradigma.

No final do Renascimento e o início do período Barroco com o conhecimento já adquirido com a utilização da perspectiva, e para responder desejo de realizar pinturas em grandes dimensões que pudessem oferecer uma noção de *ilusão* surge uma nova ferramenta de pintura e desenho: o *Trompe l'oeil*. Do francês, *tromper* - enganar, e *l'oeil* - olho, ou seja, enganar o olho. Uma maneira de pintar e desenhar que enganasse o olho, que proporcionasse uma ilusão óptica a quem os visse. Os planos bidimensionais ou objetos que fosse ser contemplados, não existiriam realmente, não seriam exatamente como estavam sendo representados.

É necessário destacar o incessante debate sobre a possível relação dos *Trompe l'oeil* com os Panoramas. Acreditamos que o *Trompe l'oeil* foi uma das principais bases para o início das experiências com a perspectiva em superfícies curvas. Esta característica fundamental para o surgimento da pintura circular e para sua composição final em tela de 360 graus. No entanto, existem mais argumentos que mais os afastam do que os aproximam, chegando até em alguns momentos a serem completamente opostos.



Fig.2- Estudo de perspectiva para 'A Adoração dos Magos' - Leonardo da Vinci - 1481.



Fig.3- A escola de Atenas - Raffaello Sanzio - 1509-1511 - 772 x 550cm.

De fato, se analisarmos superficialmente, é possível encontrar uma inicial semelhança: os dois sistemas foram criados para proporcionar ao observador uma ilusão, uma noção de *participar do objeto representado*.

Diferentemente do que muito se acredita os *Trompe l'oeil* também foram realizados fora dos espaços religiosos. Célebres exemplos são as *Villas Palladianas*, como *La Rotonda*, em Vicenza, em 1570, no espaço circular existe uma pintura de 360°. Em sua maioria, eram representações de seres mitológicos e belas paisagens pintadas no interior de ricas residências.

A presença do *Trompe l'oeil* também pode ser encontrada nos cenários utilizados pelos teatros barrocos, característica muito pouco comentada, mas extremamente relevante.⁴ O cenário do teatro barroco era formado por grandes alvenarias sólidas e curvas, pintadas em afresco, com a concavidade voltada para a platéia. Eram construídas e destruídas de acordo com a peça a ser apresentada, como nas Óperas de Dresden em 1738, e no teatro do Palácio de *Schonbrunn* em Viena em 1749.

Entretanto, são nos espaços religiosos onde se encontram a manifestação mais expressiva do *Trompe l'oeil*. Eram executados em afresco nos tetos, normalmente em abóbadas de berço, tendo como o exemplo mais notável a Igreja de Santo Inácio de Andrea Pozzo em Roma em 1690.

No caso de Pozzo, é possível afirmar que a ilusão proporcionada pelos *Trompe l'oeil* é limitada. É fixa, é unidirecional e valoriza apenas um único ponto no espaço. É somente neste ponto que a ilusão é perfeita, pois é lugar onde as deformações realizadas nos desenhos e nas pinturas não aparecem. À medida que o observador se afasta desta posição no espaço, ele vê mais e maiores distorções.

⁴ BORDINI, Silvia, *Sans frontières: La peinture des Panoramas entre vision et participation*, em: Pesenti Campagnoni, Donata; Tortonesi, Paolo, *Les arts de l'hallucination*, Turin: 2001, p. 75



Fig.4- A Nave da Igreja de Santo Inácio em Roma de Andrea Pozzo em Roma.



Fig.5- O Tromp l'oeil da abóbada de berço.

O mesmo já não acontece no Panorama. O espectador não precisa ficar debaixo ou defronte, fixadamente, a um determinado ponto no espaço. Ele é livre para percorrer a plataforma de observação – limitado pela balaustrada – e escolher qual ponto de vista mais lhe convém. Sendo assim, é possível afirmar que a ilusão com a sugestão de *envolvimento* provocada pelo Panorama é mais ampla e rica espacialmente, é multidirecional, permite infinitas perspectivas, e não favorece apenas uma. E ainda, possibilita o movimento corporal e visual do espectador. Se ao andar pela nave da Igreja Barroca o observador perde a sugestão de pertencer à cena, no Panorama, o espectador a vê o envolvendo por todos os lados.

É possível afirmar que outro fator importante para o distanciamento entre os *Trompe l'oeil* e os Panoramas são o conteúdo de suas representações. Se de um lado, as cenas são sempre fictícias, mitológicas, o encontro de deuses e anjos sobre lindas e perfeitas nuvens, no outro, existe a busca por uma *verossimilhança*, um desejo de representar a 'realidade' de um espaço, de um fato ou acontecimento, o mais fielmente possível. Por mais que o observador creia no Cristianismo e na Igreja Católica, ao olhar em direção ao céu, ele não encontra uma grande confraternização entre Deus, anjos e santos. Como sugere Margareth da Silva Pereira em seu artigo "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro".⁵

Outro ponto que os distancia é a própria técnica de pintura. Os *Trompe l'oeil* eram pintados em afresco, ou seja, com as superfícies – massa, emboço ou reboco – ainda úmidas, molhadas, sem estarem completamente secas. O grande mestre e sua equipe deveriam realizar a pintura o mais

⁵ "Ora, voltemos aos seiscentos e deixemos que nossos olhos busquem o engano mas não olhemos, no entanto, para estes céus repletos de deuses e santos em Glória." E ainda: "De fato, não está nestes céus a tromperie que inspira os panoramas...". Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V.2. Jan./dez. 1994, p.180.

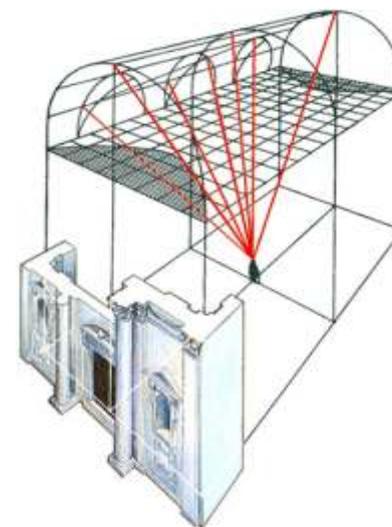


Fig.6- Esquema de como o observador vê o *Trompe l'oeil* na Igreja de Santo Inácio em



Detalhe real da pintura.



Distorção da pintura a favor do observador.

rapidamente possível, antes que a superfície secasse por completo. Já os Panoramas eram executados, em sua maioria, à tinta a óleo e em tela, que requer outro tempo na sua realização. A cada novo plano desenhado, horas e horas eram necessárias para se poder pintar o próximo. Certamente, a técnica e o processo de pintura nos Panoramas são muito mais lentos, não pelo seu tamanho, mas pela especificidade da tinta, e pela real necessidade de sobreposição dos diferentes planos e camadas.

Acerca desta longa e infundável discussão é necessário fazer uma importante ressalva: consideramos que a principal contribuição oferecida pelos *Trompe l'oeil* aos Panoramas é a representação deformada do desenho. Ao contrário do grande mestre no *Trompe l'oeil*, o panoramista não privilegia um ponto de vista no espaço, ele trabalha com todos os possíveis a partir da plataforma, de tal maneira que o observador possa contemplar totalmente a tela em torno de si mesmo. Ele tem que executar a tela a favor de todos os possíveis pontos de vista. Para cada um destes pontos existe uma determinada deformação. Com a finalidade de que todos

os pontos pudessem ser contemplados, ele teria que representar todas as *possíveis deformações*. Os cálculos e as medições eram muito precisos, de tal forma que não se percebiam distorções. Quanto maior fosse o Panorama, menor seria a possibilidade de perceber suas deformações. Portanto, pode-se afirmar que os Panoramas eram pintados totalmente em deformidade.

A História dos Panoramas começa na Inglaterra em 1785, quando acidentalmente o pintor escocês, e professor de desenho, Robert Barker inventa o Panorama. Existem diversas versões para o surgimento de sua *Idea*. A teoria mais aceita entre os pesquisadores é a de que Barker estava detido na prisão de Edinburg, por falta de pagamento de suas dívidas, quando observou como a luz natural entrava por sua cela no porão da prisão.

A intenção de utilizar a luz surgiu ao tentar ler uma carta que havia recebido. Colocou-se embaixo do estreito feixe e imaginou que poderia fazer o mesmo com suas telas, iluminando-as por cima. Ao ser liberto e andar pelas colinas da periferia de Edinburg, Barker imaginou como seria apreender em um único desenho toda a beleza daquele lugar, e que tipo de sistema deveria ser criado para mostrá-lo, a fim de proporcionar a experiência daquele olhar.

A invenção estava pronta: *o observador*, o próprio Barker; *o todo em um único*, as colinas à sua volta em uma única pintura; *a luz natural*, incidindo por cima; e principalmente, a maneira de *exibir a tela* e o *modo de olhar*. Ao reunir todos estes elementos em um único sistema, Barker criou a Rotunda.

Existem referências a outros possíveis inventores do Panorama: o professor alemão Johann Adam Breysig que teria criado a representação circular em 3600 em uma viagem à Roma, a partir do monte capitolino; e o suíço Escher von der Linth quando inventou o panorama-horizontal, na tentativa de reunir em um único desenho a descrição dos Alpes suíços. No entanto, é mesmo em Robert Barker onde está a maior referência.



Fig.7- A ideia: a carta recebida na prisão e a luz natural iluminando por

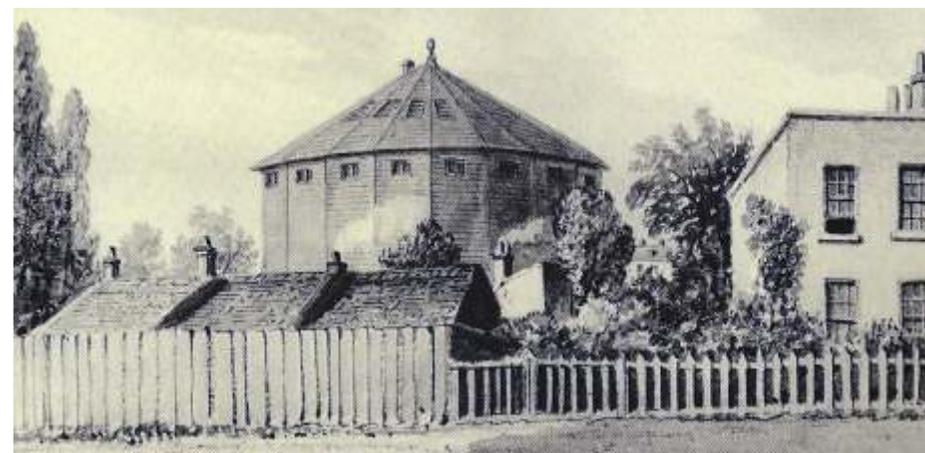


Fig.8- A primeira rotunda de Baker - O modo de ver e expor a pintura de 360°.

Embora existam algumas controvérsias de como os Panoramas eram desenhados em um primeiro momento, é possível deduzir que as primeiras experiências feitas por Barker foram meramente baseadas na observação, sem nenhum auxílio de equipamentos ópticos, mesmo já existindo e sendo utilizados por alguns pintores.

A técnica criada por Barker era dividir todo o horizonte circundante em trechos iguais e desenhar, inicialmente, cada um deles em folhas separadas. O desenho final era obtido colocando justapostamente uma folha ao lado da outra. Para assegurar a precisão e as correções da perspectiva, Barker utilizou uma moldura de madeira fixada no chão, de tal maneira a enquadrar a paisagem naquele trecho. Somente isso, sem nenhum auxílio de lentes. Uma vez finalizado o desenho, poderia ir para o seguinte, girando a moldura de madeira.⁶ Esta foi a forma criada por Barker para desenhar e capturar toda a paisagem circundante.

O primeiro panorama feito por Barker foi um panorama parcial, uma vista de 1800 da cidade de Edinburgh. O pintor chegou a exibir a tela em um espaço improvisado, para testar a sua idéia, mas não obteve grande sucesso. O segundo Panorama foi o primeiro a ser feito totalmente em 360 graus, uma vista circular completa, também da cidade de Edinburgh. Neste, Barker já conseguiu obter um sucesso um pouco maior, mas bem distante de seus anseios. Entre os seus visitantes, estava o Sr. Lord Elcho, um importante intelectual inglês que o apresentou para pessoas de grande influência em Londres, as quais o ajudariam a custear as suas novas telas. O terceiro Panorama, o segundo realizado em 360°, a partir da cobertura de uma fábrica de farinha em Londres, foi um extraordinário sucesso. É com este Panorama, que Robert Barker deixa de lado a sua carreira artística, e se consolida mais como um empresário, o administrador da empresa e do negócio Panorama. E seu filho Henri Barker, se torna o grande panoramista.

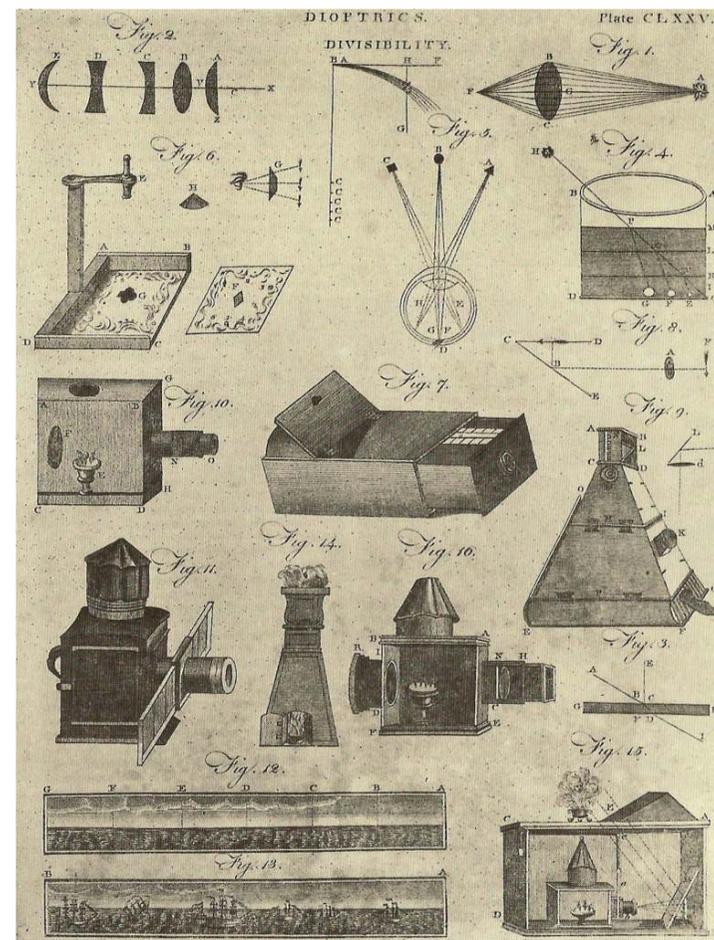


Fig. 9- Equipamentos ópticos utilizados para desenhar o panorama.

Depois da vista circular de Londres, quando o Panorama se torna efetivamente uma empresa e conta com o apoio de investidores, vislumbrando a criação da forma de espetáculo e grande oportunidade de lucro, possivelmente, Henri Baker pôde ter acesso aos equipamentos ópticos, que certamente em muito o auxiliaram na representação de seus Panoramas. Posteriormente, a técnica e a utilização desses equipamentos se consolidam e passam também a ser utilizados por novos panoramistas.

⁶OETTERMANN, Stephan. Idem, p. 100.

A primeira geração de Panoramas já apresentava algumas rotundas especiais. A primeira delas foi a dupla rotunda de Barker em Leicester Square em Londres. A idéia inicial era construir duas rotundas em uma só, com dois pavimentos. O primeiro seria destinado à exibição normal de Panoramas, enquanto que o segundo serviria como atelier para elaboração da próxima tela a entrar em exposição. O sucesso dos Panoramas foi tão intenso que Barker não utilizou o segundo pavimento como atelier, mas como uma segunda 'sala' para exposição de outro Panorama. Com o lucro obtido com a visitação, Barker pode comprar um terreno e erguer outra rotunda, onde passou a preparar os seus novos Panoramas. E pouco tempo depois, comprou a rotunda de seu único concorrente, a rotunda de Strand.

Em 1799, em Paris, surgia o americano Robert Fulton, o detentor dos direitos de exploração comercial do Panorama na França. Fulton não ficaria com a patente por muito tempo, pois a venderia para W. Thayer. O primeiro Panorama a ser exposto em Paris foi uma vista circular da própria cidade, pintada por quatro pintores, dentre eles Pierre Prévost. A primeira rotunda foi inaugurada em 1799, e logo em seguida, uma segunda com o Panorama da retirada da frota inglesa de Toulon em 1793. As rotundas tinham dimensões bem semelhantes às inglesas, com Panoramas de 50 metros de diâmetro, de 5 a 6 metros de altura. Uma particularidade bem interessante é que uma rotunda ficava exatamente ao lado da outra. E as duas juntas se consolidaram como o grande espetáculo de Paris por muitos anos. O *Institut de France* enviou uma comissão para investigá-las pelo seu valor cultural e a nova forma de arte que estava sendo ali desenvolvida. Em 1808, a terceira rotunda da cidade foi inaugurada com o *Panorama de Tilsit*, com aproximadamente o dobro das dimensões das duas primeiras, e Pierre Prévost já consolidado como o primeiro grande panoramista francês.

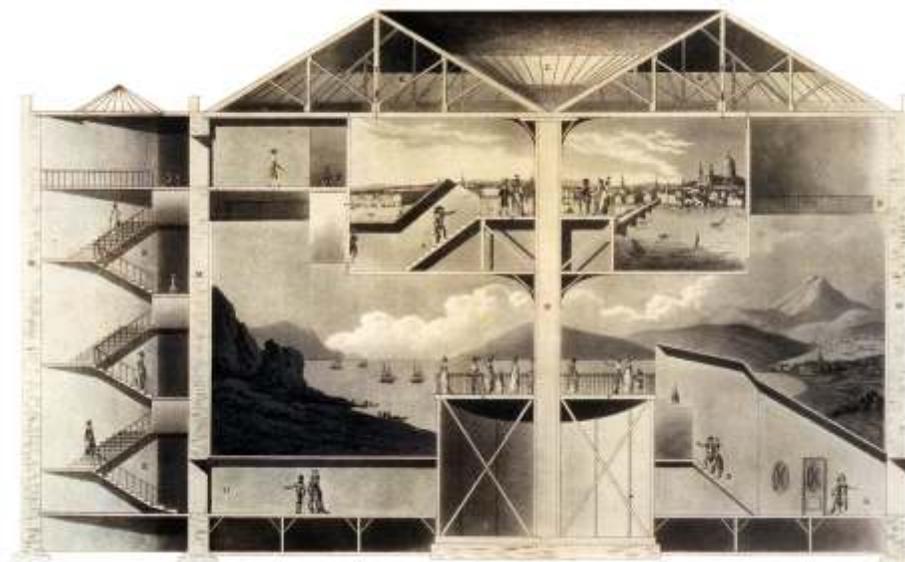


Fig.10- A dupla rotunda de Barker em Leicester Square em Londres

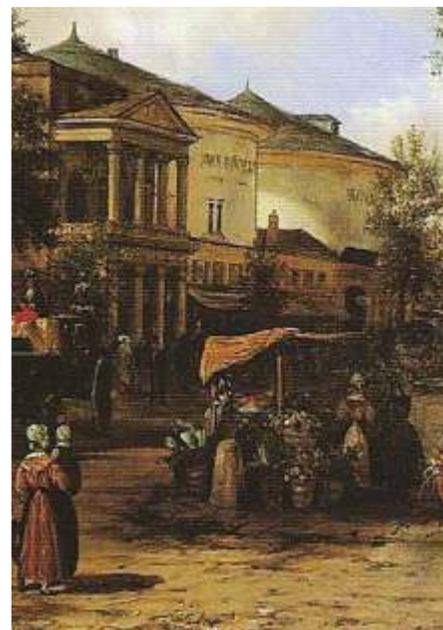


Fig.11 e 12- As duas rotundas de Pierre Prévost no Boulevard de Montmartre em Paris.

Após 1830, os Panoramas, como forma de arte e espetáculo, passam a atrair menos multidões. As grandes pinturas circulares já não são mais a grande novidade que foram no início do século. O público passa a procurar novas formas de entretenimento. No entanto, não é correto afirmar que deixaram de existir ou sumiram quase que por completo. Fato é que não estavam mais presentes nas notícias dos principais jornais das cidades. Neste momento, os Panoramas começam a consolidar o seu fenômeno de expansão para outros países, saindo do eixo de cidades da Inglaterra e da França, embora já houvessem iniciativas isoladas na Alemanha, Bélgica, Holanda e até mesmo nos Estados Unidos. É o instante em que começam a aparecer as companhias belgas e francesas responsáveis pela montagem e transporte de Panoramas pelas cidades do interior dos países. Surgem as feiras e Exposições, e os Panoramas passam a fazer parte delas, se tornando mais uma de suas atrações. Na maior parte das vezes, com telas já expostas anteriormente nas grandes cidades.

No eixo Londres-Paris as experiências ainda continuavam. Novas rotundas foram construídas com dimensões cada vez maiores que as anteriores, com uma maior preocupação com a verossimilhança na representação da experiência oferecida ao visitante.

É a partir deste momento que as rotundas passam a ser construídas com maior desenvolvimento tecnológico, como também, começam a apresentar maior representatividade em sua Arquitetura. Inicialmente, o sistema formal das rotundas era constituído de simples cilindros opacos, agora, os edifícios passam a ser mais desenvolvidos com diversos elementos de ornamentação exterior e interior, e também, construídos em terrenos de maior visibilidade dentro das cidades. Como exemplos, o *Colosseum* em Regent Park em Londres, e as rotundas do Coronel Langlois em Paris.

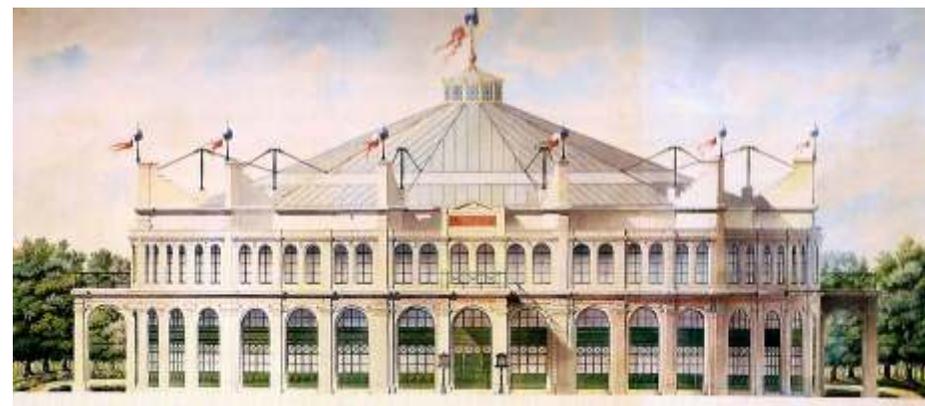


Fig.13 e 14- A rotunda do Coronel Langlois construída na Av. Champs Elysée em 1839.

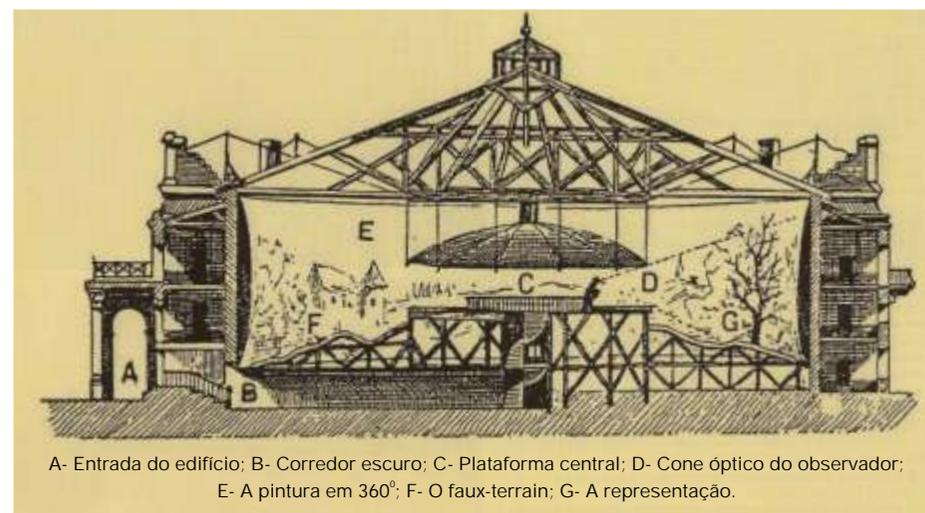


Fig.15- Seção Transversal do Panorama com os principais elementos do sistema.

Além da incorporação de novos elementos de ornamentação, e de maior presença simbólica dentro das cidades, os arquitetos também desenvolveram e aprimoraram o sistema funcional das rotundas. Novos usos foram incorporados: galerias para exposições de telas convencionais; cafés e *bombonières* após o espetáculo do Panorama; *porte-cochères* para a classe mais abastada; como também em algumas situações, a criação de pequenos teatros onde Dioramas poderiam ser expostos.

O sistema técnico-construtivo das rotundas também passa a ser mais desenvolvido, principalmente com maior utilização do ferro como material de construção. Muito provavelmente, os Panoramas criados a partir deste momento, não possuiriam mais o pilar central na plataforma de observação.

Passa a acontecer uma maior aproximação do panoramista com os arquitetos e engenheiros responsáveis pela construção de suas rotundas, na procura por novos desenvolvimentos tecnológicos que auxiliariam a executar e a apresentar o Panorama. A utilização do ferro também ajuda neste sentido, principalmente na construção de um grande trilho circular, onde poderia ser erguido um único andaime para realizar os trabalhos de pintura, assim como, fazer a armação da cobertura, proporcionando uma maior superfície transparente com a composição com o vidro.

Mudanças também acontecem para o panoramista. Embora, ele já fosse considerado o personagem principal na realização dos Panoramas, a partir deste período, ele passa a incorporar novas funções, principalmente como o grande gerenciador de todas as atividades realizadas nas rotundas.

Tanto Barker quanto Prévost já contavam com o auxílio de um grupo de artistas que os ajudavam a pintar os seus Panoramas. Mas, na maioria das vezes, eram sempre os mesmos e sem nenhuma especificidade, isto é, todos trabalhavam conjuntamente exercendo a atividade de pintar o Panorama.

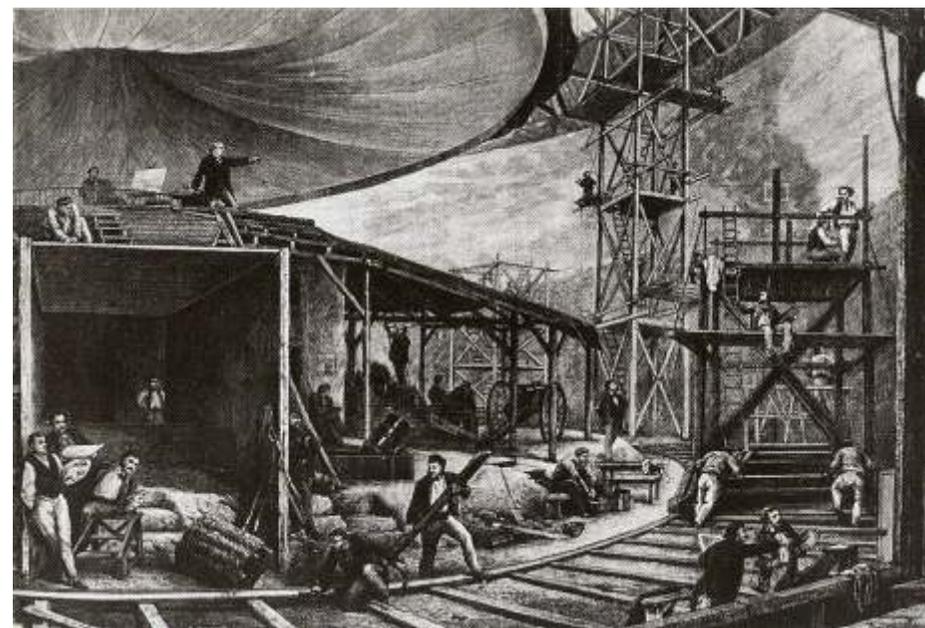


Fig.16- O coronel Langlois comandando as atividades em sua rotunda.

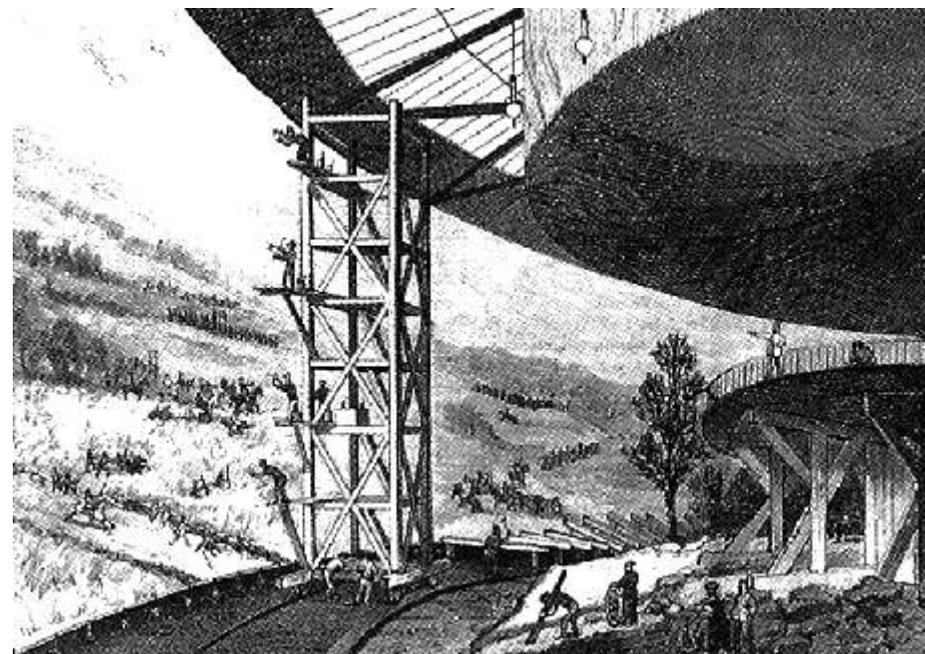


Fig.17- A pintura na tela ocorrendo em vários níveis diferentes e ao mesmo tempo.

Com o aumento das dimensões das rotundas, e conseqüentemente, maiores dimensões das telas, os trabalhos de pintura e montagem dos Panoramas também aumentaram, criando assim grupos bem diversos com atividades específicas. O número de artistas contratados para a realização de um Panorama passou a ser bem maior. Na maior parte das vezes, estes contratos eram temporários, somente alguns poucos pintores faziam parte do quadro efetivo de artistas daquele determinado Panorama.

O panoramista ainda era o principal responsável pela pintura, pois seria ele quem decidiria os temas a serem apresentados, os lugares de onde os Panoramas seriam desenhados, bem como, realizar os seus estudos iniciais. Mas também, passaria a gerenciar todas as demais atividades.

Os trabalhos de pintura e desenho nas rotundas passaram a ser mais divididos: haviam grupos destinados à pesquisa histórica; artistas com grande habilidade com as técnicas da perspectiva curva eram chamados para os trabalhos de ampliação e desenho base na tela circular, conhecidos como perspectivas; desenhistas responsáveis exclusivamente para a pintura da paisagem, assim como da Arquitetura e da cidade; pintores específicos para a representação das batalhas e das guerras, convidando às vezes pintores com habilidade no desenho de cavalos e armas; quando o panorama era transferido de uma rotunda para outra, eram contratados profissionais responsáveis somente para esta atividade; e etc.

Um fato bem interessante é que o panoramista, por muitas vezes, sequer pincelava a grande tela. Ele se situava de longe, do ponto de vista do observador, de onde a representação deveria aparecer sem distorções e deformações. Uma tarefa bem complicada, pois o grupo de pintores, com andaimes e os demais utensílios para a pintura, ficavam a sua frente. Era necessário criar outros métodos para a realização dos trabalhos em tela.



Fig.18- A equipe de artistas realizando os trabalhos de pintura em um Panorama.



Fig.19- A visão do panoramista.

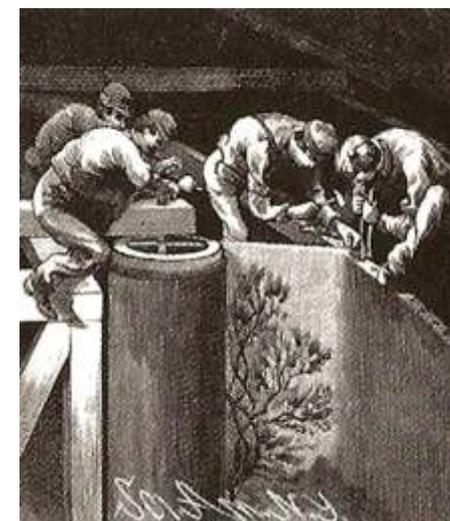


Fig.20- A montagem da tela na rotunda.

A utilização de aparelhos ópticos não ficou restrita somente ao momento de 'captar' o panorama em seu sítio natural, mas também, passou a estar presente nos próprios trabalhos de pintura e desenho. Principalmente, na ampliação dos estudos do panoramista.

Na maior parte das vezes, os estudos iniciais eram elaborados em escala 1:10 e desenhados com o auxílio de quadriculas. Ao utilizar aparelhos como projetores, o desenho era ampliado mais facilmente para a tela circular, pois diminuía a necessidade de muitas correções nas perspectivas, e deformava o desenho-base de acordo com a curvatura da tela a favor de quem o via na plataforma de observação. Com o tempo, novas técnicas foram surgindo e cada panoramista desenvolveu a sua própria maneira de desenhar o seu panorama.

Os trabalhos de pintura eram realizados em tinta a óleo. Sempre executados de cima para baixo e em múltiplas camadas de recobrimento, começando pelo céu e terminando com os detalhes da cena representada. A linha do horizonte na tela deveria ficar na altura dos olhos do observador, de maneira semelhante ao olhar real.

Logicamente, não existiam telas com o tamanho final dos panoramas. Eram formados por partes, em sua maioria, maiores de 10 x 10 metros, que iam sendo costuradas umas às outras, de tal forma a compor toda a superfície final. A tela deveria estar o mais tensionada possível, evitando o enrugamento da superfície e deixando-a completamente lisa. Era pregada ou amarrada em um anel de madeira que ficava na parte superior. O formato da tela não era inteiramente circular, sua seção era semelhante à de um hiperbolóide de revolução, favorecendo a distribuição de seu peso, em toneladas. Caso contrário, a tela se rasgaria por completo.

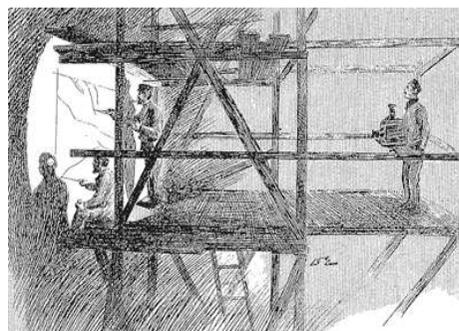


Fig.21- Aparelhos ópticos para a pintura.

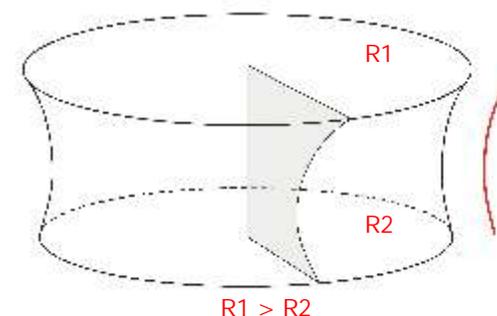


Fig.22- O formato da tela circular de 360°.

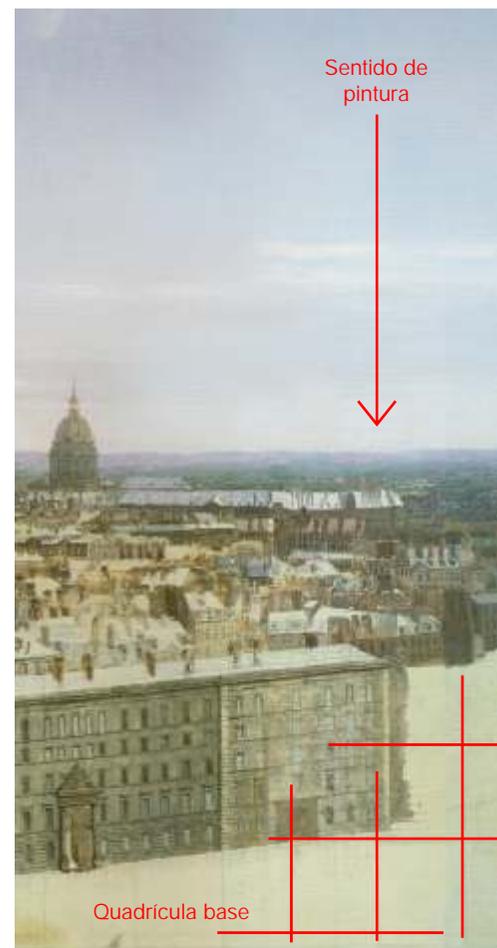
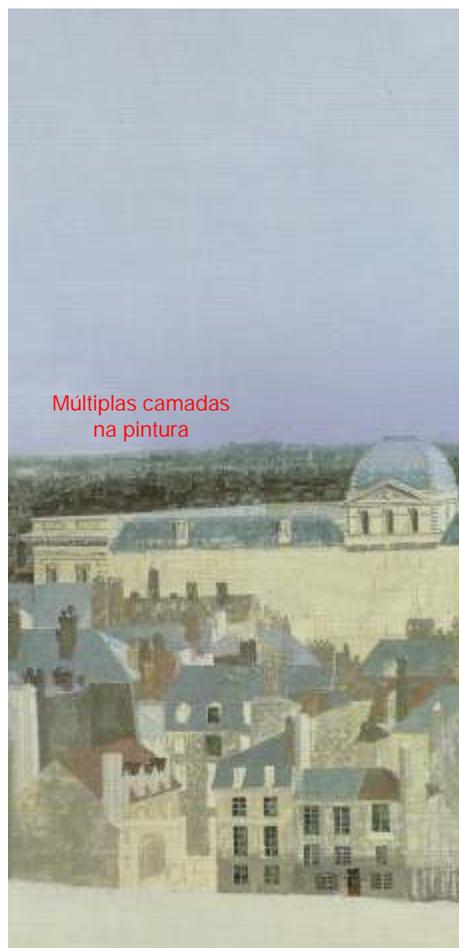


Fig.23 e 24- Detalhes do Panorama de Paris de Prévost a partir do pavilhão de Tuileries.

Outra característica extremamente relevante para o sistema de representação contido nos Panoramas é o *faux-terrain*, o espaço de transição entre a plataforma de observação e a tela de 360 graus. Inicialmente, este espaço foi descrito por Barker como *foreground*, isto é, primeiro plano, e não era muito grande, considerando as dimensões dos primeiros Panoramas. Seu principal objetivo era esconder os limites inferiores da tela, de tal maneira que não fosse percebida por quem a olhasse a partir da plataforma de observação. Possivelmente, a única técnica de desenho e pintura utilizada por Barker neste espaço foram os *attrapes*: eram planos de madeira, pintados e posicionados a favor da representação da pintura, de tal forma que quando olhados pareciam 'entrar', mergulhar dentro da tela.

Muito provavelmente, teria sido o Coronel Langlois, já na segunda geração de Panoramas em Paris, o segundo grande panoramista francês, que teria melhor desenvolvido este espaço de transição entre a plataforma e a tela.⁷ Com dimensões muito maiores que as dos Panoramas de Barker, Langlois precisou ampliar este espaço, e o preencheu com objetos cenográficos tridimensionais, chamando-o de *faux-terrain*, ou seja, terreno falso. Antes de Langlois, não existe esta expressão, ela não aparece na descrição de Panoramas anteriores a ele. E até mesmo, na bibliografia sobre Panoramas em inglês, na maior parte das vezes, é utilizada em francês.

A técnica consistia em dispor elementos tridimensionais relativos ao tema da cena representada. No entanto, Langlois foi um pouco mais além, talvez de maneira excessiva, buscando objetos que verdadeiramente se encontravam no lugar de onde o panorama havia sido realizado. Consideramos que não haveria tal necessidade.

⁷ Evelyn Onnes-Fruitema e Ton Rombout, *The Panorama Phenomenon: subject of a permanent exhibition*, organized on the occasion of the 100th of the Mesdag Panorama. Den Haag: Mesdag Panorama, 1981, p. 19.



Fig.25- A primeira técnica do *faux-terrain*: *attrapes*.



Fig.26 e 27- Vista do Panorama Mesdag: em escala de cinza a tela, e à cores, o *faux-terrain*.



Fig.28- A areia, a âncora e a corda são elementos reais dispostos no *faux-terrain*.

Outro elemento muito importante contido na representação dos Panoramas é o seu potencial como ferramenta de narrativa histórica e narrativa gráfica. Características muito pouco comentadas.

Ao decidir realizar um panorama, o panoramista escolhia os seus temas seguindo alguns critérios: mostrar o *todo* de uma cidade importante, oferecendo o senso de pertencer ao seu habitante; um cenário com uma paisagem exótica; uma batalha, guerra ou acontecimento político ou religioso; etc. Estes critérios nem sempre eram os mesmos, e em algumas vezes eram intercalados entre si, de tal forma a não repetir tantas vezes o tema a ser representado. De certo modo, é possível afirmar que no primeiro período o tema mais apresentado foi a cidade. Na segunda geração, foram as guerras e batalhas, como forma de propaganda política dos Estados.

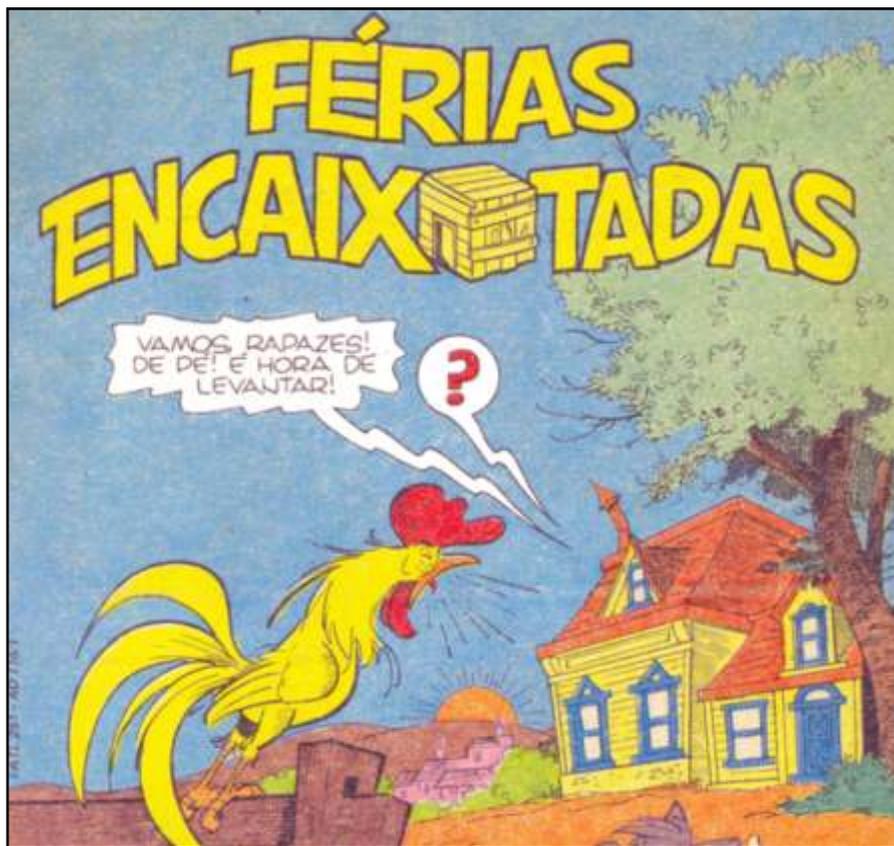
Mas ao representar uma cidade ou uma batalha, o panoramista e sua equipe tinham que realizar uma ampla pesquisa história sobre o tema. O conteúdo da representação nem sempre era fiel ao momento presente da exibição dos Panoramas, ou seja, o que era visto pelos espectadores não era exatamente aquilo que poderiam ver se realmente estivessem naquele lugar contemplando o panorama verdadeiro. A mensagem oferecida pelo panoramista era um olhar histórico, datado, que nem sempre estava condizente com aquela atualidade vivida pelos seus visitantes.

Desta maneira, o conteúdo da representação além de proporcionar um convite, uma sugestão ao devaneio e a uma nova forma de olhar, também oferecia um olhar para o passado, uma grande janela temporal. Não seria tão incorreto sugerir que os Panoramas também funcionavam como uma *máquina do tempo*, onde a origem poderia variar, a pintura poderia ser transportada e exposta em qualquer rotunda, mas o *destino* seria sempre o mesmo, o conteúdo do *tempo e do espaço* representado naquela tela.

O potencial como narrativa gráfica acontece, essencialmente, pelo fato do principal elemento se apresentar de forma gráfica, a tela circundante de 360 graus. Imediatamente ao atingir a plataforma de observação, o visitante do Panorama faria uma ampla *leitura* da tela circular, identificando os seus principais elementos, fossem edifícios na cidade, a natureza de uma paisagem exótica, ou as tropas nas batalhas e guerras. Atrás deste reconhecimento, está o discurso gráfico do panoramista. Ao escolher o que representar o panoramista estrutura a sua interpretação do lugar de onde foi realizado o panorama de forma gráfica, pintando os seus principais elementos característicos na tela.

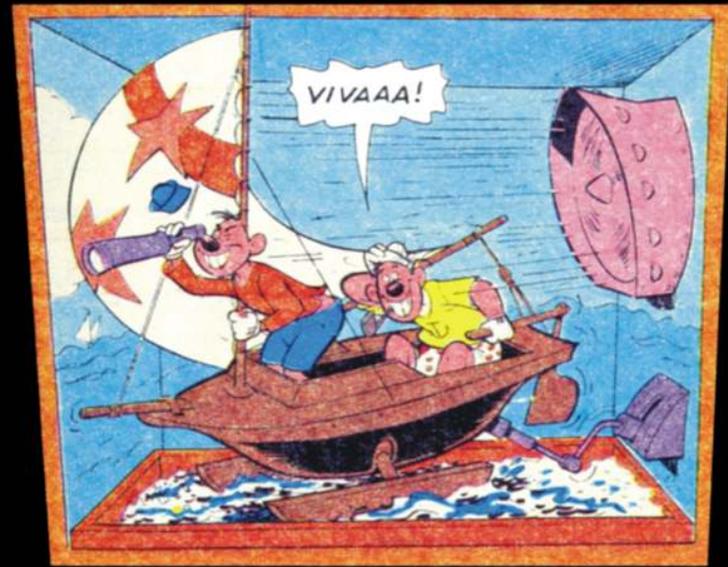
No entanto, a narrativa gráfica se apresenta de forma bem peculiar: não há princípio, meio e fim; não se trata de uma leitura linear, ou seja, um ponto após outro, só compreendendo o seguinte se já tiver passado pelo anterior. A proposta oferecida pelo Panorama vai além. Em qualquer parte que o observador possa iniciar a sua experiência de contemplar a tela, será o seu ponto inicial, mas apenas o *seu*; e o ponto final será quando fizer uma volta completa percorrendo toda a pintura e recaindo sobre o mesmo ponto de partida. Esta possibilidade oferecida pela narrativa gráfica ratifica a intenção da *visão de todo* contida nos Panoramas.

A *Idea* do Panorama pode também ser apresentada de outras maneiras diferentes. Não há a necessidade de ser unicamente a patente de Barker. No entanto, para que a *experiência* oferecida ao observador seja semelhante, é necessário que existam correlações com os principais elementos criados pelo artista irlandês. É o caso, por exemplo, da história em quadrinhos do pato Donald apresentada a seguir, onde todas as principais características destacadas no *sistema-panorama* podem ser facilmente encontradas.





O BARCO A VELA TEM BASE DE CADEIRA DE BALANÇO! UM VENTILADOR INFLA A VELA E A PAISAGEM DAS PAREDES COMPLETA A ILUSÃO!



... TEMOS A DA MONTANHA COM ESTEIRA ROLANTE, ONDE A GENTE PODE DAR LONGOS PASSEIOS!



"É SÓ POR A ESTEIRA ROLANTE NA POSIÇÃO VERTICAL! A GENTE VAI SUBINDO POR ELA MAS FICA SEMPRE NO MESMO LUGAR! VAI DARECER TUDO DE VERDADE!"



"E, INSTALANDO BOMBAS DE HÉLIO, OXIGÊNIO E ESSÊNCIA DE PINHO, A GENTE DODE RESPIRAR UM AR DE MONTANHA, MESMO!"



"...E O VENTILADOR GIGANTE E UM POUQUO DE NEVE ARTIFICIAL VÃO FORMAR UMA TEMPESTADE DE GELO!"



"O PAPEL DE PAREDE AGORA VAI FICAR NO CHÃO, MOSTRANDO O FUNDO DO VALE E DANDO A IMPRESSÃO DE PRECÍPIO..."



"...POR ISSO COMPREM AS CAIXAS DE FERIAS PATINHAS! COM GARANTIA DE FABRICA! CAIXAS DE FERIAS!!!"



"EM POUQUO TEMPO, AS CAIXAS DE FERIAS SE ESPALHAM POR TODA PATÓPOLIS!"

"QUE MARAVILHA!"
"UMA IDEIA GENIAL!"
"PODEMOS TIRAR FERIAS TODA TARDE!"



"E DEPOIS DOS NEGOCIOS, NOS TAMBEM VAMOS TER RICAS FERIAS! COMO TODOS OS PATÓPOLENSES!"
"FERIAS DE CAIXA, TIO? ONDE?"



"NA MIHHA CAIXA-FORTE! ENTRE MARES DE MOEDAS E MONTANHAS DE OURO! ONDE PODERIAM ACHAR FERIAS MAIS RICAS? EH, EH!"



"TAVA NA CARA! BAH!"



Outro tema de vital importância para o estudo do tema dos Panoramas é comentar alguns de seus principais decorrentes diretos: o Diorama, o Ciclorama e o *Moving-Panorama*.

O Diorama foi uma invenção criada pelo pintor, cenógrafo, e químico francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre, discípulo de Pierre Prévost nos Panoramas de Paris. Daguerre trabalhou com Prévost durante o grande sucesso do atelier, desligou-se posteriormente para se dedicar inteiramente a criação de sua nova invenção.

O principal objetivo de Daguerre era criar um novo tipo de espetáculo, capaz de atrair as mesmas multidões que antes atraíam os Panoramas. No início da década de 1820, começaram a surgir diversas críticas aos Panoramas de Prévost. As representações em tela já não eram mais as mesmas, e situação ficou ainda pior no atelier após a sua morte em 1823. O irmão Jean Prévost assumiu o comando, mas não conseguiu realizar Panoramas com a beleza e a verossimilhança de Pierre, o atelier foi fechado.

Daguerre já havia saído do atelier Prévost antes de sua morte, pois logo percebeu que as principais críticas feitas aos Panoramas naquele momento eram a falta de movimento na tela, principalmente das figuras humanas representadas em primeiro plano. Os Panoramas deixaram de ser uma grande novidade, e boa parte da população já os freqüentava. Com o tempo, os próprios observadores tornaram-se mais exigentes. A 'magia' que antes encantava, agora precisaria encantar e oferecer ainda mais. É neste contexto que surge a idéia de Daguerre: elaborar um novo sistema onde a representação possa oferecer a sensação de movimento. Para tanto, Daguerre cria um tipo de teatro com uma platéia giratória que é rotacionada para três palcos diferentes, um com uma passagem de tempo, horas do dia, por exemplo, em relação ao outro.



Fig.29- O Diorama de Daguerre em Paris: uma das poucas gravuras externas do edifício.

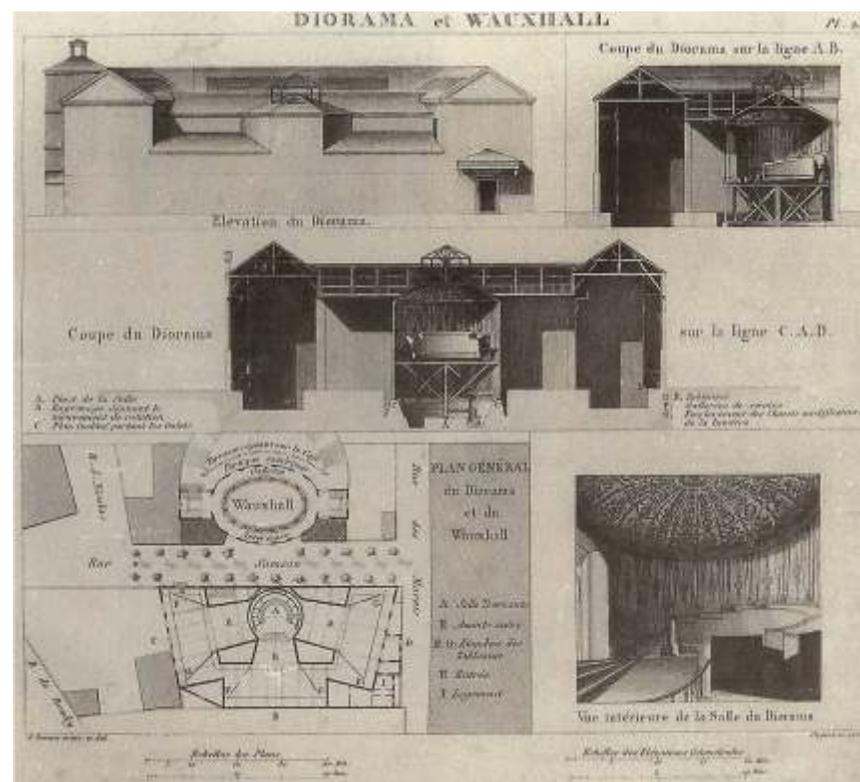


Fig.30- O projeto com três salas de exibição: nunca chegou a ser construído.

No entanto, o projeto inicial elaborado por Daguerre com três palcos nunca chegou a ser realizado. Ele só conseguiu arrecadar financiamento para a construção de dois. O novo espetáculo foi inaugurado e fez grande sucesso em Paris. Foi a partir das experiências desenvolvidas com o Diorama, com a utilização do fogo e da luz que Daguerre inventou o daguerrótipo, que mais tarde desencadeou na invenção da fotografia.

Assim como o Panorama, o Diorama também sofreu diversas transformações. Não sabe ao certo como foram tais transformações, pois nenhum Diorama original sobreviveu, principalmente pela utilização do fogo durante as apresentações. Muitos deles foram incendiados durante a realização dos espetáculos. Hoje, o Diorama é apresentado de uma maneira bem diferente. É uma vista, que pode ser ou não circular, com bonecos de cera em primeiro plano, e no fundo existindo uma pintura que representa uma paisagem. Tal sistema é muito comum nos museus de história natural. Não se sabe como foi a transição do sistema original para este agora bem utilizado.

Outro sistema que freqüentemente aparece mencionado em língua inglesa é o Ciclorama. É o mesmo sistema original do Panorama, mas com outro nome. Foi criada uma nova nomenclatura pelos americanos para eliminar as lembranças dos primeiros Panoramas expostos nos EUA, pois não deram certo, principalmente devido ao conteúdo das representações. Os americanos não estavam interessados em ver cidades européias, tinham as suas próprias descobertas a realizar e o seu território por conhecer.

Neste contexto, surgiu um novo tipo de espetáculo criado pelos americanos: o *Moving-Panorama*. Era uma sala com uma simples platéia e palco, no qual estava disposto um pequeno quadro onde era apresentada uma tela plana pintada e acionada por manivelas. A tela era uma longa faixa horizontal que era revelada à medida que as manivelas eram acionadas.



Fig.31- O Diorama como vista nos museus de história natural.

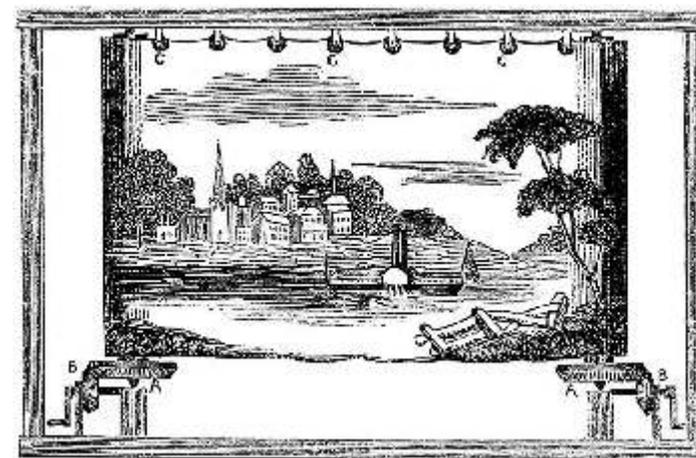


Fig.32- O moving-panorama: a contribuição dos Estados Unidos.

Os *Moving-Panoramas* fizeram muito sucesso nos EUA, e sempre apresentavam temas ligados a descoberta do território americano. Eram telas que representavam leitos dos rios e seus afluentes com as principais cidades aparecendo ao fundo. O sistema foi para a Europa com uma escala maior na apresentação, representando um grande navio com o nome de *Mareorama*, uma das atrações da Exposição Universal de Paris em 1900.

2. Justificativa

2. Justificativa

A principal contribuição do estudo dos Panoramas à Arquitetura e ao Urbanismo é a reflexão espacial. Os Panoramas eram muito mais do que edifícios simuladores, eram ambientes criados para oferecer aos seus visitantes uma experiência espacial. A experiência de estar e sentir um lugar, sem precisar verdadeiramente e fisicamente estar nele. Conhecer uma cidade importante, visitar um lugar exótico, ou presenciar um momento histórico, político ou religioso, através do desenvolvimento e da perfeita coordenação dos elementos dispostos na rotunda.

Além do tema espacial, o estudo dos Panoramas também contribui para o debate da principal ferramenta de arquitetos e urbanistas: a representação gráfica e o que se pode pensar sobre ela. As maneiras, as ferramentas e as técnicas de desenhar, logicamente, também evoluíram e vem se modificando ao longo da História. Não cabe aqui enumerá-las, mas sim citar três momentos importantes e distintos por suas realizações: o Renascimento; os próprios Panoramas; e o surgimento da Gráfica Digital.¹

A partir do Renascimento, os desenhos surgem como vistas ortogonais ao objeto representado. Ora como vistas diretas, ora imaginando-as seccionadas, originando as tão famosas plantas, cortes e fachadas. Para se ter uma idéia de volume, eram utilizados modelos e maquetes, e para a noção de profundidade, a perspectiva. Em um primeiro instante, era utilizada apenas uma representação ou outra, somente posteriormente é que se passou a trabalhar com mais de uma, e mais adiante, com várias ao mesmo

tempo. Característica que persiste até hoje como as principais ferramentas básicas para o ensino de desenho nas escolas de Arquitetura.

Com o aparecimento da Gráfica Digital surgiram novos tipos de representações: modelos tridimensionais digitais que podem facilmente oferecer uma infinidade de possíveis pontos de vista; vídeos e animações, elementos que se podem se movimentar a fim de se obter uma melhor compreensão do objeto em estudo; a interatividade, para o desenhista, aluno, ou usuário do sistema que comanda e ordena os elementos dispostos na interface; etc.

A proposta oferecida pela Gráfica Digital busca principalmente, desenvolver um novo tipo de conhecimento. Uma nova forma de perceber, compreender e analisar a cidade e a Arquitetura, com a criação e o desenvolvimento das ferramentas e das técnicas de representação gráfica. Tal finalidade não elimina e nem substitui as maneiras tradicionais de representação, pelo contrário, as potencializa agregando novos valores e novas descobertas. É neste contexto, no surgimento de novas ferramentas, que os panoramas podem também aparecer em formato digital.

Não se pode afirmar que representar um espaço significa elaborar unicamente um desenho, por mais expressivo que ele possa ser. Um croqui em uma simples folha de papel, ou um modelo 3D na interface de um computador, com toda a potencialidade da Gráfica Digital hoje existente, ainda estão bem distantes de uma representação verossímil do espaço. São apenas representações visuais daquele determinado lugar ou objeto.

Em contrapartida, acreditamos que a proposição oferecida pelos Panoramas é bem mais ampla e diversificada, tanto na experiência pictórico-espacial contida nas rotundas, como também, mais recentemente em sua versão digital.

¹ Para Naylor Vilas Boas: "No campo da Arquitetura e do Urbanismo, entendemos como Gráfica Digital os processos metodológicos que utilizam conjugadamente uma série de ferramentas digitais de representação gráfica de diferentes especialidades, com objetivo de explorar, produzir e interpretar o conhecimento sobre a arquitetura e sobre a cidade em geral." Em: VILAS BOAS, Naylor Barbosa. *A Esplanada do Castelo: Fragmentos de uma História Urbana*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PROURB/FAU/UFRJ, 2007, 180p.

Os Panoramas do século XIX já continham elementos provenientes de uma representação dinâmica do objeto, pois já incorporavam parte da idéia da percepção espacial através do movimento, presente no deslocamento do observador pela plataforma e livre possibilidade do olhar. Tal conhecimento surgiu a partir do Barroco, com os corpos em movimento gerando novas representações, diferentes das tradicionais perspectivas com um único ponto de vista central do Renascimento.

A representação do espaço nos Panoramas é baseada em uma *metaforização* de três dos cinco sentidos dos seres humanos: a visão; a audição e o tato. Para cada uma destas percepções espaciais existe uma resposta diferente: a visão – tela circundante em 360 graus, com os elementos que não devem aparecer tem que estar escondidos; a audição – o som e os ruídos emitidos em função do tema apresentado; e o tato – encontrado na cenografia do *faux-terrain*, o espaço de transição entre a pintura e a plataforma. Consideramos que a representação de um espaço vai muito além de sua *representação gráfica*. É necessário compreender as suas dimensões e os sentidos por ele provocados, característica proporcionada pelos Panoramas.

Desta maneira, acreditamos que os Panoramas proporcionam uma percepção mais *verossímil* do que é um espaço. É necessário ressaltar que ainda não se obtém uma percepção espacial completa, mas certamente, já é mais rica e ampliada, pois incorpora outros sentidos além da visão.

Outra possibilidade para os estudos dos Panoramas é a contribuição à pesquisa histórica. Logicamente, sempre associada aos temas representados: cidades, lugares exóticos, acontecimentos históricos, políticos ou religiosos. É neste âmbito onde se encontram os maiores trabalhos, porém com iniciativas isoladas dos pesquisadores. Como

exemplo, citamos o professor francês de História da Arte na Universidade de Lille-III, *François Robichon*, especialista em Panoramas com o tema da guerra, e ainda, a pesquisadora alemã *Gabrielle Koller*, com enfoque para as diversas representações dos Panoramas da Crucificação de Cristo.

Atualmente, existem dois grandes grupos de estudos e pesquisas sobre Panoramas. O primeiro deles visa compreender quais implicações os levaram a se difundir por todo o mundo e como se tornaram um grande fenômeno de entretenimento de massa, como o trabalho da Prof.^a Dra Mimi Colligan no *National Centre for Australian Studies* na *Monash University* em East Brighton. O segundo privilegia as especificidades dos momentos históricos. Faz-se um estudo demasiadamente detalhado sobre o tema daquele determinado Panorama, mas pouco se reflete de como ele está inserido em seu próprio sistema.² Quais são os Panoramas remanescentes? Como eles estão conectados? Porque sobreviveram?

Sobre o primeiro grupo de trabalhos, ainda assim é possível afirmar que tal compreensão é incompleta. Não se sabe ao certo a extensão do fenômeno Panorama. Citamos como exemplo o caso da América Latina. Hoje, temos a certeza de que existiu uma rotunda na cidade do Rio de Janeiro, onde três Panoramas foram expostos, desenvolvidos e executados pelo pintor Victor Meirelles de Lima, na última década do século XIX. Como o pintor brasileiro se inseriu no contexto dos Panoramas? Como conheceu o fenômeno, e porque resolveu trazê-lo para o Brasil?

² Embora nesta última década alguns estudos tenham sido feitos sobre o tema dos panoramas, estes trabalhos em sua maioria trazem as marcas dos grande mapeamentos, nos quais predominam enfoques que contemplam sobretudo a sua difusão e recepção enquanto fenômeno de massas ou tecem indiscriminadamente a história do seu nascimento e morte sem discernir os seus matizes." Margareth da Silva Pereira, *Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro*, em: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.2. Jan./dez. 1994, p.172.

E ainda, teria sido no Brasil, a única manifestação dos Panoramas na América Latina, ainda que tardia? Muito provavelmente não. Cidades como Buenos Aires e Havana já pertenciam a um núcleo de cidades em ascensão no final do século XIX. Eram consideradas como referência entre as principais capitais latino-americanas. O Panorama poderia ser uma peça importante para a construção de uma nova imagem para estas cidades. Mais estudos deverão ser realizados para que possamos contemplar estas questões.

Em relação ao segundo grupo de estudos também é possível dizer que algumas e importantes características não são inteiramente investigadas. Dos Panoramas que representavam cidades e lugares exóticos, respectivamente os dois primeiros momentos da história dos Panoramas, restam pouquíssimos exemplares. Em sua maioria, somente referências e algumas miniaturas. Poucos são os Panoramas remanescentes do Século XIX que tratam do tema cidade e de lugares pitorescos. A maior quantidade de pesquisa realizada está justamente em seu momento mais tardio, fase em que os Panoramas passam a ser uma forma de propaganda das vitórias de guerras e batalhas entre Estados.

Embora ainda existam fontes textuais, descrições de como eram os primeiros panoramas representando cidades e paisagens, principalmente os folhetos explicativos de Barker e Burford hoje pertencentes à *British Library* em Londres, o material iconográfico é praticamente inexistente. As raras referências iconográficas encontradas podem ser vistas nestes folhetos. Ainda assim, não se sabe se os panoramistas apresentavam um pequeno trecho do Panorama exposto na rotunda, ou se seria apenas mais um desenho simplificado com caráter explicativo. Por mais que sejam valiosos estes folhetos por sua descrição textual, a falta de material iconográfico consistente dificulta os estudos relacionando os Panoramas com as cidades.

Estes estudos certamente seriam uma importante contribuição para o Urbanismo. A possibilidade de ter a visão de todo, a capacidade de reunir em uma única representação gráfica, de uma só vez, o grande e complexo conjunto que é uma cidade: a forma urbana, ícones, marcos, limites, bordas, vazios, funções diferenciadas e alternadas, áreas de maior ocupação, natureza, paisagem, tramas, redes de transporte, informações, fluxos, pessoas, e etc. Todos estes elementos poderiam ser apontados e destacados nestas gigantescas telas, ainda mesmo que fisicamente nas antigas rotundas. Os Panoramas poderiam ser utilizados como uma forma de ver e compreender a cidade. Uma leitura tão grandiosa e tão complexa quanto a própria cidade representada, com múltiplas e infinitas camadas de leituras e informações. Com estas observações, uma possível coleta de dados, e com as ferramentas disponíveis hoje existentes na Gráfica Digital, os Panoramas passariam de uma fonte de pesquisa a um amplo documento colaborativo com referências textuais e iconográficas relativas à história das cidades, acrescentadas a pintura original.

A contribuição também poderia acontecer à Arquitetura, na escala do edifício. Quais mensagens poderiam estar por trás destas grandes telas? Quais elementos os Panoramas poderiam oferecer aos projetistas?

Além da questão espacial, existem outros temas da Arquitetura que são onipresentes nos Panoramas. Tais como: a oposição luz x sombra; a vertigem dos sentidos; o 'enquadramento' da paisagem; a forma da circular; a escada helicoidal; a linha do horizonte; o observador etc. Todos estes elementos, ora combinados entre si, ora com outros, como temas projetuais, foram de profunda importância para alguns célebres arquitetos dos séculos XIX e XX. Fato que demonstra a estreita ligação entre experimentar o Panorama e *projetar* a Arquitetura.

Outra possibilidade de estudo seria também investigar o porquê dos Panoramas não terem sido considerados uma forma de arte. Pouquíssimas foram e são as enciclopédias ou coleções de Arte realmente importantes que citaram ou citam os Panoramas.

Dentre outras razões, destacamos quatro motivos principais que foram sendo alegados ao longo da História: uma forma de arte não utilizaria o auxílio de tecnologia ainda que rudimentar, como a utilização de equipamentos ópticos em um primeiro instante, e mais tarde, fotografias para os levantamentos dos estudos e a composição da grande tela final; a incorporação de objetos reais no faux-terrain das cenas representadas, às vezes produzidos industrialmente, como peças de metal, armas, e etc., o que acabou gerando certo excesso de realismo nos Panoramas, os afastando de arquitetos e artistas; ser uma forma de espetáculo, um entretenimento que para ser visto deveria se comprar o bilhete de entrada; e por último, um sistema que já foi superado pelos seus próprios decorrentes diretos, principalmente pelo Cinema no início do século XX.

Acreditamos que nem todos estes argumentos são inteiramente verdadeiros. Os Panoramas foram e ainda podem ser uma forma arte, e ainda, capazes de gerar novos conhecimentos e novas aplicações.

Em meados do século XIX, chegou-se a totalizar cerca de quatrocentos Panoramas. Destes remanescentes, exibidos da maneira tradicional em rotunda, não chegam nem a vinte. E os poucos demais estão em frangalhos. É uma constatação já percebida por alguns pesquisadores, como a Dra. Natasja Peeters no *Musée Royal de L'Armée et d'Histoire Militaire*, em Bruxelas, e Yadegar Asisi em Leipzig. Ambos os pesquisadores estão utilizando recursos digitais hoje existentes, para a restauração de Panoramas, fazendo mapeamentos e re-desenhando as partes faltantes.

Enfim, muitas são as justificativas que nos levam a estudar os Panoramas. O tema é rico e abrangente, podendo reunir conceitos da Arquitetura, Urbanismo, História, Arte, Tecnologia e novas formas de representações para a Gráfica Digital.

Os Panoramas foram um tema de grande importância no século XIX. No entanto, até hoje os estudos realizados não contemplam muitas de suas questões. A necessidade de existir mais pesquisas com um maior nível de aprofundamento sobre seus temas é um fato que pode ser facilmente comprovado: a sua escassa bibliografia, no Brasil³ e no exterior.

O presente trabalho tem como objetivo contemplar as questões aqui levantadas e outras relativas ao tema. De tal maneira a realizar uma pesquisa ampla e diversificada da História dos Panoramas, nos principais países por onde passou, e nas cidades que ainda possuem rotundas remanescentes; no Brasil, com Victor Meirelles e como o pintor estava inserido no sistema com seus três panoramas; e também, como hoje os Panoramas do século XIX se repercutem na Gráfica Digital, proporcionando novas experiências e conhecimentos para a Arquitetura, Urbanismo e representação digital.

³ "No Brasil, quase nada foi escrito sobre panoramas chamando-se todavia a atenção para alguns trabalhos dos historiadores Donato de Mello Júnior, Gilberto Ferrez (1966), Elza Ramos Peixoto (1982) e mais recentemente, algumas referências sobre o tema, no catálogo da exposição O Brasil dos viajantes (Beluzzo: 1994)." Margareth da Silva Pereira, Idem, p. 175.

3. Metodologia

3. Metodologia

Para o desenvolvimento desta dissertação, foi realizada inicialmente uma profunda revisão bibliográfica sobre o tema dos Panoramas. Vale ressaltar que não existe nenhum único livro escrito no Brasil sobre o tema. Nossa principal fonte de pesquisa sobre a história dos Panoramas foi a bibliografia indicada pelo IPC - *International Panorama Council*.¹

Ao longo das leituras realizadas, foi efetuado um confronto teórico e conceitual de seus principais autores, de onde surgiu um importante questionamento inicial: *O que foram e o que ainda são os Panoramas?* Certamente, não é possível dizer o que foi verdadeiramente, o que o Panorama representou para o homem do início do XIX. Nosso olhar contemporâneo, não faria um julgamento imparcial.

Para Stephan Oerttemann, um dos maiores historiadores sobre o tema, define da seguinte maneira: “É artificial, um termo técnico, em outras palavras, criado para uma forma específica de pintura da paisagem que reproduziu uma vista de 360° e foi inventada simultaneamente, por volta de 1787, por diversos pintores europeus”. E ainda: “Mais do que apenas uma estética semelhante ao de um fenômeno natural, o panorama era simultaneamente um substituto para a natureza e um aparelho simulador para ensinar as pessoas como olhar”.²

Segundo Bernard Comment, outro importante pesquisador do tema, tanto na primeira edição de seu livro em francês de 1993, *Le XIXe siècle des panoramas*, quanto na posterior em inglês de 1999, *The Panorama*, inicia o seu ensaio utilizando a definição oferecida pelo Dicionário de palavras utilizadas na construção, Paris, 1881-1882, t. III: Panorama – é um edifício no qual uma pintura como um panorama está exposto, ou seja, uma tela pintada

na parede interior da Rotunda, coberta por uma cúpula ou uma cobertura em forma de cone. Essas pinturas são reproduções fiéis de um lugar, quando visto de todos os ângulos e de tão longe quanto os olhos podem ver. Para esse fim, o espectador é colocado sobre uma plataforma ou galeria circular simulando uma torre localizada no centro da Rotunda, os feixes de luz vêm por cima, através de uma área com vidro fosco, montada na parte inferior do telhado para iluminar a pintura. Um enorme guarda-sol suspenso acima da plataforma, bem grande em diâmetro, mantém o espectador no escuro, e ao mesmo tempo, esconde as fontes de luz.

Para o pesquisador alemão Oliver Grau: “no campo de uma ilusão óptica, ou de um *Trompe l'oeil*, o Panorama é a mais sofisticada forma de uma ilusão em 360°, um espaço criado pelos meios tradicionais de pintura”.³

Para a historiadora brasileira Margareth da Silva Pereira: “A reflexão em torno desse olhar do observador e através dele, da comunicação emotiva e de tudo o que diz respeito à recepção da obra de arte, ganha cada vez mais espaço nas discussões do período: o que interessa é construir um espaço de uma experiência. Um presente, um instante. Desde cedo o olho que contempla um panorama é cada vez mais convidado a ver o que não está mostrado e a sentir. Sentir intensamente”.⁴

Para a pesquisadora italiana Silvia Bordini: “é difícil, para nós hoje em dia, compreender a força da sugestão exercida pelo Panorama, mesmo visitando alguns exemplares ainda intactos, naquele tempo em que existiam centenas pelo mundo”. E ainda: “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

¹ Grupo multidisciplinar de pesquisadores e autores que estudam sobre os Panoramas.

² OERTTEMANN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Trad. by Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997, p. 6 e p.12.

³ Em: *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, London: Mit Press, 2003, p.62.

⁴ Em: *Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro*, em: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V.2. Jan/Dez. 1994, p.186.

a intensificação das explorações, e por sua vez alimentava o espírito de aventura, os deveres de conhecimentos e de progresso historicamente ligados à colonização".⁵

Para o próprio inventor do Panorama e de seu sistema, o artista irlandês Robert Barker: "a patente do Panorama foi baseada essencialmente na sistemática combinação entre arte e tecnologia".⁶

E por último, citamos ainda o Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis publicado no Brasil em 2009, já com o novo acordo ortográfico, pela Editora Melhoramentos que apresenta quatro definições para o significado de panorama: 1) Grande quadro circular, disposto de modo que o espectador, colocado no centro, vê os objetos representados como se estivesse sobre uma altura, dominando todo o horizonte em volta; 2) Edifício que contém esse quadro; 3) Grande extensão de paisagem que se desfruta de uma altura; 4) Grande exposição sobre algum tema.

O que é então o Panorama?

Consideramos como Panorama uma reunião de toda a argumentação teórica destes autores: a artificialidade da descrição da palavra, um gênero de pintura da paisagem de S. Oerttemann; a minuciosa e precisa descrição técnica da rotunda, com todas as condições necessárias para se construir a *magia* do Panorama de B. Comment; o sofisticado sistema de ilusão em 360° de Grau; o espaço de uma experiência, um lugar para *ver e sentir* de Margareth da Silva Pereira; a *sugestão* necessária ao contemplar um Panorama, a viagem do olhar e o espírito de aventura, de S. Bordini; a união da arte com a tecnologia de Robert Barker; e ainda, a complexa e indefinição por parte dos dicionários, ao dizer que o Panorama era uma pintura, ou uma Arquitetura, ou uma fusão fantástica entre as duas ao mesmo tempo.

⁵ Em: *Sans frontières. La peinture des Panoramas entre vision et participation*, em: Pesenti Campagnoni, Donata; Tortonese, Paolo, *Les arts de l'hallucination*, Turin: 2001, p.80 e p.83.

⁶ STORM, Ernest. *The Magical Panorama*. Amsterdam: Uitgeverij Waanders, 2000, p.25.

Durante as pesquisas realizadas foram encontradas muitas informações que aparentemente estavam relacionadas com o tema dos Panoramas. No entanto, com uma investigação um pouco mais profunda e detalhada foi possível perceber que não. Tal motivo pode de ser justificado pelo uso indevido da palavra panorama. Para tanto, considera-se também de fundamental relevância estabelecer uma nomenclatura básica relativa ao tema, com seus respectivos e diferentes sentidos, que estarão presentes ao longo de todo este trabalho. Sua utilização indevida ou interpretações incorretas podem nos afastar da idéia original do Panorama.

São eles em ordem decrescente em relação à escala e a complexidade da experiência proporcionada ao observador:

O Panorama - é um espaço para uma experiência. É o sentido original da palavra. O sistema com toda a complexidade técnica inventada por Barker. Contém uma pintura de 360°, e que pelo menos uma vez esteve exposta em uma rotunda. É realçada a forma da grafia com 'P' maiúsculo;

O panorama - é uma representação gráfica em 360°, mas sem estar exposto em rotunda. Normalmente, a natureza e a técnica da representação são mais livres: pinturas, desenhos, fotografias, imagens digitais ou etc. Não há o envolvimento do observador. A grafia é realizada com 'p' minúsculo;⁷

O panorama parcial - constitui em uma única representação de natureza e técnicas variadas, mas não de 360°. Pode ser formado também por várias vistas panorâmicas seqüenciais, colocadas lado a lado de modo a constituir uma única imagem contínua;

A vista panorâmica - É a unidade das representações panorâmicas. Natureza e técnica livres. Pode ser uma única vista, ou mais de uma. Podem ou não ser seqüenciais, caso sejam, formam um panorama parcial.

⁷ É Silvia Bordini que recomenda tal diferenciação entre Panorama e panorama. O primeiro, as rotundas tradicionais, o segundo o sentido atual da palavra. Como o sentido atual da palavra não será utilizado neste trabalho, convencionou-se usá-lo da maneira indicada.

Na revisão bibliográfica realizada foi possível constatar também três importantes metodologias de trabalho presentes nos estudos relativos aos panoramas: a primeira de divisão temática, que estuda especificamente o conteúdo dos temas representados; a segunda de forma geográfica, que busca compreender o fenômeno de difusão como um todo e o mapeamento dos países por onde estiveram; e a terceira, de ordem cronológica, ordenando os acontecimentos e refletindo sobre as principais decorrências.

A divisão cronológica ainda pode ser subdividida em quatro momentos distintos: o surgimento e o desenvolvimento inicial até 1830; a difusão do fenômeno pelos países, um aprimoramento tecnológico nas representações e certo declínio de público nas grandes cidades, de 1830-1880; o segundo grande instante a partir da década de 1880, culminando na Exposição de Paris em 1889; e os Panoramas tardios, realizados na última década do século XIX e início do século XX.

Para o presente trabalho, iremos adotar a divisão temática.

Segundo o pesquisador francês François Robichon, em sua tese *Les panoramas en France au XIXe siècle*, os temas podem ser divididos em apenas duas categorias: paisagens e batalhas. Já para o pesquisador holandês Ernst Storm, no prefácio do livro *The Magical Panorama: the Mesdag Panorama, an experience in space in time*, a divisão temática pode ser um pouco mais abrangente: cidades e paisagens; guerras; e religião.

Para o presente trabalho, consideramos ser mais interessante buscarmos uma compreensão sobre os temas apresentados seguindo a proposta sugerida por Storm, com ênfase maior no tema da cidade e paisagem, mas comentando e fazendo também uma aproximação aos temas da guerra e da religião, com a apresentação dos Panoramas remanescentes, os exemplares do final do século XIX e início do século XX.

É importante relatar também a experiência de intercâmbio realizada entre o primeiro e segundo ano do Mestrado, fundamental para o desenvolvimento deste trabalho e para compreensão sobre os Panoramas. O intercâmbio acadêmico entre o PROURB-FAU-UFRJ e o *ALFA Program* da União Européia nos ofereceu uma bolsa de estudos, durante um ano, para realizar algumas disciplinas de pesquisa na Faculdade de Arquitetura *Sint-Lukas Architectuur* na Bélgica, na cidade de Bruxelas.

Tal oportunidade foi de extrema importância para a realização deste trabalho, pois não somente nos ofereceu a favorável condição de realizar viagens de estudos para alguns Panoramas remanescentes, com a possibilidade de *sentir e vivenciar verdadeiramente a experiência por eles oferecida*; como também, realizar pesquisas em Bibliotecas e Arquivos de Bruxelas, uma das principais cidades por onde os Panoramas estiveram.

Os Panoramas visitados foram: *Waterloo* na Bélgica, *Mesdag* na Holanda, *Bourbaki* na Suíça, e as novas experiências de Yadegar Asisi na Alemanha, onde foi realizado o *17th International Panorama Conference*. E as principais fontes de pesquisa: *Bibliothèque Royale de Belgique* e o *Archives da Sint-Lukas Architectuur*.

Após uma compreensão geral sobre os Panoramas e seus relativos temas representados, novos questionamentos foram levantados: Houve alguma participação brasileira? Qual ou quais artistas fizeram parte? Como o Brasil se inseriu dentro do fenômeno dos Panoramas?

Para responder a tais questionamentos foram realizadas consultas nos arquivos da Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Imagem e Som, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, tendo como base os jornais de época encontrados e os poucos artigos escritos sobre a presença dos Panoramas no Brasil.

De imediato, foi possível constatar que houveram três Panoramas no Brasil, no Rio de Janeiro, com grande importância no final do século XIX. E o panoramista destas três grandes telas foi o pintor Victor Meirelles.

A partir das investigações realizadas sobre Victor Meirelles, principalmente com base na biografia comentada do artista de Ângelo de Proença Rosa e Elza Ramos Peixoto, e também, nos estudos de Eliane Considera, pôde-se perceber a profunda contribuição oferecida pelo artista. Não apenas por ser sido o único panoramista brasileiro, mas principalmente por ser um dos poucos panoramistas a realizar Panoramas dos três grandes temas de pintura: cidade-paisagem; guerra e religião, nesta ordem.

Metodologicamente, Victor Meirelles nos oferece uma oportunidade única e bem interessante, pois seus três Panoramas contemplam os três temas apontados na divisão temática de Ernst Storm. Este fato pode ser explicado pois o artista é considerado um panoramista tardio, realizando o seu primeiro Panorama no final da década de 1880, e os dois posteriores na última década do século XIX. Quando o pintor brasileiro resolveu pintar os seus Panoramas, todos os temas já haviam sido representados anteriormente. Para cada um deles, Meirelles fez um Panorama.

Os Panoramas de Victor Meirelles se tornam a peça central para a metodologia deste trabalho. É através deles e da divisão temática sugerida por Storm que a parte histórica do trabalho será apresentada.

O primeiro Panorama realizado por Victor Meirelles foi o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, com grande enfoque na paisagem carioca. É o Panorama mais notável e o mais reconhecido da cidade do Rio Janeiro. Iremos nos deter mais sobre este primeiro do que sobre os outros dois. Os outros dois Panoramas: *O Panorama da Revolta da Armada*; e o *Panorama do Descobrimento do Brasil* são bem menos conhecidos internacionalmente e pouco mencionados. Mas, nos oferecem a possibilidade de demonstrar de

que o artista possuía tamanha habilidade de também representar a paisagem em Panoramas relativos à guerra e a religião. Temas em que já havia feito trabalhos bem significativos como: *A batalha dos Guararapes*; e *A Primeira Missa no Brasil*.

Outro ponto importante para a realização deste trabalho é a contribuição oferecida pelos Panoramas aos meios digitais. Como a experiência proporcionada nas tradicionais nas rotundas, a exposição da pintura circular, e a maneira de olhar, se comportam no universo digital.

Vislumbram-se dois grupos distintos: os panoramas interativos visualizados nas interfaces dos computadores, como os propostos por Corina Jacobs, e atualmente também presentes nos sistemas da Google; e as instalações panorâmicas do tipo *CAVE*, com as experiências de Yadegar Asisi e Jeffrey Shaw, com aplicações acadêmicas e de entretenimento.

A investigação demonstra como os Panoramas podem proporcionar novos tipos de conhecimentos, caminhos de experimentação e de representação gráfica da Arquitetura e da cidade. Para tanto, conta essencialmente com o auxílio, desenvolvimento e criação das ferramentas da Gráfica Digital. Para esta etapa do trabalho, a maior parte das fontes foram de artigos científicos sobre a utilização de panoramas no meio digital, principalmente da SIGraDi na América Latina, e no SIGGRAPH nos EUA.

E por último, citamos também um aplicativo de nossa criação: o Panorama multi-layer. O *hiperdocumento* consiste em agrupar vários panoramas do Morro do Castelo realizados durante o século XIX. É um trabalho ainda de caráter experimental, não está finalizado. A principal base para sua criação foi o levantamento iconográfico dos panoramas realizados a partir do Morro. Com a superposição das camadas, e um novo panorama atual a partir do terraço do Ministério da Educação, é possível observar as principais transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro.

4. Cidade-Paisagem

4.1 O Panorama da cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles

Em 03 de janeiro de 1891 era inaugurada a Rotunda com o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*.

Com uma arquitetura bem peculiar e inédita até então na paisagem brasileira, o edifício era composto por um grande volume cilíndrico completamente opaco, um grande tambor construído em concreto e alvenaria, sem nenhuma abertura para o exterior, com exceção da porta de entrada. A cobertura figurava um grande chapéu circular, que não era possível ser visto do ponto de vista do pedestre, apenas com um bom distanciamento, dada a sua grande altura.

A 'Rotunda', que rapidamente ficou conhecida e assim chamada pelos cariocas, possuía aproximadamente 115 metros de comprimento, 36 metros de diâmetro e 15 metros de altura. E todo um sistema especialmente desenvolvido para exibir a grande tela. *O Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* representava a cidade na metade do século XIX, vista do alto morro de Santo Antônio.

Embora o continente não fosse nada atrativo e não estivesse em harmonia com o seu *conteúdo*, o edifício era de extrema importância e valor. E estava em pleno acordo com a sua localização, o marco do poder político, agora republicano, outrora imperial: a Praça XV de Novembro.

O Panorama vinha de duas outras exposições, em Bruxelas em 1888, e em Paris em 1889, em ambas, marcado por uma visita bastante significativa. A expectativa era grande por parte do público carioca e brasileiro, pois muitos queriam ver a gigantesca tela que fizera tanto sucesso nas duas capitais européias, e que até então só tinham lido comentários pelos jornais locais, ou ouvido relatos de quem os tivesse visto na Europa.



Fig.1- Vista panorâmica tomada da Ilha das Cobras, a Rotunda aparece na Praça XV.



Fig.2- A Rotunda vista do Morro do Castelo em 1890.



Fig.3- A Rotunda vista da Praça XV de Novembro e o cais Pharoux em 1890.

O fato foi amplamente noticiado pela imprensa da época, de onde se destaca a matéria publicada pelo *Jornal O país*, na coluna intitulada *Artes e Artistas*, da mesma data da Inauguração:

“O espectador, colocado nesse ponto, por bem calculado de efeito e distribuição igual e pródiga da luz, do centro para a circunferência, sente a ilusão perfeita de quem se coloca no alto do Morro de Santo Antonio e dali goze do panorama vasto, indefinido, deslumbrante da opulenta natureza brasileira do aspecto geral da cidade distinguindo-se um por um sem discrepância, todos os edifícios públicos e particulares, monumentos, praças, ruas, praias, jardins públicos e até arrabaldes.”

Tão logo inaugurado o Panorama, o *Jornal do Comércio*, também de grande circulação na cidade no final do século XIX, começou a publicar pequenas notas indicando a freqüência de público a cada dia: “Panorama do Rio de Janeiro - A exposição deste panorama foi ontem visitada por 250 pessoas”; “... ontem visitada por 300”; etc.¹

O Panorama era uma arte feita para todos, sem um público alvo, assim foi nos europeus, e assim seria no do Rio Janeiro. Aos adultos, jovens e crianças, para qualquer um que desejasse vê-lo, desde que fosse pago o bilhete de entrada que no geral, nunca era caro.

¹ Em uma pesquisa realizada a partir destes Jornais, a Prof.^a Eliane Considera afirma que o Panorama foi visitado por aproximadamente 70.000 pessoas, o que seria equivalente naquele momento, a 15 % da população carioca. Essas listas de freqüência de público foram mais publicadas durante o primeiro ano da exposição, quando o panorama ainda era uma novidade. Com o tempo, deixou de receber tal atenção.

Um pouco após a inauguração, o *Jornal do comércio* em 24 de fevereiro de 1891, faz um convite aos seus leitores para irem ao Panorama do Rio de Janeiro, indicando os dias, horários e preços:

GRANDE PANORAMA

da

Cidade do Rio de Janeiro

Espectáculo 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

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 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 estipulados.

Além de notícias de Jornal, muito pouco se sabe sobre a Rotunda. Apenas algumas fotografias, mas nenhum desenho. A única descrição encontrada de seu interior foi feita por Artur de Azevedo para a sua peça teatral chamada *O Tribofe*. O autor toma como cenário do primeiro ato a Rotunda onde estava exposto o *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*. Transcreveremos na íntegra este trecho da peça:

ATO PRIMEIRO

QUADRO PRIMEIRO

O interior da rotunda em que se acha o panorama do Rio de Janeiro, na Praça 15 de Novembro. No centro, um duplo alçapão por onde os visitantes entram e saem. Um álbum, folhetos e binóculos. Cadeiras.

CENA PRIMEIRA

O Comendador, Eusébio, Dona Fortunata, Quinota, Benvinda, Juca, 1º visitante, 2º visitante, visitantes. (Uns apreciam o panorama, outros conversam, outros escrevem as suas impressões no álbum dos visitantes. Cena muito animada.)

CORO

Oh! que belo panorama!
Que trabalho! que primor!
Ganhará dinheiro e fama
O senhor comendador!

COMENDADOR

Venham ver uma obra-prima
Que louvores mil desperta!
Ninguém dela se aproxima
Sem ficar de boca aberta!

CORO

Vejam, vejam como é bela!
Desde França, está provado
Que defronte desta tela
Fica tudo estatelado!

CORO

Oh! que belo panorama!
etc.

Eusébio, à família - Óia a ia das Cobra!

1º visitante - Onde, senhor?

Eusébio, apontando - Ali.

1º visitante - Está enganado. Aquilo é a fortaleza de Villegaignon.

Quinota, a Dona Fortunata - Olhe, mamãe, aquela rua é que era o quintal das freiras da Ajuda.

Juca, choroso - Eu quero i me embora!

Dona Fortunata - Espera menino! Não começa a reiná!

Comendador, a Eusébio - Queira escrever as suas impressões neste álbum. (Dá-lhe o álbum.)

Eusébio - Dê cá (Toma o álbum, senta-se e escreve.)

2º visitante, ao Comendador - Então? Está satisfeito?

Comendador - Por ora não posso dizer nada. É o primeiro dia de exposição.

2º visitante - A inauguração do seu panorama não podia ter lugar em dia mais apropriado: 1º de janeiro², a data do descobrimento desta bela terra, tão fielmente reproduzida pelo seu pincel.

Comendador - Ora aí está uma frase que o senhor podia ter escrito naquele álbum.

2º visitante - Já lá está.

Comendador - Ah! bem! (Caindo numa cadeira.) Estou cansadíssimo... E já vão sendo horas de fechar... Não tive hoje descanso um minuto!... Só o trabalho de receber os convidados!

Eusébio, erguendo-se com o álbum na mão - Aqui está o que escrevi. (O comendador levanta-se.) Puxei pelas idéias, mas não saiu grande coisa. (Chamando.) Dona Fortunata... Quinota... Juca... Benvinda... Venhum ouvi. (A família cerca-o.) Estão todos?

A família - Estamos.

² A data aqui mencionada deve ser apenas na peça, a inauguração ocorreu no dia 03 de janeiro de 1891.

Eusébio, lendo com ênfase - "Victor Meirelles, és de muita força!" (Ficam todos a espera do resto.) Então? Que mais esperam?

Quinota - O resto.

Eusébio - O resto? E só!...

Todos - Ora!

Quinota - Por tão pouco não valia a pena.

Comendador - Naturalmente este senhor é homem de poucas palavras.

Eusébio - Ah, quem me dera tê o talento deste visitante que escreveu: "Victor Meirelles fez-se por si; honra aos seus mestres!"

Comendador, tomando-lhe o álbum. A companhia é muito amável... mas já está escurecendo... são horas de fechar o panorama. (Efetivamente tem escurecido. Muitos visitantes saíram durante o diálogo. Outros saem agora apouco e pouco. Alguns apertam a mão ao comendador.)

Eusébio - Eu fiquei por último, porque tenho que le dizê duas palavra.

Comendador - Estou às suas ordens, mas é melhor lá embaixo.

Eusébio - Não, sinhô. Há de sé aqui mesmo. Vosseoria não sabe quem eu sou, mas eu le digo.

COPLAS

Sinhô, eu sou fazendeiro	Apareceu um janota
De São João do Sabará,	Em S. João do Sabará;
E venho ao Ri' de Janeiro	Pediu a mão de Quinota,
De coisas grave tratá.	E vei's' embora pra cá!
Ora aqui está!	Ora aqui está!
Ora aqui está!	Ora aqui está!
Talvez leve um ano inteiro	Hei de achá esse idiota
Na Capitá Federá!	Na Capitá Federá!

Esta é minha muié. Dona Fortunata... Dona Fortunata - Uma sua serva. (Mesura.)

Comendador - Folgo de conhecê-la, minha senhora. E esta moça? é sua filha?

Eusébio - Nossa.

Dona Fortunata - Nome dela é Quinota... Joaquina... mas a gente chama ela de Quinota.

Quinota - Cale-se, mamãe... O senhor não perguntou nada...

Eusébio - Muito estruída... Teve três professô... Não parece moça da roça.

Comendador - Sim?

Eusébio - Este é meu filho Juca... Tem cabeça, qué vê? Diz um verso, Juca!

Juca - Ora, papai!

Dona Fortunata - Diz um verso, menino! Não ouve, teu pai tá mandando?

Juca - Ora, mamãe!

Quinota - Diz o verso, Juca. Você parece tolo!

Juca - Não digo!

Benvinda - Nhô Juquinha, diga aquele de lá vem a lua saindo.

Juca - Eu não sei verso!

Dona Fortunata - Diz o verso, diabo! (Dá-lhe um beliscão. Juca faz berreiro.)

Eusébio, tomando o filho e acariciando-o - Tá bom, tão bom, não chora! (Ao comendador.) Tá muito cheio de vontade... Ah! mas eu vou botá ele no colégio. Diz que o Gináso Nacioná é muito bom...

Comendador - Dizem.

Eusébio, a Juca - Então tu não qué dizê o verso?

Comendador - Deixe-o. Dirá quando chegar à casa.

Eusébio - A casa?! Ah! meu sinhô! isso é que há de sé difíce! Nós não temo casa, e era justamente por isso que eu desejava falá a vosseoria.

Comendador - Ora essa!

Eusébio - Magine que nós cheguemo onte e procuremo cômados em todos os hoté. Nem um quarto desocupado! Quisemo alugá uma casa... Quá casa, seu compadre! No Rio de Janeiro não há uma casa pr'alugá!

Comendador, a parte - Mas que tenho eu com isso?

Dona Fortunata - Esta noute... Ai, meu Deus! uma pessoa pra quê está guardada neste mundo!

Comendador - Que aconteceu?

Quinota - Não contem!

Eusébio - Passemos a noite dentro de um bonde, que estava na Rua do Riachuelo, c'as cortina arriada. Cada um de nós tomou conta de um banco.

Dona Fortunata - A gente feito vagabundo!

Quinota - Mamãe!... Que necessidade tem este senhor de saber...?

Comendador - Mas, afinal, que desejam de mim?

Eusébio - Eu le digo. Nós passemos inda agorinha por aqui e vimo este barracão.

Comendador - Diga "pavilhão".

Eusébio - Ué! Pavilhão não é bandeira?

Comendador - Se não quiser dizer "pavilhão" diga "rotunda".

Eusébio - Pois bem, passemos por esta rotunda, e proguntemo o que era. Nos disserum 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?

Dona Fortunata - Catunda.

Quinota - Rotunda.

Eusébio - Ora ai está.

Comendador - O senhor está doido! Aqui não há espaço!...

Eusébio - Ora! pra quem foi obrigado a passá a noite num bonde c'a familia!

Comendador - Não há espaço nem ar. O senhor não vê como faz calor aqui?

Eusébio - E verdade que estou suando em bica!

Comendador - E eu!

Dona Fortunata - E eu!

Quinota - E eu!

Juca - E eu!

Benvinda - E eu!

Comendador - Se querem continuar a conversar, vamos lá para baixo. Aqui já está muito escuro!

Dona Fortunata - E tudo isto por causa daquele Seu Gouveia! Ah! Se eu pego ele!...

Eusébio - Ora! Estava tão bão este cômado! Deste lado ficava eu e Dona Fortunata.

Dona Fortunata - Não; se eu ficasse era ali do lado da barra, que deve ser mais fresco.

Eusébio - Tá bão... A gente não havia de brigá... Aqui do lado da Tijuca ficava Quinota e Benvinda... E Juca ficava ali.

Comendador - E podiam gabar-se de que todos os quartos tinham muito boa vista.

Benvinda - Nanhã, olhe um passarinho!

Quinota - E verdade! um passarinho!

Dona Fortunata - Parece de verdade!

Juca - Eu quero o passarinho pra mim!

Eusébio - Cala a boca, menino!

Juca, chorando - Eu quero o passarinho!

Dona Fortunata - Deixa está... eu te sapeco quando chegá em casa!

Eusébio - Em casa! Então não é tão cedo que você sapeca ele!

Comendador - Mas observo-lhes que já não enxergamos um palmo adiante do nariz! Vamos embora!

Eusébio - Vamos! (Vai descendo.)

Comendador - Não! Por aí é a entrada!

Dona Fortunata - Ué! A gente não desce pelo mesmo lugá por onde subiu pra cima?

Comendador - Esperem! Eu vou adiante! Chi! Está escuro que nem um prego! Deixem-me riscar um fósforo. (Risca um fósforo e desce.)

Eusébio - Desça Dona Fortunata. (Dona Fortunata desce.) Desce, Quinota. (Quinota desce.) Desce, Juca.

Juca, chorando - Eu quero o passarinho!

Eusébio - Ah! (Empurra-o. Juca desce. Só ficam em cena Benvinda e Eusébio. Ela vai descendo e ele dá-lhe um beijo.)

Benvinda - Ah! seu assanhado! (Desce. Eusébio desce. A cena fica vazia. Obscuridade completa. Música na orquestra. A coluna central do panorama transforma-se num grande ramalhete, de onde sai Frivolina, iluminada por um foco de luz elétrica.)

FIM DO ATO PRIMEIRO

No divertido e engraçado primeiro ato de *O Tribofe*, os personagens da peça, retirantes vindos do interior, se encontram com o 'Comendador' e tentam convencê-lo a alugar sua rotunda para pernoitarem. Ela não funcionava à noite, não possuía luz elétrica para iluminar o Panorama, e espaço não faltava, era grande o bastante para 'abrigar' uma família em seu interior. A 'coluna central do Panorama', nos oferece outra pista: na plataforma de observação havia uma coluna estrutural para apoio da grande cobertura.

Artur de Azevedo ainda faz importantes revelações de como era a atividade no interior da Rotunda: pessoas entrando e saindo; cadeiras; binóculos; folhetos; um álbum para o registro dos visitantes; um duplo alçapão com as escadas de subida e descida; e curiosamente, o próprio 'Comendador' recebendo os seus visitantes. Tudo nos leva a crer que se tratava justamente do pintor do Panorama: Victor Meirelles.

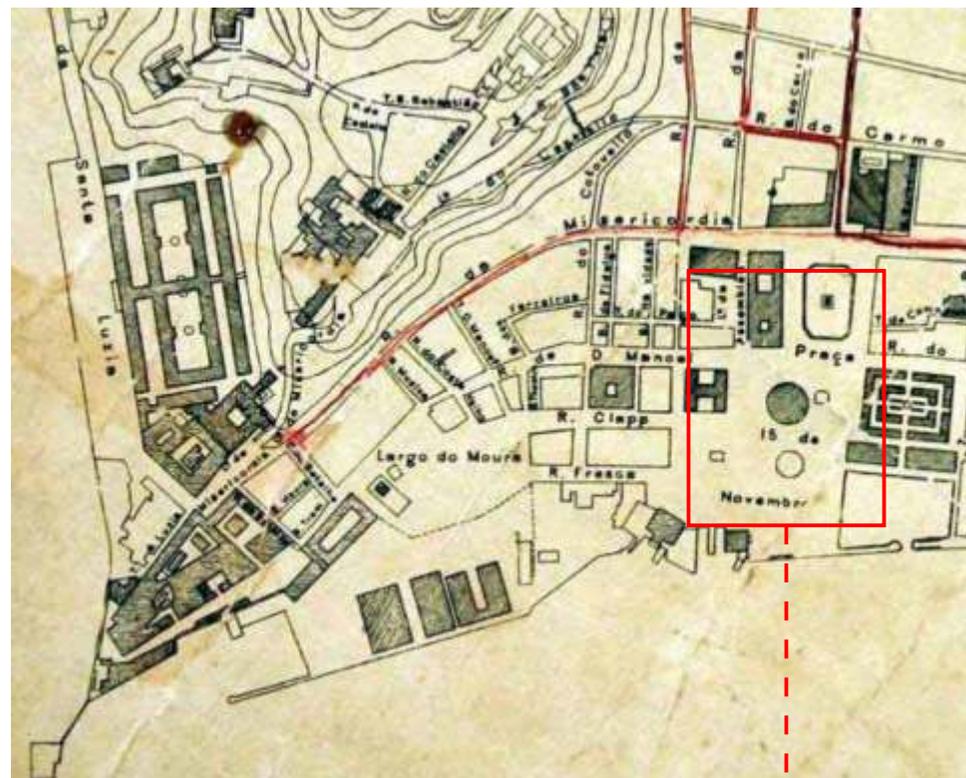


Fig.4- Planta topográfica da Cidade do Rio de Janeiro feita em 1896.



Fig.5- A Rotunda e o Chafariz do Mestre Valentim.

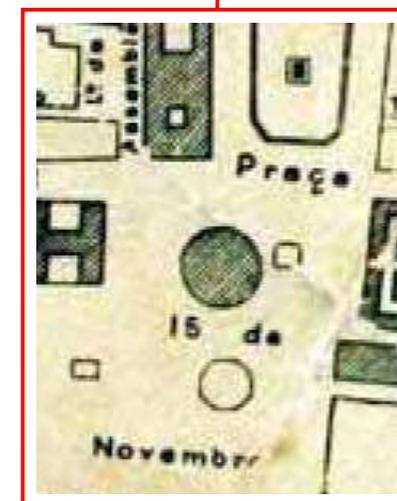


Fig.6- Detalhe do mapa.

Embora a Rotunda só tenha sido construída em 1890 e finalizada em 1891, o projeto de um Panorama na cidade do Rio de Janeiro já vinha sendo discutido há alguns anos. A primeira proposta poderia ter sido realizada pelo pintor de cenas históricas Pedro Américo.

Em 1882, Constantino Herman Scholobach, João da Costa Rodrigues e Antonio José Alves apresentaram a Câmara Municipal do Rio de Janeiro um projeto para a construção do Grande Panorama Nacional. Possivelmente, o primeiro a ser idealizado no país.³

A grande rotunda seria erguida em ferro fundido, ao invés da tradicional madeira como elemento estrutural. A utilização do ferro passa a ser mais utilizada devido à construção do *Palácio de Cristal* de Joseph Paxton em Londres em 1851, na Grande Primeira Exposição Mundial.

A construção foi orçada em 400 contos de réis, uma verdadeira fortuna para a época. Os autores do projeto previam o resgate do investimento em no máximo 18 meses, com um público diário de aproximadamente 1500 pessoas.

Uma grande novidade havia sido proposta: a utilização de energia elétrica.⁴ A idéia era permitir que os visitantes pudessem ir ao Panorama inclusive na parte da noite. O espetáculo poderia entreter crianças e jovens durante o dia, e mais tarde os profissionais livres no período noturno, após a saída do trabalho. No entanto, o projeto nunca chegou a sair do papel.

³Em: O fascinante espetáculo de luzes e sombras: No século XIX, antes da invenção do cinema, curiosas máquinas de entretenimento provocavam espanto e admiração nos brasileiros. Artigo de Guilherme Sarmiento publicado na revista Nossa História, Ano 1, Nº. 8 em junho de 2004, quando a publicação ainda era realizada pela Biblioteca Nacional.

⁴ Não era comum na construção de Panoramas a utilização de luz elétrica. No entanto, é importante ressaltar que esta proposta, embora seja a primeira ser idealizada no Brasil, surge quase no final do século XIX, onde o desenvolvimento das instalações elétricas já era maior.

O tema da pintura seria *A Batalha do Avaí*, e o Pintor Pedro Américo. Fato curiosamente interessante, pois Pedro Américo havia pintado em 1877, cinco anos antes, uma de suas obras primas – junto com o *Grito do Ipiranga* em 1888 - um quadro com o mesmo nome, sendo sucesso de crítica e público, já com proporções não usuais, e que certamente lhe serviria como uma boa base para os estudos iniciais.

Se este primeiro projeto de Panorama se realizasse, teríamos dois dos maiores pintores brasileiros acadêmicos envolvidos com a temática dos Panoramas: o paraibano Pedro Américo, e o catarinense Victor Meirelles. E muito provavelmente, o debate sobre o tema no país seria um pouco mais extenso. Fato é que somente Victor Meirelles foi o único panoramista brasileiro. O único a realizar Panoramas.



Fig.7- *Batalha do Avaí* - Pedro Américo - 1877 - Óleo sobre tela - 600 x 1100cm. Proposta para o primeiro Panorama a ser realizado no Brasil.

Victor Meirelles de Lima nasceu no dia 18 de agosto de 1832 em Santa Catarina, na cidade de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis. Filho do casal de imigrantes portugueses Antônio Meirelles de Lima e Maria da Conceição. A vida e a obra do pintor costumam ter subdivisões correspondendo aos seus deslocamentos e fases importantes: catarinense (1832-1846); escolar (1847-1853); prêmio de viagem (1853-1861); plenitude (1861-1890) e fase final (1890-1903).⁵

Desde sua infância, Victor Meirelles já pintava a paisagem de sua cidade em vistas panorâmicas. A vocação para o desenho e pintura foram estimulados pelo amigo Marciano Moreno, engenheiro argentino, na época exilado político no Brasil.

Tão logo o talento da juventude pronunciado, Meirelles foi procurado por Jerônimo Coelho - conselheiro do Império - e a pedido, produziu o seu primeiro trabalho conhecido, uma paisagem da Ilha de Santa Catarina. A obra foi levada para o Rio de Janeiro, e entusiasmou o então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Félix-Émile Taunay, com quem pouco tempo depois teria aula de pintura da paisagem.

Victor Meirelles recebe uma bolsa de estudos e vai morar na cidade do Rio de Janeiro, antes de completar 15 anos de idade. É o início da trajetória de sua longa carreira acadêmica. Estuda na Academia Imperial de Belas Artes e logo se destaca como um dos mais proeminentes alunos.

Em 1852, Victor ganha um prêmio de viagem à Europa, com a pintura de *São João Batista no Cárcere*. O jovem pintor passará oito anos de sua vida estudando com mestres franceses e italianos.

⁵ Em: Victor Meirelles de Lima 1832-1903, Ângelo de Proença Rosa, Elza Ramos Peixoto. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p.27-54.

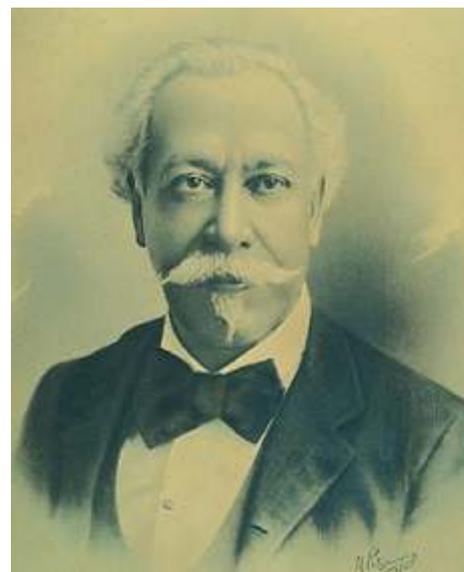


Fig.8- Retrato V-M - Litografia - August Off.

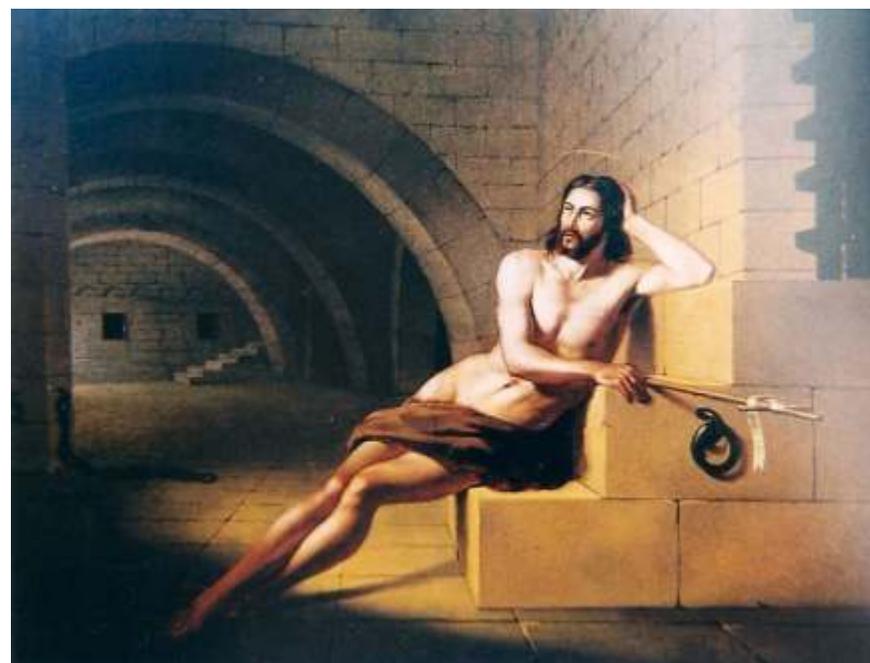


Fig.9- São João Batista no Cárcere - V-M - 1852 - Óleo sobre tela - 90 x 106cm

Em 1853, o pintor catarinense chega à cidade de Harve, na França. Passou rapidamente por Paris, mas teve sua maior estadia em Roma e Florença. Por sua dedicação e prestação de contas à Academia Imperial, Victor Meirelles teve sua permanência prorrogada na Europa por três vezes. Em 1856, foi à Milão na Itália, e regressou à Paris, onde permaneceu até 1860. Trocou correspondências com Manuel Araújo Porto-Alegre⁶, o novo diretor da Academia Imperial de Belas Artes, que lhe deu a sugestão para a realização de uma obra: *A primeira Missa no Brasil*. A tela que viria a se tornar a sua grande obra-prima.⁷

Ao regressar de sua viagem, Meirelles se insere no modelo acadêmico e passa a dar aulas na mesma Academia onde estudou, trabalhando como professor de pintura da paisagem. Desenvolve uma pintura de caráter histórico e voltada à construção de uma memória nacional com forte sentimento de patriotismo. Realiza: *Moema* (1866); *Passagem de Humaitá* (1869) e *Batalha dos Guararapes* (1879).

Em 1876, ocorreu a Grande Exposição Universal na cidade de Filadélfia nos Estados Unidos. O Brasil participou e convidou alguns de seus pintores mais notáveis a exporem suas principais telas. Victor Meirelles foi um deles, enviando *A Primeira Missa no Brasil*, *a Passagem de Humaitá*, e *Combate Naval do Riachuelo*. O artista não viajou à Exposição apenas enviou suas telas, para que lá fossem montadas e expostas aos visitantes.

⁶ Em: Victor Meirelles de Lima 1832-1903, Ângelo de Proença Rosa, Elza Ramos Peixoto. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p.27-54. Os dois autores transcrevem algumas das correspondências trocadas entre Victor Meirelles e Porto-Alegre. Percebe-se que além de amigo, o diretor da AIBA era também um mentor intelectual para Victor. Orientava o seu discípulo em quais caminhos deveria seguir e trabalhos deveria aceitar.

⁷ A Primeira missa no Brasil será a base para o terceiro Panorama de Victor Meirelles.



Fig.10- *A primeira Missa no Brasil* - Victor Meirelles - 1860 - Óleo sobre tela - 260 x 356cm.



Fig.11- *Batalha dos Guararapes* - Victor Meirelles - 1879 - Óleo sobre tela - 500cm x 925cm.

O Combate Naval do Riachuelo era uma encomenda feita pela Marinha do Brasil. A tela representava um trecho da Guerra Paraguai (1864-1870), na primeira fase da ofensiva paraguaia. Era um forte desejo das Forças Armadas Brasileiras Imperiais possuírem registros históricos de seus combates, sobretudo uma tela que enaltescesse uma grande vitória.

Entretanto, as telas não foram devidamente embaladas na viagem de retorno ao Brasil e permaneceram por muito tempo retidas na Alfândega. As pinturas se deterioraram bastante, mas somente o *Combate Naval do Riachuelo* acabou sendo extremamente danificado, sem sequer cogitar a possibilidade de restauração. Mesmo depois de ter sido entregue à Academia, a obra ainda ficou ao relento, foi abandonada por quase dois anos sem que fosse verificado o seu estado de conservação. Somente em 1879, em ocasião da Exposição Geral de AIBA é que foi lembrada novamente.⁸

Este triste episódio de desleixo das autoridades brasileiras e dos diretores da Academia inicia os primeiros passos de Victor Meirelles em direção aos Panoramas.

A imprensa noticia o fato e acusa o próprio pintor, pois como sendo professor da Academia poderia ter pressionado a direção, se certificando das condições de entrega e de acompanhamento do seu trabalho. Meirelles não foi culpado, mas certamente um pouco conivente.

Com a autorização do Imperador D. Pedro II, Victor Meirelles viaja à Europa em 1880, à Paris, para pintar uma réplica, uma segunda versão da tela a partir de estudos e fotografias. A obra original havia sido fotografada, o que facilitou um pouco a sua tarefa. Ironicamente, Victor Meirelles estaria fazendo plágio de si mesmo!

⁸ Em: Entre duas Modernidades: do neoclassicismo ao pós-impressionismo na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes, Mônica Xexéo. Rio de Janeiro: MNBA, p.69, sem data.

O pintor aproveitou a ocasião, e expôs a réplica no Salão de Paris em 1883, quando a prática dos salões já estava em decadência. Ao estar em Paris, Meirelles se depara com o segundo grande momento dos Panoramas, que estavam novamente em ascensão a partir de 1880. As gigantescas pinturas voltaram a estar em moda e tornando-se mais uma vez uma forma bem lucrativa de entretenimento nas principais cidades. Neste momento, o conteúdo temático das telas, quase sempre, são fatos históricos dos Estados em guerras e batalhas. Os Panoramas se consolidam como uma importante ferramenta de propaganda do totalitarismo e nacionalismo das nações.

Victor Meirelles volta para o Brasil com a idéia de pintar um Panorama. Tão logo chegou à capital do Império, encontrou com um dos membros correspondentes da Academia Imperial de Belas Artes: Henri-Charles Langerock. O pintor belga era especialista na representação de paisagens e estava na cidade para uma exposição. Victor o convida para a iniciativa, e juntos começam a pintar *O Panorama da cidade do Rio Janeiro*.



Fig.12- *Combate naval do Riachuelo* - V-M -1883 - Óleo sobre tela - 460 x 820cm.

Henri Charles Langerock foi o pintor belga co-autor do *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* junto com Victor Meirelles. Langerock viajou boa parte da Europa e do norte da África desenhando a paisagem natural das principais cidades por onde esteve. Foi reconhecido como um bom paisagista, chegando a trabalhar também com fotografia. Foi membro correspondente da Academia Imperial de Belas Artes no Brasil, quando conheceu Victor Meirelles. Era um artista reconhecido, porém sem possuir grande notoriedade. Nasceu em 1830 e morreu em 1915.

E pronto. Esta seria a biografia conhecida de Langerock, sem maiores informações e por muitas vezes repetida nos dicionários e enciclopédias de pintores do século XIX. No entanto, muito mais nos tem a dizer este importante artista.

Durante nossas pesquisas realizadas na Bélgica, após muitas consultas nas mais diferentes bibliotecas e arquivos, foi achada uma valiosíssima biografia do artista publicada pelo Jornal *Le Gand* em 14 de maio de 1888, justamente em razão do *Panorama do Rio de Janeiro*. A notícia biográfica narrava a vida de Langerock até o presente ano, tinha o título de "*Le peintre Langerock*", sendo apresentada na coluna de "*Variétés*" - Variedades. O autor do texto é desconhecido.

A biografia é iniciada comentando o sucesso marcante do Panorama do Rio de Janeiro, e afirmando que este fato fornecesse a possibilidade de colocar em destaque a original personalidade de um dos dois autores: Henri Charles Langerock. Mais conhecido na França, em Paris principalmente, do que na própria Bélgica.

Langerock nasceu de antiga família burguesa na cidade de Gand, noroeste de Bruxelas, em 1830. Na ocasião da Inauguração do Panorama, Langerock estava com 57 anos, guardando juventude de corpo e espírito.

Com menos de dezesseis anos, o jovem Langerock saiu da casa de seus pais para viajar pela Europa. Com suas próprias economias aventurou-se ao seu grande sonho naquele momento: conhecer a cidade de Nápoles na Itália, uma longa jornada que levaria alguns anos.

Até então, o jovem só tinha realizado os estudos fundamentais e iniciado os primeiros cursos de desenho na Academia de Artes de Gand, sob a direção de Van der Haert no início, de Vander Plaetsen e Canneel em seguida. Langerock aprendeu o desenho sobre pedra, na casa de Vandersteene, tão em voga na época.

A caminho de Nápoles, o jovem Langerock passaria por Paris, onde acabou permanecendo por algum tempo. Ele aproveitou o aprendizado adquirido com suas lições iniciais, as únicas que ele iria receber em definitivo⁹, e exerceu atividade de gravura, vivendo modestamente.

Após a tormenta revolucionária de 1848, ainda decidido a chegar a tão sonhada cidade de Nápoles, partiu para Lion. Nesta nova cidade, diferentemente da atividade anterior, se dispôs a pintar. Sem iniciação prévia, sem auxílio de nenhum Mestre, meramente de instinto e baseado na observação. Langerock, agora também pintor, teve êxito de tal forma que permaneceu por dez anos em Lion. Recebeu diversas medalhas e diplomas de honra.

Em 1875, Langerock figura o Salão de Paris com *Reine Blanche* - Rainha Branca - vista pega na Floresta de Fontainebleau que lhe ficou familiar de tanto que freqüentou. Em 1876, expõe uma série de seus pastéis. Em 1877, seu belo quadro decorativo: *Les Dénicheurs* - Os escoteiros.

⁹ Aqui faz-se uma importante consideração. Enquanto que Victor Meirelles sempre esteve de alguma forma supervisionado por algum tutor ou mestre, Langerock teve em sua carreira a mesma sorte. Não contou com nenhuma orientação. Ele próprio se formou pintor, baseado praticamente na experiência dos trabalhos que ia desenvolvendo e na observação.

Por volta da mesma época Langerock expôs no Salão de Gand *Les bords de l'Ardèche* - As fronteiras de Ardèche - e *Une baigneuse* - Uma banhista - adquiridas por um dos principais colecionadores de Nova York. Em Paris, o banqueiro americano Drexel e o dono da galeria Hayès disputavam as suas mais belas telas, dentre as quais *Un intérieur de Forêt* - Um interior de floresta - paisagem e ao mesmo tempo quadro de gênero, onde figuravam pescadores como Louis XIII.

No entanto, a primeira grande obra realizada por Henri Langerock foi encomendada para a *Exposition National à Lyon* em 1882. Posteriormente, foi adquirida pela própria Comissão pelo preço de 500 francos. Uma boa quantia para a época, marcando definitivamente o surgimento de seu nome como pintor e artista.

De posse de certo dinheiro e projeção, Langerock decide então ir novamente atrás de seu antigo sonho, conhecer a cidade Nápoles. O pintor sai de Lion, percorrendo outras cidades no caminho até chegar à Marseille. De onde esperava partir sozinho, mas, acabou se casando e ali permaneceu por mais alguns anos. Quando, enfim, decide ir novamente a Nápoles, é chamado de volta à Paris, para realizar um novo, importante e inédito trabalho em sua carreira: *Le Panorama des hommes célèbres*.¹⁰ O pintor belga adia mais uma vez a sua vigem à Nápoles

Finalmente, depois de retornar à Marseille, Langerock, juntamente com sua esposa, realiza o sonho de longa data e chega à cidade italiana. No entanto, a pitoresca cidade de Nápoles o desaponta na primeira abordagem. A cidade era mais interessante na fértil imaginação do artista.

¹⁰ Não foram encontrados maiores informações deste Panorama. Não se sabe tampouco como foi a participação de Langerock neste trabalho. Possivelmente, fez parte da equipe, talvez um pintor assistente ou um consultor, mas dificilmente como panoramista.

Partiu então em direção à uma nova aventura, também um antigo sonho de infância: conhecer o Egito. Saiu de Nápoles, foi a Sicília, Messina, chegando tranquilamente até Alexandria. Obteve boas impressões, mas seu olhar desbravador ainda queria mais. Chegou exatamente a tempo de ver as ruínas fumegantes e gigantescas do bombardeamento dos ingleses na cidade de Alexandria, o prelúdio da batalha de *Tell-El-Kébir*.

Um fato decisivo e muito importante, pois permaneceu ali por alguns dias e pode presenciar a própria batalha. Sob a encomenda do Duque de Connaughts e dos Generais Graham e Wolseley, Langerock faria o seu segundo Panorama, *O Panorama de la Bataille de Tell-El-Kébir*.¹¹

O pintor ainda percorreria as cidades do Cairo, Ismaila, o lago Timsa, Zogazig e Memphis. Do oásis ao deserto com as pirâmides, sempre realizando estudos e croquis da paisagem natural e edificada.

Langerock voltou à França, e decidiu morar em Paris. Mal chega à capital francesa, retornou ao Egito para desenhar as margens do Rio Nilo e de Mousk, no Cairo para uma encomenda especial; desta vez, excedendo seus próprios objetivos com a realização de vários desenhos. Visita SROUT, Firgich, Khardyck, e no deserto, entra na Núbia.

Com esta imensa febre de curiosidade, o clima tórrido de Núbia o abateu, e com seus dois escravos vencidos pela disenteria, foi levado de volta ao Cairo quase morrendo. Convalescente, Langerock retornou à Sicília, à Nápoles e à Paris, reunindo seus numerosos estudos e terminando outros. Fez várias exposições no Hotel Drouot, cada vez mais procuradas pelo grande público.

¹¹ Também não foram encontrados maiores dados sobre este Panorama. A única informação que se sabe é que o Panorama foi esboçado em Ostende e exposto em Londres com grande sucesso, perdurando bastante tempo. É uma importante informação para o Panorama do Rio.

O inquietante pintor ainda sonhava também em conhecer o extremo oriente, principalmente a China e Japão. Desde seu primeiro contato com telas chinesas em Paris, Langerock se encantou com as diferentes técnicas de desenho e pintura. Mas, até este momento ainda não havia encontrado tempo e tal possibilidade.

Devido às relações políticas e administrativas da Bélgica com sua colônia, obteve fácil acesso ao Congo Belga. Do Congo central, única província do Estado do Congo que tem acesso ao Oceano Atlântico, realizou diversos estudos e vistas panorâmicas das regiões das Cataratas, de Vive à Stanley-Pool.

O olhar desbravador de Langerock o impulsionava. Ele tinha a ambição de conhecer o mundo e registrá-lo em desenhos de viagem.

Em março de 1885, atraído pela majestosa flora e gigantesca vegetação dos Trópicos e da América do Sul, Langerock embarca para a sua mais nova aventura: o Brasil. Foi durante a escala nas Ilhas de São Vicente no Cabo Verde, na rota para o Brasil, que Langerock – e sua família também seduzida por suas peregrinações – visita a costa ocidental da África. Do Senegal, o pintor volta para o Cabo Verde, e aguarda as próximas escalas: Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Langerock fica encantado com a paisagem da cidade, bem como outros viajantes europeus do século XIX. Possivelmente, a circundante beleza natural da capital imperial foi uma das maiores e felizes surpresas de sua vida; aquilo que gostaria de ter encontrado em Nápoles, mas que não encontrou. Langerock se estabelece na cidade, onde ficou por pouco mais de um ano para realizar os estudos do Panorama do Rio de Janeiro.



Fig. 13- *The Valley of Saint-Valmeront (Auvergne)*
HC Langerock - 1886 circa
Óleo sobre tela - 149 x 197cm.

Fig. 14- *Un Intérieur de Forrêt* - HC Langerock
1880 circa - Óleo sobre tela - 58 x 50.8cm.



Fig. 15- *La Montagne de L'Or Noire (Ouro Preto)* - HC Langerock - 1888 - Óleo sobre tela - 112 x 161cm.

De imediato, Langerock aceitou o convite de Meirelles, e os dois começaram a trabalhar. Os estudos iniciais do *Panorama* começaram a ser realizados ainda no Brasil, no Rio de Janeiro, durante os anos de 1885 em 1886. À Henri Charles Langerock coube pintar toda a porção oriental da cidade, enquanto a Victor Meirelles coubera realizar sua parte ocidental.

Para a pesquisa, pintura, execução e construção de um Panorama era necessário investir muito dinheiro. Sem o apoio financeiro da monarquia brasileira da época para esta finalidade, os dois pintores se viram obrigados angariar fundos. Para tanto, fundaram a *Empresa de Panoramas Meirelles & Langerock* em 1886, com o objetivo de empreender e realizar o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro. No dia 15 de junho do mesmo ano, Meirelles encaminhou um documento à Junta Comercial da Corte da Cidade do Rio de Janeiro, especificando os detalhes e o tipo de empresa que seria constituída: *Sociedade Comandatária Simples*. Os dois pintores eram os sócio-fundadores, com a participação de uma dezena de outros membros. A sociedade teria um prazo de duração de seis anos, definido em contrato.¹²

Victor Meirelles não apenas desejava realizar um Panorama que pudesse despertar o interesse do grande público europeu por lugares exóticos e tropicais, mas também, com isso, divulgar a imagem do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro no exterior. A idéia inicial da companhia era expor o Panorama em: Londres, Paris, Berlim, São Petersburgo, Viena, Roma, Nápoles, e outras grandes cidades da Europa e das duas Américas.¹³

Tão logo conseguiram dinheiro para fundar a empresa e arcar com o custeio do Panorama, os dois pintores dedicaram-se inteiramente ao projeto.

^{12 e 13} Em: *Inscrição no registro do instrumento da Sociedade Comandatária Simples na Junta Comercial da Corte*. Registo N^o 29508/63/1886. *Meirelles & Langerock*, 1886. Arquivo Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Todo tempo hábil foi importante para terminar o levantamento dos estudos iniciais e redesenhá-los em óleo sobre tela. Esta última etapa seria muito importante, pois seriam justamente estes estudos que seriam ampliados para a realização do Panorama. Foram feitos a base do desenho de observação. No entanto, os dois pintores podem ter utilizado também fotografias. Em seis meses estavam finalizados.¹⁴

Os estudos a óleo chegaram a ser expostos no Atelier de Meirelles na Rua do Sacramento no Rio de Janeiro. A rápida exposição foi bem aceita pelo público e pela crítica. Contou com a presença de anônimos, e também, com pessoas ilustres da Corte, dentre as quais, o Imperador D. Pedro II.

De posse dos estudos e do dinheiro necessário para realizar o Panorama, os dois pintores viajaram para Europa. Desde cedo, perceberam a dificuldade e a impossibilidade de encontrar no Brasil um atelier grande o bastante para a execução da tela. Além disso, seria bem mais fácil finalizar a pintura na Europa, onde o Panorama seria exposto, do que realizá-la no Brasil e depois transportá-la.

Os pintores desembarcam em Oostende, uma cidade no litoral da Bélgica. Aqui é importante fazer uma grande ressalva: ao escolher Langerock para ajudá-lo a pintar *O Panorama do Rio de Janeiro*, Meirelles não só já esperava contar com a experiência anterior do pintor belga em realizar Panoramas - conforme foi dito na pequena transcrição de sua biografia - como também contar com toda a infra-estrutura de apoio que o pintor belga já possuía em seu atelier particular, justamente na cidade de Oostende. Os dois pintores não vão para o litoral belga à toa.

¹⁴ Em: *Relatório apresentado por Victor Meirelles aos Srs. sócios da Empresa do Panorama da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne, 1889. Fundação Biblioteca Nacional.

No atelier em Oostende, os dois pintores trabalharam incansavelmente na imensa tela nos últimos meses de 1886, durante todo o ano de 1887, finalizando a tela em março de 1888.¹⁵ A idéia inicial era ir à Londres, o caminho que Langerock outrora já havia feito, mas naquele momento não foi possível, não haviam rotundas disponíveis. Diante de tal impossibilidade, resolveram expor a tela em Bruxelas.

O *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* foi tomado do alto do Morro de Santo Antônio. Tinha aproximadamente 1668 m² e representava o belo entardecer da capital do Império na segunda metade do século XIX, por volta de 1850. Victor Meirelles escreveu folhetos explicativos e descritivos dos principais edifícios, praças e ruas da cidade que serviam para acompanhar o visitante ao ver o Panorama, mantendo a tradição dos grandes panoramistas como Barker e Prévost.

Em 04 de abril de 1888 na cidade de Bruxelas, no então Boulevard Hainaut - atual Av. Maurice Lemonier¹⁶ - o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* foi finalmente exposto pela primeira vez na rotunda do *Grand Panorama National de Belgique*. Este edifício possui uma história particularmente interessante. Voltaremos a ela mais adiante.

A *avant-première* foi feita exclusivamente para personalidades importantes, alguns poucos convidados, a imprensa belga e parisiense. Foram encontrados dois jornais comentando a inauguração do Panorama do Rio de Janeiro: o *Le Soir* e o *Le Peuple*. A exposição foi aberta ao grande público no dia seguinte.

¹⁵ Em: *Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Mário C. Coelho. Tese de Doutorado. UFSC, 2007, 243p.

¹⁶ O Boulevard Hainaut trocou de nome no início do século XX para Av. Maurice Lemonier, em razão da grande reforma urbana de Bruxelas. Atualmente, é a avenida que conecta a *Gare du Nord* à *Gare du midi*.



Fig. 16- A Rotunda na Avenida Maurice Lemonier em Bruxelas.



Fig. 17- Estação de Tram em frente ao edifício.



Fig. 18- Entrada do edifício.



Fig.21- Primeira página do Jornal socialista Le Peuple em 06 de abril de 1888.



Fig.22- O mesmo Jornal incluindo o Panorama na seção de espetáculos do jornal.

No Jornal *Le Soir* de 05 de abril de 1888, a nota sobre o Panorama:

O Rei no Panorama

O Rei visitou quarta à tarde, o Panorama do Rio de Janeiro, de MM. Meirelles e Langerock, no Boulevard du Hainaut.

Sua Majestade acompanhada do comandante Dûchatel esperou alguns minutos Sua Majestade a Rainha, a qual chegou com a condessa de Limburg-Stirum. Os 'augustos' personagens do Panorama de MM o comte. de Villeneuve, ministro do Brasil, o comte. de Rielvas, ministro de Portugal, ministro da Romênia, o príncipe de Chimay, ministro das relações estrangeiras, comte. Vandestraeten-Ponthoz, grande marechal do Palácio.

Sua Majestade a Rainha, a qual lhe haviam oferecido um soberbo bouquet de orquídeas, quis agradecer os autores, MM. Meirelles e Langerock.

M. Meirelles, antigo pensionário de Roma, é professor de pintura da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro; o museu desta cidade possui a Primeira missa do Brasil, durante a descoberta desse país; a batalha do Riachuelo, da Guerra do Paraguai; a batalha dos Guararapes da guerra entre os portugueses e holandeses em 1848, etc.

O pintor Langerock é Gantês (da cidade de Gand); paisagista e pintor de gênero, ele ganhou a medalha e o diploma de honra das mais de trinta exposições belgas e em Paris, sua residência principal. O rei adquiriu na exposição de Gand, em 1824, um quadro: *Forêt*, de Langerock; outras obras deste artista figuram no museu de Rouen e de Alger e com os colecionadores notáveis de Gand. Seu primeiro Panorama dos Homens Célebres, em 1882 em Paris; em 1884, ele expôs; em Londres, O Panorama da Batalha de Tell-EI-Kébir onde ele se encontrava, encomendado quando ele esteve no Egito pelo Príncipe de Galles e o Duque de Connaught; Langerock visitou então o Senegal e o Brasil, de onde ele trouxe independentemente do Panorama atual, uma série de esboços. A visita real atraiu uma grande atenção do mundo no Boulevard de Hainaut, o qual não está habituado à semelhante cerimônia.



Fig.23- *Le Soir*: detalhe da notícia.



Fig.24- *Le Peuple*: detalhe da notícia.

O Jornal *Le Peuple* - atualmente já não mais existente - publicou no dia 06 de abril de 1888 uma nota com o recente Panorama na lista de espetáculos a serem vistos na cidade:

Espectáculos de 06 de Abril

Panorama de Rio de Janeiro (Boulevard du Hainaut, nº 8) -

O Panorama está aberto ao público todos os dias das 09 horas da manhã até às 06 horas da tarde.

Preço de entrada: um franco.

As crianças pagam meia entrada.

O Panorama ficou na Rotunda do *Grand Panorama National de Belgique* de 05 de abril de 1888 a 16 de outubro do mesmo ano, um pouco mais de seis meses, totalizando cerca de 50.000 visitantes. De Bruxelas, o Panorama foi enviado à Paris para a Exposição de 1889, conforme veremos mais adiante.

Inicialmente, os Panoramas chegam à Bélgica com manifestações isoladas. A primeira exibição foi do *Panorama de La Bataille de Waterloo* em 1818 de artistas holandeses na Praça St. Michel - atual Pr. Martyrs - em uma rotunda desmontável. Existem relatos do próprio Duque de Wellington visitando o Panorama.

Outras manifestações isoladas ocorreram, porém sem grande repercussão. É importante dizer que Bruxelas era uma cidade de posição estratégica na Europa. Praticamente todos os panoramas do primeiro período, que eram transportados por terra, passavam pela capital belga, às vezes eram expostos. O seu transporte sempre ficava a cargo da equipe dos panoramistas.

É a partir desta constatação, e com condições favoráveis à indústria e às relações financeiras, que o interesse belga pelos Panoramas começou a mudar na segunda metade do século XIX. O transportador Victor Jourdain e seu filho engenheiro Loius Jourdain criaram a companhia *S.A. des Panoramas*.¹⁷ A empresa fez um rápido e extraordinário sucesso, abrindo filiais nas principais captais européias. A companhia seria responsável pela montagem e desmontagem dos Panoramas, construção de rotundas, e contratação de panoramistas, de tal forma a proporcionar a troca de telas entre as rotundas.

Em 1879, foi construído em Bruxelas o edifício do *Grand Panorama National de Belgique*. O primeiro Panorama exposto foi *La Bataille de Waterloo* do panoramista francês Charles Castellani, o principal da companhia. A inauguração ocorreu em 1880.

¹⁷ Em: *Moniteur Belge*, Organe officiel, Recueil des actes aux sociétés commerciales, Bruxelles, 1878, p. 779.

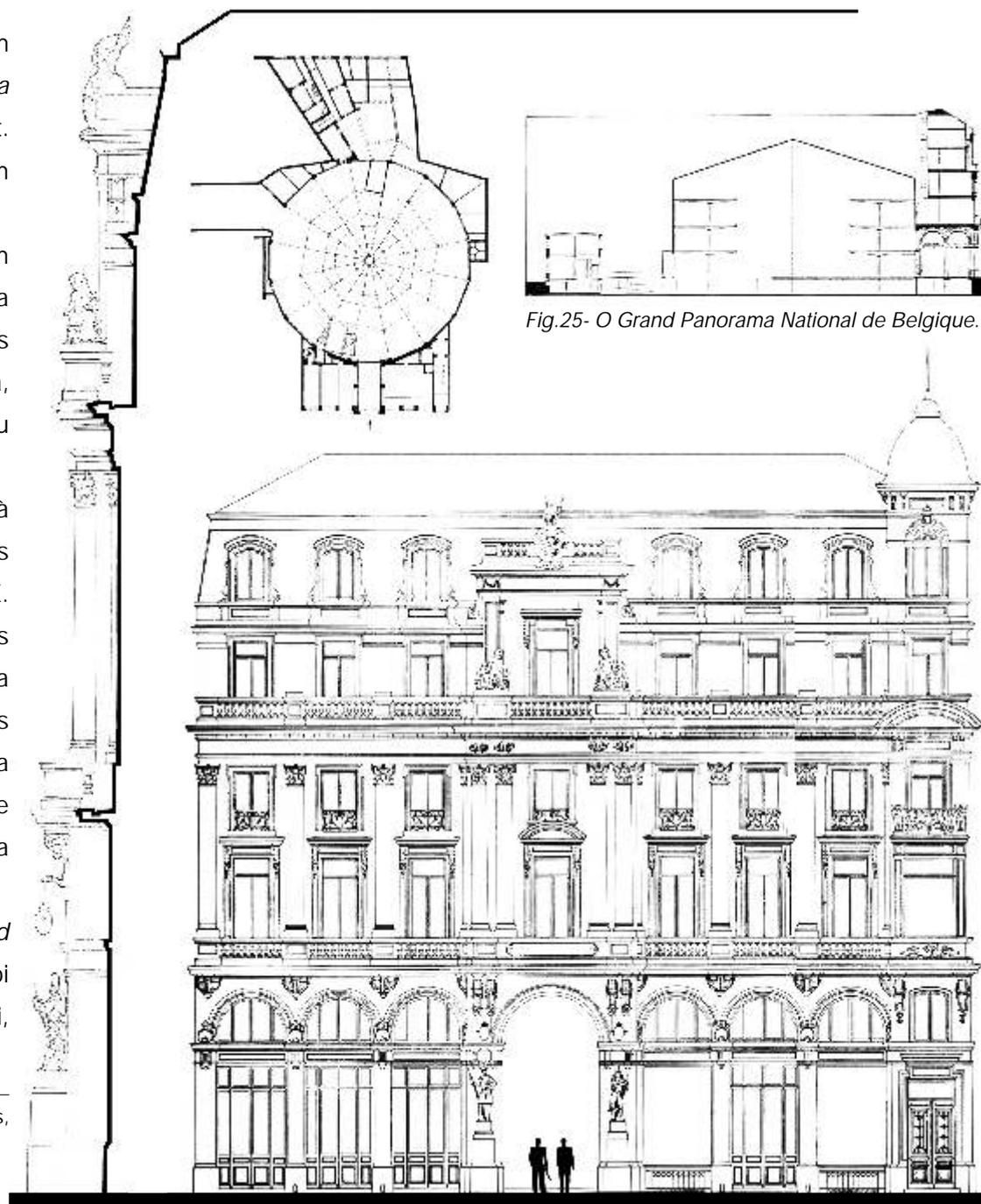


Fig.25- O Grand Panorama National de Belgique.

A rotunda foi projetada pelo arquiteto Raquez. Embora contasse com uma entrada bastante monumental com esculturas de E. Namur, e tenha sido construída no final do século XIX, em princípio, a rotunda não obedecia aos padrões criados por Hittorf e Langlois em seus Panoramas de Paris. O edifício até então, não possuía nenhuma representatividade enquanto arquitetura era mais um grande cilindro opaco e fechado.

Tão logo inaugurada em março de 1880, a rotunda foi incorporada a um novo edifício que seria construído ao redor dela, possivelmente, algo inédito até o momento na história dos Panoramas. Este novo edifício foi projetado pelo arquiteto da região de Flandres, Rieck.¹⁸ Neste caso em particular, pode-se dizer que a rotunda foi intencionalmente escondida atrás do novo edifício - com um caráter bem próximo dos desenhados por Haussmann em Paris - para compor com o alinhamento do novo boulevard belga.

Em 1881, logo após o término da exibição de *La Bataille de Waterloo*, foi a vez do Panorama de *La Bataille d'Ulundi*, o último combate contra os zulus da África do Sul. O terceiro foi o *Panorama do último dia em Pompéia*, mostrando todo o incêndio ocorrido na cidade com a erupção do Vulcão Vesúvio. Os três Panoramas foram realizados por Charles Castellani, o que lhe rendeu grande notoriedade entre os pintores belgas e os panoramistas mais famosos.

A companhia investiu muito para expor o *Panorama de La Bataille de Waterloo* em Londres. A exposição foi realizada e acabou se tornando um grande fiasco. Com má gestão financeira, a empresa foi obrigada a fechar a rotunda em Bruxelas. O edifício permaneceu fechado por seis anos. Só veio a reabrir com a exposição do *Panorama do Rio de Janeiro*.

¹⁸ Em: Archives de la Ville de Bruxelles, SAB, dossier du Travaux publics, Blv. Hainaut, 1880.

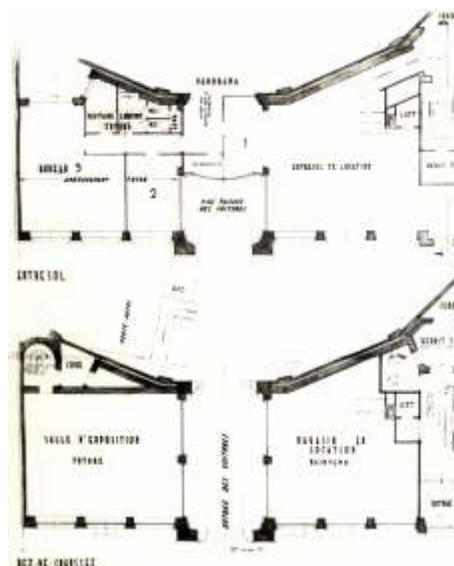


Fig.26- Projeto para edifício do entorno.

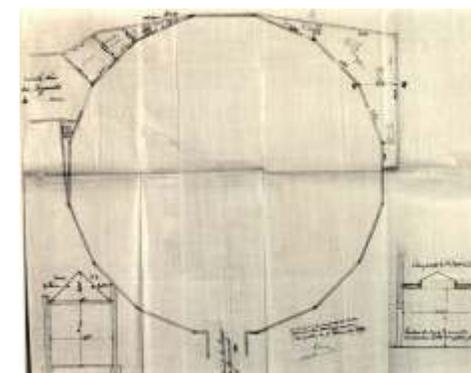


Fig.27- Planta da rotunda ainda vazia.



Fig.28- O edifício na década em 1970.



Fig.29 e 30- O edifício como garagem.

O Panorama do Rio de Janeiro permaneceu exposto no edifício por um pouco mais de seis meses, de abril a outubro de 1888. Após sua exibição, a rotunda é fechada novamente, desta vez por doze anos.

Em 1910, o edifício é comprado pela companhia transportadora Van Gend et Loos para servir como garagem. Durante a primeira guerra mundial 1914-1918 a rotunda serviu como um centro de preparação e distribuição de uma sopa popular.¹⁹

De 1920-1924 o edifício volta a sua atribuição original: expõe o *Panorama da Bataille de L'Yser* de Alfred Bastien, o segundo grande panoramista belga. O Panorama narrava a batalha de três meses ocorrida no rio Yser na Bélgica. Em 1924, o edifício foi comprado pela companhia Plasman que o transformou em garagem. Foram construídos quatro pavimentos de concreto armado, com um monta-cargas no centro da rotunda. Em 1985, foi construída a rampa helicoidal de acesso direto aos veículos. Assim como a rotunda, o edifício em seu entorno também sofreu diversas reformas. Foi sede de várias empresas, algumas faliram, outras foram vendendo as salas.

A rotunda ainda existe até hoje e funciona como um edifício-garagem próximo a *Grand Place*, no centro histórico de Bruxelas. É um sistema privado, é necessário comprar a vaga no estacionamento. O acesso é restrito somente aos donos veículos. Da rotunda, hoje é possível passar para o edifício adjacente.

No edifício entorno da rotunda, no pavimento térreo, as lojas foram ocupadas por uma locadora de veículos e um pequeno horto-floricultura. As salas comerciais nos pavimentos superiores pertencem a uma única empresa do ramo imobiliário.

¹⁹ Em: Archives de la Ville de Bruxelles, SAB, dossier du Travaux publics, Av. Lemonier, 1914.

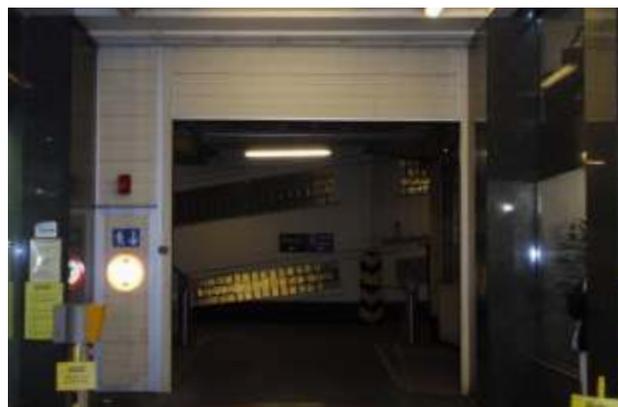


Fig.31- O acesso a rotunda do estacionamento.



Fig.32- Rampas.



Fig.33- Possivelmente, as escadas foram construídas após a exibição dos Panoramas.



Fig.34- Elevador contruído após a reforma da rotunda.



Fig.35- Trave com ganchos.

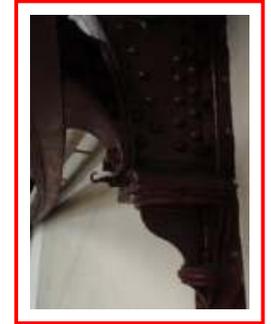


Fig.37- Detalhe do trilho onde o Panorama ficava suspenso.



Fig.38- 'Gancho' do Panorama.

Fig.36- Atualmente, cada pavimento tem uma cor: Térreo - Amarelo; 1º Pavto - Azul; 2º pavto - Verd; Cob - Marrom.

Embora a rotunda tenha sofrido diversas reformas ao longo do tempo, com os mais distintos usos, a estrutura original e todo o seu arcabouço se mantiveram. Ela ainda é capaz de nos reservar uma grande e agradável surpresa: é possível ver onde os Panoramas ficavam suspensos e fixados quando expostos.

O último pavimento foi o que menos foi modificado. Toda a estrutura metálica da cobertura presente hoje ainda é a original, a mesma de quando o edifício foi inaugurado em 1880.²⁰ As dezoito vigas treliçadas com seus nove 'anéis' circunscritos para a sua amarração permaneceram em suas posições durante todo esse tempo. E justamente, no apoio vertical destas vigas é que encontramos os pequenos ganchos que sustentavam a grande tela.

Diante do conhecimento adquirido na realização da pesquisa sobre o tema, com pouco de imaginação e interpretação espacial, é possível se aproximar de um desenho que possa tentar reconstituir como o *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* ficou exposto nesta rotunda. Há de se salientar que o Panorama de Victor Meirelles e Henri Langerock já era um panorama tardio da segunda geração, isto é, já era marcado pelo desenvolvimento do faux-terrain. Acreditamos que seja uma importante contribuição ao estudo do *Panorama da cidade de do Rio de Janeiro*.

²⁰ Muito provavelmente as telhas foram única parte da cobertura que deve ter sido trocada. Observa-se desta maneira pelo desgaste do material e também, pela configuração do desenho que a clarabóia de um Panorama exige. Certamente, bem diferente desta que hoje está na rotunda.

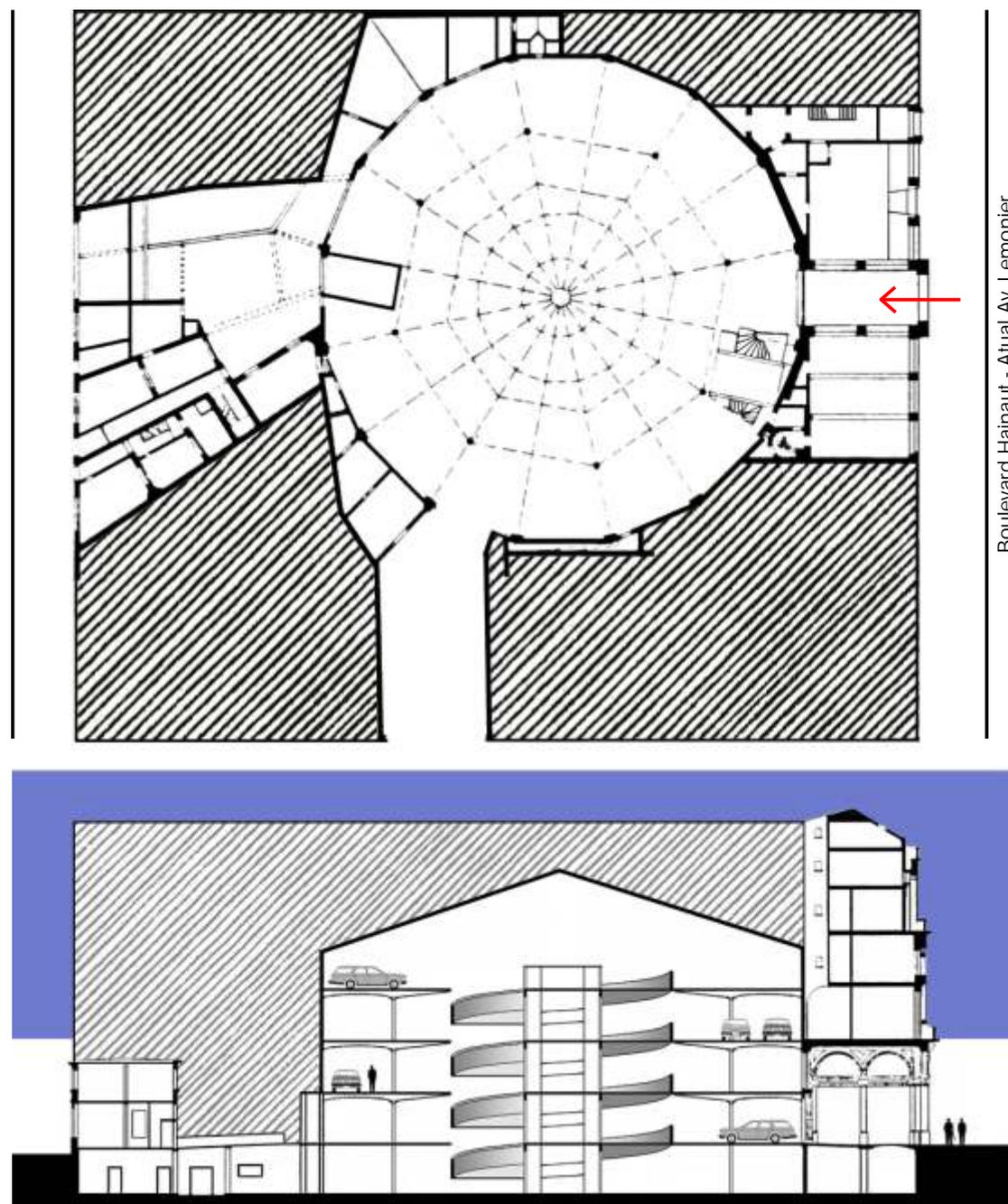


Fig.39 e 40- Planta: Projeção da cobertura e corte longitudinal - Cilindro interior e rampas para os veículos.

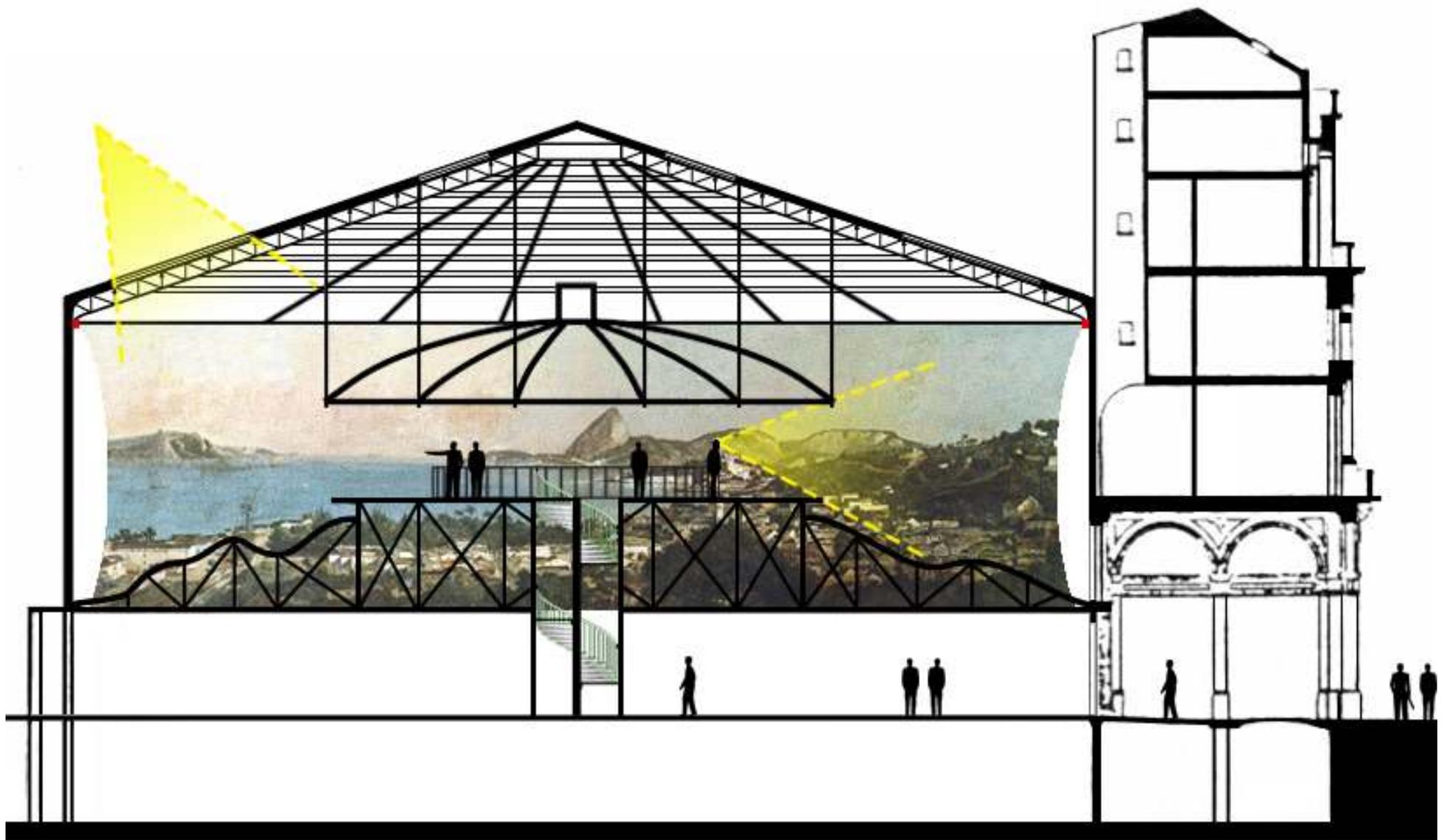


Fig.41- Simulação do Corte Lontigudinal do Panorama do Rio de Janeiro na Rotunda do Boulevard Hainaut.

Os principais elementos do Panorama estão presentes no desenho: o corredor escuro, a escada helicoidal, a plataforma de observação, a balaustrada, o faux-terrain, o guarda-sol, a iluminação zenital, e evidentemente, a grande tela circular representando a cidade do Rio de Janeiro.

Em julho de 1888, ainda com o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* exposto no Boulevard Hainaut em Bruxelas, Victor Meirelles e Henri Langerock viajaram juntos à Paris a fim de alugar um terreno para expor a gigantesca tela na Exposição Universal de 1889.

O Panorama do Rio de Janeiro em Bruxelas já fazia um enorme sucesso, e contava com uma grande frequência de público. Um fato que seria extremamente positivo para a parceria entre os dois pintores, bem como para toda a Empresa. No entanto, este acontecimento só veio a trazer grandes problemas. Dado o extraordinário sucesso, Langerock quis receber uma porcentagem maior sobre os lucros obtidos com a bilheteria, do que antes havia combinado com Victor e com os demais sócios. De imediato surgiu o impasse e a solicitação não foi aceita.

A situação de desentendimento entre os dois pintores tomou proporções ainda maiores. Victor Meirelles se viu obrigado a entrar com um processo na Suprema Corte Belga contra o parceiro panoramista Langerock. O processo foi julgado e Meirelles ganhou a causa. O juiz fez valer o contrato feito previamente, quando a Empresa foi criada. O convívio entre os dois pintores já não era mais tolerável.

No Rio de Janeiro, Victor Meirelles tinha como procurador o Sr. Félix Ferreira, e este se reuniu com os demais associados em 12 de Janeiro de 1889 para resolver o problema. O Sr. Emilio Hermann comprou os direitos do pintor belga, desligando-o da Empresa de Panoramas.²¹ A parceria entre Victor Meirelles e Henri Langerock foi então desfeita definitivamente. O pintor brasileiro partiu sozinho para Paris.

²¹ Em: Meirelles, Victor. Relatório apresentado aos Srs. sócios da Empresa Panorama da Cidade do Rio de Janeiro pelo sócio Gerente Victor Meirelles de Lima. Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne. 1889. 27p. Fundação Biblioteca Nacional.

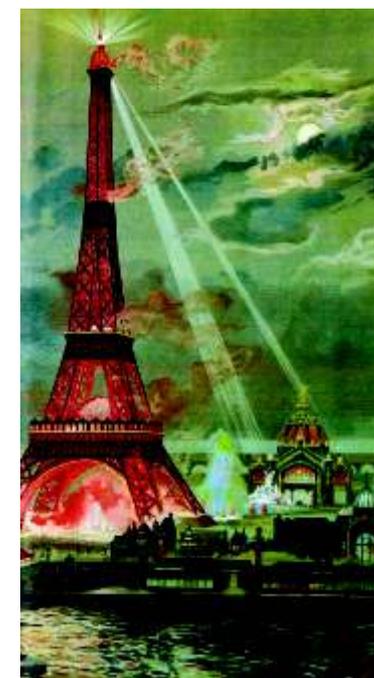
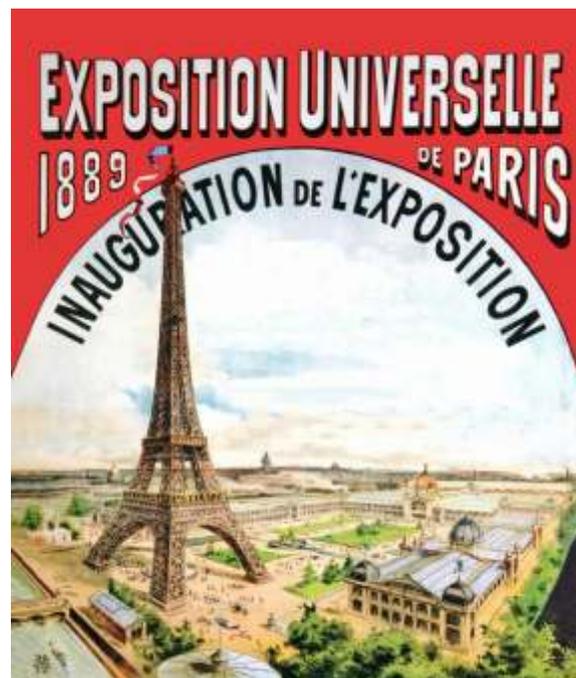


Fig.42 e 43- Cartaz da Exposição Universal de 1889 em Paris - A Exposição durante a noite.

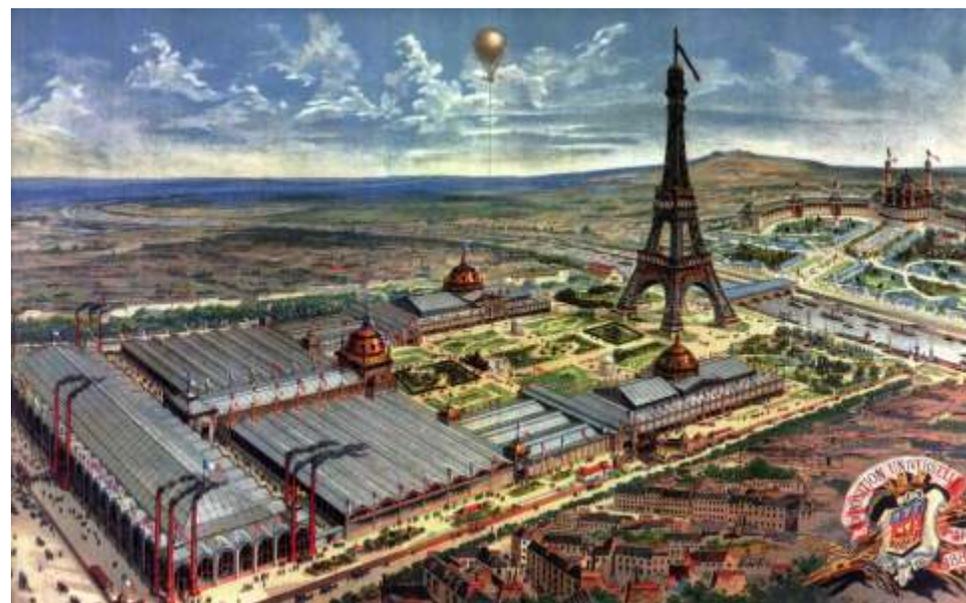


Fig.44- Perspectiva geral da Exposição Universal de Paris em 1889.

A Exposição Universal de Paris em 1889 celebrava os 100 anos da Revolução Francesa. Foi certamente a principal Exposição do final do século XIX. Foi marcada por grande inovação tecnológica, desenvolvimento de novas máquinas e equipamentos, inclusive com a utilização de luz elétrica - pela primeira vez em uma grande exposição - durante o período da noite. Os principais países do mundo se fizeram representar, fosse diplomaticamente ou não, com a presença de seus Pavilhões. E o mais importante: marca o auge do segundo grande momento do fenômeno dos Panoramas no mundo, como forma de propaganda política, entretenimento e espetáculo.

A Exposição foi inaugurada no dia 05 de maio, e finalizada em 31 de outubro de 1889. Estima-se que mais de 25 milhões de pessoas tenham visitado a Exposição e visto as suas principais atrações. Dentre as quais, a inaugurada especialmente para a ocasião: Torre Eiffell. A Exposição era dividida em três grandes áreas: o *Champs de Mars*; o *Trocadero*; e a *Esplanade des Invalides*.

Durante a realização da Exposição de 1889, em Paris, foram expostos pelo menos sete Panoramas.²² Foram eles: *Le Panorama de Compagnie Transatlantique* do pintor M. Poilpot; *Le Panorama de La Bataille de Rezonville* de Detaille e Neuville; *Le Panorama du Pétroleo*; *Le Panorama de La vie de Jeanne D'Arc*, de Pierre Carrier-Belleuse; *Le Tout Paris*, do panoramista Charles Castellani; *Le Panorama de la Ville et de La Baie de Rio de Janeiro*, de Meirelles e Langerock; e *L'Histoire du siècle* de Alfred Stevens e Henri Gervex, o grande Panorama deste momento.

²² Em: Oettermann, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997, 408p. O número total de Panoramas expostos em Paris em 1889 é desconhecido.

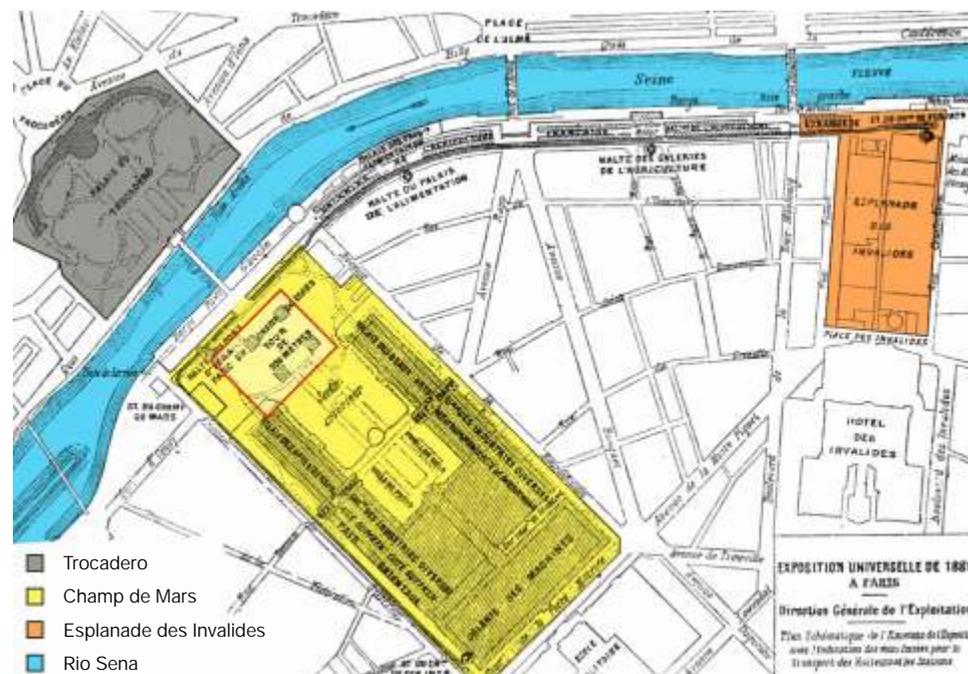


Fig.45- As três grandes áreas da Exposição.

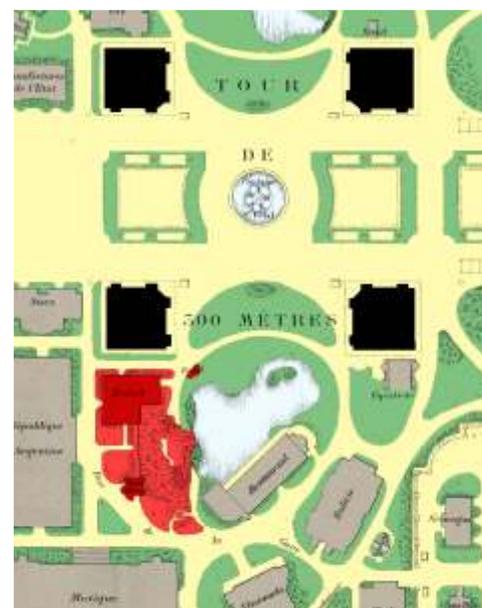


Fig.46- A Torre Eiffell e o Pavilhão do Brasil.

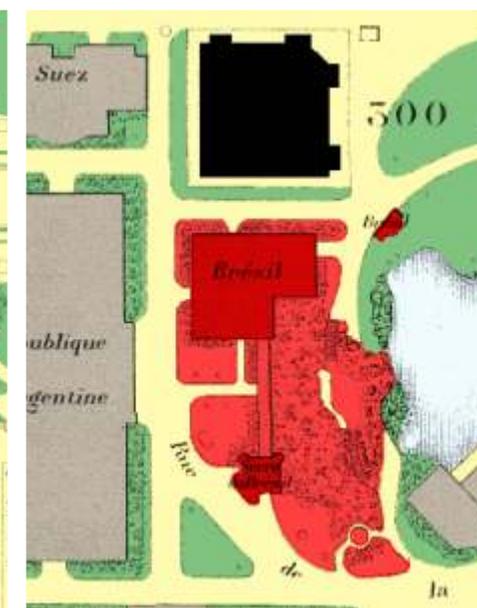


Fig.47- O Pavilhão do Brasil em detalhe.

A participação do Brasil na Exposição de 1889 começa de maneira um pouco controversa. De início, e de desejo do Imperador D. Pedro II, o Brasil faria parte da Exposição. No entanto, como o Brasil, ainda um regime monárquico, poderia celebrar os cem anos da Revolução francesa que acabou desencadeando a República? Este foi o argumento dado a D. Pedro II por seus conselheiros pessoais na tentativa de não haver representação oficial. E de fato, não houve.

Entretanto, um grupo de empresários brasileiros, em sua maioria provenientes do oeste paulista, viu a Exposição como uma ótima possibilidade de expansão de seus negócios. O grupo se reuniu, a intelectuais e artistas, e com certa ajuda financeira do governo, montou um Pavilhão na Exposição de 1889 em Paris. A área escolhida foi bastante nobre, no *Champs de Mars*, bem próximo a um dos pilares da Torre Eiffell.

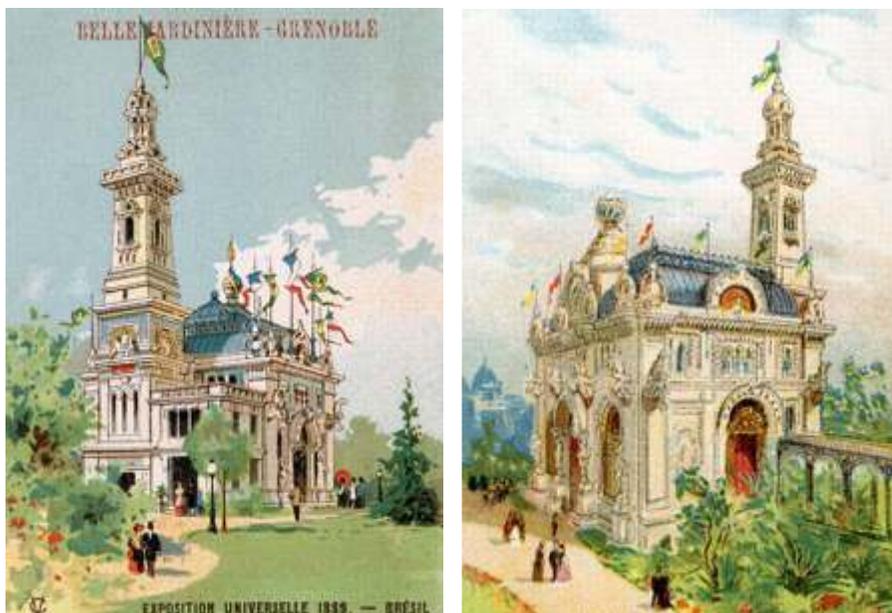


Fig.48 e 49- Gravuras coloridas do Pavilhão do Brasil: Torre Eiffell omitida.

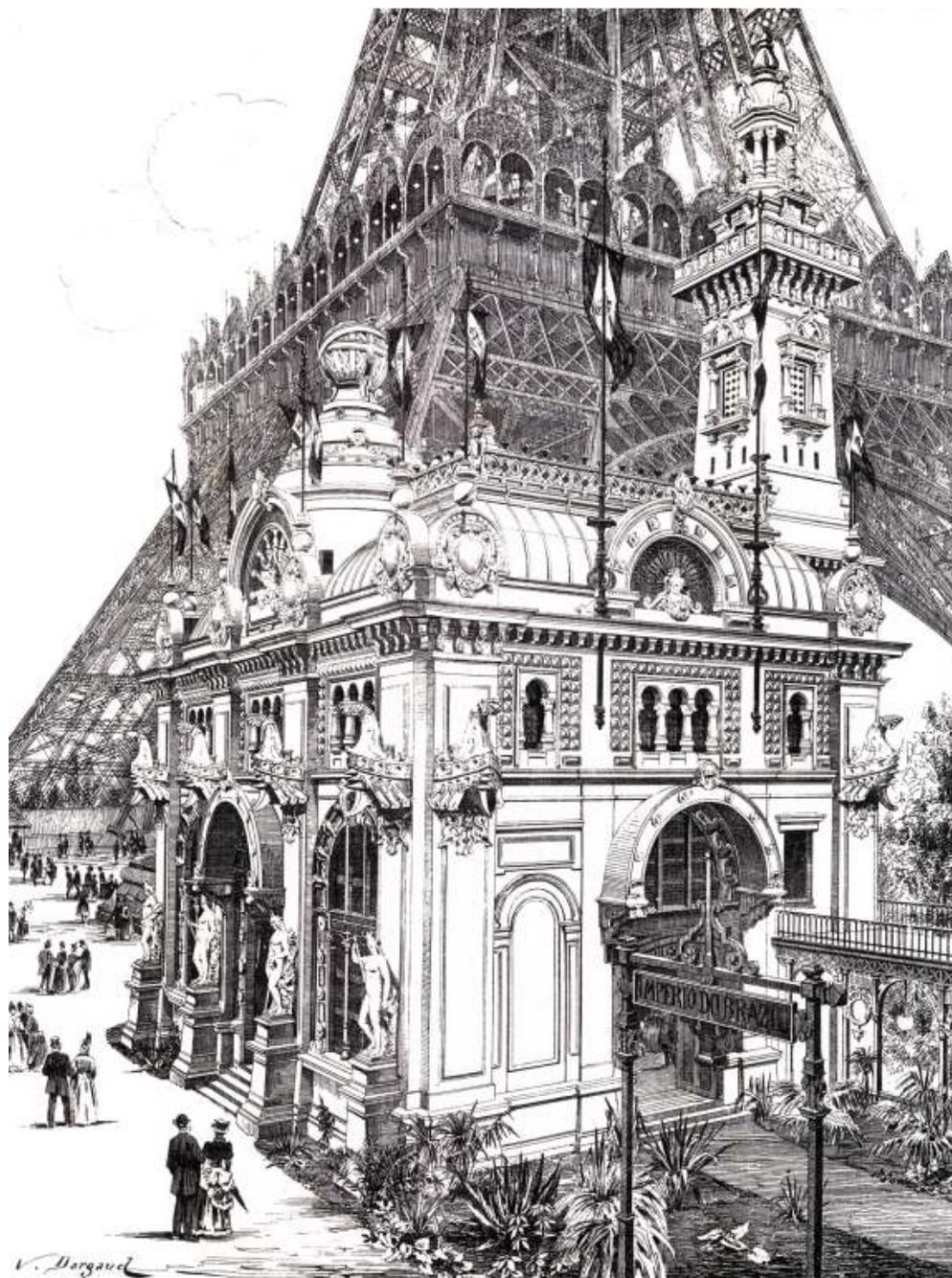


Fig.50 - Desenho a bico de pena do Pavilhão do Brasil e a proximidade com a Torre Eiffell.

O Pavilhão do Brasil tinha como principal objetivo promover uma imagem de nação em construção e que se modernizava, como também, tentar apagar definitivamente a imagem de um país escravocrata e marcado por grandes dificuldades e instabilidades econômicas.²³

No interior do Pavilhão brasileiro, a exposição mostrava, sobretudo, matérias-primas e produtos agrícolas, tendo o café como o protagonista. Diversos tipos de grãos foram apresentados. Houve também exposições de pintores e fotógrafos, enaltecendo as paisagens tropicais, florestas, vistas das cidades, principalmente da capital, o Rio de Janeiro.

Tão logo soube da realização da Exposição Universal de Paris em 1889, provavelmente ainda quando pintava a grande tela, Victor Meirelles já tinha a idéia de lá expor o seu Panorama. O pintor brasileiro sabia que a principal imagem que os europeus possuíam do Brasil naquele momento era a da cidade do Rio de Janeiro. Seria uma ótima oportunidade para o artista, como também, excelente para o empresário. A idéia inicial sempre foi de expor o Panorama do Rio de Janeiro próximo ao pavilhão brasileiro.

No entanto, em janeiro de 1888, o Brasil havia desistido de participar oficialmente da Exposição. Somente em março, dois meses depois, é que foi formada a comitiva. Victor Meirelles tentou fazer parte desta comissão, mas não lhe foi mais possível. Mesmo contando com o apoio do grupo brasileiro, a área arrendada para a participação brasileira não possuía espaço suficiente para a colocação de seu Panorama. O pintor se viu obrigado a pensar em uma alternativa se quisesse realmente fazer parte da Exposição.

Os terrenos eram alugados com meses de antecedência, às vezes até anos. Quando Meirelles decidiu efetivamente a sua participação já era tarde

²³ Em: Barbuy, Heloisa. *A exposição Universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, Série Teses de História Social da USP, 1999, 155p.

demais.²⁴ Não só já não havia espaço na comitiva brasileira, como tampouco áreas disponíveis dentro dos limites da Exposição. A solução criada por Victor Meirelles seria alugar um terreno o mais próximo possível do *Champ de Mars*, onde estava locado o pavilhão no Brasil. O terreno deveria ter visibilidade, e ser convidativo para o grande público.

Encontrar um terreno que possibilitasse a construção de um Panorama não era tão fácil assim, ainda mais, considerando a grande demanda que a cidade de Paris sofria naquele momento devido a Exposição Universal. Não havia muitos terrenos vagos, e nem rotundas disponíveis, as que existiam já exibiam Panoramas. Meirelles precisaria construir uma nova rotunda para abrigar o Panorama do Rio de Janeiro.

Além da escolha do melhor terreno possível, da construção da nova rotunda, o pintor brasileiro teve que se preocupar também com os trabalhos de desmontagem da tela em Bruxelas, o seu transporte à Paris, e sua montagem na nova rotunda. Eram tarefas bem complicadas em um curto espaço de tempo.

Apesar da correria, a solução encontrada foi bem positiva. O terreno escolhido foi na *Avenue Suffren*, ao lado do *Champ de Mars*. De certa maneira não tão distante do pavilhão do Brasil, no entanto, fora do perímetro oficial da Exposição, do outro lado da rua e bem enfrente a *Galerie des Machines*. Em novembro de 1888, o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro deixa o *Boulevard Hainaut* em Bruxelas, e se encaminha para Paris.

²⁴ Certamente, Meirelles contava com a participação oficial do governo brasileiro. Não teria grandes dificuldades em fazer parte da comissão, dada a sua boa relação com o Império, e principalmente com o Imperador, de quem era pintor oficial. E facilmente, conseguiria o terreno necessário para a exposição de seu Panorama. Victor Meirelles foi passivo demais ao esperar as decisões das autoridades brasileiras. O pintor poderia ter se preparado melhor e conseguido um terreno a tempo para a Exposição.

Na importante tese de doutorado sobre os Panoramas na França, François Robichon relata uma notícia afirmando que antes do Panorama do Rio de Janeiro ser montado na rotunda onde ele foi exposto, ele foi instalado em uma construção de 'espera' na *Avenue de la Motte-Picquet*. Robichon comenta que em 11 de setembro de 1888 foi solicitada uma permissão para uma construção provisória para a grande tela, pelo Arquiteto Leon Daubourg. Não sabe ao certo o que aconteceu. Provavelmente, a grande tela chegou à

Paris, antes mesmo de a nova rotunda estar construída. Ficou estocada nesta construção provisória, mas não exposta. Somente em 17 de janeiro de 1889, uma nova permissão foi solicitada para a *Avenue de Suffren*, nº 80 pelos proprietários Kaeffer et Cie. A construção da rotunda foi feita companhia de Arquitetura dos proprietários, especializada em construções de madeira.

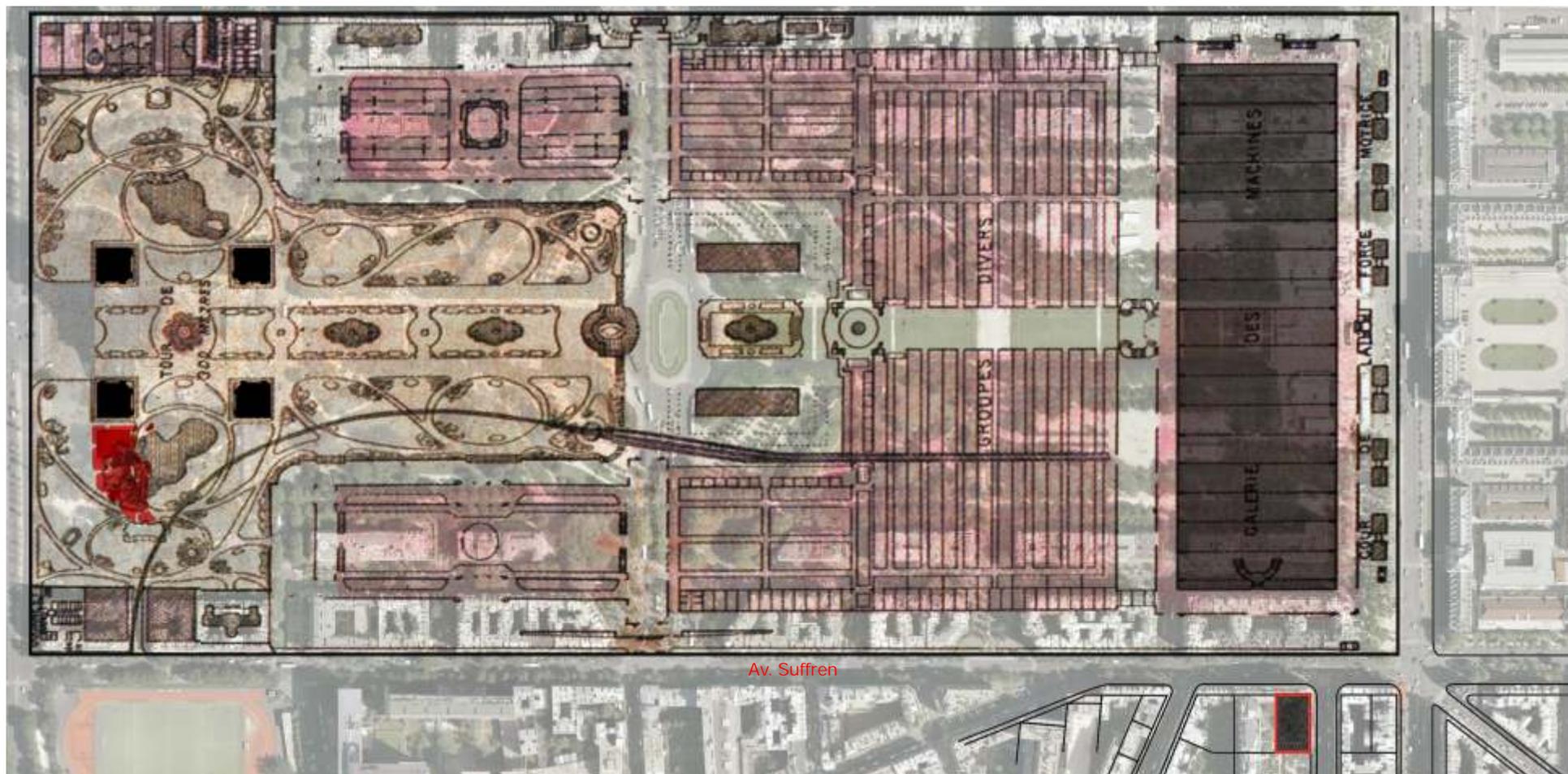


Fig.51- Sobreposição da Planta do Champ de Mars da Exposição Universal em Paris em 1889 com fotografia aérea atual. Em vermelho, o lote onde o Panorama do Rio de Janeiro foi exposto.

O Panorama da Cidade do Rio de Janeiro foi inaugurado em Paris em 14 de março de 1889, antes mesmo da abertura da Exposição Universal. A data foi escolhida para homenagear o aniversário da Imperatriz Tereza Cristina, esposa do Imperador D. Pedro II. Apesar de todos os contratemplos, Victor Meirelles conseguiu, ainda que parcialmente o seu objetivo: expor o Panorama na Exposição Universal. Não em seu interior, próximo ao pavilhão brasileiro como antes havia planejado, mas nas proximidades.

Assim como em Bruxelas, tão logo o Panorama foi inaugurado em Paris, se tornou um grande sucesso. As pessoas queriam conhecer o Brasil e a tão celebrada cidade do Rio de Janeiro por suas belezas naturais. De certa forma, era como se um trecho da cidade, o próprio Morro de Santo Antônio, estivesse agora em Paris, para os parisienses e visitantes da Exposição.²⁵

A presença do Panorama do Rio de Janeiro na Exposição foi bem noticiada pela imprensa francesa. Em *Les Panoramas: Geographiques*, o autor Paul Vibert fez uma longa descrição do Panorama do Rio de Janeiro. Possivelmente, Vibert pegou o próprio folheto explicativo, vendido no Panorama e escrito por Victor Meirelles para ajudá-lo em sua descrição (página seguinte). O pintor brasileiro já havia realizado um folheto em Bruxelas, não se sabe se foi utilizado o mesmo ou não, mas muito provavelmente, pois não haveria nem a necessidade de precisar traduzi-lo.

Outro relato muito importante sobre a participação do Panorama do Rio de Janeiro foi feito por Germain Bapst em seu livro *L'Histoire des Panorama et des Dioramas*. Nas próprias palavras de Bapst:

²⁵ Vale lembrar que para muitos espectadores o Panorama era um tipo de espetáculo capaz de oferecer a possibilidade de conhecer um lugar, sem precisar estar realmente nele, dispensando o deslocamento físico das grandes viagens. Obviamente, o poder de sugestão seria proporcional a qualidade da representação em tela, associada ao *fau-terrain*, e as demais características técnicas descritas por Barker.

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

A recepção por parte da crítica foi favorável e o Panorama recebeu a medalha de ouro na categoria *Application usuelle des arts du dessin e de la plastique*. No entanto, a premiação só pôde ser concedida porque posteriormente, a comissão brasileira incorporou o Panorama no catálogo oficial de obras expostas. A medalha foi oferecida aos dois pintores.

Se por um lado o Panorama do Rio de Janeiro foi sucesso de crítica, por outro, o sucesso de público não durou muito tempo. Assim que inaugurado, contou com uma boa média de visitação, de 200 a 500 pessoas diárias. Mas, após abertura da Exposição Universal, o público caiu bastante, descendo para 50 a 60 pessoas.²⁶ O principal motivo era que as áreas da Exposição eram fechadas, era necessário comprar ingressos. Os visitantes por ali permaneciam se concentrando nas principais atrações. O Panorama do Rio acabou se tornando uma das últimas atrações a serem vistas.

Meirelles ficou preocupado com a situação da empresa e com a prestação de contas que deveria fazer aos acionistas. Permanece por certo tempo, pensando em expor o Panorama em outro lugar. Até decidir finalmente em trazer o Panorama para a cidade do Rio de Janeiro. Um espetáculo inédito no Brasil, que surgiria com uma nova expectativa.

²⁶ Meirelles, Victor. Relatório apresentado aos Srs. sócios da Empresa Panorama da Cidade do Rio de Janeiro pelo sócio Gerente Victor Meirelles de Lima. Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne. 1889. p.17.



Fig.52-O livro de Paul Vibert e a descrição do Panorama do Rio de Janeiro.

LA BAIE DE RIO-DE-JANEIRO

On sait que cette baie offre un coup d'œil admirable et qu'elle constitue une des plus grandes merveilles de l'Amérique du Sud. Malheureusement tout le monde n'a pas les moyens de faire de longs voyages, voilà pourquoi nous pensons qu'il est intéressant de faire à peu de frais celui que nous offre en ce moment le Panorama de l'Avenue de Suffren.

Aussi bien il mesure 115 mètres de circonférence sur 14^m 50 de haut et donne l'illusion la plus complète qui se puisse imaginer, grâce à la magie des pineaux — ils sont deux — de Victor Meirelles de Lima, un artiste brésilien, et de H. Langerock, un belge.

La palette du second est plus chaude, elle a peint la baie, la première a peint les montagnes avec une sincérité plus grande encore, et de ce mariage artistique, en somme, est sorti un véri-

26

LA BAIE DE RIO-DE-JANEIRO

table chef-d'œuvre tout vibrant de vie — de cette vie intense des pays chauds où le murmure de la mer se confond si harmonieusement avec le chant des oiseaux aux mille couleurs.

En escaladant la dernière marche, la baie présente à nos yeux éblouis ses 140 kilomètres de circonférence, entourée par une ceinture de montagnes bleuâtres qui se perdent à l'horizon.

Nous nous trouvons sur une colline, au milieu de la ville commerçante, soit un tiers environ de la capitale du Brésil ; les deux autres tiers, qui forment les quartiers riches, sont masqués par la *Gloria* et par la *Santa Thérèse*. Je crois bien que cette grande capitale de 600,000 habitants, coupée en deux par une chaîne de montagnes, ce qui, d'ailleurs, la rend très pittoresque, ne peut être comparée à nulle autre au monde.

Sur un des côtés de la passe, l'œil est accroché par un bloc granitique, de 400 mètres d'élévation, le *pain de sucre*, couvert d'une superbe végétation tropicale.

La passe, large de 1,500 mètres, est divisée en deux parties inégales par un rocher sur lequel un fort produit le plus bel effet avec ses

LA BAIE DE RIO-DE-JANEIRO

27

murailles blanches, c'est le *Lage*, de plus la passe est défendue de chaque côté par la forteresse de *Saint-Jean* et par celle de *Santa-Cruz*.

Au milieu de la baie, des îles au nombre de 80, des forteresses disséminées, qui jettent des taches blanches sur le fond bleu des eaux, et de l'autre côté de la baie, au pied des montagnes, des plages célèbres, la *Chapelle de Notre-Dame du Bon Voyage*, au sommet d'une presqu'île, fait bon ménage avec une forteresse.

Dans cette claire atmosphère des tropiques, on voit distinctement les maisons de l'autre rive, à 28 kilomètres.

C'est un spectacle enchanteur, les forteresses mêmes ne semblent mises là que pour la joie des yeux, tant toute idée de batailles est loin de l'esprit sur cette terre hospitalière.

A nos pieds, plus près de nous, c'est la ville commerçante tout entière, la *Promenade publique*, la tour noire de la *Chapelle de la Caserne*, l'*Eglise de Saint-Sébastien*, patron de la ville ; puis l'*Observatoire Impérial*, le *Morne du château* (Morro do castello), le berceau même de Rio-de-Janeiro, le *Lycée des Arts et Métiers*.

Plus loin, les églises foisonnent : *Saint-*

28

LA BAIE DE RIO-DE-JANEIRO

Joseph, la *Chapelle Impériale*, le *Mont-Carmel*, *Sainte-Croix* des militaires, la *Lapa*, sont autant de points de repaire.

La Douane, la Poste et la nouvelle Bourse forment trois masses imposantes, non loin du port ; là, l'animation est extrême, la vie déborde, c'est Londres, c'est la cité sous un beau soleil, de la gaieté, et un cadre féerique en plus, toutes choses inconnues sur les bords de la Tamise.

Il suffit de savoir qu'il entre environ 5,000 navires dans la baie, et que le Brésil est de plus en plus le premier pays producteur de café du monde entier pour comprendre tout ce mouvement.

L'île des *Cobras* se dresse en face, couverte par un hôpital et une caserne et renfermant des cales sèches taillées en plein roc pour la réparation des navires.

En avançant sur la gauche, un dôme en marbre, entouré de huit statues colossales, se détache sur l'horizon : c'est celui de la *Chandeleur* (Candelaria), la plus grande église de Rio.

Tout au fond de la baie, la *Montagne des Orgues*, profile dans le ciel ses tuyaux cyclopéens ; l'un d'eux, le *doigt de Dieu*, a simplement 1,200 mètres d'élévation.

LA BAIE DE RIO-DE-JANEIRO

29

Tout auprès se trouve *Pétrópolis*, perdue dans l'horizon supérieur des montagnes et où l'Empereur passait l'été ainsi que les gens riches de la capitale ; à côté, *Thérésopolis*. Ces deux villes enchanteuses jouissent d'un climat délicieux, grâce à leur altitude, en pleine montagne, à deux pas de la baie ; ce sont les *Cottarets* de Rio-de-Janeiro.

Ça ne fait rien, le machiniste qui a organisé tout cela était joliment fort et possédait un bon goût supérieur.

Appelez le Dieu, destin, hasard ou nature, ça m'est égal, mais je suis heureux de lui payer ici un juste tribut d'admiration.

Plus loin encore, quatre églises, nous ne sommes pas en pays d'origine portugaise pour rien : passons.

L'*École polytechnique*, le théâtre de *San-Pedro d'Alcantara* qui contient 15,000 places et où Sarah Bernhardt a fait entendre sa voix d'or en 1886 — cliché consacré probablement parce qu'elle se fait payer fort cher.

Au milieu de la *Place de la constitution*, la statue équestre de *Dom Pedro Fr*, le père du dernier empereur, produit un excellent effet ; c'est Louis Rochet, un sculpteur français, qui a

2.

30

LA BAIE DE RIO-DE-JANEIRO

exécuté ce joujou de 55,000 kilog. de bronze, ce qui fait que je suis aussi fier devant elle que devant la colonne !

A côté, l'*Académie des Beaux-Arts*, quartier très commerçant, plein de mouvement et de Français — serait-ce synonyme par hasard ? à l'étranger, peut-être bien, puisque ce sont les plus *débrouillards* qui s'en vont — les tramways circulent et, du haut de notre éminence, nous avons presque envie de hêler une tête de connaissance sur l'impériale, mais les mules filent un train d'enfer et ne nous en laissent pas le temps, les tramways sont très populaires à Rio et l'Empereur lui-même ne dédaignait pas parfois d'y monter.

Le *Trésor national*, le *Ministère de l'Intérieur*, le *Muséum national*, le *Parc de la place de l'Acclamation*, le plus grand et le plus beau de la ville, dessiné par un Français, M. Glaziou, la *Gare centrale du chemin de fer Dom-Pedro II*, la *Monnaie*, le *Palais du Sénat*, les *Télégraphes*, les *Pompier*, etc., défilent sous nos yeux, mais je m'arrête, ne voulant pas avoir l'air de faire une concurrence déloyale à mon aimable confrère Joanné.

L'usine à gaz éclaire la ville d'une manière incomparable, nous tournons le dos à la baie

LA BAIE DE RIO-DE-JANEIRO

31

en ce moment, les montagnes se dressent devant nous, proches, et derrière se trouvent les deux tiers de la ville, la partie haute aristocratique, *San-Christovam* où habitait l'Empereur.

Des viaducs, des aqueducs semblent sortir de la montagne, les tramways s'y engouffrent et en cinq minutes des chemins de fer à crémaillère vous ont conduit dans l'autre partie de la capitale, cachée à nos yeux.

Je vous jure, lecteurs amis, qu'il faut voir ce panorama, cette baie unique au monde, ce climat délicieux, cette atmosphère chaude, ensoleillée et vibrante des mille chants des oiseaux les plus rares, ce feuillage, ce chaos, cet entassement d'églises, de palais, de montagnes, tout cela est là vivant, tangible, palpable devant vos yeux et vous n'avez plus besoin de les fermer pour évoquer quelque rêve paradisiaque ; à quoi bon quand la réalité est supérieure au rêve !

Rio-de-Janeiro possède toutes ces merveilles, elle en possédait dernièrement une plus grande encore :

Un empereur intelligent et honnête, ce qui est vraiment extraordinaire, mais hélas il avait un gendre tripoteur et insolent comme tous les

32

LA BAIE DE RIO-DE-JANEIRO

d'Orléans, ça la perdu. Elle possède un marché de premier ordre et un outillage qui va chaque jour se perfectionnant, le temps n'est pas loin où ses 600,000 habitants auront doublé.

Alors ce sera l'une des villes les plus riches de l'univers, à coup sûr, elle en restera toujours la plus pittoresque et la plus poétique.

Le Panorama de MM. Victor Meirelles de Lima et H. Langerock a reçu une médaille d'or à la distribution des récompenses de l'exposition universelle, nous en sommes heureux pour notre part.

La colonie brésilienne de Paris, si sympathique à tous égards, peut se montrer fière de son beau pays et de ses habiles interprètes, ce n'est point nous qui y contredirons, surtout maintenant que nous comptons une sœur de plus dans la jeune et vaillante République, en la personne de laquelle nous sommes heureux de saluer l'aurore des temps nouveaux.

Durante a exibição do Panorama na Exposição de Paris em 1889, Victor Meirelles decide voltar para o Brasil. Em 10 de outubro do mesmo ano, praticamente no mesmo período do encerramento e desmontagem da Exposição em Paris, Meirelles encaminha um requerimento solicitando a autorização da municipalidade, ao setor de diversões públicas, a instalação do Panorama na cidade do Rio de Janeiro.²⁷ O pedido é atendido, e o pintor volta de Paris, trazendo consigo o seu Panorama. Apesar da boa notícia, eram novos tempos e seriam bem difíceis para o pintor brasileiro.

Ele encontrou o ambiente completamente modificado pela proclamação da República. O advento do novo regime trouxe profundas transformações para as instituições brasileiras, incluindo a antiga Academia Imperial de Belas Artes, que passaria a se chamar Escola Nacional. As mudanças foram além do nome da escola, havendo uma reforma radical no ensino e no quadro de professores.

Victor Meirelles de certa maneira sempre foi patrocinado pela Monarquia. Tinha a sua identidade associada ao Império. Não apenas pelo recebimento de suas bolsas de estudos e custeios de viagem, mas também pelas suas principais encomendas e indicações.

O escultor e republicano, Rodolfo Bernadelli assumiu a direção da Escola não vendo naquele momento com bons olhos a permanência dos antigos professores, que assim como o pintor, ainda representavam o regime já superado. Em 1890, juntamente com outros professores, Victor Meirelles foi exonerado de seu cargo de pintor de paisagem. Foi o final de uma longa carreira acadêmica.

²⁷ Em: Meirelles, Victor. Requerimento pra instalar Pavilhão no Paço Imperial. Panorama da cidade do Rio de Janeiro (pintura). v.4, fls. n°. 447, 1889-1891. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Quando a rotunda foi inaugurada, Victor já havia sido exonerado. Não possuía mais nenhum vínculo com a Escola Nacional de Belas Artes. A Rotunda passa a ser para Victor Meirelles a sua única fonte certa de renda. O já velho artista vai dar aula no liceu de Artes e Ofícios, executando retratos e estudos. O pintor ainda tentaria fundar uma *Escola Livre de Pintura*, junto com outros professores também afastados. Organizou uma exposição no Paço Imperial, que não chegou a se realizar, devido a Revolta da Armada.

O pintor brasileiro ainda realizaria dois outros Panoramas, apesar do cenário não lhe parecer favorável. O segundo: *O Panorama da Entrada da Esquadra Legal*; e o terceiro: *O Panorama do Descobrimento do Brasil*. Conforme veremos nos capítulos 5 e 6.

Passada a euforia inicial, com jornais publicando notícias sobre o Panorama do Rio de Janeiro, pouco a pouco a Rotunda começou a ser vista como um entrave para o desenvolvimento da área, um resquício do Império em pleno coração da República. É importante lembrar que o novo regime exigia uma nova imagem, sobretudo na área central da cidade. Em 1898 a rotunda da Praça XV de Novembro foi finalmente destruída.

Em 1902, poucos meses antes de morrer, Victor Meirelles doou para o Governo Federal os três Panoramas, para que um dia ainda pudessem ser expostos novamente. No entanto, foram armazenados displicentemente de maneira inadequada no Museu da Quinta da Boa Vista. O pintor morre aos 71 anos ao lado de sua esposa em 22 de fevereiro de 1903, sem filhos.

De seus Panoramas, nada se restou, somente os seus estudos iniciais e algumas cartas de 1910 entre as autoridades narrando o seu triste e possível fim. A seguir, iremos descrever os estudos remanescentes do *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* baseados nos folhetos explicativos elaborados pelo próprio artista.



Fig.53- Estudo N°1 para o Panorama do Rio de Janeiro: Morro de Santo Antônio e Largo do Rocio - Victor Meirelles e Henri Langerock - 1885/1886 - Óleo sobre tela – 90.4 x 225

Descrição do Estudo N°1 - Morro de Santo Antônio e Largo do Rocio

Ao fundo a pedreira de São Diogo (que esconde o então aristocrático bairro de São Cristóvão), recorte de montanhas e o mar com algumas embarcações; as quatro chaminés que se destacam à frente da pedreira indicam a fábrica de gás; ainda mais á frente vê-se a fachada da Igreja de Santana, e as árvores do Campo de Santana, considerado então o mais vasto e belo do Rio, desenhado e executado por Glaziou em 1881, que terminava no Parque da Aclamação, atual Praça da República; a grande casa amarela com janelas verdes que vemos nesta praça é a Secretaria do Interior; mais adiante, o Arquivo Nacional e a Prefeitura Municipal; notam-se ainda a estação inicial da Central do Brasil, o Quartel General, a Casa da Moeda e a estação Central do Corpo de Bombeiros; mais adiante, para o centro da tela, as torres da Igreja de São Jorge; no segundo plano, ainda à esquerda o antigo Clube Fluminense, atual Inspetoria do Trânsito.

Ao centro, o Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, com o monumento a D. Pedro I, de autoria do escultor francês Luiz Rochet; no primeiro plano o Teatro Carlos Gomes; depois da estátua a atual Rua Imperatriz Leopoldina, com o prédio da antiga Academia Imperial de Belas Artes, de linhas neoclássicas, projeto e construção de Grandjean de Montigny, ao lado desta o Tesouro Nacional, com frente para a Rua do Sacramento, atual Avenida Passos.

Distendendo o olhar por estes estudos vemos ainda as Igrejas do Santíssimo Sacramento (duas torres de perfil), a de Nossa Senhora do Rosário e finalmente a de São Joaquim; sobre esta pequena colina chamada Conceição há ainda uma grande casa amarela, residência do bispo; ao lado havia outrora uma fortaleza, onde atualmente funciona o Serviço Geográfico do Exército.

Continuação da descrição do Estudo N°1

No meio de várias casas distingue-se um edifício em estilo gótico flamejante, o Gabinete Português de Leitura, que lá se encontra até hoje; à direita, um pouco oculta por um grupo de palmeiras destaca-se a Escola Politécnica; a edificação que tem um quiosque ao lado é o Teatro São Pedro de Alcântara, ex-São João e atual João Caetano; no primeiro plano vê-se a Rua Silva Jardim com alguns transeuntes e à direita, bem em realce as duas torres da Igreja de São Francisco de Paula.

Descrição do Estudo N°2 - Morro da Conceição e Igreja da Candelária

À esquerda, a Igreja de São Francisco de Paula, a Igreja do Rosário e casario vário, esplendidamente iluminado pela luz da tarde; à direita, destaca-se no horizonte o zimbório de mármore, cercado de oito estátuas colossais, da Igreja da Candelária, a mais vasta do Rio de Janeiro, iniciada no século XVIII e então ainda por concluir; 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.

À esquerda, o pequeno pavilhão branco que ali se levanta é um dos grandes reservatórios d'água do Rio de Ouro, que então abastecida a cidade. No primeiro plano, algumas pequenas construções e vegetação do Morro de Santo Antônio, de onde o artista pintava e que segundo ele próprio 'era composta de abobreiras, mamoeiros e bananeiras que nos dão uma fraca idéia da vegetação do país'.

Ao fundo da baía de Guanabara, desta distingue-se a Serra dos Órgãos, assim chamada porque rochedos afilados se erguem para o céu como tubos de um órgão, divisando-se ainda o seu pico mais alto, chamado Dedo de Deus.



Fig.54- Estudo N°2 para o Panorama do Rio de Janeiro: Morro da Conceição e Igreja da Candelária - V. Meirelles e H. Langerock - 1885/1886 - Óleo sobre tela - 51.4 x 62.2 cm.

O detalhe deste estudo foi feito com o intuito de focalizar, num dos pontos mais centrais da cidade, o antigo Largo do Rocio (em frente da ex-rua Imperatriz Leopoldina) o prédio da antiga Academia Imperial das Belas Artes, fundada em 1826, projeto do grande arquiteto da Missão Francesa, Grandjean de Montigny, que tanto interesse tem para a história das artes plásticas brasileiras; à direita destaca-se a fachada do ex-Teatro São Pedro de Alcântara, atual João Caetano.

Descrição do Estudo N°3 - Morro de Santo Antônio e Ilhas das cobras

No primeiro plano, vegetação do Morro de Santo Antônio; à esquerda zimbório da Igreja da Candelária, já referido no estudo n° 2; a seguir, entre inúmeras edificações destacam-se os prédios dos Correios, da Bolsa e da Alfândega (este pintado de vermelho). À direita o Recolhimento do Parto, a Imprensa Nacional (prédio azul com parte escondida por bananeiras); à direita deste, quase no primeiro plano, o Liceu de Artes e Ofícios, fundado por Bittencourt da Silva e que tão bons serviços, por vários anos, prestou ao ensino artístico desta cidade; o ponto mais central desta tela, em que a vegetação é espessa e mais escura é a localidade do atual Largo da Carioca.

Mais para o fundo destacam-se algumas igrejas importantes: a atual Cruz dos Militares em estilo rococó (construída no século XVIII), a capela Imperial, antiga Catedral; ao lado desta, a Igreja do Carmo, também do século XVIII e reconstruída internamente em 1884, a Igreja da Lapa dos Mercadores e mais afastada a Igreja de São José, com duas as torres. À direita, ao alto, pequena parte do Morro do Castelo, melhor representado no estudo n° 6.

Na Baía, destaca-se a Ilha das Cobras medindo 800 por 300m – porto fortificado, que servia na época para a prisão de políticos. O Ministério da Marinha aí mantinha um hospital, um quartel e repartições administrativas, e ainda diques para consertos de navios. À direita, a ilha fiscal, que está atualmente ligada a das Cobras.

Ao fundo recortes de montanhas.

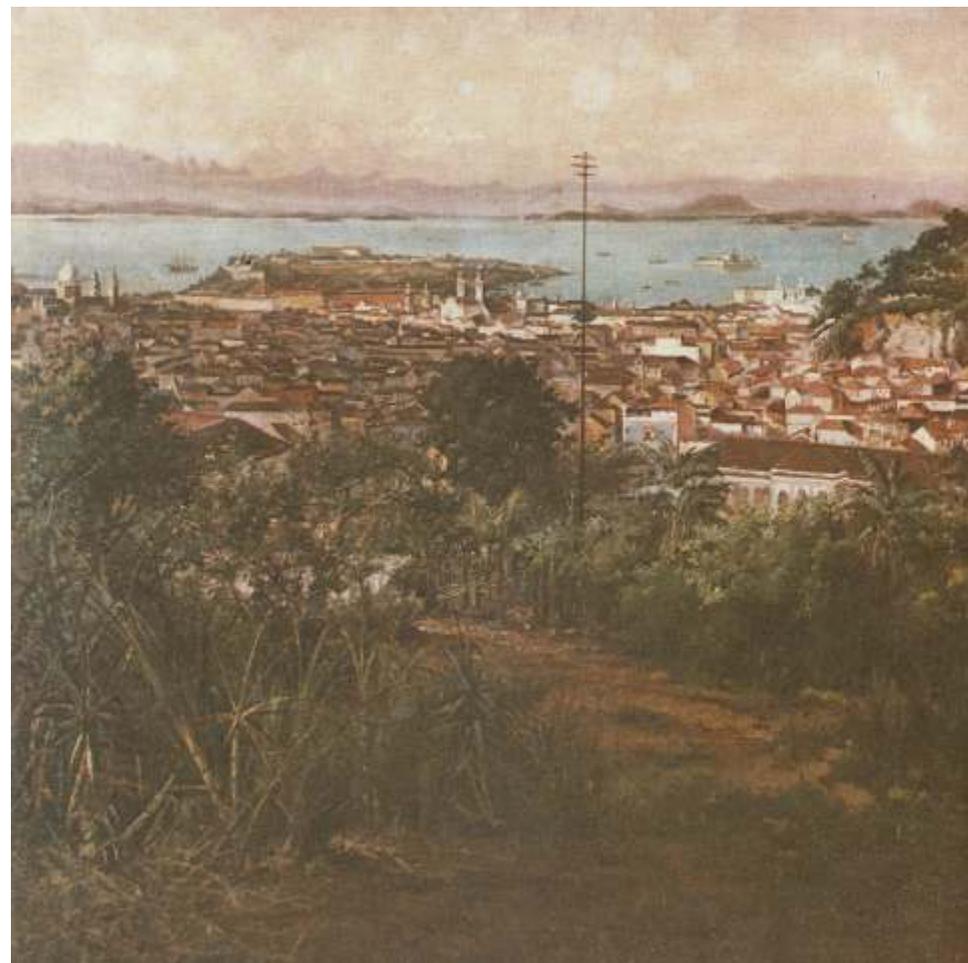
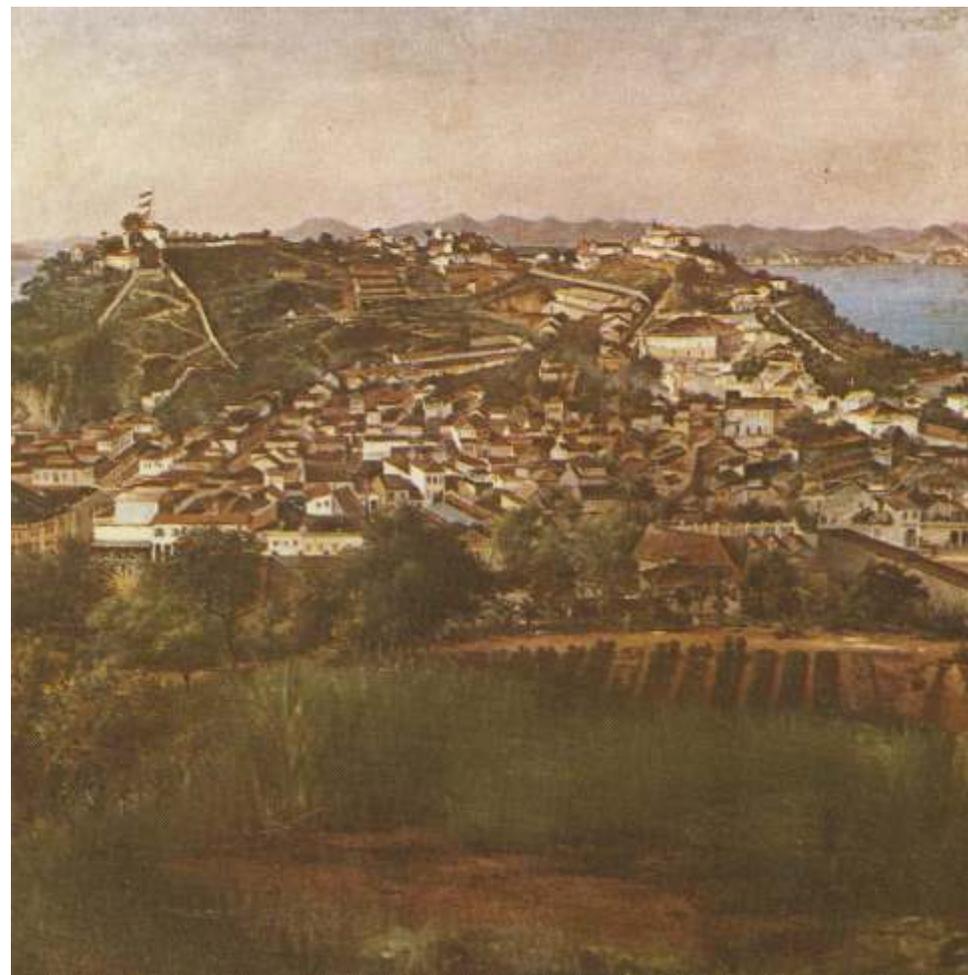


Fig.55- Estudo N°3 para o Panorama do Rio de Janeiro: Morro de Santo Antônio e Ilhas das cobras - V. Meirelles e H. Langerock - 1885/1886 - Óleo sobre tela - 100 x 100 cm.

Descrição do Estudo N°4 - Morro do Castelo

À esquerda, ao alto o Morro do Castelo, prosseguindo o estudo nº 4, destacando-se a primeira vista o observatório astronômico com o seu telégrafo semafórico, em que eram colocadas as bandeiras representativas dos países dos navios que chegavam ao porto, localizado na antiga fortaleza de São Sebastião; perto ainda o Hospital Militar; à direita, ainda ao alto do morro a Igreja de São Sebastião (antiga Sé) e um pouco abaixo a de Santo Inácio dos Frades Capuchinhos e as várias subidas que davam acesso ao morro.

Na parte inferior da colina, junto ao mar, encontram-se a Santa Casa de Misericórdia e a Faculdade de Medicina, prédios esses meio encobertos pelas árvores de uma bela avenida que se estende do Arsenal de Guerra (Atual Museu Histórico) até a Igreja de Santa Luzia; a rua deste nome, começando em um estabelecimento balneário vai até o Convento da Ajuda (atual Cinelândia). Neste trecho vêem-se outros importantes estabelecimentos – serrarias a vapor, fábrica de gelo, etc. À esquerda o antigo Teatro Lírico e inúmeras edificações nas quais incide esplêndida luz. No primeiro plano, vegetação dos Jardins da Ordem Terceira de São Francisco de Assis; ao fundo, à direita a Praia de Santa Luzia, o mar com algumas embarcações e mais além recortes de montanhas.



*Fig.56- Estudo N°4 para o Panorama do Rio de Janeiro: Morro do Castelo
Victor Meirelles e Henri Langerock - 1885/1886 - Óleo sobre tela - 100 x 100 cm.*

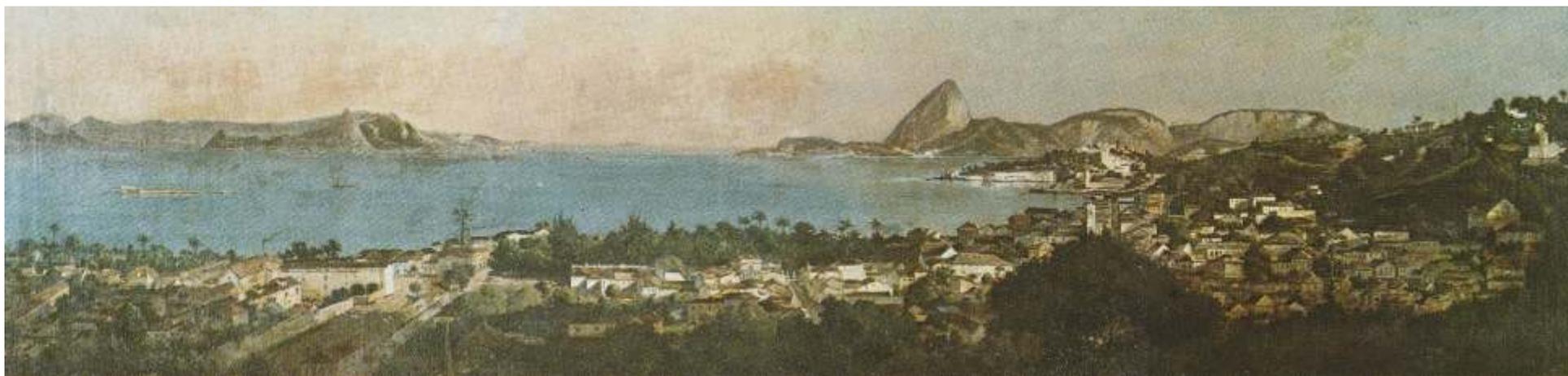


Fig.57- Estudo N°5 para o Panorama do Rio de Janeiro: Entrada da Barra do Rio de Janeiro - Victor Meirelles e Henri Langerock - 1885/1886 - Óleo sobre tela - 56.7 x 195.4 cm.

Descrição do Estudo N°5 - Entrada da Barra do Rio de Janeiro

Este estudo foi feito do alto do morro do Santo Antônio, local escolhido pelo artista por achar mais estratégico como visão de conjunto da cidade, de maior raio de ação possível, para a realização do grande panorama que idealizara e que com tantos esforços conseguiu realizar.

No estudo 'Entrada da barra do Rio de Janeiro', divisa-se realmente um grande trecho da baía de Guanabara, que, de acordo com as indicações fornecidas pelo próprio artista em seu folheto explicativo, mede 1.500m de largura e é dividida em duas partes desiguais por um rochedo de 100x600m chamado Lage, onde se encontra o Forte de mesmo nome. Em frente a este, se destaca a Fortaleza de Santa Cruz, mais à direita, dentro da enseada da Urca, a de São João; estes fortes é que garantiam então a segurança da baía, com seus fogos cruzados. Por traz de Santa Cruz havia ainda o Forte do Pico. Em Santa Cruz (que possuía um farol catóptrico, de luz fixa com 14.800 metros de alcance) havia um empregado encarregado de se informar da nacionalidade e proveniência dos navios que demandavam o porto; essas

informações eram logo transmitidas ao semáforo da antiga fortaleza de São Sebastião do Morro do Castelo, e imediatamente afixadas no salão da Bolsa de Valores.

Ao fundo, por trás da fortaleza da Lage, distingue-se a ilha de Imbuí. À esquerda, do outro lado da Baía vê-se a enseada de Jurujuba e a de Icaraí, e ainda a Capela de N. Sra. da Boa Viagem; ao meio da Baía para a Esquerda a Fortaleza de Villegaignon.

No primeiro plano, vegetação; depois o casario do Convento da Ajuda visto pela fachada lateral e dando fundos para a atual Rua Senador Dantas; do lado direito desta, algumas edificações e mais ao fundo, acompanhando a orla da praia destaca-se a vegetação do Passeio Público, que vai da Rua Senador Dantas até o Largo da Lapa; adiante, vê-se a Rua das Marrecas com o belo portão do Passeio Público, decorado por Mestre Valentim, que para o mesmo fez tantos outros trabalhos de valor; a construção neoclássica de Grandjean de Montigny, que se vê a esquerda, pintada de azul é a fábrica orfanológica de flores; a seguir, o casario do



Fig.58- Estudo N°6 para o Panorama do Rio de Janeiro: Morros do Corcovado e Tijuca - Victor Meirelles e Henri Langerock - 1885/1886 - Óleo sobre tela - 57 x 210 cm.

Continuação da descrição do Estudo N°5

do Largo da Lapa, com as torres da Igreja de N. Sra da Lapa; seguindo ainda a orla da praia encontra-se o Outeiro da Glória, com sua bela igreja, e mais adiante a praia do Russel.

À direita, continua o casario da Lapa e a colina de Santa Tereza, com seu convento situado no ponto mais elevado (onde está enterrado o Conde de Bobadela); este bairro já era servido pela linha de bondes com um plano inclinado; este morro oculta de nossos olhos, a parte mais bela da cidade, constituída dos bairros de Laranjeiras e Botafogo, o Jardim Botânico, já então célebre por suas alamedas de palmeiras e o cume da Gávea. Ao fundo os morros Cara de Cão, atual São João (onde teve início a nossa cidade) e ainda os morros do Pão-de-Açúcar, Urca e Babilônia.

Descrição do Estudo N°6 - Morros do Corcovado e Tijuca

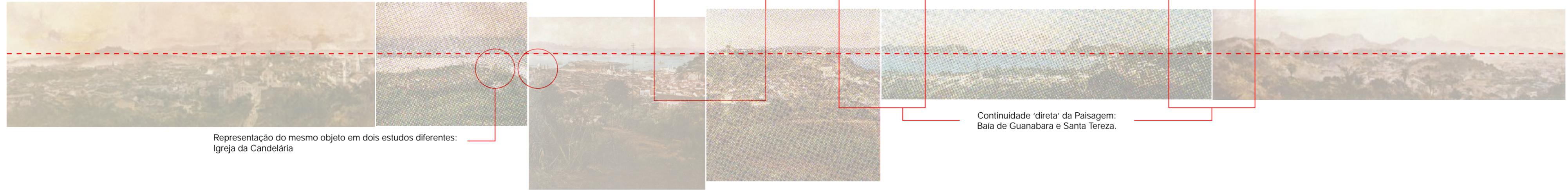
Ao fundo os morros do Corcovado e da Tijuca, destacando-se o Alto da Boa Vista, os Picos do Papagaio e da Tijuca. O Pico do Corcovado é o último à esquerda, elevando seu cume a mais de 700 metros de altitude.

O artista refere-se ainda elogiosamente ao meio de transporte então já existente no Corcovado, por cremalheira com três quilômetros e 790 metros de extensão, o qual depois de vencer um declive de 30%, conduz os passageiros a 40 metros abaixo do cimo do Corcovado, que é o que ainda continua até os nossos dias.

No primeiro plano, em prosseguimento ao estudo n.º 1, vemos Santa Tereza (parte do Cosme Velho), outros morros e algumas casas; a seguir a colina de Paula Matos, ocultando, em parte os antigos bairros do Engenho Velho e do Rio Comprido, isto é, a zona norte da cidade; mais à direita o morro do Senado e além deste, na encosta do casario, distinguindo-se a Igreja de Santo Antônio dos Pobres (a esquina da Rua do Senado com Inválidos).

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.

Fig. 59- Estudos alinhados sob uma mesma linha do horizonte, e em ordenados de maneira correta, ajudam a 'compor' aproximadamente o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* em uma só paisagem:



Representação do mesmo objeto em dois estudos diferentes:
Igreja da Candelária

Morro do Castelo:
Objeto que se repete em dois estudos diferentes.

Continuidade 'direta' da Paisagem:
Baía de Guanabara e Santa Tereza.



As cartas remanescentes de 1910 formam um conjunto de várias correspondências trocadas de 26 de março e 31 a outubro de 1910, entre o Diretor da Escola de Belas Artes, o Ministério da Agricultura, Indústria, e Comércio, um restaurador contratado, um engenheiro da Prefeitura, e o Diretor do Museu Nacional - o Museu da Quinta da Boa Vista - para onde Victor Meirelles havia doado os seus três Panoramas em 1902. As cartas pertencem ao Arquivo da Escola de Belas da UFRJ, hoje o Museu D. João VI.

Os Panoramas foram 'redescobertos' ao acaso em 1910, em razão das obras de reforma e embelezamento do Palácio e dos Jardins da Quinta da Boa Vista. Os três Panoramas haviam sido encaixotados, cada um com o seu próprio caixão de madeira. Tão logo encontrados, foram considerados um grande estorvo, pois atrapalhavam o andamento e as atividades da obra. É importante lembrar as grandes dimensões destes Panoramas, o peso total em toneladas de cada caixão, e com isso, a extraordinária dificuldade de serem transportados.

As cartas narram um longo episódio burocrático e um jogo de 'empura-empura' entre as autoridades, supostamente, competentes. De fato, de imediato foi constatado que haveria a necessidade de remover os Panoramas do Museu, por não haver condições necessárias para o seu armazenamento. A pesquisadora Elza Ramos Peixoto, no capítulo *Panoramas do livro Victor Meirelles de Lima 1832-1903* transcreve alguns trechos das cartas.

Em 26 de março, consta o documento assinado por Rodolpho Miranda do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio solicitando à Escola Nacional de Belas Artes que tome providências para remover os três caixões contendo os Panoramas do Museu da Quinta para aquela Escola.

Em 05 de maio, consta o documento de João José da Silva, o restaurador, dirigido ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, dizendo ser "desolador e indescritível o que se vê neste infecto local" e pedindo para que fosse "solicitado da Diretoria de Higiene Pública, pessoal capaz para retirar os aludidos caixões", e que também se procedesse "a rigorosíssima desinfecção do local".

Tudo nos leva a crer que a Escola teria encaminhado o restaurador João José da Silva ao Museu para que examinasse os Panoramas, e que este teria sido o primeiro a abrir os seus caixões. A condição era tão ruim, que mal pode fazer analisar as suas condições. No entanto, fica claro, que desde a doação dos Panoramas em 1902 feita por Victor Meirelles, até este novo primeiro contato, o estado dos Panoramas já era muito ruim. Não pareciam conservados quando foram encontrados. Foram estocados de qualquer maneira, e provavelmente partes deles, apodrecidos.

Em 08 de julho, aparece o documento assinado por Dr. Luna Freire, Inspetor Sanitário, enviado ao Dr. Delegado de Saúde do 8º Distrito, em que expunha "dos três rolos de telas apenas um se mostra menos estragado (...), os outros dois nem mais tem a forma cilíndrica e seguramente não poderão ser abertos senão fragmentados em pedaços." E ainda: "Assim, não foi possível intervir com a desinfecção ou qualquer outro processo adequado a 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". E finaliza: "... o estado de completa deterioração, mal se podendo reconhecer que se tratava de tela do pintor e muito menos de Panoramas de Victor Meirelles, estando tudo a largar os pedaços". (...) "Quer me parecer que, nesta circunstância, só um meio poderia ser aplicado - a ação do fogo".

Evidentemente, o que era ruim, acabou se tornando ainda muito pior. O estado inicial de conservação dos Panoramas já não era bom. Provavelmente, foram transferidos de onde estavam devido às obras no Palácio e nos Jardins da Quinta, sendo colocados displicentemente em uma situação pior da qual já estavam antes, sujeitos até as intempéries! Em pouco tempo, os Panoramas acabariam sendo completamente arruinados.

Em 28 de julho, o restaurador João José da Silva informa ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes que agora teria encontrado os Panoramas em outra situação, e que só poderia dar o seu parecer após serem transportados para um lugar seguro.

Em 02 de agosto, consta o documento da Escola encaminhado ao Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Dr. Esmeraldino Olympio de Tores Bandeira, informado a continuidade de um acurado exame pelo restaurador para “informar se ainda é possível salvar as preciosas telas do saudoso extinto”. Parece que neste momento, a Escola de Belas Artes percebe o grande erro e tenta ainda salvar os Panoramas.

Em 05 de setembro, aparece novamente uma carta do restaurador endereçada ao Diretor da Escola, dizendo não ter sido possível ao Diretor do Museu Nacional dar cumprimentos às ordens que levava e que os Panoramas ainda continuavam abandonados.

Em 14 de setembro, consta o documento da Escola ao Ministro de Estado Dr. Esmeraldino Olympio de Tores Bandeira, dizendo que “nada infelizmente se fez, pois o Sr. Diretor do Museu declara não dispor nem de local, nem de pessoal para auxiliar as diligências pedidas”. Em quinze dias, na última carta, o Diretor do Museu reafirma, pela segunda vez, que não possui condições para abrigar os Panoramas na Quinta da Boa Vista. E que talvez, o engenheiro da prefeitura que comandava as obras poderia construir

provisoriamente um galpão coberto, com assoalho, onde pudessem ser colocados os Panoramas, assim os Panoramas não ficariam tão expostos a umidade e as intempéries. No entanto, não se sabe se esta medida foi tomada ou não. Mesmo que realmente tenha sido, foi bem tardiamente e, certamente, os Panoramas já estavam bem deteriorados.

Esta é a última informação precisa que se tem dos três Panoramas de Victor Meirelles. Não se sabe de fato qual foi a destinação final dos Panoramas após a última carta, de 29 de outubro de 1910. Várias hipóteses foram criadas: podem ter sido queimados; jogados ao mar, na Baía de Guanabara; retalhados em pedaços, aproveitando as partes não apodrecidas e ainda remanescentes para pequenos quadros; ou cortados em pedaços e usados pelos carregadores das chamadas andorinhas para cobrir as mercadorias que carregavam; ou até mesmo sepultados no próprio Jardim da Quinta da Boa Vista, devido a grande dificuldade de seu transporte. No entanto, são apenas especulações.

Além do desleixo das autoridades brasileiras para com os Panoramas, outros dois motivos muito importantes também reiteram o seu desaparecimento: o fato de serem de autoria do pintor que mesmo depois de morto, ainda representava a Monarquia e o Império; e a nova de arte que surgia e se estabelecia rapidamente, a imagem em movimento, o Cinema, que colocaria de vez os Panoramas em um interesse ultrapassado. Infelizmente, este tão valioso gênero de pintura e forma de arte, característico do século XIX, quase desapareceria.

Dos preciosos Panoramas de Victor Meirelles só nos restam os seus estudos iniciais. Uma parte importante e bastante significativa da História iconográfica da cidade do Rio de Janeiro foi perdida.

4.2 Os Panoramas do Rio de Janeiro de F-E Taunay e J. W. Burchell

Pode-se afirmar que a História dos Panoramas no Brasil se inicia com a chegada dos viajantes europeus do início do século XIX.

As chegadas da *Missão Artística Francesa* no Rio de Janeiro em 1816, bem como a *Missão Austríaca* em 1817, e a *Inglês* de 1825, de Sir Charles Stuart, trazem consigo não apenas já renomados pintores e escultores, como também, uma nova maneira de olhar a paisagem e a cidade. É correto afirmar que todos estes artistas que vieram ao Brasil nesse período já conheciam o gênero de pintura dos Panoramas. Afinal, era um tema que já estava em voga por pelo menos vinte anos na Europa.

Os mais importantes registros iconográficos do Brasil no início do século XIX foram realizados por estes viajantes: livros técnicos e científicos; gravuras; aquarelas; cenas de paisagem, do pitoresco, do cotidiano; vistas panorâmicas e panoramas das principais cidades. Entre as quais, Recife, Salvador, São Paulo, dentre outras, e principalmente a então capital, a cidade do Rio de Janeiro.

Os dois primeiros Panoramas feitos no Brasil representavam a mesma paisagem, e quase que do mesmo ponto de vista: o Rio de Janeiro tomado do alto Morro do Castelo. Um pouco mais adiante, foi a vez do Morro de Santo Antônio.

Entretanto, estes dois primeiros Panoramas nunca chegaram a ser expostos em terras brasileiras. O primeiro deles foi realizado em 1822 de autoria questionável, sendo exposto somente em 1824 em Paris na *Passage des Panoramas* de Prévost. E o segundo de John William Burchell de 1825, provavelmente exposto em Londres em 1828 na rotunda de Burford em *Leicester Square*. Veremos os dois exemplos mais adiante.



Fig.64- Entrada da baía vista do Morro de Sto Antônio - N-A Taunay - 1816 - Óleo - 46.5 x 57.4cm.



Fig.65- Largo da Carioca - N-A Taunay - 1816 - Óleo - 46.5 x 57.4cm.

Quando Nicolas-Antoine Taunay chegou ao Rio de Janeiro com a Missão Artística Francesa trouxe seus cinco filhos: Charles – o primogênito que teve carreira militar; Hippolyte – o segundo filho foi um bom desenhista, mas não foi pintor profissional, tornou-se um homem de letras e em sua volta à França publicou cinco gravuras que possam ter sido baseadas em trabalhos de seu pai; Félix-Émile – o terceiro tornou-se pintor e desenvolveu suas habilidades no Rio de Janeiro, onde permaneceu muito tempo depois da volta de Nicolas à França, se aproximou da Corte e teve uma importante carreira como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, lugar que seu pai gostaria de ter ocupado; Théodere – o quarto filho dedicou-se à literatura, e possuía idéias abolicionistas, foi Cônsul da França no Brasil; e Adrien – o caçula foi bom desenhista e trabalhou nas expedições de Freycinet e Langsdorff, tinha um futuro promissor, mas morreu cedo aos vinte e cinco anos.²⁸

A idéia de se pintar um panorama da cidade do Rio de Janeiro surge com Nicolas-Antoine Taunay. Antes mesmo de vir para o Brasil, Nicolas já havia observado as pinturas contidas nas rotundas em Paris e em outras cidades da França. Ele certamente já conhecia este novo gênero de pintura e de espetáculo que surgia e desenvolvia no início do século XIX. De fato, Nicolas menciona em carta ao *Institut de France* a possível realização de um grande Panorama.

O panorama da cidade do Rio de Janeiro de 1822 foi o primeiro a ser realizado no Brasil, e normalmente é atribuído a Félix-Émile. Entretanto, existem semelhanças notáveis ao estilo de Nicolas-Antoine.²⁹

²⁸ Em: Taunay e o Brasil: obra completa 1816-1821, Pedro Corrêa do Lago, Rio de Janeiro: Capivara, 2008, 272p.

²⁹ Idem, p.210.



Fig.66- Vista da cidade do Rio de Janeiro tomada da Ilha das Cobras
F-E Taunay - Sem data (Provavelmente circa ao Panorama) Óleo - 100 x 150cm.



Fig.67- Retrato de F-E por N-A Taunay. Circa 1820.

Muito possivelmente o filho aprendeu com pai. Mas até onde foram estes ensinamentos, ao início de uma parceria? Poderiam ter trabalho os dois juntos no mesmo panorama? O pai teria iniciado o trabalho, e o filho o finalizaria? Uma hipótese não tão impossível assim, afinal os dois pintavam a paisagem do Rio de Janeiro ao mesmo tempo e no momento de suas vidas.

E existem ainda outras questões relativas à autoria levantadas por Margareth da Silva Pereira. Foi encontrado pela pesquisadora um panorama do Rio de Janeiro publicado pela revista belga *Archives d'Architecture Moderne* em 1990, composto por uma seqüência de oito vistas aquareladas medindo cada uma 51 x 39 cm. É o mesmo panorama atribuído a Félix-Émile. As aquarelas pertencem a um dos herdeiros da Missão Artística Francesa, um arquiteto, aluno de Grandjean de Montigny, Louis-Symphorien Meunié. Sabe-se que Félix-Émile e Meunié não só eram contemporâneos, como também possuíam quase a mesma idade. Possivelmente, Meunié pode ter ajudado Félix-Émile a pintar o panorama, embora a família de Meunié reconheça a sua caligrafia no verso da primeira aquarela. Novas pesquisas deverão ser realizadas para que possamos averiguar a questão da autoria.³⁰

O Panorama da cidade do Rio de Janeiro representava a cidade vista a partir do Morro do Castelo. O esplendor do diálogo harmonioso entre a natureza, a Arquitetura e o espaço urbano da cidade colonial. No entanto, apesar de grande reconhecimento, este Panorama nunca foi exposto no Brasil.

³⁰ Em seu artigo *Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro*, em: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.2. Jan./dez. 1994, p.169-195.



Fig.68- Panorama do Rio de Janeiro tomado do Morro do Castelo - Louis-Symphorien Meunié - 1822 - Oito vistas aquareladas de 51 x 39cm.



Fig.69- Detalhe do Panorama do Rio de Janeiro tomado do Morro do Castelo - Louis-Symphorien Meunié - 1822 - Oito vistas aquareladas de 51 x 39cm.

Um fato muito importante é que este panorama foi ampliado por Guillaume Frédéric Ronmy e exposto em Paris em 1824, na *Passage des Panoramas* de Pierre Prévost.³¹ Sua exibição foi um grande sucesso de crítica e público. E foi com este panorama que foi lançado um novo tipo de aparelho ótico, o chamado *panorama-salon*. Um panorama-portátil capaz de atender ao conforto das residências burguesas.

Existem várias reproduções deste panorama em coleções particulares e em diversos arquivos, em Paris e no Rio de Janeiro, apresentando pequenas alterações em relação ao seu original. Uma delas pertence ao setor de Iconografia da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. O panorama tem como autor Steinmann, mas é feito a partir da composição original de Félix-Émile, medindo 16.5 x 101 cm, com água-tinta colorida à mão.

Se compararmos estas duas versões, ou seja, a de Félix-Émile ou Meunié, com a de Steinmann, é possível perceber que existem certas nuances em relação à utilização da Luz e da Cor na composição dos diferentes planos da pintura. Como também, nos leva a crer que a versão apresentada pela revista belga é, possivelmente, uma versão reduzida, isto é, altera a proporção original do Panorama.

Normalmente, quase a metade da tela de um Panorama é destinada à representação do céu, característica marcante dos principais Panoramas realizado pelos ateliers Barker e Prévost, os dois mais importantes deste período.

³¹ Não se sabe ao certo como o Panorama do Rio de Janeiro de Félix-Émile, ou Meunié, chegou ao Atelier Prévost. No livro *Taunay e o Brasil: obra completa 1816 - 1821* da Editora Capivara lançado em 2008, existe uma referência de que Guillaume Frédéric Ronmy teria sido discípulo de Taunay, muito provavelmente o pai, Nicolas-Antoine, antes de sua vinda para o Brasil. E que também, Ronmy teria exposto o Panorama no Salão de Paris de 1824. Possivelmente a partir daí, o levou para o Atelier Prévost. No entanto, não foram encontradas maiores documentações. Mais estudos precisam ser realizados para contemplarmos esta questão.



Fig.70- Detalhe do Panorama do Rio de Janeiro tomado do Morro do Castelo - Louis-Synphorien Meunié - 1822 - Oito vistas aquareladas de 51 x 39cm.



Fig.71- Detalhe do Panorama do Rio de Janeiro tomado do Morro do Castelo - Steinmann - 16.5 x 101cm - 1824. Possível base para a ampliação feita por Guilaume Ronmy.

A parte reservada para o desenho e a pintura do céu em um Panorama era extremamente importante. Não apenas por conter o campo visual superior do observador, como se olhasse para acima da linha do horizonte, mas também, por ser o último plano da composição da tela. Era grande e importante para todo o conjunto da pintura, imenso em dimensões, por sua metragem quadrada, e, por conseguinte, ser o fechamento oferecido pelo panoramista aos seus observadores.

Deveria ser sempre executado com extrema habilidade pelos pintores da equipe, proporcionando a máxima verossimilhança possível. Era o lugar onde o panoramista não poderia errar. O momento que a linha do horizonte poderia aparecer em sua plenitude.

No caso do Panorama do Rio de Janeiro, a representação do céu é mais do que relevante. É essencialmente importante, pois é o principal elemento pictórico que destaca, e ao mesmo tempo enaltece o relevo bem característico da cidade. Em relação às duas versões apresentadas, acreditamos que por esta presença do céu, a versão de Steinmann é a mais próxima da original. E possivelmente, é a que deve ter sido apresentada na Rotunda da *Passage des Panoramas* de Prévost.³²

Seja quem for o autor, ou qual versão foi ou não apresentada, em nada diminui a importância e a contribuição deste Panorama. Foi a primeira vez que a cidade e paisagem do Rio de Janeiro foram representadas na forma de um Panorama, exposto em uma rotunda, sendo de imediato um grande sucesso.

³² Não se o destino final do Panorama do Rio de Janeiro exposto na Rotunda da *Passage des Panoramas* de Prévost. Muito possivelmente foi vendido para alguma companhia de Panoramas. Depois de um certo período em exibição, deve ter sido destruído.

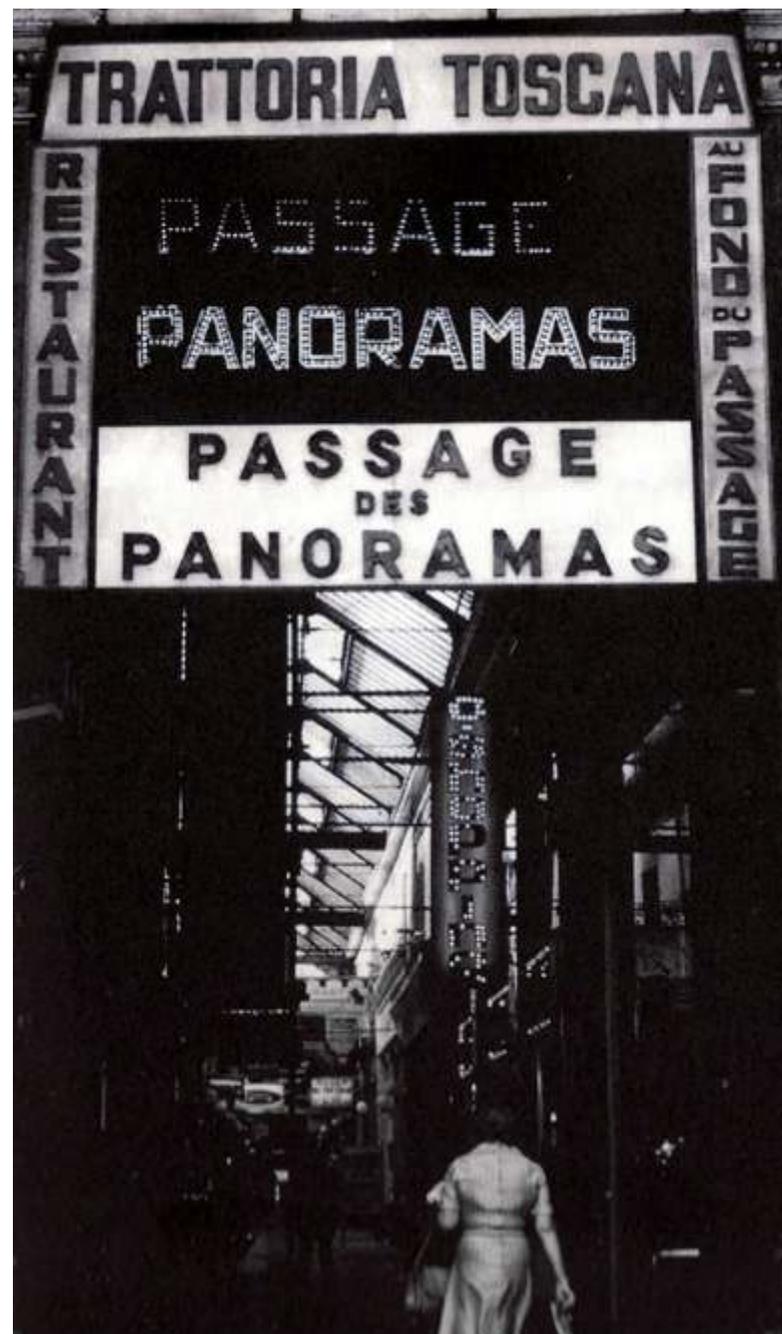


Fig.72- *Passage des Panoramas* - Lugar onde foi exposto o Panorama.

William John Burchell nasceu na Inglaterra em 1781, na cidade de Fulham, próximo a Londres. Era botânico, pintor, naturalista e cientista do tipo explorador. Desde sua infância já possuía certa inclinação aos estudos botânicos, uma vez que seu pai era dono do horto de Fulham, onde pôde iniciar o desenvolvimento do seu olhar de observação.

Em 1805 realizou a sua primeira viagem à Ilha de Santa Helena, permanecendo por lá durante cerca de cinco anos, onde foi nomeado professor. A partir daí, não parou mais. Viajou boa parte do mundo, mas principalmente pela África do Sul entre os anos de 1810 a 1815. Burchell deixou um importante legado durante a sua estadia naquele país: o *Travels in the interior of Southern Africa*, com a publicação do primeiro volume em 1822, o segundo em 1824. Consistia em um álbum com gravuras baseadas em suas aquarelas, retratando a natureza do país.³³

Além do conteúdo de inestimável valor, Burchell descreve a função de seus desenhos. Como se ele mesmo explicasse aos seus futuros leitores o objetivo final do seu olhar de observador enquanto presenciava a cena. Segundo o próprio naturalista, o simples ato de desenhar uma cena em seu caderno de viagens, já serviria suficientemente para preservar uma memória pessoal do evento. Em suas próprias palavras sobre a arte de desenhar: “*não meramente como meio de dar a seus amigos uma idéia daquelas cenas e objetos que eles haviam observado, mas para sua própria gratificação, e pelo prazer de uma renovação de impressões passadas muito mais vivamente do que qualquer caneta possa expressar em um diário escrito.*” E ainda: “*a arte como meio de exibir a natureza e de transmitir informação.*”³⁴ É como esse olhar que Burchell realiza a sua viagem para o Brasil.



Fig.73- Vista panorâmica de Burchell de Griquatown na África do Sul em 1812.



Fig.74 e 75- Gravuras de Burchell no *Travels in the interior of Southern Africa* em 1822.



Fig.76- O jovem Jonh Willian Burchell.

³³ Em: O mais belo Panorama do Rio de Janeiro (1825) por William John Burchell, Gilberto Ferrez, Rio de Janeiro: IHGB, edição bilingüe, 1966, 8p.

³⁴ Em: O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850), Luciana de Lima Martins, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, 207p.

O naturalista inglês chega ao Rio de Janeiro em 1825, na missão diplomática de Sir Charles Stuart que vinha ao Brasil com o objetivo de reconhecer a sua Independência. Na comitiva estavam presentes Burchell e Charles Landseer, outro importante desenhista que iria deixar um belo legado das paisagens cariocas.

Burchell se surpreende e se encanta com a beleza cênica natural da cidade do Rio de Janeiro. Embora os diários contendo as suas notas de viagens não tenham sido até agora ainda recuperados³⁵, é possível afirmar que Burchell já possuía um olhar de naturalista maduro, onde poderia facilmente reconhecer e desenhar a diversidade das espécies tropicais. Certamente, observou a natureza em seu estado pleno.

Diante de tamanho encanto com a paisagem carioca do início do século XIX, com a harmonia perfeita entre praias, rios, montanhas e lagoas, Burchell resolve representar este belíssimo cenário em um panorama, dedicando de cinco a seis semanas para a realização de seu desenho.³⁶ O lugar escolhido foi o Morro do Castelo, do Forte de São Sebastião.

O conjunto desenhado por Burchell constitui uma única imagem de 3600. São oito pranchas seqüenciais, aquareladas, desenhadas a bico de pena e medindo cerca de 53 x 37 cm cada uma, todas tomadas a partir do mesmo ponto de vista. Com numeração nos principais edifícios, igrejas, ruas, avenidas, espaços públicos, logradouros, e até mesmo, vegetações, praias, montanhas e etc. Possivelmente, a melhor e a mais valiosa descrição visual do Morro do Castelo e de toda a cidade da sua volta, no início do Século XIX.

³⁵ Idem, p. 117-118.

³⁶ Idem, p. 119. Em: Carta de Burchell a Willian Hooker, Rio de Janeiro, 8 de julho de 1826, no arquivo do Royal Botanic Gardens em Kew, Inglaterra.

Burchell também escreveu um folheto explicativo do panorama para acompanhar e explicar o que seriam cada um destes números. No entanto, este folheto foi perdido com o tempo. O historiador e pesquisador Gilberto Ferrez, através da interpretação e de seu profundo conhecimento histórico sobre a cidade do Rio de Janeiro, o recompôs. Obviamente, não é o original, mas certamente é uma aproximação bem verdadeira. Somente com esta valiosíssima contribuição de Ferrez hoje podemos compreender toda a magnitude deste panorama.

Um fato bem interessante que difere o panorama de Taunay, ou Meunié, com o de Burchell é a sua relação com a escala humana. Enquanto que no primeiro existe uma grande preocupação em representar os habitantes da cidade e do Morro do Castelo, bem como a comitiva do Imperador Pedro I subindo a Ladeira da Misericórdia, o panorama de Burchell aparece uma única figura feminina. A representação dos demais habitantes só vai aparecer em planos mais distantes.

Em cartas direcionadas para seus familiares, Burchell relata que por diversas vezes foi importunado pela curiosidade dos brasileiros quando realizava os desenhos preliminares de seu panorama. A cada vez que alguém se aproximava, Burchell se via obrigado a enrolar e guardar os seus estudos. Somente quando a pessoa se afastava, o trabalho era reiniciado. Para a pesquisadora Luciana de Lima Martins, este aspecto representa o distanciamento que Burchell teve em relação aos brasileiros. Há de se salientar que o gênero de pintura dos Panoramas já não era novidade para Burchell. Certamente, ele como os viajantes europeus deste período, já o conheciam. No entanto, o mesmo não ocorria com os cariocas. Eles tinham uma curiosidade natural em saber como a sua paisagem iria ser representada, e principalmente daquela maneira tão diferente.



Fig.77- Detalhe: O mais belo Panorama do Rio de Janeiro de Willian John Burchell - 1825 - Desenhadas a bico de pena e aquarela - Oito pranchas seqüenciais de 53 x 37 cm cada. Versão em escala de cinzas do autor.

É necessário fazer aqui uma importante ressalva: ao realizar este panorama, não sabemos quais seriam as verdadeiras intenções de Burchell. Uma vez que os Panoramas já estavam em voga pelos principais países europeus há pelo menos vinte anos. Queria Burchell expor o seu panorama em uma rotunda, isto é, fazer de seu panorama um Panorama? Queria poder proporcionar aos seus possíveis visitantes a mesma experiência que teve ao admirar a beleza da cidade a partir do Morro do Castelo? Ou teria feito algum tipo de acordo com algum panoramista? Não podemos esquecer que naquele momento os Panoramas eram um negócio altamente lucrativo. De certo, não sabemos responder precisamente a estas questões, o que existem são apenas algumas especulações.

Ainda segundo Luciana de Lima Martins, Burchell pretendia ter os Panoramas da cidade do Rio e de Belém representados em gravuras.³⁷ A autora afirma em uma de suas notas, citando o *Dictionary of National Biography* de 1893, que Robert Burford – o segundo grande panoramista inglês que comprou as Rotundas dos Barker's – executou um Panorama do Rio de Janeiro a partir das pinturas de Burchell. Alegando, que, no entanto, não lhe parece possível, pois o Panorama de Burford é de 1823, enquanto que o de Burchell é posterior, de 1825. Finaliza o seu comentário citando as suas fontes: *The Leicester Square e Strand Panoramas, de Herbert C. Andrews*, p. 75; e Gilberto Ferrez, em: *O Panorama mais belo do Rio de Janeiro*, p. 7. Não estamos de acordo com a autora, acreditamos que ela não está inteiramente correta em relação as datas de exibição do Panorama.

³⁷ Idem, p. 123. Burchel ainda realizaria um segundo panorama durante a sua viagem pelo Brasil. Em 1829, chega a cidade de Belém do Pará e resolve fazer o seu segundo panorama. Deste, não temos nenhuma informação, parece que se perdeu.

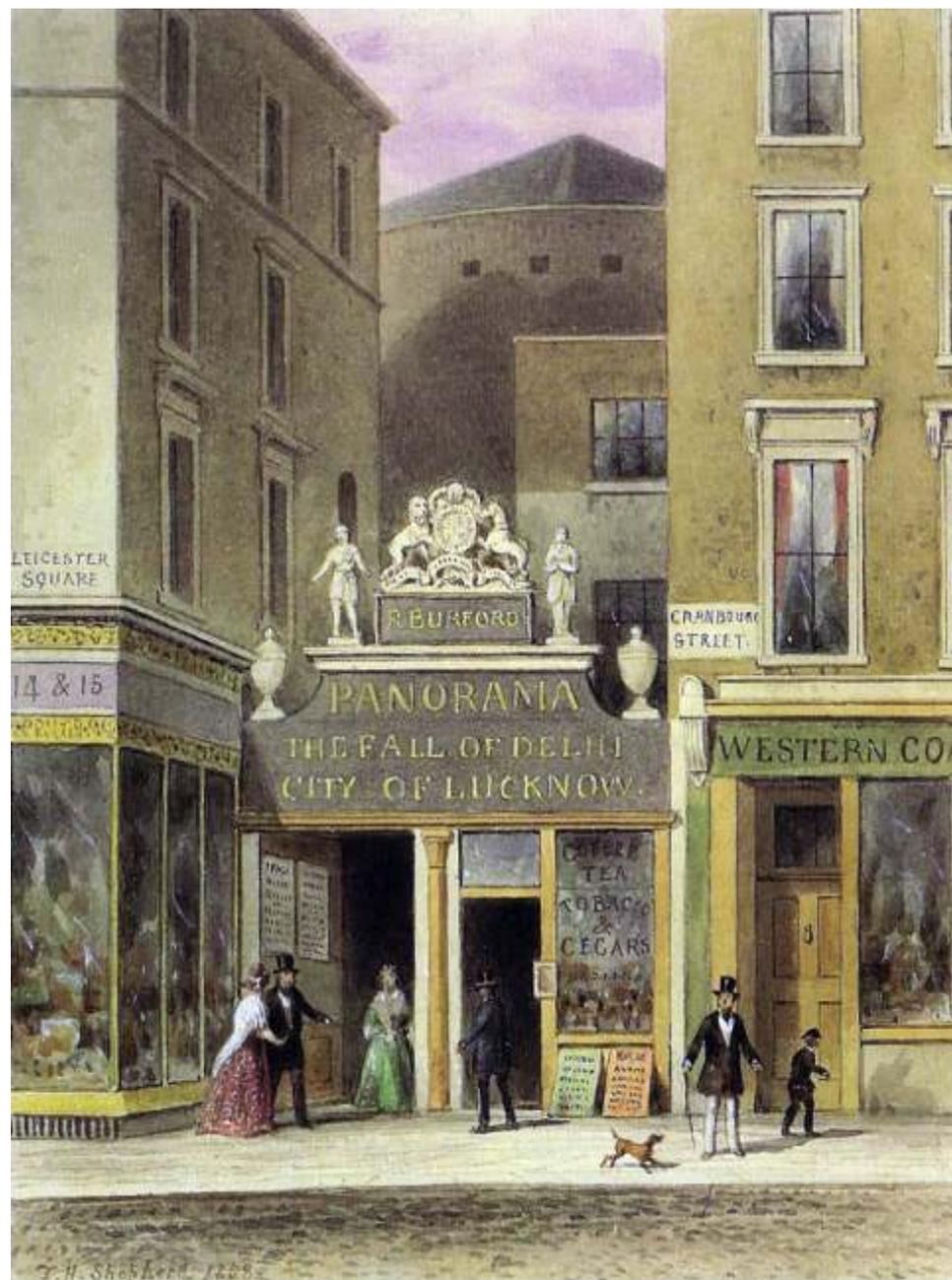


Fig.78- A Rotunda de Robert Burford, em Leicester Square, Londres. Local, onde possivelmente foi exposto o Panorama do Rio de Janeiro de Burchell.

No texto de Gilberto Ferrez em O mais belo Panorama do Rio de Janeiro, a vinculação fica mais evidente, pois ele transcreve o texto que aparece na nota biográfica de Burchell: “o panorama pintado por Robert Burford, proprietário do Panorama de Leicester Square, de Londres, durante a voga deste gênero de pintura e que vem publicado com o folheto – *Description of the view of the City of St. Sebastian, and the bay of Rio de Janeiro, now exhibiting in the Panorama, Leicester Square... from drawings taken in the year 1823 – London 1828*”.

O próprio dicionário biográfico inglês evidencia a relação Burchell-Burford no que diz respeito a realização deste Panorama. Na opinião de Ferrez, o Panorama poderia sim ter sido copiado. Burford teria deturpado, de maneira quase irreconhecível, o desenho original de Burchell, e inventou a cena marítima da esquadra brasileira comandada por Lord Cochrane, que está nos primeiros planos, datando-o de 1823, ao invés de 1825 quando o panorama foi realizado. Estamos mais próximos da opinião de Gilberto Ferrez.

Durante as nossas pesquisas realizadas acerca do tema dos Panoramas e de sua presença nos principais países europeus, encontramos na *Digital British Library*, o folheto explicativo original do Panorama do Rio de Janeiro mencionado pelo *Dictionary of National Biography*. Evidentemente, em formato digital.

De certa maneira, a autora Luciana de Lima Martins não está totalmente errada em afirmar que o Panorama de Burford é de 1823, pois é o que aparece na folha de rosto do folheto: “*Drawings taken in the year 1823*”. No entanto, a sua publicação do folheto é de 1827³⁸, posterior a realização do Panorama de Burchell em 1825. Burford poderia sim ter

pegado o original de Burchell em 1825, alterado a data dizendo que os estudos iniciais foram feitos antes em 1823, mas tê-lo exposto somente em 1827.

Existem outros motivos que também nos levam a crer que esta hipótese parece mais verdadeira. É sabido que para quase todo Panorama realizado na Rotunda dos Barker era publicado um folheto explicativo. Tradição que foi mantida quando a Rotunda foi comprada pelos Burford's. E até onde se tem informação, o ano de publicação destes folhetos sempre estava de acordo com o ano de inauguração do Panorama. Portanto, é quase certo afirmar que Robert Burford expôs realmente o Panorama em 1827, e não em 1823.

Na folha de rosto do folheto que encontramos aparece também uma chamada alertando os visitantes sobre o Panorama de Madri: “*The view of the City of Madri, remains open*”, ou seja, o Panorama de Madri continuava em exposição. Deste Panorama não temos nenhuma dúvida. Ele realmente foi exposto na mesma Rotunda em 1826 e permaneceu durante certo tempo em 1827, de onde há também outro folheto explicativo.

A Rotunda de *Leicester Square* era a única que tinha a possibilidade de exibir dois Panoramas ao mesmo tempo, no primeiro e segundo pavimentos. Como se fossem duas rotundas em uma única. O primeiro tinha uma circunferência maior a do segundo. Vislumbramos duas possibilidades: ou Panorama de Madri estava em exposição no primeiro, ficou por lá durante a sua exibição normal e com a chegada do Panorama do Rio de Janeiro, ele passou

³⁸ Fazemos aqui uma ressalva em relação a data de realização do Panorama do Rio de Janeiro contida na nota biográfica de Burchell do *Dictionary of National Biography*. Citado por Ferrez, consta que o Panorama foi exposto em 1828. Não sabemos se esta afirmação é verdadeira ou não. Acreditamos que o Panorama teve a sua inauguração em 1827, segundo o próprio folheto explicativo e seu período de exibição ter alcançado o ano de 1828. Possivelmente, sua exibição foi finalizada em 1828, daí a referência no *Dictionary*.

EXPLANATION OF A VIEW OF RIO JANEIRO, exhibiting in the PANORAMA, LEICESTER SQUARE.



- 1 Boa Viage
- 2 Bay of Jurajuba
- 3 Pivo
- 4 Santa Cruz

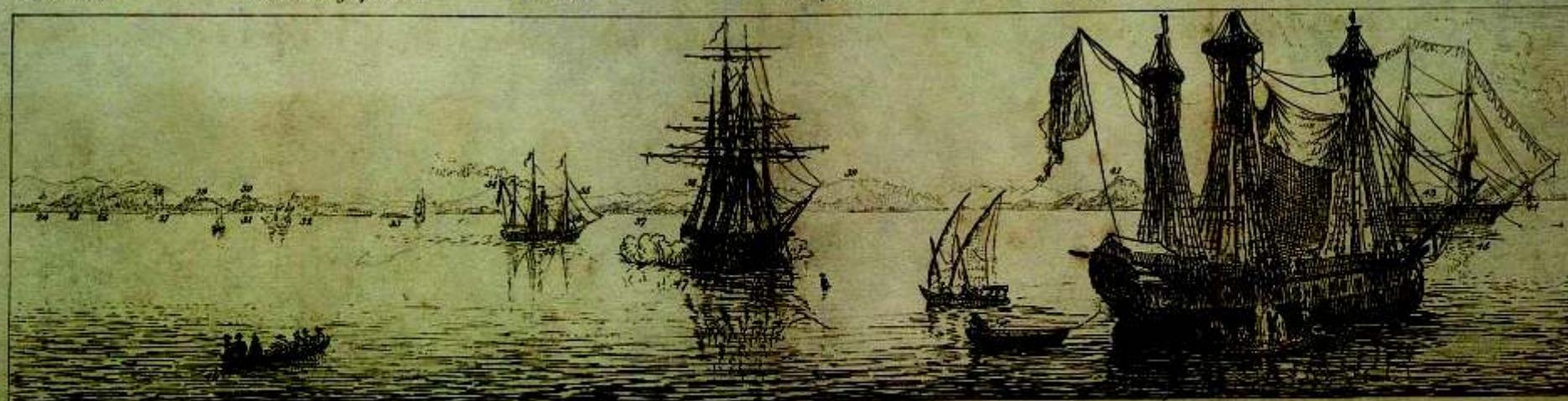
- 5 Lage
- 6 Batteries of S.^t João & S.^t Theodosia
- 7 Pão Açucar
- 8 Fort & Telegraph Lima

- 9 Bay of Boto Fogo
- 10 Villegagnon
- 11 Caboté
- 12 Gloria

- 13 Corcovado
- 14 Beira da Lapa
- 15 Santa Theresa
- 16 Aqueduct

- 17 Passio Publico
- 18 Misericordia
- 19 Military Hospital
- 20 Cathedral

- 21 Tejuca
- 22 Boats
- 23 The Doris



- 24 S.^t José
- 25 Palace
- 26 Royal Chapel
- 27 Custom House

- 28 Candelaria
- 29 Bishops Palace
- 30 S.^t Bento
- 31 Arsenal

- 32 Ilha das Cobras
- 33 Ilha dos Ratos
- 34 Distant 34 Miles
- 35 . 29 Miles

- 36 Friars Island
- 37 Ilha da Governado
- 38 Distant 31 Miles
- 39 Serra dos Orgoas

- 40 Distant 28 Miles
- 41 Armazão
- 42 Praya Grande
- 43 Braganza
- 44 Fort Gravata

- 45 The Spartiate
- 46 The Blanche
- 47 Pedro Primeiro
- 48 Steam Boat
- 49 Lord Cochrane

Fig. 79- Primeira página em página dupla do folheto explicativo do Panorama do Rio de Janeiro exposto na Rotunda de Burford em 1827.

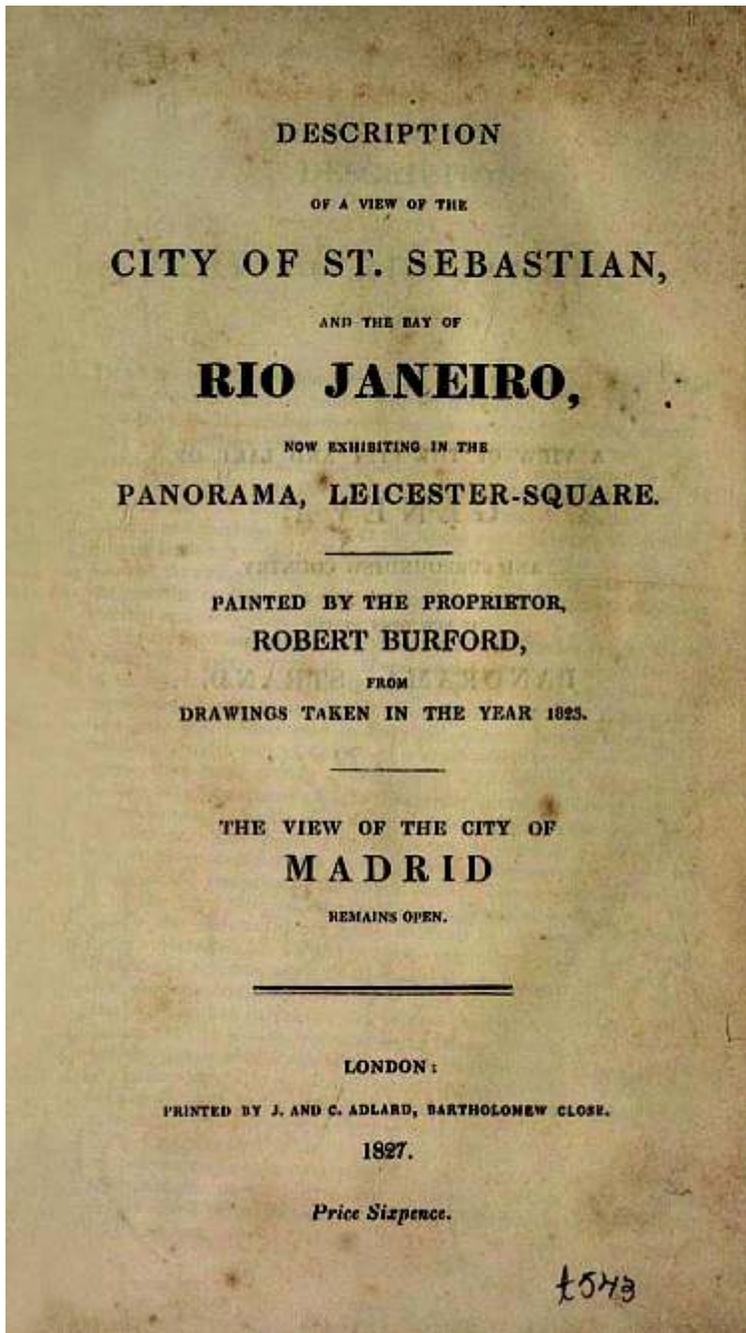


Fig80- O folheto explicativo do Panorama do Rio de Burford de 1827.

**DESCRIPTION
OF THE
VIEW OF RIO JANEIRO.**

The City of St. Sebastian, commonly called Rio Janeiro, is the capital of the province of that name, and the metropolis of all Brazil. Its proximity to the mining districts, and to the river La Plata, together with its spacious and well defended harbour, offering advantages greatly superior to Bahia, the court was removed from thence in 1763, since which it has been the residence of seven successive Viceroys. It is at present the most important, populous, and commercial city in Brazil, and perhaps no port in the whole world is better situated for general trade; it enjoys the convenience of intercourse equally with Europe, America, Africa, the East Indies, and the South Sea Islands; and, as the capital of a rich and most extensive country, commands internal resources of immense amount and value.

The Bay (named by the aboriginal inhabitants Netheroy, or hidden water) is in every respect one of the finest known, and forms the key to all the southern parts of the kingdom. It cannot be excelled for capaciousness and the security it affords vessels of every description. The entrance, embosomed in lofty and sublime scenery, is only 850 fathoms in width and 14 deep. It is at all times easy of entrance and egress, there being a daily alternation of land and sea breezes: the former, which commences late in the evening, prevails until eight or nine in the morning; shortly after which (that from the sea begins, and lasts until sunset. The length of the Bay, north by south, is six leagues by four at its greatest breadth, and thirty-two in circumference; and its depth for the reception of the largest fleets. The surrounding scenery is of the most picturesque, majestic, and beautiful description. Few spots in the new world are more indebted to the hand of Nature. Every object is on the bold and most magnificent scale. lofty rocks of clustered columns, abrupt and towering precipices of wild and fanciful shapes, universally robed in verdant shrubs and tropical forest trees, with broken patches of rich verdure occupying every spot, where Nature can fix a root, the dark green foliage forming a fine contrast with the yellow sand of the beach and the deep blue sea, in some places terminating abruptly, in others leaving beautiful valleys, coves, and recesses of more perfect cultivation, interspersed with white houses, cottages, groves of orange, mango, and other trees, &c.

The City, situated on the western side, with its white houses and its airy and elegant aqueduct surrounded by green and sloping banks; each little eminence crowned by a church, convent, or fort; the verdant hills, of which there are nearly one hundred, of every diversity of shape, LEICES. 50.

EXPLANATION OF THE PLATE.

No. 1.—*Ilha Viage*,
A small island at the entrance of the Bay, called by the English Five Fathom Bay. The island is a hundred feet in height, with nearly perpendicular sides of grey and brown stone and red clay, intersected with patches of rich verdure. On the summit is a small white church, where in former times the greatest part of his late devotion's previous to his embarkation.

No. 2.—*Pico*,
A very steep mountain on a tongue of land forming the eastern side of the entrance to the harbour.

No. 3.—*Santa Cruz*,
The Fort of Santa Cruz, a work of considerable strength, forms the principal defence of the Bay. Ships entering or leaving are obliged to bring-on under its guns. It is situated on the lower part of a smooth rock of granite, from the body of which it is separated by a narrow neck of ground, from the body of which it is separated by a mass of some white. It is in general from twenty-four to thirty feet in height, crosses twenty-three guns towards the sea, is flanked by batteries towards the east and west, mounting thirty-three guns, and is protected by a regular fort for masonry, rising between the hills. The mountain above is topped by a signal staff, from which notice is given to the city of approaching vessels.

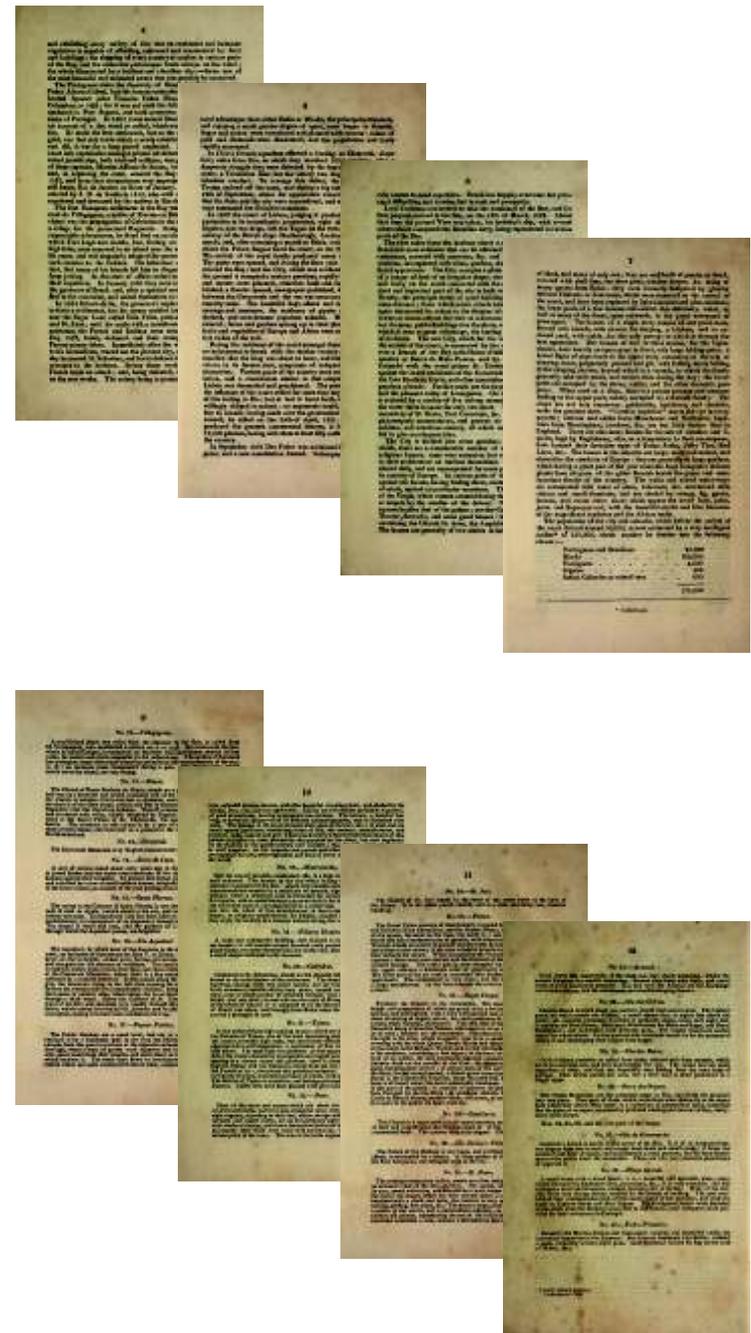
No. 4.—*Logh*,
A small square Fort, on a mass of solid rocks, a short distance from the entrance to the Bay, over which the sea breaks with great violence in stormy weather.

No. 5.—*Batteries of St. João and St. Thomeas*,
Defending the west side of the entrance to the Bay. This is supposed to have been the site of the first Fort.

No. 6.—*Tab Diaper*,
The Sugar Loaf, a bare rock, which from a base of about 400 feet shoots up to the height of nearly 500 feet, and from its peculiar shape and height serves to mark the entrance to the Bay. The strata of which it is composed appear to run nearly perpendicular. This rock was considered to be perfectly inaccessible, until a British sailor a short time since climbed and planted thereon the British flag, much to the surprise and consternation of the citizens. The flag remained some time, no one being found sufficiently hardy to attempt its removal, until the disease which retarded his services.

No. 7.—*Bay of Botas Fogo*,
A most delightful spot, rich in every description of natural beauty, and surrounded by pretty villas, which have sprung up since the arrival of the royal family, at which period it was inhabited by fishermen and gardeners. The beach on the northern side is the resort of bathers, and was selected for horse races, in imitation of those of England. At its furthest extremity is a narrow gorge, between the Corcovado and the rocks belonging to the Sugar Loaf group, leading to the beautiful Lake Rodrigo de Freitas, which is five miles in circumference; on the borders of which are the Royal Forest of Maracajá, and the Royal botanical Garden, founded by the Conde de Lihabara for the cultivation of fish and animal species; a number of similar establishments in the neighbourhood of these grounds, which were thought from the interest of China to importation them. The cloven, nutmeg, clove, and cinchona families as well as other natives; but the most interesting are the sugar-cane, and is now neglected. Near the entrance of the gorge is a village of negroes, who probably first arrived in the country when it was used as a plantation for slaves, for criminals. They preserve their peculiar character and appearance, and conform in no respect to the religion of the country. The females generally, marry, and employ themselves in fishing; the men rove the country, and are great horse-stealers, some few are rich, and engage in trade. To call a man Zingão is to call him leavé.

Fig.81- O documento com a descrição da cidade e dos principais pontos marcados no Panorama.



para o segundo; ou já estava no segundo pavimento, e a inauguração do Panorama do Rio de Janeiro em nada alterou a sua exibição. Esta prática foi iniciada pelos Barker's e mantida pelos Burford's. O Panorama mais importante estava sempre no primeiro pavimento. Acreditamos que tenha sido o do Rio de Janeiro.

Outro motivo também corrobora a hipótese de Gilberto Ferrez. É sabido que Burford procurava não só novos temas, como também novos pintores para os seus Panoramas. Ele era reconhecido por ser um bom negociante e seduzir os artistas a pintarem para o seu Atelier. Normalmente, o convite não era feito para que o novo artista trabalhasse diretamente em sua equipe, mas sim fornecesse os estudos preliminares, ou o próprio panorama em uma escala reduzida.

Desta maneira, não seria tão incorreto assim imaginar que Burchell poderia ter feito algum tipo de acordo preliminar com Burford. Mas, que por algum problema ou desentendimento entre os dois, romperam com o acordo e esta informação poderia apenas ter se perdido. No entanto, o que fica claro, pelo menos, na folha de rosto do folheto explicativo é que o pintor do Panorama é o seu proprietário, Robert Burford. Mais e maiores estudos em relação à autoria do Panorama do Rio de Janeiro exposto em Londres deverão ser realizados para que esta questão possa ser finalmente contemplada.

No entanto, o que não nos resta dúvida é a imensa contribuição que o panorama de Burchell ainda oferece para a história da cidade do Rio de Janeiro. Consideramos o seu panorama, um dois mais valiosos e importantes registros históricos e iconográficos do Morro do Castelo do início do século XIX.

Burchell viveria no Brasil por mais cinco longos anos. Após o Rio de Janeiro, foi para Santos, Cubatão, São Paulo. E depois para algumas cidades de Goiás e do Pará. Durante toda sua viagem coletou cerca de 7200 espécies botânicas guardadas em seu *Catalogus Geographicus Braziliensis*.

Infelizmente nunca conseguiu publicar os seus estudos realizados durante as suas viagens na América do Sul. Seus colegas pesquisadores e naturalistas iam publicando os seus trabalhos, recebendo notoriedade à sua frente, e enquanto que sua coleção nunca ficava pronta. Fato que se tornou um motivo de grande frustração em sua carreira e no final de sua vida em 1863.

4.3 As principais representações panorâmicas dos viajantes do início do século XIX

Como já foi dito anteriormente, existiram dois Panoramas da cidade do Rio de Janeiro realizados por viajantes: o panorama de Taunay, ou Meunié, ampliado por Ronmy em Paris em 1824; e o de John William Burchell, possivelmente redesenhado no Atelier Burford, em Londres em 1827. No entanto, a percepção da paisagem em formato panorâmico não foi exclusiva de Taunay e Burchell. Outros viajantes do mesmo período, também já conheciam este novo gênero de pintura, embora não tenham realizado Panoramas, no sentido original da palavra. Sua produção conta com alguns poucos panoramas parciais e, majoritariamente, vistas panorâmicas.

A representação da paisagem carioca passa a ter um peso maior durante o século XVIII, no entanto, ainda com um caráter um pouco diferente. Até então, a própria metrópole proibia que fossem realizados, cartas, mapas ou plantas sem a sua autorização. A coroa portuguesa precisava mais do que nunca conhecer e proteger melhor a sua principal colônia contra possíveis ataques invasores. Para tanto, envia às principais cidades brasileiras engenheiros portugueses para desenhar os seus principais núcleos urbanos. É o início dos primeiros registros iconográficos com caráter descritivo das cidades brasileiras.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, não era tão incomuns assim vistas realizadas a partir da Baía de Guanabara, de onde era possível obter uma ampla visão da cidade. Alguns desses registros enfatizam uma descrição mais topográfica, com o desenho do relevo mais verossímil, próximo do existente, como também, um enfoque do porto e da navegação pela cidade, é o caso da *Prospectiva da Cidade do Rio de Janeiro* de Miguel Ângelo Blasco em 1762. Outros, com uma preocupação maior com a descrição da Arquitetura da cidade com os principais edifícios, igrejas, largos e praças. É o caso do *Prospecto da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* de José Luís Vilhena em 1775.

Alguns autores, como Gilberto Ferrez, consideram que estes poderiam ser os primeiros panoramas realizados da cidade do Rio de Janeiro. Não estamos de acordo com esta reflexão. Embora, ambos os exemplos contenham algumas idéias que o gênero de pintura dos Panoramas também contém como a descrição da paisagem e a identificação dos principais elementos e características da cidade, são apenas vistas panorâmicas. Estão mais próximas do modelo vista paisagística, a *veduta*, praticada desde o início do século XVIII, do que com os Panoramas.

Neste caso, aparecem aqui com caráter reconhecimento topográfico e até mesmo militar, para a defesa da cidade. Reitera-se ainda outro e importante motivo deste distanciamento: os Panoramas ainda não haviam sido inventados neste momento, haja vista o nome que os autores deram às suas telas: *Prospectiva* e *Prospecto*.



Fig.82- São Sebastião do Rio de Janeiro - Francisco Coreal - 1731 - Gravura - 26 X 13cm.



Fig.83- Prospectiva da cidade do Rio de Janeiro - Miguel Angelo Blasco - 1762 - Bico de pena e nanquim aquarelado - 67 X 247cm.

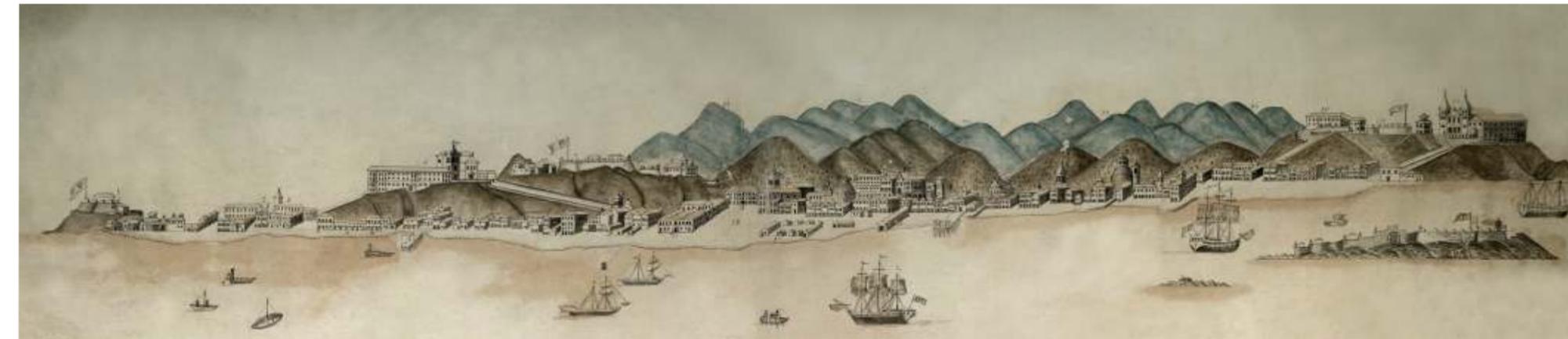


Fig.84- Prospecto da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro - José Luís Vilhena - 1775 - Desenho a bico de pena - 24 x 90cm.

No final do século XVIII, e principalmente a partir do século XIX, com o aumento do desenvolvimento da ciência, o olhar do observador começa a mudar, sobretudo, o *olhar-em-trânsito* dos viajantes. Como já foi dito anteriormente, o Panorama estabelece uma nova forma de pintura. A tela perde a moldura, passa a ser representada em um sistema não planar. Todo um sistema representacional, único até então, é desenvolvido para exibir a nova e gigantesca tela, agora em formato circular. E conseqüentemente, ajudar a desenvolver uma nova forma de olhar a paisagem.

É com esse novo olhar que os viajantes europeus encontram uma nova paisagem. O Brasil, por seu exotismo tropical, fauna, flora e a descrição pitoresca de suas diversas belezas naturais, torna-se quase que um destino obrigatório na rota destes viajantes. E certamente, a cidade do Rio de Janeiro foi a que mais atraiu essa nova forma de olhar devido à plenitude de sua natureza.

As representações panorâmicas dos viajantes podem ser divididas nos seguintes grupos: panoramas, panoramas parciais, vistas panorâmicas, estas últimas podendo ou não ser seqüenciais, tal qual como foi apresentado na metodologia deste trabalho. A maior parte destes panoramas nunca chegou a ser exposta em rotunda. Estão presentes nos *Cadernos de Viagem*, junto com as demais vistas panorâmicas.

Dentre os panoramas encontrados destacam-se: *o panorama de Thomas Ender* - O pintor austriaco, exímio aquarelista, ainda estaria a bordo da fragata *Austria* quando realizou o seu panorama do Rio Janeiro em 1817, ainda de um ponto bem distante. É provável que tenha utilizado um telescópio para poder auxiliá-lo na representação do relevo e da Arquitetura da cidade; *o panorama de Henry Chamberlain* de 1819 - Neste, o observador já está mais próximo da costa, representando o relevo com mais detalhes, e a própria cidade, distinguindo as fortificações, Igrejas e os edifícios mais significativos;

o panorama de Maria Graham de 1825 - Embora seja possível enxergar a cidade distante ao fundo, parece que aqui a maior preocupação foi representar a natureza e toda a beleza cênica Baía de Guanabara. A cena é desenhada ao entardecer. A coloração do céu é destacada pelo relevo; e por último, *o panorama de Caroline F. Leveson Gower* em 1883 - A representação é feita bem mais próxima da costa, onde é possível perceber o Outeiro da Glória e as edificações próximas em primeiro plano. Embora exista a intenção de mostrar a arquitetura da cidade, a natureza fica em maior evidência, os morros ocupados, a Baía e a Serra dos Órgãos ao fundo.

Faz-se aqui uma importante observação acerca destes panoramas: todos representam o Rio de Janeiro a partir da Baía de Guanabara. É o que a Ana Maria de Moraes Belluzzo chama de *panoramas marinhos*, ou seja, panoramas feitos a partir do mar com um ponto de vista central. A autora chama atenção que a própria configuração natural da Baía, em formato circular, favorecia a construção da paisagem na forma panorâmica.³⁹

O desenho é feito de tal forma que o observador que contempla o panorama não tem a noção de *aqui* e *além*. O seu olhar é conduzido a perceber a paisagem somente à distância, percorrendo a linha do horizonte e o relevo carioca. Não existem aqui os tradicionais elementos em primeiro plano. Destes quatro panoramas, hoje, somente dois formam uma vista completamente circular, o de Ender e Graham. No entanto, possivelmente, os outros dois também configuravam todo o horizonte circundante. Os trechos finais nas extremidades devem ter sido danificados ou perdidos.

³⁹ Em: *O Brasil dos viajantes: a Construção da Paisagem*. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Rio de Janeiro: Odebrecht, Vol. III, 1994, 192p.



Fig.85- O panorama do porto do Rio de Janeiro a bordo da fragata imperial e real Austria - Thomas Ender - 1817 - Lápis e Aquarela - 27 x 227.5cm - Um único desenho e pintura formando um horizonte circundante.



Fig.86- O panorama do Rio de Janeiro - Henry Chamberlain - 1819 circa - Aquarela sobre papel - 11x 167cm - Um único desenho e pintura formando um horizonte circundante.



Fig.87- Vista da Baía de Guanabara - Maria Graham - 1825 - Óleo sobre papel montado em tela - 18,5 x 353cm - Um único desenho e pintura formando um horizonte circundante.



Fig.88- O panorama da Baía do Rio de Janeiro - Caroline F. Leveson Gower - 1883 - Aquarela sobre papelão - 9 x 160cm - Um único desenho e pintura formando um horizonte circundante.

Se por um lado a Baía de Guanabara se consolidou como um importante ponto de observação da cidade para realizar panoramas, uma vez que o distanciamento para a contemplação do horizonte circundante era essencial, por outro, também foi marcada por ser um dos principais elementos a serem representados. Foi utilizada como plataforma de observação, e também, como um dos protagonistas da tela circular a ser pintada.

Além da Baía, outros pontos para a observação da cidade também foram escolhidos pelos viajantes. A singularidade do relevo carioca, e a beleza cênica de todo o conjunto, estimulava o olhar desbravador. Dentre eles, o Morro de Santo Antônio, de onde foi realizado o *panorama de Frederico Guilherme*

Briggs em 1837. Este panorama tem uma particularidade bem interessante: foi feito em quatro folhas separadas, e desenvolvido em vistas panorâmicas seqüenciais. Uma acompanha imediatamente a anterior e forma todo o conjunto circundante. Aqui, existe uma composição de *veduta* e panorama.

Outro lugar escolhido foi o Morro do Corcovado. Não apenas por ser o morro mais alto da cidade, mas principalmente pela sua posição geográfica. Era um ponto que oferecia uma vista de onde se contemplava todas as partes da cidade - ver gravuras de Alfred Martinet. De lá, foi encontrado o *panorama de Debret*. Curiosamente, o artista francês faz pouco uso da figura humana. O desenho representa principalmente o relevo e a Baía de Guanabara.



Fig.91- Panorama do Rio de Janeiro em 1873 - J. Vogler e Emil Bauch - 1873 - Cromolitogravura - 71,5 x 242 cm - Uma única vista panorâmica com noção parcial do todo, mas não é um panorama.



Fig.89- Panorama of the city of Rio de Janeiro: The capital of Brasil - Frederico Guilherme Briggs - 1837 - Litografia - 33 x 60cm cada - Vistas panorâmicas seqüenciais formando um panorama.

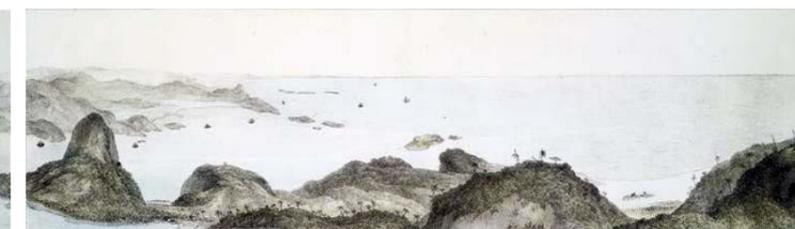
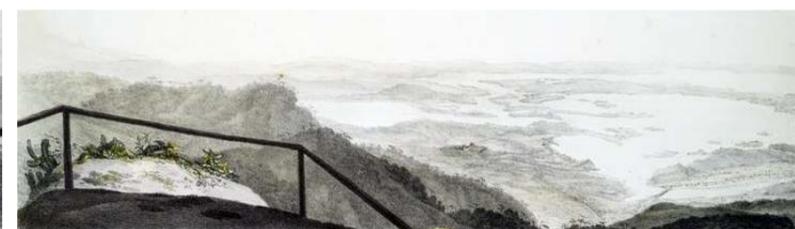


Fig.90- Panorama de l'intérieur de la baie de Rio de Janeiro: dessiné du plateau de la montagne dite Le Corcovado - Jean Baptiste Debret - 1839 - Conjunto de Litografias: 1 e 2 - 23.6 x 37.3cm; 3 e 4 - 12.4 x 44.6cm; 5 - 12.3 x 44.3cm - Vistas panorâmicas seqüenciais formando um panorama.



Fig. 92a- Panorama do Rio de Janeiro - Vista da Praia Grande e Boa Viagem - Sunqua - sem data - Óleo sobre tela - 40 x 124cm.



Fig. 92b- Panorama do Rio de Janeiro - Vista do Castelo até São Bento - Sunqua - sem data - Óleo sobre tela - 40 x 124cm.



Fig. 92c- Panorama do Rio de Janeiro - Vista do Pão de Açúcar e Bolafofo - Sunqua - sem data - Óleo sobre tela - 40 x 124cm.

A maior contribuição da representação panorâmica dos viajantes encontra-se mesmo no desenho das vistas panorâmicas das cidades por onde passaram. Normalmente, estão representadas em suas telas e cadernos de viagem. Poucos panoramas foram feitos, mas muitas vistas foram realizadas. Obviamente, a área de representação da vista é menor e mais restrita, o que facilitava o seu desenho. Afinal, não era qualquer artista que sabia representar a paisagem em formato panorâmico.

As vistas panorâmicas podem ser ou não seqüenciais, e também, oferecer uma noção de todo. É o caso de um raro conjunto pintado a óleo pelo artista chinês Sunqua. O artista especializou-se em desenhar cenas portuárias e paisagens litorâneas, com um estilo ocidental de desenho e pintura, para clientes europeus e americanos. O conjunto é formado por quatro vistas panorâmicas não seqüenciais, entre as quais, uma está desaparecida.⁴⁰ Outro exemplo é o conjunto de vistas de Henry Chamberlain do porto do Rio de Janeiro. O jovem Chamberlain era tenente da Artilharia Real Britânica e filho do cônsul-geral do Brasil. Ele não possuía formação acadêmica como artista e tinha uma forma quase infantil de utilizar a água-tinta colorida.⁴¹ Estas quatro vistas formam um conjunto duas a duas. Não apenas pelo ano em que foram realizadas, mas também pela divisão feita pelo artista em partes da Baía de Guanabara e do porto, ainda que não sejam seqüenciais.



Fig. 93a- Vista do Rio de Janeiro tomada do ancoradouro - Henry Chamberlain - 1821 - Água-tinta e aquarela sobre papel - 20 x 91cm.



Fig. 93b- Ponta do Calabouço vista da Glória - Henry Chamberlain - 1821 - Água-tinta e aquarela sobre papel - 21.3 x 84.5cm.



Fig. 93c- Vista do lado oeste do porto do Rio de Janeiro - Henry Chamberlain - 1822 - Água-tinta e aquarela sobre papel - 23 x 90cm.



Fig. 93d- Lado leste do porto do Rio de Janeiro - Henry Chamberlain - 1822 - Água-tinta e aquarela sobre papel - 20 x 88.5cm.

⁴⁰ Em: *O Brasil dos viajantes: a Construção da Paisagem*. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Rio de Janeiro: Odebrecht, Vol. III, 1994, 192p.

⁴¹ Em: *Coleção Brasíliana: Fundação Estudar*. Ana Maria Moraes Belluzzo e outros. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2007, 303p.

Outro local escolhido pelos viajantes para realizar panoramas da cidade foi a Ilha das Cobras. Curiosamente, a maior parte dos desenhos feitos a partir da Ilha não formava panoramas completos. Os artistas voltavam-se somente para a vista do Rio de Janeiro. Eram raros os que representavam também a cidade de Niterói.

Um bom exemplo é o conjunto deixado por Karl Robert von Planitz em 1840. Posteriormente, foi litografado em Hamburgo com cópias trazidas para a Biblioteca Nacional. Em suas vistas, Planitz representa área central da cidade em sua plenitude: a entrada da baía com as embarcações navegando em primeiro plano; os principais edifícios, fortes; a Igreja dos Jesuítas, Candelária, e o Convento de São Bento; todo o relevo e natureza ainda em vegetação densa em último plano.

O legado deixado pelos viajantes em suas vistas panorâmicas do Rio de Janeiro é de profunda importância documental. Principalmente para a iconografia e para a História da Cidade. Certamente, farão parte de nossos futuros estudos.



Fig.94a- Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Corcovado - Entre Botafogo e Flamengo. Ao Fundo a Baía de Niterói - Alfred Martinet e Franz Keller-Leuzinger - 1849 - Litogravuras coloridas - 37,8 x 60,4cm.



Fig.94b- Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Corcovado - Fundo da Baía com São Cristóvão e Adjacências - Alfred Martinet e Franz Keller-Leuzinger - 1849 - Litogravuras coloridas - 37,7 x 63,6cm.



Fig.94c- Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Corcovado - Entre Glória e São Cristóvão - Alfred Martinet e Franz Keller-Leuzinger - 1849 - Litogravuras coloridas - 37,7 x 63,6cm - Vistas não seqüenciais.

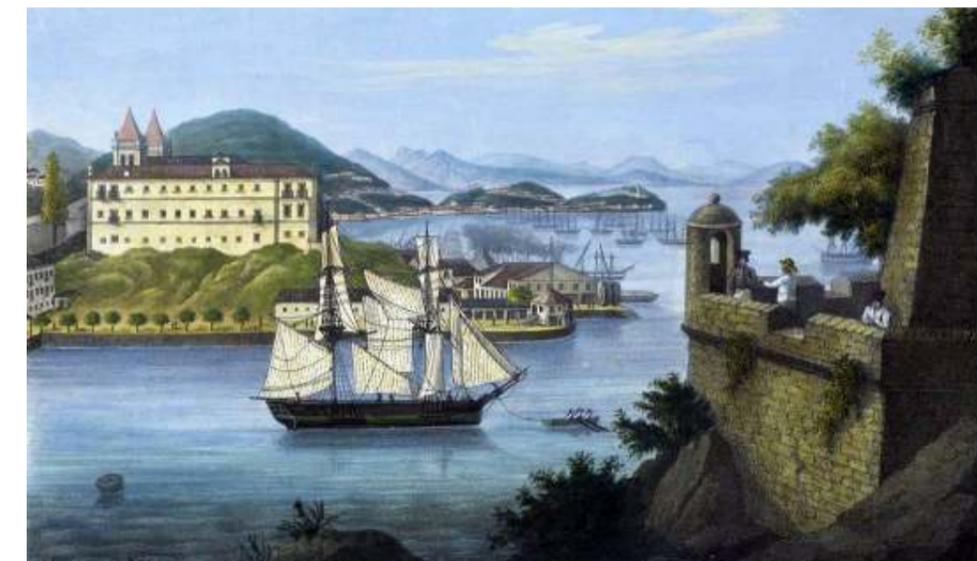


Fig.95- Vista da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: Tirada da Ilha das Cobras - Karl Robert von Planitz - 1840 circa - Litogravura colorida - Imp. Speckter e Cia, Hamburgo, 1870 circa - 35 x 20cm cada - Vistas panorâmicas sequenciais formando um panorama parcial.

4.4 Os Panoramas remanescentes do século XIX – Cidade e Paisagem

I – O Panorama de Woher – Thun – Suíça

História do Panorama

O Panorama de Woher é o mais antigo dos panoramas remanescentes do século XIX. Foi pintado por Marquard Fidelis Woher entre os anos de 1809-1814, aproximadamente 20 anos depois de seu primeiro panorama exposto em Londres, este infelizmente, totalmente perdido.

Woher nasceu na Basileia, mas muito provavelmente teve seu primeiro contato com os Panoramas na cidade Paris, no Atelier de Prévost. Desde cedo se intrigou e se interessou com a técnica de pintura dos Panoramas. Poucos anos depois, criou sua própria rotunda na Basileia em Sternengasse, arcando com os custos da construção. Junto com seu colega Jakob Biedermann, ele pintou um primeiro Panorama da cidade de Thun.

Thun na época já era uma cidade bem conhecida, mas não em toda a Europa. Era considerada como agradável e pitoresca na região de Berner Oberland na Suíça. Woher considerou também a possibilidade de desenvolver e de promover o turismo crescente na área. Ele achava que este tipo de 'espetáculo' poderia ser uma fonte de atração para novos visitantes.

A documentação mostra que Woher não estava inteiramente feliz com o resultado inicial de seu Panorama. E que o mesmo teria tido várias idéias para o aperfeiçoamento de segundo Panorama da cidade de Thun. No entanto, isto nunca chegou a acontecer. Os lucros obtidos com a pintura não cobriam o que foi necessário para a realização da primeira, e muito menos poderiam custear uma possível segunda. Woher morre em 1830, e logo em seguida o Panorama é hipotecado. A rotunda e todo o seu conteúdo foram leiloados em leilão público, conseqüentemente, foram diversos os donos ao longo do tempo. Por falta de manutenção no ano de 1887, o edifício estava quase ruindo. A pintura foi enrolada e a rotunda demolida.

Em 1889 o Panorama Woher foi adquirido por um arquiteto e transferido da cidade de Basileia para a cidade de Thun. E a partir de então, passou a ficar somente estocado em várias localizações diferentes.

Foi completamente esquecido por muitos anos. Em 1957 a Fundação Gottfried-Keller comprou o panorama e o doou efetivamente para a cidade de Thun. Em 1961, o Panorama foi reaberto ao público em uma rotunda especialmente construída, ainda existente até os dias atuais. Infelizmente o edifício não contém todos os requerimentos de um verdadeiro Panorama de acordo com a patente de Barker. Não inclui o corredor escuro, a plataforma de observação é muito grande e não possui a cobertura falsa – o guarda-sol –, de tal forma que os limites inferiores e superiores da tela ficam visíveis, o que deprecia, reduz sensivelmente a ilusão óptica.⁴²

⁴² Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.96- Dados do Panorama de Woher – Inauguração: 1814. Dimensões: 7,5 m de altura e 39 m de circunferência. Área: Aproximadamente 292,5m². Panoramista: Marquard Fidelis Woher.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

Os visitantes do Panorama de Woher contemplam a cidade de Thun por volta de 1810. O ponto de vista escolhido é o telhado de uma casa em Kreuzgasse, de onde é possível ver além de toda a paisagem circundante, o cotidiano das residências de classe média.

Em primeiro plano, aparecem os telhados das casas. Mais adiante, as ruas e as praças da velha cidade, com o castelo à esquerda e a Igreja à direita. Olhando através da janela é possível ver o que está acontecendo dentro das casas: uma mulher se vestindo, um homem se barbeando e sua família

sentada para o café-da-manhã. Um morador de uma das residências está inclinado para fora da janela e observa as pessoas caminharem pela ponte em direção a praça. Duas das escalas humanas aí representadas são justamente os pintores do Panorama, Woher, à esquerda, e Biedermeier, à direita. Ambos podem ser vistos caminhando com suas cartolas pretas, portando um guarda-chuva e uma pasta de desenhos sob seus braços – os panoramistas geralmente representavam a si mesmos em algum lugar em suas pinturas como uma forma de assinatura – À direita, é mostrada a curvatura do rio Aar. Em último plano, os Alpes Berneses e o lago de Thun.⁴³



Fig.97- Vista Superior da Rotunda.

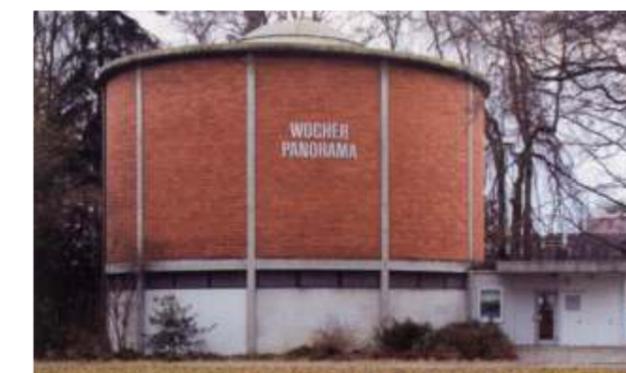


Fig.98- A Rotunda do Panorama de Woher.

⁴³ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden, Alemanha, 2008. STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.

II – O Panorama do Palácio e dos Jardins de Versailles – Nova York – EUA

História do Panorama

O Panorama do Palácio e dos Jardins de Versailles é também dos mais antigos do mundo, um dos poucos sobreviventes do início do século XIX. O Panorama foi pintado por Vanderlyn em 1818-1819, um artista nascido na cidade de Kingston, em Nova York. Ele estudou pintura histórica em Paris e concebeu o projeto de seu panorama enquanto trabalha na capital francesa durante a época napoleônica. Ele completou seus estudos preliminares em Versailles em 1814-1815.

Com apenas um único assistente, o artista suíço, Johann-Heinrich Jenny, ele começou a executar a gigantesca pintura em um celeiro em Kingston três anos depois. Ele também foi o principal responsável pela arrecadação do dinheiro para poder executar o Panorama. Foi construída, atrás da prefeitura de Nova York, uma rotunda com características *Palladianas*, na qual exibiu no segundo pavimento o Panorama de Versailles, como também panoramas feitos por ingleses das cidades de Atenas, Geneva e da cidade do México. Não se sabe ao certo se ele alugava a sala para artistas exporem seus trabalhos, ou se estes também ajudaram a empreender o custeio da rotunda.

Nas galerias do primeiro piso, o artista expôs suas pinturas históricas e cópias de pinturas famosas dos grandes mestres. Uma característica bem interessante desta rotunda, é que ela acabou sendo o primeiro museu de Arte de Nova York, o predecessor do *Metropolitam Museum of Art*.

Embora Vanderlyn fosse um artista de grandes realizações, ele tinha pouca habilidade empresarial, o que acabou por condenar a sua empresa de Panoramas desde o início. Ele foi à falência e perdeu a rotunda em 1829. Décadas adiante, expôs o seu próprio Panorama e outros Panoramas sem muito sucesso em muitas cidades americanas do norte. Vandelyn morre em

1852, e seus parentes próximos de Kingston conseguiram trazer o Panorama de volta para a cidade de Washington, onde o artista teve o seu último atelier. Em 1892, a Câmara dos Vereadores de Kingston adquiriu o Panorama. Por falta de espaço próprio para a exposição da pintura, e a urgente necessidade de restauração e manutenção, a Câmara resolve doar o Panorama para o *Metropolitan Museum of Art* em 1952. O Panorama só foi permanentemente instalado em 1980, ainda em exibição. A pintura tinha originalmente cerca de 5,50m de altura, mas uma boa parte do céu e da parte inferior do Panorama não sobreviveu.⁴⁴

⁴⁴ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.99- Dados do Panorama do Palácio e dos Jardins de Versailles – Inauguração: 1819. Dimensões atuais: 3.7 m de altura por 50.3 m de comprimento. Área: aproximadamente 186.11m². Panoramista: Vanderlyn

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

No Panorama de Vanderlyn, o espectador está no alto da escadaria na *parterre d'eau*. Ele observa a grande e maciça fachada oeste do palácio, como também, os vastos e belos jardins do lado leste com a grande aléia, e o *Grand Canal* a oeste.

Vanderlyn desenha o Panorama ao entardecer. Compõe toda a cena pictórica com a cor quente do Sol de uma tarde de verão – segundo o programa do Panorama, entre as 4.00 e 5.00 horas da tarde em setembro de 1814. As figuras humanas que passeiam pelos Jardins são representadas elegantemente vestidas.

Na sacada central do palácio está o rei Louis XVIII, o restaurador da monarquia Bourbon, saudando uma pequena população na *parterre* abaixo. À esquerda dos Jardins, está um círculo de figuras incluindo o czar Alexandre I da Rússia e o Rei Frederick William II da Prússia, quem ajudou a derrotar Napoleão e a restaurar a Monarquia Bourbon na França. Próximo do Czar e do Rei Frederick William, o artista representa a si mesmo apontando aos soberanos alguém que se aproxima não identificado.⁴⁵



Fig.100- O Metropolitan Museum of Art, onde está o Panorama de Versailles.

⁴⁵ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.

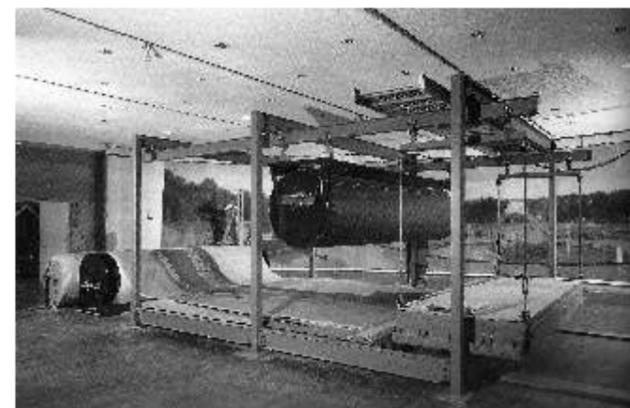


Fig.101- Aplicação de fibra de vidro sobre o Panorama.



Fig.102- Sala onde está o Panorama de Versailles.



Fig.103- Base com informações sobre o Panorama.



Fig.104- A plataforma central com assentos para o reuoso.

III – O Panorama de Salzburgo – Salzburgo – Áustria

História do Panorama

O artista Johan Michael Sattler (1786-1847) começou a desenvolver a idéia do Panorama da cidade de Salzburgo e arredores em 1824, sob o total entusiasmo e encorajamento do Imperador Francis I. Sattler fez os estudos preliminares a partir de cinco diferentes lugares nas torres Hohensalzburg citadel. Os primeiros trabalhos de pintura foram iniciados em 1825 em um pavilhão temporário, construído pelo próprio Sattler, no jardim de uma casa de Markartplatz.

Sattler foi auxiliado em sua tarefa pelos pintores Friedrich Loos e Johann Joseph Schindler. O Panorama foi finalizado em 1829 e foi exibido pela primeira vez em uma praça em frente ao jardim onde foi construído, durante muitos meses. O panoramista então partiu em viagem, levando consigo sua família, um amigo carpinteiro, e seu panorama. Sattler faria uma longa jornada com cerca de dez anos pela Europa.

A companhia viajou principalmente por meio de uma casa-barco navegando em vários rios. O Panorama era sempre exibido em uma tenda especialmente adaptada em numerosas cidades européias, tais como: Munique, Linz, Viena, Praga, Dresden, Magdeburg, Hamburgo, Leipzig, Berlim, Goteborg, Copenhagen, Oslo, Delft, Amsterdã, Groningen, Paris, Bruxelas, Colônia e Frankfurt. Em todas as cidades, o panorama foi bem sucedido.

Em 1870 o filho de Sattler doou o Panorama à cidade de Salzburg, que organizou a construção de um atrativo e clássico pavilhão em Kurgarten próximo ao castelo Mirabell, e ali permanecendo por mais de sessenta anos. Em 1937, o Panorama foi à falência, não arrecada dinheiro suficiente para se auto-sustentar. Quando estava prestes a ser demolido, foi transferido de lugar e exposta na velha 'Festspielhaus' por um tempo.

Logo em seguida, foi enrolado e estocado em um depósito de um museu, onde sofreu grandes estragos durante o bombardeio surpresa de 16 de outubro em 1944. Tornou a ser exibido novamente em 1977, desta vez no Cassino em Monchsberg. O edifício do Cassino foi demolido em 2001 e o Panorama seguia sua sina de tantas mudanças, sendo recebido pelo *Carolino Augusteum Museum* na cidade de Salzburgo.

O museu criou a campanha "Salve o panorama de Sattler!". Fato que era essencialmente necessário para arrecadar fundos com a finalidade preservar o Panorama, e evitar ao máximo uma total perda. Depois de ter viajado durante muitos anos, e ter sido transferido tantas vezes de lugar, era extremamente importante passar por um trabalho de restauração. A tela foi condicionada adequadamente, reparada e a pintura do Panorama preservada. Foi exposto ao público novamente em 26 de outubro de 2005 em uma sala-rotunda recém construída adjacente ao museu.⁴⁶

⁴⁶ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.105- Dados do Panorama de Salzburgo – Inauguração: 1829 / 26 de outubro 2005. Dimensões: 4,85 m de altura e 25,80 m de circunferência. Área: aproximadamente 125,13m². Panoramista: Johan Michael Sattler.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

O Panorama de Sattler mostra a cidade de Salzburgo e seu entorno por volta de 1825. A parte esquerda do Panorama aponta para o Sul. Em primeiro plano, é possível observar o Vale Nonn com o sopé das Montanhas Gaisberg e Hellbrunnerberg atrás. Mais a direita, em frente do Maciço Unterberg, encontra-se o Palácio de Leopoldskron, com seu grande lago.

O centro aponta o norte através do rio Salzach. Mais adiante à direita, em primeiro plano, ao sopé da Montanha Monchsberg, é possível ver o centro da velha cidade com o Monastério de São Pedro, a Catedral de São Rupert com o Kapitelplatz e o convento de Nonnberg. O quarteirão e o monte

Kapuziner são mostrados seguindo o curso dos rios. Na extrema direita, atrás do rio Salzach, está a montanha Gaisberg.⁴⁷

⁴⁷ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.106- A sala-rotunda construída no pátio do museu.

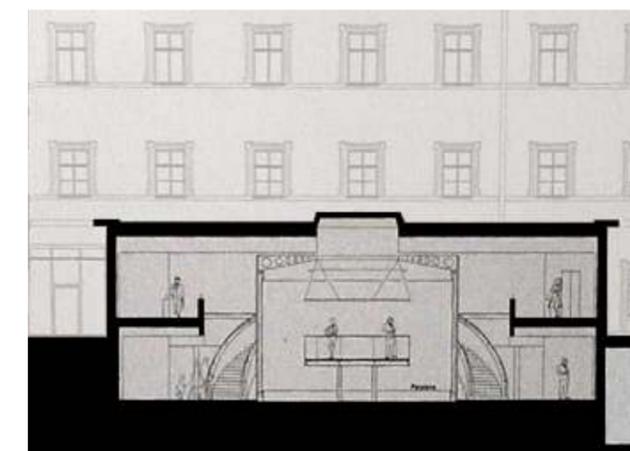


Fig.107- Corte longitudinal da sala- rotunda.

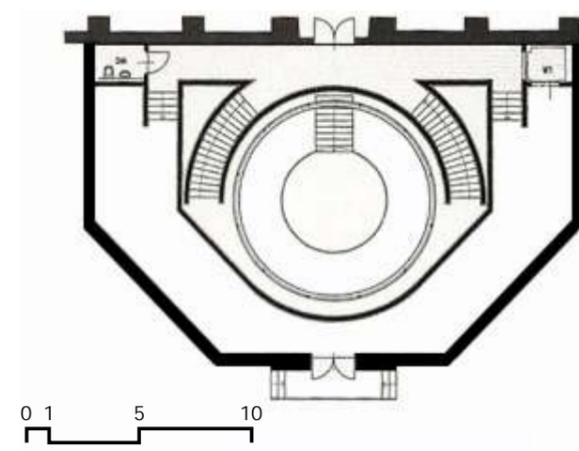


Fig.108- Planta-baixa da sala-rotunda.

IV – O Panorama Mesdag – Haia – Holanda

História do Panorama

O pintor holandês Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) já era um renomado pintor de paisagens marinhas quando teve a primeira experiência como panoramista. Em 1880, lhe foi encomendado, pela companhia belga de Panoramas – a *AS du Panorama Maritime de La Haye* – o Panorama da Praia de Scheveningen na cidade de Haia, na Holanda. Mesdag decidiu utilizar uma vista da praia a partir de duna, que tivera que ser especialmente modificada para isso.

Desde o início, Mesdag contou com a ajuda de sua família e amigos. Sua esposa, seu filho, e os colegas pintores da Haagse School, Théophile de Bock, Bernhard Blommers e George Hendrik Breitner trabalharam não apenas no desenho, e na execução da grande tela, como também, na construção da própria rotunda.

O Panorama estava quase pronto, quando a companhia belga foi à falência. Sendo um comerciante por natureza, e na maioria das vezes bem sucedido, Mesdag conseguiu comprar o Panorama, tornando-se seu único dono em 1886. Certamente, a esta altura, Mesdag já considerava o Panorama como um dos seus trabalhos mais significativos.

No entanto, nas duas últimas décadas do século XIX, os Panoramas já não eram um negócio tão altamente lucrativo. Mesmo tendo assumido as rédeas da exploração comercial do Panorama, Mesdag teve que contribuir com suas próprias economias para cobrir as despesas do investimento, e o pagamento dos poucos funcionários. Até o fim de sua vida, Mesdag não só apostava em seu Panorama, como ainda contribuía financeiramente para a sua manutenção.

Por duas vezes ele alugou a tela para companhias de Panoramas. Foi exposto em Munique em 1887 e em Amsterdã em 1889-1891. Mesdag ainda iria além, dedicando o máximo de seu tempo para construir o edifício contíguo ao Panorama. Ele enxergava a necessidade de criar novas salas para a exposição de suas telas com paisagens marinhas, dando justiça a sua reputação como um dos maiores pintores do tema, e também, a possibilidade arrecadar mais dinheiro.

Hendrik Mesdag teve um único filho, que acabou morrendo jovem. Com o objetivo de preservar o seu Panorama, e de deixá-lo como legado, Mesdag faz de sua família uma companhia de Panoramas. Em 1910, morre a sua esposa, e a partir daí, os trinta e três sobrinhos recebem ações da companhia. Todos eles se reúnem e resolver administrar o futuro da companhia. O panoramista e o hábil empreendedor morre em 1915. Desde então, seus descendentes continuam exercendo esta tarefa até os dias atuais, fazendo do Panorama Mesdag, o único patrimônio histórico e cultural mantido por uma iniciativa privada em uma única família.⁴⁸

⁴⁸ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.109- Dados do Panorama Mesdag – Inauguração: 1881. Dimensões: 14.2 m de altura e 115 m de circunferência. Área: aproximadamente 1633m². Panoramista: Hendrik Willem Mesdag.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

O Panorama Mesdag oferece ao espectador uma vista da praia de Scheveningen em Haia por volta de 1880 no alto de uma duna. À esquerda, aparece a pequena e velha cidade ainda com o seu grande canal – este canal foi dragado em 1825 para permitir que os canais menores de Haia pudessem desaguar no mar; a última parte do canal nunca foi estendida, sendo utilizada como um porto interno.

À esquerda em um plano mais recuado, estão os campos livres para onde a cidade irá se desenvolver, como também, surgem às operações de nivelamento da cidade, para o posterior Westbroekpart. Do lado direito do canal, é possível ver o Scheveningse Bosjes⁴⁹ – a madeira de Scheveningen – com o mirante de observação. O último plano da pintura mostra o perfil de Haia com todas as torres das Igrejas e telhados da antiga cidade. Mas adiante ainda à esquerda, aparece uma grande cúpula ao lado da cidade. Originalmente foi desenhado para ser um pavilhão de chá, e é parte do *Café Bellevue*. Ao lado, é

possível ver a torre de Oude Kerk, o farol e o memorial Gedenknaald para comemorar o desembarque do futuro rei Willem I da Holanda na praia Sheveningen. Mais adiante, vários barcos de pesca com fundo achatado – os chamados bomschuiten – estão atracados na praia. Sientje Mesdag-van Houten – esposa de Hendrik – está sentada atrás de seu cavalete entre os barcos. A cavalaria e artilharia estão praticando ao longo da praia enquanto crianças aproveitam um passeio de burro. Vários banhistas podem ser vistos utilizando o balneário. No alto à direita da duna, está a carruagem do Pavilhão Von Wied, construído pelo rei Wilem I na esperança de curar a sua esposa de insônia com a estimulante brisa marinha. Imediatamente atrás, está o primeiro grande hotel à beira-mar. O Gevers Deynootweg conecta a cidade ao atual resort a beira-mar. Ainda mais a direita das dunas está a torre d'água. Ao fundo, plumas de fumaça indicam a chegada do vapor elétrico, correndo diretamente de Haia à Casa do Balneário Municipal em 1878.⁴⁹

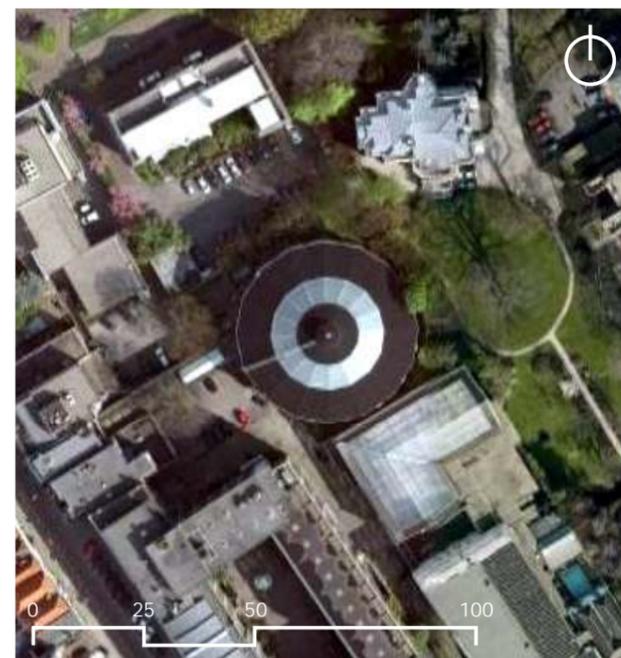


Fig.110- Vista superior da Rotunda e entorno imediato.



Fig.111- Fachada do edifício contíguo a rotunda.



Fig.112- Corte transversal do Panorama Mesdag - Configuração original.

⁴⁹ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th International Panorama Conference realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008. STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

O Panorama Mesdag, embora seja um panorama tardio de 1881, é entre os remanescentes o que mais preserva a experiência de visitar um Panorama do século XIX. A rotunda foi construída por iniciativa do próprio pintor Mesdag e mantida até hoje por seus descendentes. Dos Panoramas visitados em 2008, Mesdag é o que melhor oferece a experiência em sua plenitude.

A entrada ocorre em uma fachada falsa, como se fosse de um edifício qualquer, escondendo a rotunda que está atrás. Logo após a entrada, há uma pequena recepção onde se compra o bilhete de acesso ao Panorama. Em seguida, estão galerias com outras telas de Mesdag, principalmente de paisagens marinhas. O panorama se inicia no final de uma dessas galerias. É necessário percorrer um longo corredor escuro - como nos Panoramas de Barker e Prévost no início do século XIX - quase sem nenhuma iluminação, apenas três pequenos óculos para olhar o *faux-terrain* de outro ângulo. A escada é helicoidal e muito pouco iluminada, após dois lances de subida, encontra-se a plataforma de observação.

Um detalhe interessante na plataforma e único na história dos Panoramas é o cilindro projetor utilizado por Mesdag para pintar o Panorama. Cada panoramista tinha a sua própria maneira para realizar a pintura na tela, a maioria utilizava a técnica de ampliação por quadrículas. Mesdag não só inventou um novo sistema, como fez questão de revelar ao seu visitante a sua forma de realizar o Panorama. O cilindro com estudo preliminar foi colocado no meio da plataforma e através de iluminação artificial, ainda rudimentar, projetava as linhas



Fig.113 e 114- Escada helicoidal de acesso a plataforma.



Fig.115 e 116- O elemento de transição: *faux-terrain*.



Fig.117- A cobertura guarda-sol.

mestras do desenho base à superfície da tela. De certa maneira, foi uma invenção que ajudou em muito a minimizar todo o trabalho de correção de perspectiva necessário para a realização de um Panorama.

Outra característica muito importante do Panorama Mesdag é o seu *faux-terrain* e a experiência sensorial que ele proporciona. Embora não se toque ou se pise na areia, percebe-se que é areia verdadeira, em um tom bem próximo da areia pintada por Mesdag. Também é possível escutar ao fundo, o marulho das ondas em caixas de som escondidas no guarda-sol e embaixo da plataforma de observação. É bem diferente do Panorama de Waterloo e de Boubaki, pois não possui a representação da figura humana nele. Toda escala humana está bem ao fundo, distante da plataforma, aparecendo somente pintada em tela. Todas estas características, e ainda com a utilização de objetos tridimensionais referentes à praia, fazem do *faux-terrain* de Mesdag um dos mais verossímeis, capaz de proporcionar aos seus visitantes uma experiência mais rica e completa da praia de Scheveningen em 1880.

Durante a inauguração de uma nova exposição digital nas galerias de Mesdag, foi aberta uma exceção e os convidados puderam visitar as instalações do *faux-terrain*. Foi possível ver verdadeiramente como todo o sistema funciona. A porta de acesso ao interior da rotunda é uma porta secreta. Está escondida no corredor escuro que conecta as galerias à rotunda, criando a inesquecível experiência e a oportunidade única de ver o Panorama Mesdag a partir de outro ponto de vista.



Fig.118- Visão geral da plataforma de observação.



Fig.119- Acesso: corredor escuro ao faux terrain.

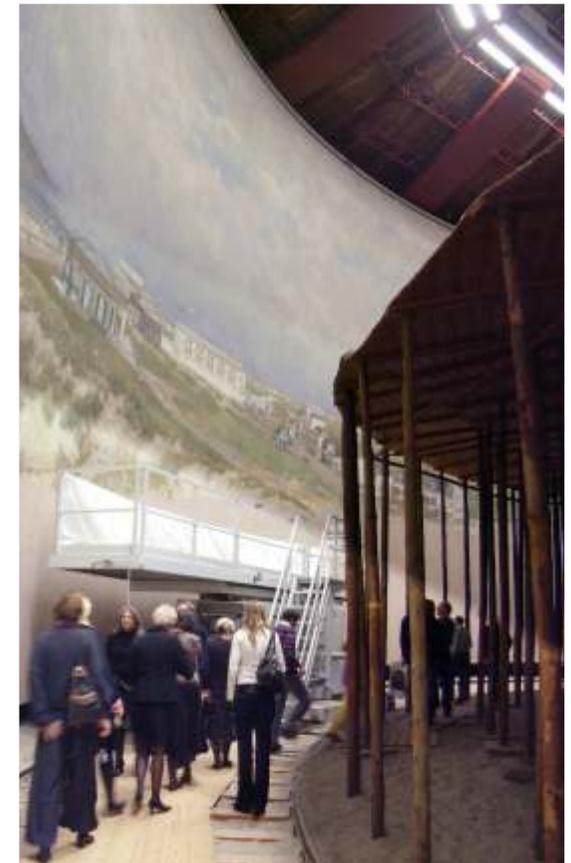


Fig.120- A revelação do faux-terrain.

4.5 Os novos Panoramas – Cidade e Paisagem

I – O Panorama do Monte Everest

O arquiteto austríaco Yadegar Asisi é o maior panoramista da atualidade. Nasceu em 1955, filho de pais iranianos. Posteriormente foi estudar na Alemanha, onde o montou seu atelier.

Diferentemente dos antigos e clássicos panoramistas do século XIX e início do século XX, Yadegar destaca-se por desenvolver novas técnicas de representação de pintura e desenho para a composição e apresentação final de seus Panoramas. Asisi potencializa as ferramentas existentes na Gráfica digital ao associar a sua própria expressão gráfica manual.

Seu método de trabalho consiste em fazer o levantamento dos estudos iniciais utilizando basicamente croquis, fotografias e modelos em 3D, não como instrumentos para a apresentação final, mas como ferramentas de investigação e de desenvolvimento para a composição final de seus Panoramas. Uma vez finalizada a grande imagem digital, ela é impressa em seções e depois coladas justapostamente formando todo o Panorama. Todos os Panoramas de Asisi são impressos, nenhum é pintado.

Desde o início de sua carreira acadêmica Yadegar Asisi já realizava desenhos conceptivos em formato panorâmico. Mas, só teve seu primeiro Panorama exposto em uma rotunda em 2003: *O Panorama do Monte Everest*. Yadegar vislumbrou a possibilidade de inaugurar a sua nova aventura pessoal e profissional, celebrando os 50 anos da primeira vez que um homem chegou ao topo da montanha mais alta do mundo.

Yadegar obteve apoio da prefeitura da cidade de Leipzig, conseguindo arrendar o antigo gasômetro desativado da cidade. Asisi queria trazer o Monte Everest para a Alemanha e poder oferecer aos seus visitantes a mesma experiência que somente os alpinistas que lá estiveram puderam ter. Os trabalhos iniciaram em 2002, e já no ano seguinte, o Panorama foi inaugurado.

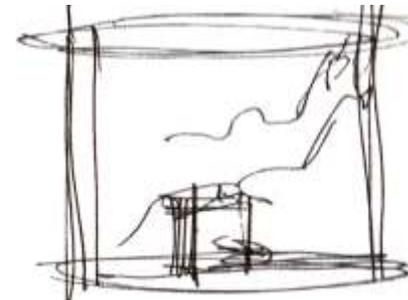


Fig. 121- A ideia: a rotunda e a torre.



Fig. 122- O estudo inicial do Panorama do Monte Everest.



Fig. 123- Utilização de modelos em 3D para a investigação da visão dos visitantes.

A iniciativa pontual de Asisi, neste primeiro momento, não somente volta a dar um novo uso a um equipamento que estava desativado na cidade, mas inicia de certa maneira todo um processo de recuperação de um circuito de Panoramas historicamente perdido, estabelecido pelas antigas companhias belgas, que passava pela cidade de Leipzig durante o século XIX.

Sua contribuição, ainda neste primeiro momento, vai mais além: retoma a discussão sobre o tema há muitos anos perdida, e destinada somente às velhas rotundas; comprova que os Panoramas ainda são capazes de se tornarem novamente um grande fenômeno de público; realça e aponta novos caminhos a serem percorridos pelos estudiosos de Panoramas.

Rapidamente, o *Panorama do Monte Everest* de Yadegar Asisi se tornou um extraordinário sucesso. Ficou exposto durante quase dois anos, atraindo aproximadamente cerca de 400.000 visitantes.

Assim como é diferenciada a própria elaboração dos Panoramas de Asisi com a utilização dos recursos digitais, a experiência e a visita à sua rotunda também é bem particular.

A entrada acontece de maneira bem simples, direta. No entanto, o caminho a ser percorrido até chegar ao Panorama, é diferente dos Panoramas tradicionais do século XIX. Asisi criou um conjunto de *dois anéis concêntricos*, onde ao invés do visitante caminhar por um longo e apertado corredor escuro, o caminho passa a ser percorrido em uma ampla galeria circular, acompanhando a própria circunferência da rotunda, com a exposição de objetos referentes ao tema. No anel interior, está o Panorama.⁵⁰

⁵⁰ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

ASISI, Yadegar. *Yadegar Asisi Architekt der Illusionen*. Leipzig: Faber & Faber Verlag GmbH, edição bilingue alemão-inglês, 2004, 248p.

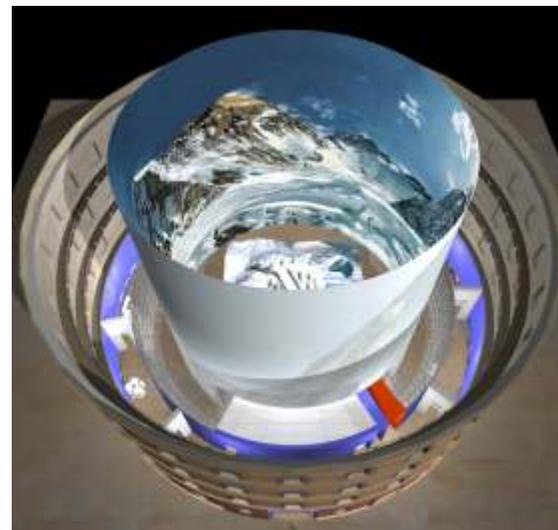


Fig.124- Modelo em 3D da rotunda e Panorama.

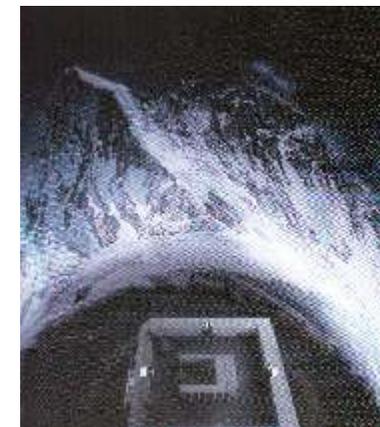


Fig.125- A plataforma de observação.

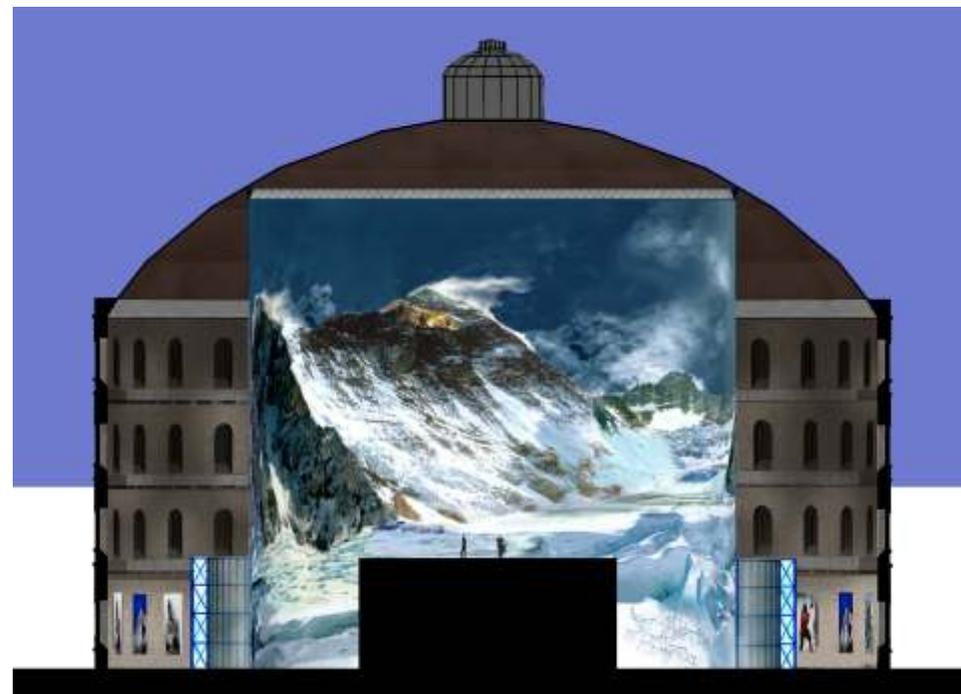


Fig.126- Corte esquemático da rotunda com o Panorama.



Fig.127- Dados do Panorama do Monte Everest – Inauguração: 2003. Dimensões: 34 m de altura e 105 metros de circunferência. Área: aproximadamente 3570m². Panoramista: Yadegar Asisi.

II – O Panorama do Roma em 312 DC

Após o sucesso do Panorama do Monte Everest, Asisi revolve por em prática um antigo desejo: realizar em grande escala e expor em rotunda *O Panorama de Roma* de Alexander von Wagner.

Roma sempre foi uma cidade interessante, atraindo diversos pintores, desenhistas e artistas ao longo dos séculos. O primeiro pintor alemão a realizar um Panorama de Roma teria sido justamente o professor *Joham Adam Breysig*, quando diz ter inventado a pintura circular, em 1800. Breysig reivindicou a autoria da invenção do Panorama para si, mas sem obter nenhum êxito.

O segundo Panorama de Roma foi realizado por um pintor alemão cerca de 80 anos mais tarde, o panoramista Alexander von Wagner. O Panorama foi exposto na cidade de Munique, e se tratava de uma encomenda feita por uma companhia de estocagem alemã, sobre o protesto de uma Cia belga que tinha os direitos de exploração na cidade. O Panorama representava a Roma antiga com a triunfal procissão do Imperador Constantino. Após ter sido exposto Munique, a grande tela é transportada para outras cidades alemãs, dentre as quais, a capital Berlim. Este Panorama ficou muito famoso em Alemanha. E sempre foi uma das fontes iconográficas de pesquisa e consulta sobre Roma, sendo muito utilizado nas aulas de História.

Antes mesmo de expor o *Panorama do Monte Everest*, Asisi já havia feito um pequeno estudo sobre este Panorama em 1993, baseado em uma brochura remanescente do Panorama original de Alexander von Wagner, no acervo da Biblioteca Nacional de Berlim. O trabalho agora seria ampliar este pequeno estudo inicial para uma grande tela panorâmica.

Ao elaborar os estudos de ampliação, e comparar com novas pesquisas arqueológicas realizadas em Roma, Asisi constatou que havia alguns erros no desenho original de Wagner. A tarefa que seria somente redesenhar o Panorama revelou-se como uma grande investigação.



Fig.128- O antigo Panorama de Roma.

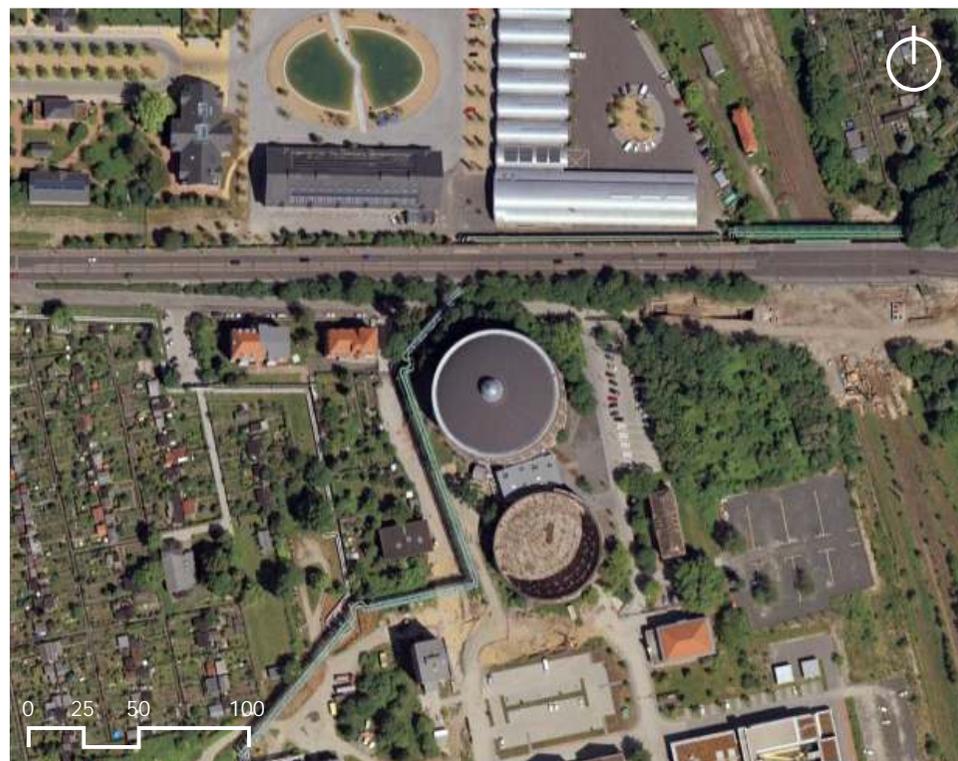


Fig.129- Vista superior da Rotunda de Leipzig com seu entorno imediato.

Yadegar verificou cada edifício representado no Panorama de Wagner. Desde o Coliseu ao pequeno templo. Sua história, sua arquitetura e inclusive seu distanciamento e posição em relação ao observador. E foram nestas distâncias e em pequenas rotações que estavam as maiores diferenças. Asisi refez o Panorama de Wagner com profunda precisão Histórica.

Após o encerramento da exposição do Panorama do Monte Everest, a rotunda de Leipzig deu lugar ao *Panorama de Roma em 312 DC*. Assim como seu antecessor, também se tornou um grande sucesso. Foi inaugurado em 2005, e ficou exposto por quase quatro anos, tendo sua exibição prorrogada por duas vezes. Historiadores, professores, arquitetos, e todos aqueles que possuíam certa paixão e admiração por Roma foram lá contemplar o 'triunfo do Imperador Constantino', totalizando cerca de um milhão de visitantes.

O sistema de exibição do *Panorama de Roma* foi bem semelhante ao do *Monte Everest*: grande galeria circular, com dois anéis concêntricos. No entanto, uma nova versão da torre de observação foi desenvolvida. Além de existir a ampla plataforma final de observação, também foi oferecido ao visitante de uma *multi-plataforma*, isto é, permitir ao observador contemplar o panorama, de múltiplos pontos de vista em diversos níveis diferentes.

É preciso lembrar que não foi Yadegar Asisi que inventou a múltipla-plataforma. A primeira vez que apareceu foi na Inglaterra, na segunda metade do século XIX, no grande Panorama de Londres: o *Colosseum*. Mas, somente um bom conhecedor da História dos Panoramas poderia propor e recriar este antigo sistema.⁵¹

⁵¹ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

ASISI, Yadegar. *Rom CCCXII*. Leipzig: Gebr Klingenberg Buchkunst, edição alemã, 2005, 144p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.130 -As rotundas de Leipzig: Panorama de Roma, a outra vazia.



Fig.131- A suspensão do Panorama.

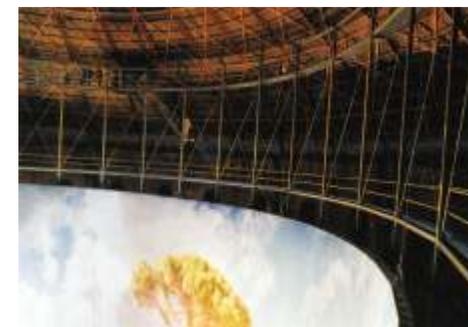


Fig.132- A amarração em sua posição final.



Fig.133- Múltiplos níveis para o observador.



Fig.134- A plataforma de observação.



Fig. 135 e 136- Dados do Panorama de Roma 312 DC – Inauguração: 2005. Dimensões: 30 m de altura e 111 metros de circunferência. Área: aproximadamente 3330m². Panoramista: Yadegar Asisi. E o estudo do Panorama original de Alexander von Wagner.

III – O Panorama de Dresden 1756

A iniciativa de Asisi criada em Leipzig obteve muito sucesso. E dentro de poucos anos, se consolidou em uma importante atração turística para a cidade. Visitantes de todo o mundo vão à cidade exclusivamente para visitar os Panoramas. Com a possibilidade de expansão de seus negócios, o grupo de Yadegar Asisi fez um acordo com a prefeitura da cidade vizinha Dresden, e da mesma maneira, arrendou também o seu antigo gasômetro. O panoramista e empresário repete a fórmula do sucesso que já havia encontrado.

Ao criar Panoramas em Dresden, Asisi retoma, ainda que parcialmente, um dos antigos circuitos históricos da exposição de Panoramas na Alemanha. O eixo Leipzig, Dresden, Munique e Berlim era um dos principais caminhos percorridos pelas companhias de Panoramas. Inicialmente, eram transportados e expostos em feiras. Com a construção permanente das rotundas, só a tela era levada de uma cidade para outra.

No entanto, o circuito criado por Asisi, ainda que com apenas duas cidades, não ocorre exatamente da mesma forma que no século XIX. As telas não são trocadas de uma cidade para a outra, e sim o público. Yadegar Asisi verificou que seria dispendioso demais desmontar um Panorama, levá-lo para outra rotunda, e armá-lo para a exposição novamente. Considerando a proximidade entre as duas cidades, Asisi cria um eixo de visitação. Os turistas que antes iriam somente a Leipzig, agora passariam também a ir a Dresden. Como se trata do mesmo panoramista, grupo e administração, são oferecidos descontos que estimulam os turistas a visitarem as duas rotundas.

O Panorama de Dresden representa a cidade em 1756. Se no Panorama do *Monte Everest* atuou como um fotógrafo, no *Panorama de Roma*, redesenhou com maior precisão o original de Wagner, em Dresden, toda a composição foi de sua autoria. Fato que o faz definitivamente um panoramista, utilizando mapas, pinturas e outros registros históricos da cidade como base.

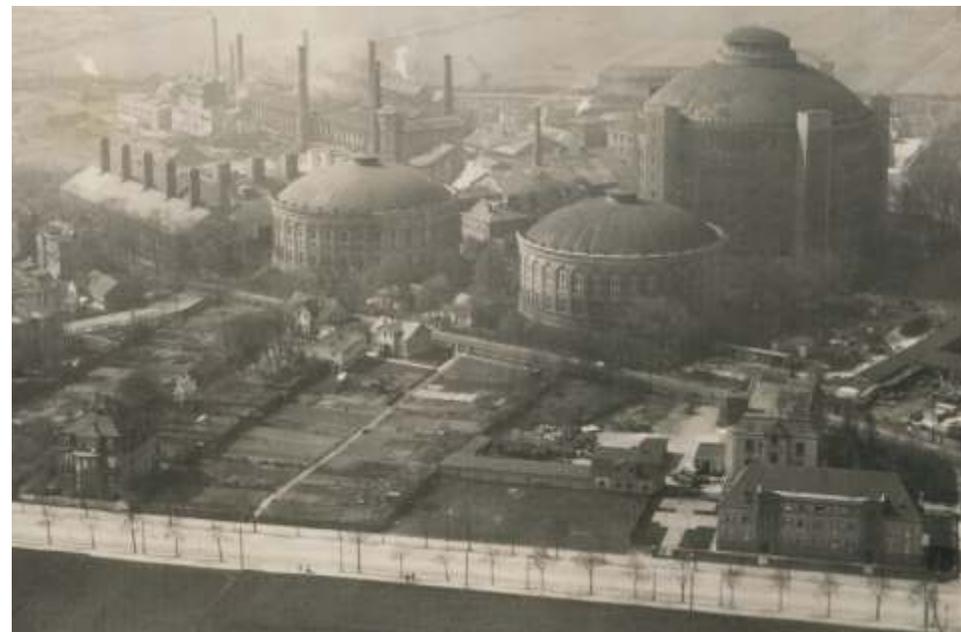


Fig.137- O antigo Gasômetro em pleno funcionamento da cidade de Dresden.



Fig.138- Vista superior da Rotunda de Dresden com seu entorno imediato.

O *Panorama de Dresden 1756* foi inaugurado em 2006, e continua exposto até os dias atuais. A cada ano, atraindo mais e mais visitantes.

Quando tivemos a oportunidade de visitar os Panoramas em Leipzig e Dresden em 2008, durante a realização do *17th International Panorama Conference*, Asisi comentou não haver interesse em remover o Panorama da cidade. Os habitantes se apropriaram tanto do Panorama que fizeram dele uma de suas principais atrações culturais. Escolas e professores levam os seus alunos ao Panorama para lhes ensinar a história da cidade. Por Asisi, a gigantesca tela continuará exposta na cidade enquanto durar o desejo de seus habitantes.

O sistema criado para a exibição do *Panorama de Dresden 1756* não é tão diferente de seus anteriores. No entanto, Asisi aprimorou a técnica de utilização da luz. É importante comentar que nenhum de seus Panoramas anteriores contou com a utilização de luz natural, a cobertura de suas rotundas sempre foi opaca. Para tanto, Asisi teve que desenvolver técnicas de iluminação artificial. Em Dresden, foram colocados diversos holofotes atrás da tela em pontos bem específicos, de tal forma que através de sua coordenação e utilização de lentes coloridas, simulam a passagem das horas durante o dia. Ao entrar no Panorama a cidade está amanhecendo, um suave sol aparece no horizonte, em minutos passa ao meio dia, e depois a meia noite. O sistema é tão bem feito que a transição é imperceptível. Novamente, Asisi mostra o seu conhecimento sobre a história dos Panoramas, utilizando as lentes coloridas dos Dioramas. Cada vez mais, Asisi se consolida como o grande panoramista da atualidade, investigando novas possibilidades para aprimorar a experiência proporcionada por seus Panoramas.⁵²

⁵² Em: Notas pessoais durante a realização do *17th International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

ASISI, Yadegar. *1756: Dresden*. Leipzig: Gebr Klingenberg Buchkunst, edição inglesa, 2007, 160p.



Fig.139- A entrada da Rotunda.



Fig.140- A cobertura.



Fig.141- A torre com as escadas.



Fig.142- Plataforma de observação: 'dia'.



Fig.143- Plataforma de observação: 'noite'.



Fig.144- Dados do Panorama de Dresden 1756 – Inauguração: 2006. Dimensões: 27 m de altura e 106 metros de circunferência. Área: aproximadamente 2862m². Panoramista: Yadegar Asisi.

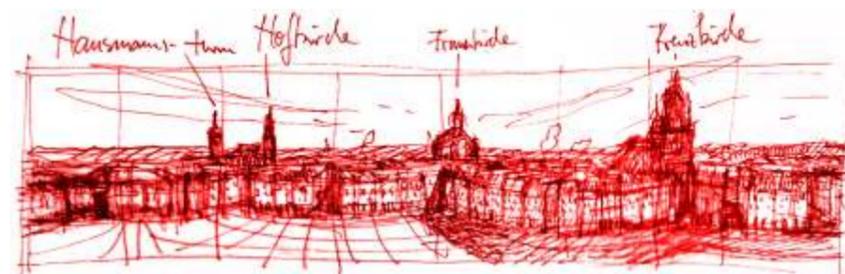


Fig.145- Estudo preliminar para o levantamento do Panorama.



Fig.146- Estudo preliminar para o levantamento do Panorama.

5. Guerra

5.1 O Panorama da Revolta da Armada de Victor Meirelles

Em 1893, paralelamente ao sucesso já consolidado de seu primeiro Panorama exposto no Rio de Janeiro, Victor Meirelles organizava no antigo edifício do Paço Imperial uma exposição com os pintores Décio Rodrigues de Vilares e Eduardo Sá, a partir da qual pretendiam formar uma *Escola Livre de Pintura*. No entanto, a exposição não ocorreu, porque estourava na cidade naquele exato momento a Revolta da Armada. E seria este justamente o tema do segundo Panorama idealizado por Victor Meirelles.

As relações entre as Forças Armadas brasileiras já não vinham bem desde a consolidação da República. A Revolta da Armada foi uma tentativa de golpe de Estado promovida pela Marinha do Brasil contra o Marechal Floriano Peixoto. O centro dos acontecimentos da Revolta foi a Baía de Guanabara, tendo como um dos principais locais de combate a Fortaleza de Villegaignon. Local escolhido por Meirelles para pintar o Panorama.

A escolha da Fortaleza como ponto ideal para realizar o Panorama, além de representar também parte da paisagem carioca, com a qual Victor já estava acostumado, não favoreceu politicamente ao pintor. O tema seria uma adesão à República, mas o local era ambíguo, pois ambos os grupos revoltosos chegaram a tomar posse da Fortaleza. Para Eliane Considera, Victor Meirelles teria perdido uma ótima oportunidade de se reaproximar novamente do poder, agora do regime republicano. Possivelmente, o triste fim de seus Panoramas poderia ter sido evitado.

Um fato importante que fazia parte da estratégia de Victor Meirelles para a escolha do tema da batalha, com a Revolta da Armada, foi o gosto pela novidade, a curiosidade dos cariocas e brasileiros sobre os fatos recentes. A revolta ocorreu em 06 de setembro de 1893 e para aproveitar o debate ainda contínuo no cenário nacional, Victor deveria realizar o Panorama o mais breve possível. O pintor trabalhou incansavelmente entre 1894-1895.

Após diversas visitas a Fortaleza de Villegaignon, em pouco menos de três anos, não se sabe ao certo a data precisa da Inauguração, o Panorama estava aberto à exposição, na mesma rotunda, na Praça XV de Novembro. O *Jornal do Comércio* de 10 de janeiro de 1897¹ publicava a seguinte notícia:

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 Victor Meirelles, em grande tela panorâmica de 115 metros de comprimento 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 réis.

¹ *Jornal do Comércio*, microfilme em arquivos da Biblioteca Nacional.

Na *Notícia Explicativa* publicada no Catálogo da Exposição Aspectos do Rio do Museu Nacional de Belas Artes, com a apresentação de Elza Ramos Peixoto em 1965, o próprio pintor menciona não ter contado com auxílio de assistentes. Ele mesmo teria realizado o trabalho inteiramente sozinho, os estudos da paisagem, as correções de perspectiva, bem como a pesquisa histórica necessária.

Um fato um pouco estranho devido à magnitude da tela, pois Victor repetiu aproximadamente as proporções de seu primeiro Panorama: 14.50 de altura por 115 metros de comprimento, totalizando mais de 1600m² em tela. Muito provavelmente, teve o auxílio de pintores assistentes, mas devido aos problemas obtidos com Langerock, decidiu não tornar isso público.

O *Panorama da Revolta da Armada*, conhecido também como *O Panorama da Entrada da Esquadra Legal*, ou ainda, *O Panorama da Esquadra Legal em 23 de junho de 1894 observada da Fortaleza de Villegaignon em ruínas* - este último, nome dado pelo próprio pintor - representava a Revolta da Armada no momento em que as Forças Legais entravam na Baía de Guanabara.

Um fato bem interessante é que Victor Meirelles organizou o *faux-terrain* de seu segundo Panorama, com restos coletados nas ruínas da Fortaleza de Villegaignon. Como o próprio pintor menciona: "*As pedras e tijolos que aqui figuram, têm o valor de serem verdadeiros, pois foram em tempo trazidos dos destroços de Villegaignon*"². Não se base ao certo qual seria a verdadeira intenção do artista com esta atitude: aumentar ainda mais a verossimilhança em seu Panorama, de tal forma a trazer fragmentos da

² Meirelles, 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*. Em: *Exposição Aspectos do Rio, Elza Ramos Peixoto, MNBA, 1965*, p.24.

realidade para a sua idealizada em seu Panorama, ou simplesmente poupar tempo na produção de seu *faux-terrain*, uma vez que os objetos cenográficos já estariam disponíveis como sucata, o trabalho seria somente de coletá-los. De certo, não sabemos. Mas fato é que com este gesto, Meirelles utilizou uma prática desenvolvida por Langlois, o segundo grande panoramista Francês, que coletava objetos que verdadeiramente haviam pertencido ao local de seus Panoramas para a composição do *faux-terrain*.

O *Panorama da Revolta da Armada* se tornou rapidamente um grande sucesso de público. Segundo Eliane Considera, em cerca de três meses havia arrecadado o que o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro arrecadou em um ano, com visitação de aproximadamente 30.000 pessoas. Um fato pouco comentado pela crítica e pelos jornais da época.

No entanto, o extraordinário sucesso durou bem pouco. Na última década do século XIX, os Panoramas perdiam cada vez mais público, o qual se voltava naquele momento ao novíssimo espetáculo das imagens em movimento: o cinema. Vale lembrar que a primeira exibição de cinema no Brasil ocorreu justamente na cidade do Rio de Janeiro em julho de 1896, e possivelmente a partir desta data, a frequência de público no Panorama cai drasticamente. O Panorama perde o seu apelo de grande atração.

A rotunda passa a ser encarada como um grande estorvo urbano, com a argumentação, dentre outros motivos, de atrapalhar o trânsito. Em 1898, o governo republicano obrigou o pintor a retirar a tela da rotunda. Meirelles escreveu a Rio Branco para tentar expor o Panorama na *Exposição de Paris em 1900*, mas não obteve êxito. O pintor comunicou ao público do encerramento da exposição em 12 de setembro, e conseqüentemente a partir desta data, começaram os trabalhos de demolição da rotunda. Deste Panorama só nos resta um único estudo.

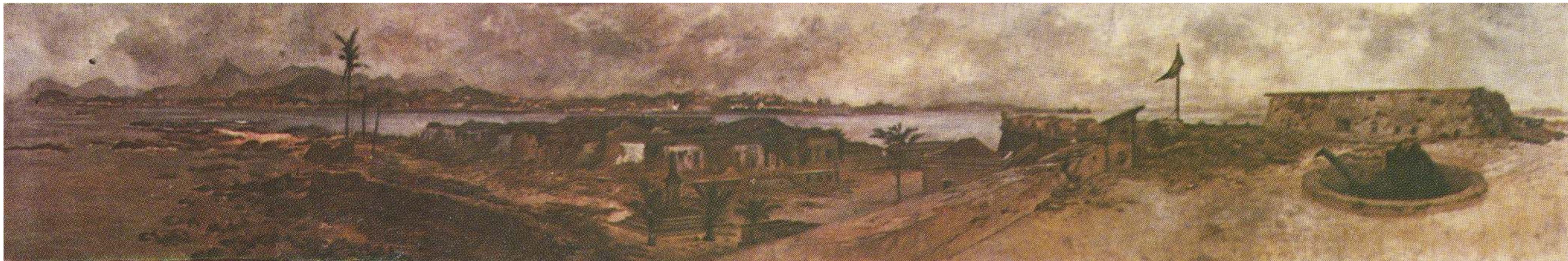


Fig.1- Estudo para o Panorama da Entrada da Esquadra Legal (Revolta da Armada: ruínas da Fortaleza de Villegaignon bombardeada) - Victor Meirelles 1894/1895 - Óleo sobre tela - 56.7 x 326 cm.

Descrição do Estudo - Único remanescente do 2º Panorama

A tela representa a Fortaleza de Villegaignon, depois da vitória do governo do Marechal Floriano Peixoto, na revolta da Armada, inglória luta travada entre irmãos e que durou de julho de 1893 a fevereiro de 1894; Victor Meirelles, vivendo em tão conturbada época quis documentar o fato e o fez da própria Ilha de Villegaignon, local mais visado pelo combate.

A muralha, à direita, encobre Niterói e a ponta da Armação, vislumbrando-se apenas da cidade o Forte de São João e o de Gragoatá, pintado de verde e que tamanha importância assumiu durante a revolta.

Explica Victor Meirelles que a bateria que se vê em ruínas é a continuação da Bateria da Barra, do forte de Villegaignon, a qual se achava então guarnecida com oito canhões, sendo o primeiro de calibre 400,

Armstrong e os outros de calibre 250; arrumados em linha pelo chão vêem-se vários destroços de peças. À direita, está um canhão *Whitworth*, calibre 115, montado em reparo *Monckriff*, máquina poderosa que atirava em todas as direções e que foi inutilizado no dia 8 de dezembro de 1893 por um projétil disparado da fortaleza de São João pelo célebre canhão chamado Vovó; ali estão representados ainda canhões do sistema *Packsos*, com alma lisa.

Divisa-se o encouraçado francês *Duquesne* entre a fumaça dos tiros dados para saudar a entrada da esquadra legal vitoriosa na baía de Guanabara (junho de 1894).

Vinha na frente à torpedeira Gustavo Sampaio com o capitão de mar e guerra Gaspar da Silva Rodrigues; e logo depois as torpedeiras Sabino Vieira e Tamborim, que tinham saído deste porto ao encontro da esquadra.

O cruzador Andrada, navio chefe da esquadra, rompe a marcha, e sucessivamente o acompanham o Tiradentes, a Parnaíba, Quinze de Novembro, Iris, Santos, Itaipu, Meteoro, São Salvador, Esperança, e, por último, as torpedeiras Silvado, Pedro Afonso e Pedro Ivo, vindo esta no centro.

No ancoradouro algumas pequenas embarcações festivamente aguardam os recém-chegados; no mar vários navios, alguns por trás da Ilha Fiscal; só se distingue parte da Ilha das Enxadas, ficando o resto encoberto pela Ilha das Cobras.

Vêem-se algumas casas dos oficiais e do comandante da fortaleza, parcialmente destruída pelas balas; igualmente aí se encontra representada a coluna comemorativa da inauguração dessa fortaleza, partida por uma bala, dentro do gradil que guarnece o monumento. Junto das palmeiras há um tanque de ferro para depósito de água. Notam-se ainda os estaleiros e edificações encobertas

pelas muralhas das quais faziam parte o refeitório e a cozinha, que se distingue pela chaminé e que já estão sendo restauradas.

Ao fundo, à esquerda, perfil dos morros do Corcovado e da Gávea e as praias do Flamengo e de Botafogo. Em primeiro plano, à esquerda, o mar.³

³ Em: ROSA, Ângelo de Proença, e outros. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982, 142p. Descrição feita pelo próprio Victor Meirelles.

Catálogo da *Exposição Aspecos do Rio*, Ministério da Educação e Cultura, MNBA, Julho de 1965, 73p.

5.2 Os Panoramas remanescentes do século XIX – Guerra

I – O Panorama Bourbaki – Lucerna – Suíça

História do Panorama

O Panorama Bourbaki foi desenvolvido e executado na cidade de Genebra na Suíça. A encomenda foi feita pelo empresário belga Benjamin Henneberg. O arquiteto local, Jacques Elysée Goss, contratado por Henneberg, foi o encarregado de construir a rotunda para abrigar a tela. A pintura representaria um episódio da guerra Franco-Prussiana em 1870-1871.

O artista Edouard Castres, também nascido em Genebra, foi contratado para realizar a pintura. Ele pintou parte das tropas áreas francesas atravessando a fronteira Suíça, próximo a Les Verrières em fevereiro de 1871. As tropas estavam sob o comando do General Bourbaki. Como voluntário da Cruz Vermelha, Edouard Castres esteve presente neste evento. Ele realmente presenciou toda a cena em que anos alguns mais tarde iria representar em seu Panorama. Trabalhou com uma equipe de oito pintores, incluindo Ferdinand Hodler.

De 1881 a 1889, *O Panorama Bourbaki* foi exibido em Genebra, sendo sucesso de público. Posteriormente, o Panorama foi transferido para a cidade de Lucerna. No entanto, um local ideal destinado a acomodar o Panorama – um quarteirão com várias atrações turísticas, por exemplo – nunca fora realizado. A rotunda ficou em caráter provisório. Em 1925, a rotunda e a tela foram vendidas para uma empresa de garagem de veículos. O a rotunda foi convertida no primeiro estacionamento mecanizado da Europa, e também, em um showroom de automóveis. A tela foi reduzida em sua altura e a plataforma de visitantes foi levantada, para que o Panorama ainda ali permanecesse.

Em 1949, um segundo pavimento garagem foi construído e a tela precisou ser novamente reduzida, sendo cortada em dois metros de altura. Em 1982, foi criada a Fundação para a Preservação do Panorama Bourbaki. Obviamente, o principal objetivo era preservar a existência e a manutenção do Panorama, mas também, comprar o quanto antes possível o edifício rotunda-garagem, a fim de garantir que nenhuma outra reforma, caso fosse necessário, iria alterar novamente o Panorama. Tão logo adquirido o edifício pela Fundação, as instalações foram ampliadas e um centro multicultural, com uma biblioteca, foi construído envolta da antiga rotunda. O edifício e a tela foram restaurados e *O Panorama Bourbaki* foi reinaugurado em 29 de janeiro de 2000, com uma posterior reforma nas instalações em 2006.⁴

⁴ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.2- Dados do Panorama Bourbaki – Inauguração: 24 de setembro de 1881. Dimensões: 10 m de altura e 122 m de circunferência. Área: aproximadamente 1220m². Panoramista: Edouard Castres.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

O *Panorama Bourbaki* tem uma particularidade bem interessante que o difere dos outros Panoramas com a temática da guerra: ele representa o horror da guerra e não a tradicional glorificação das conquistas militares de um Estado sobre outro. A utilização do Panorama como um veículo de propaganda política, e instrumento de exaltação do patriotismo de um povo ou nação, aqui é deixado de lado. Somente em um país com tamanha neutralidade em relação à guerra e com grande humanitária hospitalidade, como a Suíça, pôde engendrar este novo olhar sobre uma velha temática.

Os visitantes do Panorama Bourbaki contemplam a pequena cidade Les Verrières durante um rigoroso inverno. A cidade está localizada em um pequeno vale entre as montanhas Jura, nas fronteiras entre a Suíça e a França. Cerca de 88.000 soldados franceses receberam asilo político na Suíça durante a guerra. A condição de sua permanência seria de entregar de imediato as suas armas. A maior parte destes soldados sofreu derrotas impostas pelos alemães, próximo a cidade de Belfort.

A extrema esquerda do Panorama está o General Clichant e seus oficiais, sendo cumprimentado pelo General suíço Herzog, cercado por sua guarda pessoal. À esquerda da cidade de Les Verrières, chega de Berna um batalhão de soldados para reforçar o controle na fronteira.

À direita, os habitantes locais trazem comida para os exaustos soldados. Ao longo da linha férrea, a Cruz Vermelha instalou pequenos acampamentos hospitalares para transportar os feridos em vagões especialmente adaptados para a cidade de Neufchâtel. Os fracos e os necessitados são cuidados por voluntários. Os soldados que ainda podiam caminhar, andavam paralelamente a linha férrea depois de terem entregado as suas armas na fronteira. São representados em toda a cena mais de 110 carrinhos, 285 canhões, 7800 rifles e 64000 baionetas. À distância, uma interminável fila de soldados pode ser vista marchando em direção a cidade Les Verrières.⁵

⁵ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.3- Vista superior da Rotunda e entorno imediato.



Fig.4- A novo edifício moderno ao redor da Rotunda do Panorama Bourbaki.

Em 2008, quando tivemos a oportunidade de visitar o Panorama de Bourbaki em Lucerna, na Suíça, ele havia sido recentemente restaurado. A rotunda e todo o complexo edifício estavam em pleno funcionamento no período de férias, com vários turistas visitando o Panorama.

O *Panorama Bourbaki* está localizado no centro da cidade de Lucerna. É um dos poucos casos em que a rotunda pôde permanecer em seu lugar sem atrapalhar, ou dificultar, o desenvolvimento da cidade. Apesar das inúmeras reformas que o edifício sofreu ao longo dos anos.

As reformas sempre foram realizadas no sentido de acrescentar novos usos à rotunda, mas mantendo seu caráter originalmente cultural. Até mesmo quando foi comprada por uma companhia de veículos e seria utilizada como garagem, a tela ali permaneceu. Teria sido bem mais fácil destruir o Panorama e realocar a tela para algum museu. Felizmente, não foi o que aconteceu.

Ao entrar no edifício, no pavimento térreo, o visitante, tem a primeira experiência da rotunda: se depara com um grande café circular. Um amplo espaço de convivência para o centro multicultural, biblioteca e Panorama. No centro deste espaço, dividido com o café, está a entrada com a escada helicoidal de acesso ao Panorama.

A experiência começa ao subir escada: a vedação lateral da escada helicoidal é construída a favor do ofuscamento do olhar. No pavimento térreo são totalmente transparentes, no primeiro são translúcidas, do segundo em diante são opacas, até atingir a plataforma central de observação. É uma maneira simples, mas bem eficiente, de remeter a transição do corredor escuro ao Panorama. No primeiro pavimento, é apresentada parte da história do Panorama Bourbaki e do pintor Edouard Castres, como também, um exemplar único de um *Kaiser Panorama*.

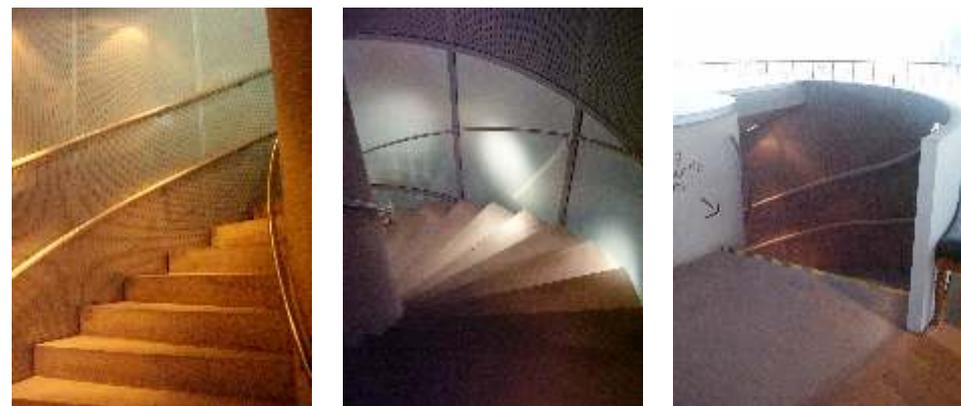


Fig.5- A escada de acesso a plataforma – Transição do translúcido ao opaco.



Fig.6- A plataforma de observação do Panorama Bourbaki.

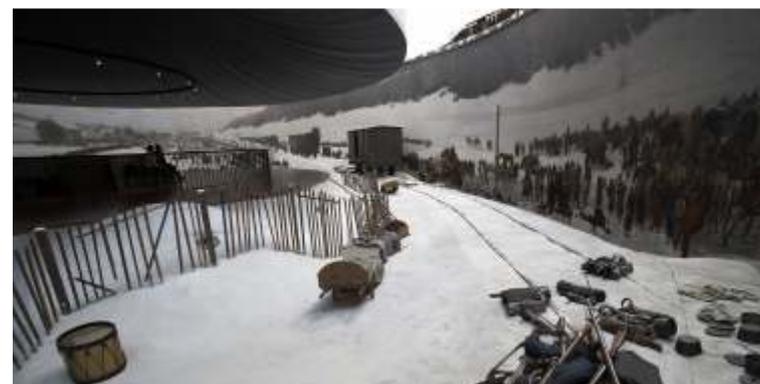


Fig.7- A relação entre o guarda-sol, pintura e faux-terrain.

Ao chegar à plataforma de observação, o visitante sente um grande ofuscamento do olhar, possivelmente, maior em Bourbaki do que em outros Panoramas. Vale lembrar que a grande tela circular representa amplos campos cobertos de neve, estendidos ainda com os trechos em *faux-terrain* também brancos, em consequência, a luz reflete ainda mais. Aos poucos, o olhar se acostuma, e é possível contemplar a pintura.

Um dos elementos bem interessantes do Panorama de Bourbaki é a verossimilhança existente em seu *faux-terrain*. A utilização de placas em gesso acartonado pintadas de branco na mesma tonalidade do existente na pintura potencializa a criação da ilusão. O *faux-terrain* se funde quase que imperceptivelmente à tela. E em alguns trechos, gerando dúvidas de onde ele se encerra e onde começa a tela com a pintura, mesmo ao olhar experiente e metucioso. Os limites estão muito bem disfarçados com o auxílio de outros elementos cenográficos, como: galhos secos de árvores, cercas, baionetas e outros objetos dos soldados.

Outro ponto relevante sobre o Panorama de Bourbaki é a utilização de bonecos de cera para representar a figura humana, justamente o último trabalho de restauração realizado no Panorama. Diferentemente de Waterloo, Bourbaki não apresenta *attrapes*. Toda a representação do *faux-terrain* é feita com objetos tridimensionais.

Foram contratados atores profissionais para servirem de modelos para a representação das pessoas no *faux-terrain*. Gesso foi utilizado para moldar o corpo, e posteriormente, o molde foi realizado e pintado em cera. Outra equipe ficou responsável pela confecção das roupas e dos uniformes dos soldados, os tamanhos foram feitos sob medida para os bonecos. Todas essas características ajudam a realçar ainda mais o efeito da ilusão. De todos os Panoramas visitados, Bourbaki é o mais verossímil.



Fig.8 e 9- A perspectiva da cena se funde com a pintura da tela.



Fig.10- Restauração do *faux-terrain*: bonecos de cera.



Fig.11- Conjunto de bonecos em cera do *faux-terrain*.

II – O Clicorama de Gettysburg – Gettysburg – EUA

História do Ciclorama

O pintor Paul Dominique Philippoteaux foi o encarregado de pintar *O Ciclorama da Batalha de Gettysburg*. Era filho de Henri Emmanuel Felix Philippoteaux, um importante artista francês. Paul Dominique nasceu em Paris em 1846. Desde cedo, freqüentava o estúdio de seu pai que sempre recebia a visita de célebres artistas. Fato que o levou a não só gostar do campo das Artes, como também, a orientar a sua carreira a pintar Panoramas. Em um curto período de tempo, Paul Dominique já era um panoramista respeitado.

Em 1882, lhe foi encomendado o Ciclorama da Batalha de Gettysburg. Philippoteaux viajou para os Estados Unidos, levando muitos meses para o reconhecimento do campo da batalha, bem como a elaboração dos estudos iniciais. Somente em seu retorno a Paris, auxiliado por cinco assistentes, incluindo o seu pai, Philippoteaux produz o desenho final

Um ano depois, em 22 de outubro de 1883 o Panorama foi aberto ao público em Chicago. A reação do público foi muito favorável, persuadindo o empresário Charles L. Willoughby a encomendar uma segunda tela a Philippoteaux para um Panorama em Boston.

A tela de Boston foi exibida de 1884 a 1891. Neste ano, a pintura foi trocada por outra vinda da cidade de Filadélfia – um panorama da Crucificação – quando retornou ficou enrolada e estocada atrás da rotunda, em um grande engradado de madeira, exposta às intempéries e aos vândalos, o que acabou deteriorando-a bastante.

Em 1910, a pintura foi adquirida por Alber J Hahne, um lojista de Newark. Ele a exibiu em seções em seu armazém circular. Em 1913, Hahne conseguiu expor o Ciclorama em uma nova rotunda, especialmente construída na própria cidade de Gettysburg. Philippoteaux, que já havia também

produzido uma terceira e quarta tela – uma para o Ciclorama da Filadélfia e outra para o de Brooklyn em Nova York –, foi dar uma olhada na nova rotunda e revelou naquela oportunidade que havia incluído a si mesmo na representação da batalha, como um oficial de estado, inclinado contra uma árvore. Fato que até então desconhecido.

A pintura então permaneceu em Gettysburg pelos próximos 47 anos. Em 1942, foi adquirida pelo estado e sofreu diversas restaurações. Em 1962, o Panorama foi acomodado em um novo edifício, mas no mesmo lugar, no centro de visitantes do Parque Nacional Militar de Gettysburg.

Este novo projeto foi feito pelo arquiteto moderno Richard Neutra. A antiga rotunda foi transformada em um grande complexo poli-funcional. Foram acrescentados: uma biblioteca especializada; um museu para expor peças da batalha; e a preservação dos campos livres, local original do confronto das tropas. As instalações foram mais bem equipadas de acordo com o aumento do número de visitantes. A tela sofreu um profundo processo de restauração iniciado em 2003, juntamente com a reforma de sua rotunda e de todo o complexo edilício. *O Ciclorama da Batalha de Gettysburg* foi reaberto ao público em 2008.⁶

⁶ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.12- Dados do Ciclorama de Gettysburg – Inauguração: 22 de dezembro de 1884. Dimensões: 8.5 m de altura e circunferência 107. Área: aproximadamente 909,50m². Panoramista: Paul Dominique Philippoteaux.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

A batalha de Gettysburg foi a mais significativa e a mais sangrenta batalha da Guerra Civil americana ocorrida em 1863. O Ciclorama representa o resultado final da guerra, mostrando a grande derrota de George E. Pickett, general dos Confederados, durante a qual ele perdeu toda a sua divisão.

À esquerda, as tropas da União – Os Estados do Norte – estão avançando. Eles se encontram em oposição aos Confederados – Os Estados do Sul –. Oficiais e soldados estão sendo abatidos de ambos os lados, enquanto que o general Pickett e toda sua guarda pessoal apenas observam o campo de batalha. Eles estão divididos em quatro grupos, à direita das casas de três fazendas. O comandante dos Confederados, General Lee, está posicionado ainda mais distante, próximo ao Seminário Rigde.

Em primeiro plano, a infantaria Confederada, entrincheirada, atrás de uma barreira feita com madeira das árvores, contém o avanço das brigadas da União. Mais adiante à direita, Philippoteaux, representa a si mesmo como um oficial. Ele aparece apoiado em uma árvore.

Ainda mais à direita, a cidade de Gettysburg pode ser observada a distância. Em primeiro plano, estão as tropas da União disparando os seus canhões. Um pequeno celeiro, entre as cabanas de feno, foi convertido em um hospital provisório. Na extrema direita, o general Henry Hunt pode ser visto montando o seu cavalo branco. Seu comandante em exercício, o general George G. Meade comanda as tropas da União. Meade também monta um cavalo branco. Ele está posicionado em uma parte de um milharal com um grupo de oficiais, observando a batalha.⁷

⁷ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.

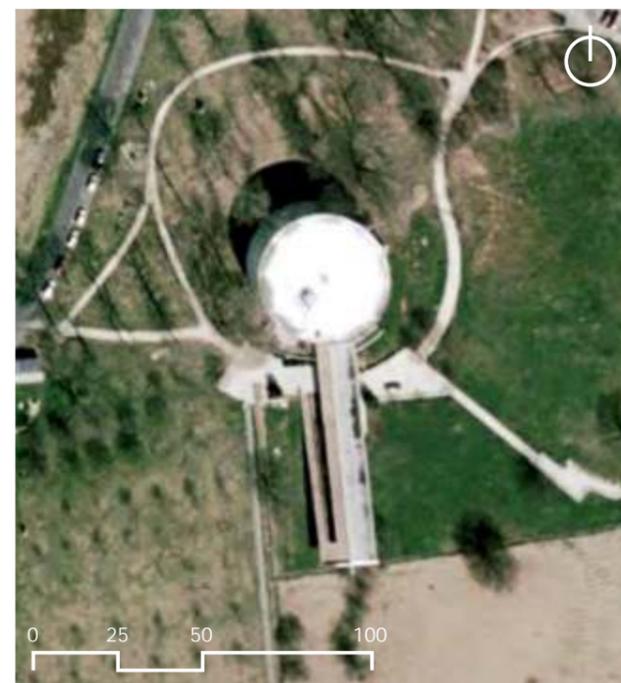


Fig.13- Vista superior do Ciclorama e edifício adjacente.



Fig.14 e 15- A Rotunda do Ciclorama e Museu de R. Neutra.



Fig.16- Rampa de acesso ao Ciclorama.

O Cliclorama da Batalha de Gettysburg tem uma particularidade nos Panoramas remanescentes: não há a utilização de luz natural, toda a cobertura da rotunda é formada por uma grande laje plana. A maioria dos demais Panoramas já não utiliza mais a iluminação natural, mas seria possível se seus administradores desejassem e pela própria tipologia de sua cobertura. A solução prevista pelo arquiteto Richard Neutra e pela equipe de restauradores do Panorama foi criar um conjunto de holofotes suspensos e escondidos no que seria o guarda-sol da plataforma de observação, o qual em Gettysburg também é caracterizado por um plano circular.

A criação do conjunto de holofotes gerou uma nova possibilidade no 'espetáculo-Panorama': um sistema de *Luz e Som*. Quando o panoramista Paul Philippoteaux pintou a grande tela, ele representou toda a batalha ocorrida em um único dia. No entanto, ele fragmentou todo o acontecimento em uma seqüência cronológica de eventos, dividindo o Panorama em partes não perceptíveis, mas que representavam as horas ocorridas na batalha. O sistema é acionado de tal maneira a iluminar e a narrar parcialmente o conteúdo da tela, focando e explicando um evento específico. Após o primeiro finalizado, destina-se ao seguinte. E assim, sucessivamente, até completar a toda a narrativa contida no Panorama.

Outro ponto interessante em Gettysburg é a equipe que foi formada para a restauração do Panorama. Como os Panoramas não fizeram tanto sucesso nos EUA como na Europa, eram poucas as Escolas de Pintura americanas que possuíam pessoal capaz de realizar o trabalho de restauração como o de um Panorama. Era preciso ajuda de quem já tinha experiência com Panoramas. Foram convidados então, os poloneses responsáveis pela restauração do Panorama de Raclawice. Foi a primeira vez que uma equipe internacional foi criada para restaurar um Panorama.



Fig.17- Vista do Ciclorama a partir da plataforma de observação.



Fig.18- Reformas no edifício: utilização somente de iluminação artificial.



Fig.19- Os trabalhos de restauração da tela e faux terrain.



Fig.20- Detalhe da tela.

III – O Panorama da Batalha de Bergisel em 1809 – Innsbruck – Áustria

História do Panorama

Em 1809, a pequena cidade austríaca de Innsbruck sediou a primeira Exposição Internacional de educação física, saúde e esporte. Uma de suas principais atrações foi o Panorama da luta pela Independência de Tirol. Os habitantes da cidade desejam utilizar o espetáculo da tela para transmitir uma lembrança duradoura do evento histórico bastante significativo, e também, para enaltecer a beleza da paisagem de Tirol. O pedido foi feito pela prefeitura da cidade, com o objetivo final de desenvolver o turismo na região.

O pintor encarregado de pintar a tela foi o artista alemão Michael Zeno Diemer, que na época tinha apenas 27 anos de idade. No entanto, Diemer já possuía certa experiência em pinturas de grandes dimensões, pois já havia realizado o Diorama para a Feira Mundial de Chicago. Trabalhou em equipe com outros artistas, finalizando a tela em poucos meses.

Por dez anos o panorama foi exposto em um simples edifício de maneira construído ao lado da área da Exposição. No entanto, rapidamente o público se desinteressou pelo Panorama, não lhe desenhando um bom futuro. O contrato com a cidade expira em 1906 e a tela foi enviada para o *Royal Austrian Museum* em Londres. Pouco tempo depois, a rotunda de madeira, onde seria exposto o Panorama em Londres, sofre um grande incêndio, e a tela fica guardada e enrolada. Anos mais tarde, a tela regressa de Londres para uma nova rotunda, com seus novos donos Max Gleich e Anton Von Guggenberg.

Em 1924 o panorama foi adquirido por Josef Hackl, o dono do “Goldener Adler” em Innsbruck. Logo em seguida, foi feita uma reforma no edifício construindo um restaurante em 1925. O Panorama então trocou de donos várias vezes até ser adquirido na década de 70 por Raiffeisen

Landesbank Tirol. Este último, muito importante para a preservação do Panorama, pois de todos os donos foi o único a realizar a restauração da tela.

Existem muitas discussões acerca da permanência do Panorama no lugar em que está situada a rotunda. A tela já não está mais em boas condições, e já não existe mais o faux-terrain. A prefeitura da cidade se interessa em vender o terreno para a iniciativa privada, onde se planeja construir uma pequena casa de espetáculos. A contraproposta oferecida aos donos é que o Panorama seria transferido para o museu da cidade, e que a prefeitura a ajudaria a custear uma nova restauração de tela. No entanto, os donos se recusam a aceitar a oferta, pois temem que ao se tentar desmontar o Panorama, ele poderá rasgar e se perder por completo.⁸

⁸ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.21- Dados do Panorama da Batalha de Bergisel em 1809 – Inauguração: 1896. Dimensões: 10 m de altura e 100 m de circunferência. Área: aproximadamente 1000m². Panoramista: Michael Zeno Diemer.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

O Panorama da batalha de Innsbruck representa a terceira batalha de Bergisel. Desde o início das guerras napoleônicas, Bergisel – nome de uma montanha ao sul de Innsbruck – foi considerada um importante local estratégico. As batalhas ocorridas neste lugar foram um símbolo da luta pela independência dos tirolezes. A terceira delas e mais famosa, ocorreu em 13 de agosto de 1809, com cerca de quinze mil soldados vindos de Bavária, Saxônia e França, liderados pelo General Lefèbvre. Todos contra o pequeno exército tirolês, liderado por Andreas Hofer. O Panorama ilustra exatamente o momento de definição desta batalha, durante o seu último ataque, liderado pelo francês Field Marshal. Às cinco da tarde, o General Lefèbvre já estava terrivelmente derrotado. A vitória dos tirolezes se tornou uma lenda.

A paisagem representada neste Panorama é tão importante quanto o seu caráter patriótico. No último plano, é possível observar as montanhas Martinswand, Brandjoch, Frau Hitt, Rumer Spitze e Bettelwurfgruppe. À

esquerda, aparece o monastério Wilten repousa no vale abaixo com a cidade de Innsbruck. Plumagens de fumaça das armas estão por toda a paisagem. No centro do Panorama, aparece Andreas Hofer, o líder dos tirolezes, está em pé em frente a uma casa branca na montanha. Seus homens estão avançando tempestuosamente sobre a montanha, o Eisacktalers – homens do vale Eisack – estão na liderança, seguidos pelos Eggentalers – homens do vale Eggen – com suas casacas amarelas. À direita, surgem novas tropas escalando as cercas, com homens armados de rifles dando-lhes cobertura. Mulheres e clérigos estão cuidando dos feridos e dos moribundos. Mais adiante à direita, aparecem ainda mais homens guerreando, as duas forças em franco confronto para tomar parte do sopé da montanha.

A terceira batalha de Bergisel exigiu muitos homens de ambos os lados. O dia seguinte a batalha, as tropas de Lefèbvre deixaram Tirol. Na manhã de 15 de agosto, Andreas Hofer entrou na cidade de Innsbruck, vigorosamente ovacionado, com o seu libertador.

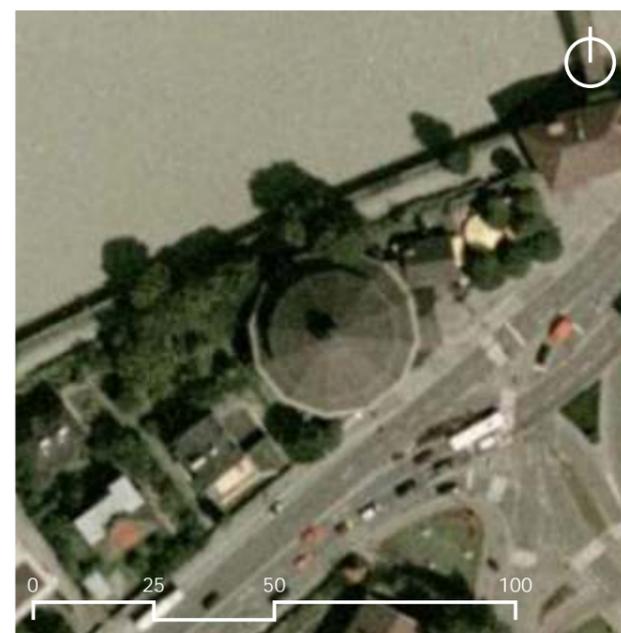


Fig.22- Vista superior da Rotunda e entorno imediato.

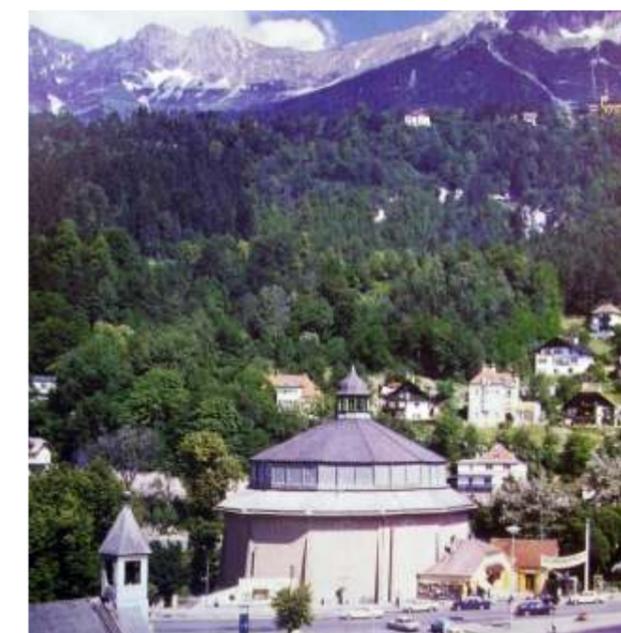


Fig.23- A paisagem é a mesma representada no Panorama.



Fig.24 e 25- A proximidade da Rotunda com o rio. E a entrada.

IV – O Panorama Feszty – Opusztazer – Hungria

História do Panorama

No final do século IX, começa a se consolidar o Reino da Hungria. Para os húngaros, um evento em especial marca o nascimento de sua nação: a marcha sobre as montanhas Carpathian, comandadas pelo líder Árpád. Este episódio, parte importante da História húngara, foi comemorado quase 1000 anos depois com várias celebrações.

O pintor Árpád Feszty (1856-1914) se deparou com um panorama pela primeira vez em 1890 durante a sua viagem de estudos a Paris. Feszty ficou tão impressionado com a magnitude de um Panorama que decidiu pintar um ele mesmo. Seguindo a recomendação de seu padasto, o escritor Mór Jókai, ele determinou que o Panorama fosse realizado para comemorar a data de 1000 anos da Marcha dos húngaros nas montanhas Carpathian.

A iniciativa de Feszty surgiu no momento certo, e sem muito esforço, ele conseguiu obter o apoio necessário. A cidade de Budapeste forneceu o terreno para construir o Panorama. Seu irmão, o arquiteto Gyula Feszty, arranhou o financiamento necessário, projetou e construiu a rotunda. Enquanto isso, Feszty se envolvia completamente em seu trabalho, para assegurar que o evento representado possuiria fidelidade histórica. Ele pesquisou e estudou em bibliotecas e coleções e em 1892 viajou para Verecke Pass, a localização exata onde ocorreu o início da marcha.

Feszty teve auxílio de vários pintores na elaboração dos estudos preliminares. Diversos desenhos foram feitos da paisagem circundante. De imediato, Feszty solicitou um grande número de assistentes para execução do Panorama, pois o contrato assinado com a prefeitura da cidade determinava que o mesmo deveria ser finalizado em até dois anos. Os estudos iniciais foram transferidos à tela, e o Panorama foi preenchido com mais de 2000 figuras.

O grande público manteve-se bem informado durante a execução do Panorama pela imprensa. Tão logo iniciado os trabalhos na rotunda, circularam várias anedotas como a história de que uma orquestra boêmia tocava dia e noite para manter os trabalhadores acordados. Em 1894, o *Panorama Feszty* foi inaugurado. Em 1909, devido a Primeira Grande Guerra Mundial, a tela foi retirada e a rotunda demolida. O Panorama volta a ser exibido, mas em 1944, sofreu profundos estragos em um bombardeio na cidade de Budapeste. A tela ainda foi transferida por diversas vezes até seu destino final. Foi restaurada de 1991 a 1995, e desde 14 de julho de 1995, foi inaugurada novamente com toda a sua glória, em um novo e específico edifício no Parque Histórico Nacional de Opusztaszer.⁹

⁹ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.

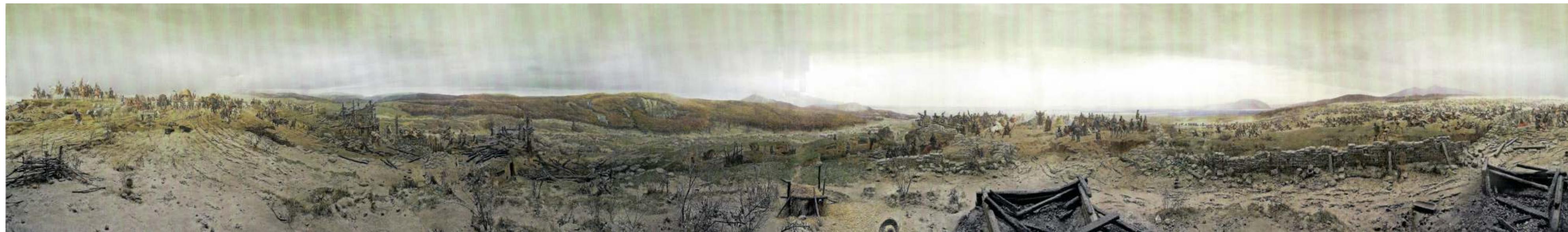


Fig.26- Dados do Panorama Feszty – Inauguração: 12 de maio de 1894. Dimensões: 15 m de altura e 120 m de circunferência. Área: aproximadamente 1800m². Panoramista: Árpád Feszty.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

Na extrema esquerda, está o líder Ápárd, sentado no alto de sua montanha acinzentada, e observando o avanço de suas tropas. Ele está cercado por líderes húngaros. À sua direita, está a sua esposa, chegando a um vagão puxado por quatro bois. Mais adiante, o corpo de um padre repousa sobre um altar destruído, cercado de outros corpos em frente ao vagão.

A direita da estrada está um soldado arrastando uma jovem mulher de sua casa que arde em chamas, colocando-a em no vagão que já contém outras mulheres capturadas. No último plano, os húngaros estão conduzindo o seu rebanho ao longo das montanhas em direção as planícies. Alguns deles ergueram seus acampamentos. À direita em um pequeno morro em primeiro plano, um cavalo branco é trazido para ser sacrificado. Todos aguardam a cena, inclusive o sacerdote com um longo sabre já pronto. A fumaça branca

ascende do fogo próximo a seus pés e é visto por todos como um bom presságio. Jovens meninas dançam ao redor em êxtase.

Mais adiante a direita, aparecem os últimos habitantes do vale. Estão montados a cavalo, tentando afastar os húngaros. O líder deles, Latorc, pode ser visto acorrentado com outros prisioneiros, sua filha chora a seus pés.¹⁰

¹⁰ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.27- Vista Superior da Rotunda no Parque Histórico Nacional de Opusztaszer.



Fig.28- A singularidade da rotunda do Panorama Feszty.

V – O Panorama de Raclawice – Wrocław – Polônia

História do Panorama

A batalha de Raclawice de 1794 foi uma das mais intensas batalhas já ocorridas entre poloneses revoltosos e o exército russo. Em Raclawice, os poloneses estavam sob o comando de Tadeusz Kósciuszko, conduzindo-os a uma importante vitória.

Para celebrar o centésimo aniversário da batalha, o pintor Jan Styka (1858-1925) teve a idéia realizar um Panorama. Styka já sabia de antemão que haveria um grande evento, então se preparou para finalizar o seu Panorama a tempo. Seu principal objetivo era expor sua grande tela na exposição que seria realizada.

Em 1892, uma equipe foi criada especialmente para construir o Panorama. Seus realizadores viajaram para outras cidades na Europa para aprender a arte de produzir, desenvolver, como também, explorar comercialmente um panorama. Durante esta viagem Styka orientou e ordenou a equipe que procurasse Ludwig Boller em Munique, quem já possuía considerável experiência com a pintura de Panoramas.

Os pintores também viajaram para Raclawice para realizar os estudos preliminares no lugar onde ocorreu a batalha. O desenho inicial foi apresentado e aprovado em abril de 1893. O arquiteto Ludwik Ramult projetou e construiu a rotunda, para a qual ele havia conseguido uma estrutura de ferro em Viena.

O edifício foi finalizado em julho de 1893. A tela veio de Bruxelas e foi erguida em 26 de agosto, pronta para a pintura. Styka teve ajuda de Boller e diversos outros assistentes, incluindo o proeminente pintor de batalhas Wojciech Kossak. As opiniões entre os diversos pintores estavam tão divergentes que foi necessária a interferência de críticos no atelier. Somente

após esta intervenção, as atividades comesçassem a caminhar no mesmo sentido. O Panorama foi finalizado em 1894.

A iniciativa de Styka foi recebida com entusiasmo pelos organizadores da Exposição Nacional realizada na cidade de Lvów. Tão logo sabendo da existência da grande tela, os organizadores reservaram um terreno dentro da área da exposição para o Panorama. Styka atingiu sua meta principal.

A inauguração oficial ocorreu em 05 de junho de 1894. Desde o início, o panorama atraiu considerável interesse do público. O Panorama fez tanto sucesso que começou a ser exibido em outras cidades do país. Em uma viagem prevista para a exposição em Budapeste, o panorama acabou permanecendo em Lvów. E por lá ficou até 1944, quando foi danificado durante um bombardeio. A tela foi enrolada e transferida para Wrocław, permanecendo até os dias atuais.

Por muitos anos o tema do Panorama foi uma questão bem delicada para os sucessivos governos comunistas. As tentativas para restaurar e exibir a tela ao público novamente não obtiveram êxito antes de agosto de 1980. Desde junho de 1985 o panorama foi colocado novamente em exibição em uma rotunda especialmente projetada para ele, abrigando também um Museu de Guerra. E quase que instantaneamente, o Panorama tornou-se uma das mais importantes atrações da cidade.¹¹

¹¹ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.29- Dados Panorama de Raclawice – Inauguração: 5 de junho de 1894. Dimensões: 15 m de altura e 114 m de circunferência. Área: 1710m². Panoramista: Jan Styka

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

O Panorama representa o clímax da batalha de Raclawice. À extrema esquerda, mulheres, crianças e um homem velho estão rezando aos pés de uma cruz de madeira. No último plano, é possível ver a pequena cidade de Dziemierzycze. Mais adiante, cavaleiros poloneses estão conduzindo prisioneiros russos em direção as fazendas, local onde foram instalados os acampamentos hospitalares.

Mais à direita, aparece a cavalaria polonesa está atacando os 'cossacos'. No primeiro plano, é possível observar que os cossacos que recuavam eram abatidos pela infantaria polonesa. À direita, está um batalhão de infantaria avançando em direção aos russos, atacando pelos bosques. No último plano, atrás dos bosques, está a cidade de Raclawice.

Mais adiante à direita, na planície dos bosques, está o General russo Tormassow, no centro do primeiro pelotão. Ele comanda as suas tropas para que saiam em retirada. Em oposição à infantaria russa, estão os revoltosos fazendeiros poloneses com casacas brancas, atacando com lâminas de ferro e estacas de maneira. O fazendeiro polonês Bartosz utiliza sua boina para apagar o estopim de canhão. Tadeusz Kosciuszko, também vestido com as roupas de um fazendeiro, está a cavalo atrás do primeiro pelotão. Eles carregam um estandarte com a imagem da Madona de Cezstochowa.¹²

¹² Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.30- A rotunda do Panorama de Raclawice em um parque urbano de Wrocław.



Fig.31- A entrada do edifício: Museu de Guerra e Panorama.

VI – O Panorama Marold – Praga – República Tcheca

História do Panorama

Em 1898 ocorreu na cidade de Praga a Exposição Tcheca de Arquitetura e Tecnologia. Tal exposição foi muito similar da Paris em 1889, no que diz respeito aos avanços tecnológicos do final do século XIX. A República Tcheca via nessa exposição uma grande oportunidade de impressionar os demais países com o desenvolvimento de sua capital. Dentro da estrutura desta exposição, o comitê organizacional encomendou ao pintor Ludek Marold a criação de um panorama.

Marold começou a estudar pintura em 1881 na Academia de Artes de Praga. Após um curto período, ele se mudou para Munique, onde estudou por cinco anos. Retornou a Praga, mas por pouco tempo, após uma breve estadia, ele se muda novamente, agora Paris. E é na França, com a encomenda de grandes trabalhos que Marold se torna um pintor conhecido. Devido o seu sucesso no exterior, Marold é chamado para retornar de volta a Praga e realizar o Panorama da batalha em Lipany.

Não se sabe exatamente o porquê do comitê organizacional ter escolhido como tema do Panorama a batalha em Lipany. Uma vez que, era apenas mais uma dentre tantas batalhas ocorridas em solo tcheco, esta aconteceu em 1434.

Marold atendeu prontamente a encomenda viajando para Lipany para realizar os estudos iniciais. O pintor se encantou com a bela paisagem. Os amplos campos com infinitas vistas panorâmicas formariam um conjunto ideal para um Panorama. Ele contratou um grande número de assistentes, incluindo o pintor de paisagem Jansa e pintores de figuras humanas Rasek e Hilscher. Marold convidou também Vacáto, um proeminente especialista em imagens

militares, para desenhar os cavalos. O escultor Karl Stapfer concebeu o *faux-terrain*. O projeto foi aprovado em 1897, e o agora panoramista, teve somente 127 dias para pintar todo o panorama. Ele não conseguiu completar a tempo, mesmo utilizando o máximo de sua energia para finalizar. Marold estava enfraquecido por reumatismo, e seu corpo perdeu a resistência. Ele morreu em 31 dezembro de 1898 com a idade de 33 anos, apenas a poucos meses de terminar a sua grande obra-prima.

Inicialmente, o Panorama foi um grande sucesso. Em 1929, a rotunda ficou em péssimo estado devido a uma grande nevasca, danificando bastante a tela. Em 1934, uma nova rotunda foi construída em um parque de diversões para comemorar o aniversário de 500 anos da batalha. Desde então, o Panorama continua sendo exibido nesta localização. Foi restaurado pela primeira vez em 1991. Dez anos mais tarde, o Panorama sofreria danos novamente devido às inundações que a cidade sofrera. Incheba Praha o restaurou mais uma vez, e foi reinaugurado ao público em 2004.¹³

¹³ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.32- Dados do Panorama Marold – Inauguração: 29 de agosto de 1898. Dimensões: 11 m de altura e 90 m de circunferência. Área: aproximadamente 990m². Panoramista: Ludek Marold.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

Marold pintou o Panorama da Batalha em Lipany representando a morte dos taborites entre os dias 28 e 30 de maio de 1434. Os taborites eram um grupo radical protestante inspirado na teologia de Jan Hus. Eles foram derrotados durante a sangrenta batalha pelo exército católico do imperador Sigismundo. A tropa oficial do imperador tinha o dobro de homens do exército dos taborites.

Na extrema esquerda, está a ampla paisagem ao redor de Lipany. O monte Bezdez está visível atrás de um dos lagos. À direita, os taborites estão seguindo a infantaria imperial. A defesa dos vagões cobertos, parte importante da estratégia dos rebeldes, já não é mais um plano seguro. O comandante da cavalaria dos taborites é Jan Capek ze San. Ele foge com seus homens ao sinal

da derrota eminente. Esta situação o levou a ser chamado de traidor. À direita dos rebeldes, reconhecíveis por suas faixas, está o corpo do líder do exército taborite, derrotado em um devastador ataque das tropas imperiais.

Na extrema direita, são mostrados os líderes do exército do Imperador Sigismundo observando e deliberando sobre a batalha. No último plano, à longa distancia, aparece a pequena cidade de Vitice em chamas.¹⁴

¹⁴ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.

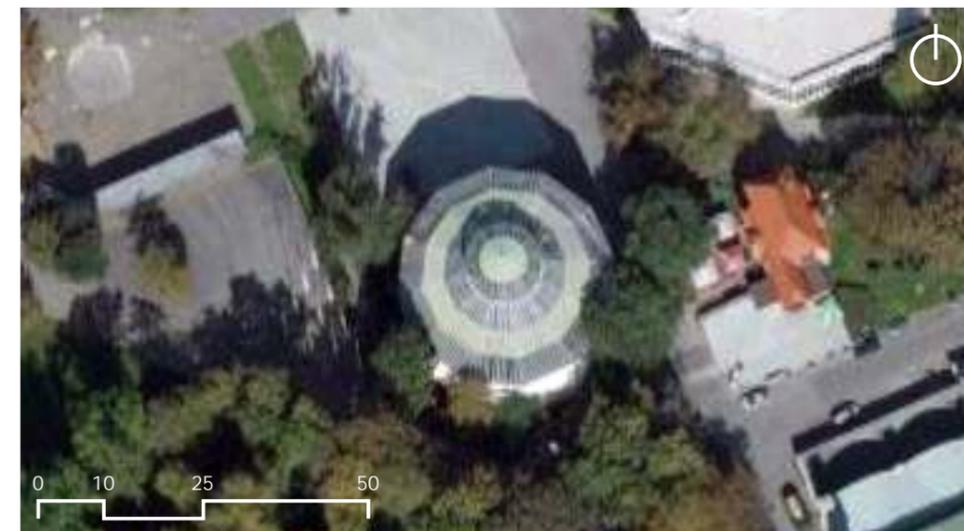


Fig.33- Vista superior da Rotunda e seu entorno imediato em um parque urbano em Praga.

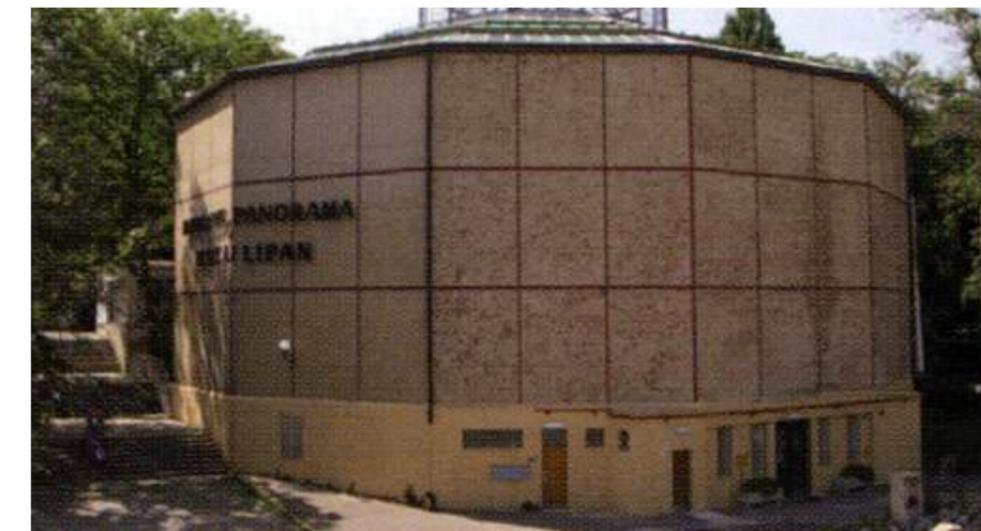


Fig.34- A Rotunda do Panorama Marold.

VII – O Panorama da Defesa de Sebastopol – Sebastopol – Ucrânia

História do Panorama

O Panorama da Defesa de Sebastopol foi pintado por Franz Roubaud. Seus pais eram franceses, mas ele nasceu em Odessa, uma cidade costeira na Ucrânia situada às margens do Mar Negro. Estudou em Munique, onde pela primeira vez se deparou com o fenômeno dos Panoramas. Após finalizar seus estudos, decidiu permanecer na cidade. Ele pintou principalmente cenas de batalhas e se tornou famoso por causa de seus Panoramas. Dois deles, ainda existentes até os dias atuais: um em Sebastopol e outro em Moscou. Fato que faz de Roubaud o panoramista com mais panoramas preservados. Ele é o único com dois exemplares, e ainda, em duas cidades diferentes.

O panorama foi pintado para comemorar o quinquagésimo aniversário do cerco a Sebastopol. Ele representa a heróica resistência da cidade durante a guerra de Criméia, na qual o exército russo foi finalmente derrotado por forças aliadas.

Roubaud realizou uma grande pesquisa sobre o tema. Em 1901 ele viajou para Sebastopol para produzir os estudos iniciais do local da batalha e da paisagem em seu redor. Ele conversou com vários veteranos de guerra e coletou contos de verdadeiros eventos ocorridos durante a batalha. A tela foi pintada em seções em uma rotunda especial em Munique, onde o faux-terrain foi também produzido. Nesse meio tempo em Sebastopol, Enberg, um engenheiro militar, e Feldman, um arquiteto, construíram lindamente uma rotunda decorada, com 36 metros de diâmetro e 36 metros de altura. Em 1904, a grande tela foi transportada para Sebastopol. E, em 14 de maio de 1905 o Panorama foi inaugurado com a presença dos veteranos de guerra.

Em 25 de junho de 1942, a tela e a rotunda sofreram considerável estrago durante um bombardeio. Dos 1610m² de tela, só foram salvos cerca de 1100m², e mesmo assim, em um total de oitenta e seis fragmentos. Naquele momento, a restauração ficaria muito complicada e já não era mais uma opção viável. Depois da guerra, dezessete pintores russos se juntaram e levaram três anos para reconstruir o panorama a partir de seus fragmentos originais. A rotunda também foi reconstruída. O panorama foi reaberto ao público em 16 de outubro de 1954 para comemorar o centésimo aniversário do cerco a Sebastopol.¹⁵

¹⁵ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.35- Dados do Panorama da Defesa de Sebastopol 1854-1855 – Inauguração: 14 de maio de 1905. Dimensões: 14 m de altura e 115 m de circunferência. Área: 1610m². Panorama: Franz Roubaud.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

O cerco a Sebastopol perdurou por 349 dias. O panorama representa as batalhas ocorridas na Montanha de Malakhov em 06 de junho de 1855.

No último plano à esquerda, a fumaça emerge de toda a cidade sitiada. Um posto de primeiros socorros foi erguido no fronte de batalha. Ainda à esquerda, tropas russas estão aguardando, preparadas para agir, ao pé da montanha. O primeiro baluarte está localizado na costa da baía. A bateria de Nikiforov acampa em frente e se defende de um ataque dos franceses. Mais adiante, os feridos estão sendo levados por cavalo e puxados por pequenos carrinhos, à direita, um grupo de oficiais pode ser visto em pé próximo a uma fortaleza. Em frente ao terreno, uma enfermeira está socorrendo um soldado ferido. Mais adiante à direita, os defensores do Monte Malakhov estão envolvidos na troca de tiros.

Aleksandrov está despejando água em uma bomba que pode explodir a qualquer momento. Um grupo de oficiais está posicionado no final da linha de defesa, com o General Yuferov em frente. Eles estão assistindo o momento

decisivo nas batalhas. Ao pé da montanha, os franceses capturam o baluarte de Sherve e fincam a sua bandeira. Cercado por suas tropas o General Khrulev, montado em seu cavalo, com seu sabre empunhado, tenta defender a sua terra. Sua cavalaria está se afastando para pedir reforço. Ele utiliza o seu sabre para indicar a direção onde os reforços devem tomar posição o quanto mais rápido for possível. Mais adiante à direita, as tropas inglesas estão atacando o terceiro baluarte. Em primeiro plano, os defensores atiram nos soldados ingleses, como o baterista no pequeno morro, soando o alarme.¹⁶

¹⁶ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.36- Vista superior da Rotunda do Panorama da defesa de Sebastopol na Ucrânia.



Fig.37- A Rotunda do Panorama da defesa de Sebastopol com elementos neoclássicos.

VIII – O Panorama da batalha de Waterloo – Waterloo – Bélgica

História do Panorama

O *Panorama da Batalha de Waterloo* foi construído na base do 'Leão de Waterloo', um memorial em um monte erguido artificialmente próximo ao sítio da famosa batalha. Foi criado pela iniciativa de alguns artistas franceses, que utilizaram a eminência do centenário da batalha como oportunidade de pintar o panorama.

O pintor escolhido para ser o panoramista foi o pintor de paisagens marinhas Louis Demoulin. O panoramista liderou uma equipe de especialistas, incluindo Raymond Desavreux, um pintor conhecido por representações das batalhas de Napoleão, e Louis Ferdinand Malespina, especialista em pintura equestre.

Inicialmente, houve muita discussão em relação ao tema da pintura. Muitos acreditavam que já não seria tão interessante, do ponto de vista comercial, ter um Panorama sobre a batalha de Waterloo. Não seria mais um tema inédito, pelo contrário, foi um dos mais populares temas da história dos Panoramas – o próprio Barker já havia realizado um e o expôs em sua rotunda em Londres – e, nenhum deles havia sobrevivido, o que poderia representar certo desinteresse. No entanto, as forças favoráveis venceram, alegando que não haveria um lugar melhor para ter um Panorama da batalha do que no próprio sítio onde ocorreu a batalha.

O projeto de fazer uma nova atração em Waterloo não contava apenas com a realização do Panorama. Estavam previstos ainda: a construção do morro artificial, com o Leão de Waterloo, com o objetivo de oferecer aos visitantes um verdadeiro panorama dos campos onde ocorreu a batalha; um pequeno museu com uniformes, armas e outros objetos utilizados; e passeios

turísticos pela região. O projeto foi realizado, porém demorou bastante tempo. A rotunda do Panorama, após a idéia ter sido aprovada, só foi finalizada dezoito anos depois. A tela ficou pronta muito tempo antes, mas não havia um local para sua exposição.

O Panorama ainda está lá, e em relativamente em boa condição. Fato que se deve por nunca ter sido enrolado e por permanecer na mesma posição durante todo este tempo. Ele nunca nem viajou e tampouco foi transferido de uma rotunda para outra. Algumas reformas estão ocorrendo para a celebração de seu centésimo aniversário. A rotunda está com reformas na fachada, e em seu interior. Existem planos também para restaurar a pintura. No entanto, o maior projeto ocorre em nível legal, onde estão sendo desenvolvidos todos os trâmites necessários para que o Panorama possa se tornar um patrimônio mundial da UNESCO.

Esta perspectiva é de vital importância não somente para o futuro do Panorama de Waterloo, mas também para todos os Panoramas remanescentes do século XIX. Pois, uma vez um Panorama sendo aprovado, espera-se que os outros também possam ser. De tal forma, a favorecer e possibilitar a sua preservação.¹⁷

¹⁷ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.38- Dados do Panorama da batalha de Waterloo – Inauguração: 1912. Dimensões: 12 m de altura e 110 m de circunferência. Área: aproximadamente 1320m². Panoramista: Louis Demoulin.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

Os visitantes contemplam a batalha ocorrida em Waterloo, no dia 18 de junho de 1815, por volta das cinco da tarde, exatamente à hora do ataque das tropas francesas.

À extrema esquerda aparecem os 'guardas do Dragão', armados com rifles e galopando em seus cavalos. O General Donop foi terrivelmente ferido durante o comando anterior e está estirado no chão. O comando agora é feito contra os regimentos britânicos movendo-se pela direita, liderados pelo comandante em exercício, o Duque de Wellington. Ele está calmamente vistoriando as tropas e o campo de batalha na presença do futuro rei William II de Orange. À sua esquerda cercado em névoa, está o General van Merlen, quem foi atingido por uma bala, caindo de seu cavalo.

No último plano, três brigadas de cavalaria estão se apressando para reforçar as tropas inglesas. Ainda no último plano à direita, é possível observar

o Imperador Napoleão montado em seu cavalo no pequeno campo aberto. Seu refém, o mentor Decoster, está ao seu lado, próximo a sua comitiva.

Mais adiante a direita, em primeiro plano, aparece Field Marshal Ney galopando em retirada, sem seu chapéu, em um cavalo preto em frente ao terceiro corpo do Cuirassier, acompanhado por seu ajudante oficial. Ney viu a manobra evasiva feita por Wellington como um sinal de derrota. Próximos ao corpo do quarto *Cuirassier* estão os sobreviventes que voltam novamente à batalha. Em último plano, aparece à casa senhorial de Goumont, que resiste aos ataques franceses.

Cuirassiers eram os melhores cavaleiros em uma cavalaria de batalha, geralmente utilizavam armaduras feitas de couraça, couro, muito importantes nas campanhas napoleônicas.



Fig.39- Vista superior da Rotunda do Panorama da batalha de Waterloo.



Fig.40 e 41- A rotunda e o Leão de Waterloo.



Fig.42- A rotunda e a montanha artificial.

Em 2008, quando tivemos a oportunidade de ir ao Panorama de Waterloo, a rotunda passava por um amplo processo de reforma externamente. Toda a fachada será restaurada para os próximos anos.

A rotunda de Waterloo apresenta algumas diferenças em relação à original criada por Barker. A começar, pela própria escada de acesso à plataforma de observação. Normalmente, a escada é helicoidal, o que a ajuda a salientar a vertigem dos sentidos. Em Waterloo, a escada acontece em dois patamares diferentes, um trecho helicoidal, mas todo o restante em linha reta, o que diminui um pouco a surpresa e o ofuscamento do olhar em relação à tela.

Outra particularidade bem interessante de Waterloo é a mistura de diferentes representações no *faux-terrain*. Após Langlois, o *faux-terrain* passa a ter ser encarado de outra maneira, onde a técnica do *attrapes* torna-se quase inexistente. Curiosamente, embora Waterloo, seja considerado um Panorama tardio, aqui, volta a aparecer *attrapes* entre os bonecos de cera.

O *Panorama de Waterloo* ainda reserva ao visitante uma experiência única em todos os Panoramas remanescentes. Ao visitar a rotunda e observar a pintura, pode se ter idéia de como ocorreu a batalha, onde se tem uma experiência fictícia do acontecimento; no entanto, ao sair da rotunda e com a possibilidade de subir a grande escadaria do Leão de Waterloo, o visitante tem sua experiência estendida. Ele sai da rotunda, do espaço pictórico imaginado por Demoulin, em direção a uma pequena montanha criada artificialmente para contemplar o panorama verdadeiro, onde realmente ocorreu a batalha.

De certa maneira, é como se o visitante pudesse não apenas comprovar a representação do lugar, dos campos de batalha, mas também, ter um novo convite a imaginação. Louis Demoulin representou na tela do Panorama a versão dele, mas cabe ao visitante, e com seu poder de sugestão, imaginar a sua própria.

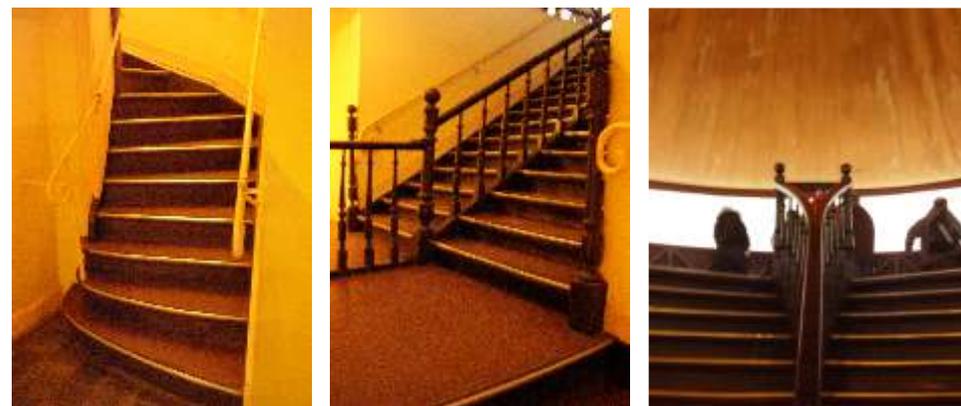


Fig.43- As escadas de acesso a plataforma de observação. Níveis diferenciados.



Fig.44 e 45- Os observadores na plataforma de observação.



Fig.46 e 47- Duas técnicas de *faux-terrain*: *attrapes* e *cenografia*.

IX– O Panorama da Batalha de Borondino – Moscou – Rússia

História do Panorama

No início do século XX, Franz Roubaud foi um dos mais importantes panoramistas do mundo, certamente, a mais célebre expressão na Rússia. O seu Panorama da defesa da cidade de Sebastopol lhe rendeu muita notoriedade. Entre 1904 e 1912 ele foi professor na Academia de Arte de São Petersburgo, onde ensinava pintura de cenas de guerra. Durante este mesmo período, ele foi o encarregado de pintar o Panorama da batalha de Borondino. A encomenda foi feita para comemorar centésimo aniversário da batalha, em 07 de setembro de 1812.

Um comitê foi especialmente selecionado para a definição do conceito da tela. Isto é, para determinar o que se deveria ou não representar, tendo no comando desta seleção o especialista o Coronel Afanasiev. Ele sugeriu a Roubaud que representassem os eventos que ocorreram entre as 10 e 12 horas no dia da batalha. Em abril de 1910, Roubaud viajou para Borondino para visitar o campo de batalha. Ele pesquisou o tema em um museu local e realizou os desenhos preliminares. Em novembro do mesmo ano, ele apresentou seus estudos para o Czar Nicolau II. Contrário as suas expectativas, o Czar não aprovou o projeto. Ele desejou que Roubaud representasse o evento exatamente ao meio-dia, auge do momento do ataque das cavalarias de Napoleão. A combinação foi acertada, e em março de 1911, Roubaud retornou a sua cidade natal Munique – onde costumava dar aulas de pintura – para produzir a tela com a ajuda de vários colegas pintores.

O Panorama foi inaugurado em 29 de agosto de 1912, mas devido à falta de tempo e de dinheiro, o edifício erguido não foi mais do que um simples pavilhão de madeira. Durante os primeiros anos, o Panorama atraiu mais de

143 000 visitantes. Após a revolução de outubro em 1917, o Panorama foi transferido para uma escola, onde serviu como local de encontro de vários artistas e pessoas importantes da sociedade. Com o tempo, acabou ficando sem nenhum tipo de manutenção e fechou as portas em 1918. A tela foi enrolada e armazenada.

Em 1939, especialistas avaliaram que a tela estava em estado irrecuperável. No entanto, em 1948 o Museu Histórico Militar Russo decidiu inspecionar novamente a tela e resolveu, com novas possibilidades tecnológicas, recuperá-la. A tela foi revestida, a pintura restaurada e as partes faltantes recolocadas.

Em 1962, na ocasião do centésimo quinquagésimo aniversário da Batalha de Borondino, o Panorama foi finalmente exposto novamente. O reconhecimento como uma exímia obra de arte e patrimônio russo lhe foi dado, com a construção de uma nova rotunda em um importante lugar histórico da batalha.¹⁸

¹⁸ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.48- Dados do Panorama da Batalha de Borondino – Inauguração: 1912. Dimensões: 15 m de altura e 115 m de circunferência. Área: aproximadamente 1725m². Panoramista: Franz Roubaud.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

A batalha de Borondino foi uma das maiores batalhas das guerras napoleônicas. À esquerda, os granadeiros russos avançam apoiados pela artilharia ao longo da estrada Gorge, escondidos entre as casas destruídas da pequena cidade de Semenovskoye. Em primeiro plano é possível ver o General Dokhturov em pé ao lado de um batalhão. Ele havia sido nomeado com comandante do segundo exército russo para substituir o Príncipe Bagration.

À esquerda, atrás das últimas casas, é possível ver o príncipe deitado em carrinho sendo puxado por três cavalos indo em direção a um hospital. Os granadeiros cruzam a estrada Gorge e atiram contra a infantaria francesa. No último plano, próximo aos bosques, em dois dos três taludes estão visíveis os cadáveres dos comandantes franceses Ney e Davout. Mais adiante, em primeiro plano, aparece a cavalaria de Field Marshal atacando o lado esquerdo de Raevki Redoubt. O próprio Murat, montado em seu cavalo, pode ser visto assistindo os eventos.

À direita, no milharal, os franceses e os granadeiros russos se enfrentam no campo de batalha. A pequena cidade de Borondino está visível a

longa distância e aparece em chamas. Os granadeiros russos estão sendo supervisionados pelo primeiro comandante do exército russo, o General Barclay de Tolly, e de seu apoio pessoal. Mais adiante à direita no último plano, aparecem às tropas do general francês Eugène, Príncipe de Beauharnais. Elas estão atacando o flanco direito de Raevski Redoubt, que está cercado pela intensa fumaça das armas.¹⁹

¹⁹ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.

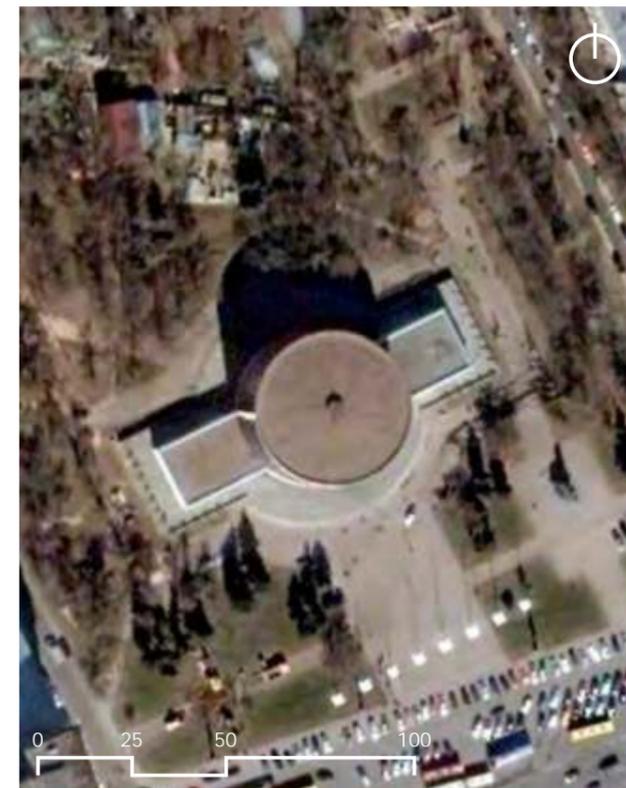


Fig.49- Vista superior da Rotunda em Borondino.



Fig.50 e 51- A Rotunda do Panorama de Borondino.

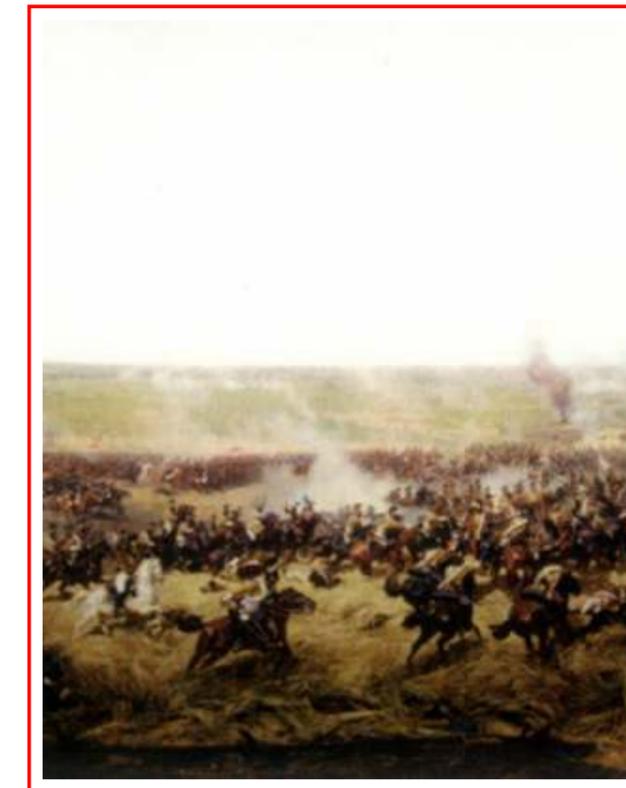


Fig.52- Detalhe do Panorama de Batalha de Borondino.

X – O Panorama do Épico de Pleven em 1877 – Pleven – Bulgária

História do Panorama

Pleven é uma das cidades mais importantes do norte da Bulgária. Ficou conhecida internacionalmente por ter sido o principal campo de batalha entre a Turquia e a Rússia. De um lado, estavam as tropas de Osman Pasha com o objetivo de assegurar o domínio turco, e de outro, o Czar Alexander II, com tropas russas, romenas e búlgaras, com o intuito de libertar a Bulgária do domínio do Império Otomano. As tropas de Pasha conquistaram a cidade em 19 de julho de 1877. Mas, o exército turco não permaneceu ali durante muito tempo, foi derrotado em 10 de dezembro do mesmo ano, após três ataques e um longo cerco sobre a cidade sitiada. Fato que estabeleceu um fim a 800 anos de domínio e opressão turca na Bulgária.

O Panorama do Épico de Pleven em 1877 foi pintado para a comemoração do centésimo aniversário do final da batalha. A idéia do Panorama com a representação desta batalha em Pleven não era inédita. Pouco anos depois da guerra, um Panorama foi criado narrando este episódio e foi exposto em São Petersburgo na Rússia. Mas, infelizmente logo em seguida ele foi perdido. A idéia se tornou viva novamente durante a década de sessenta e foi finalmente concluído a tempo para a comemoração das festividades.

A rotunda foi construída exatamente no campo de batalha. Foi projetada pelos arquitetos Plamena Tsatcheva e Ivo Petrov. Seu sistema formal é baseado em três grandes círculos, se referindo aos três ataques ocorridos durante a batalha, e a tríade militar estabelecida entre russos, romenos e búlgaros. O quarto círculo, que é visualmente independente dos outros três superiores, simboliza o cerco a Pleven. Quatro baionetas superiores formam

elementos que simbolizam a união e o poder dos exércitos dos libertadores.

A construção começou em 19 de janeiro de 1977. O edifício estava finalizado em dez meses, contando com a voluntária mão-de-obra dos habitantes da cidade. Uma equipe de onze artistas russos e dois búlgaros assumiu o trabalho de pintura na grande tela. Eles foram liderados pelo pintor Nicolai Ovechkin, tendo aprendido as suas primeiras noções de representação de panoramas no estúdio voltado para desenhos militares de Michael Grekov em Moscou.

Os trabalhos foram realizados dia e noite, com a ajuda do exército búlgaro, para assegurar que o panorama seria completado a tempo das comemorações. A inauguração oficial pelo secretário do Partido Comunista Búlgaro ocorreu em 10 de dezembro de 1977, exatamente 100 anos depois do final da guerra civil.²⁰

²⁰ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.53- Dados do Panorama do Épico de Pleven em 1877 – Inauguração: 10 de dezembro de 1977. Dimensões: 15 m de altura e 115 m de circunferência. Área: aproximadamente 1725m². Panoramista: Nicolai Ovechkin.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

O Panorama representa o terceiro ataque dos soldados russos e romenos ao exército de Osman Pasha em 18 de setembro de 1877.

No último plano à esquerda, é possível observar a cidade de Plevna. A ação militar acontece em três diferentes frentes. Imediatamente à direita, está a pequena cidade de Grivitsa, onde os pelotões romenos atacam as defesas de 'Abdul Kerim Tabia' e 'Bash Tabia'.

Mais adiante, próximo ao vilarejo de Radishevo, os homens do General Krilov estão envolvidos em luta corpo a corpo. O General Skobolev está comandando a frente das tropas nas colinas verdes. Ele utiliza um uniforme branco, espada em riste e monta um grande cavalo – por isso o seu apelido de 'o General Branco'. Seus homens estão avançando sob suas ordens, e durante o processo de conquista, o turco Issa Aga e Kovanluk recuam para a defesa. O

pânico toma conta dos soldados turcos e fogem de suas fortificações. No campo de batalha, russos estão recebendo ajuda de búlgaros nativos em Plevna e de seus arredores.

Logo após a este ataque, Skobolev recebeu ordens do alto-escalão russo para realizar a retirada com a vitória já garantida. Os turcos ficaram cercados em Plevna por três meses e finalmente se rendem às tropas do General Tottleben em 10 de dezembro de 1877, derrotados e exaustos.²¹

²¹ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.54- Vista superior da Rotunda de Pleven.



Fig.55- Vista frontal do Panorama de Pleven.

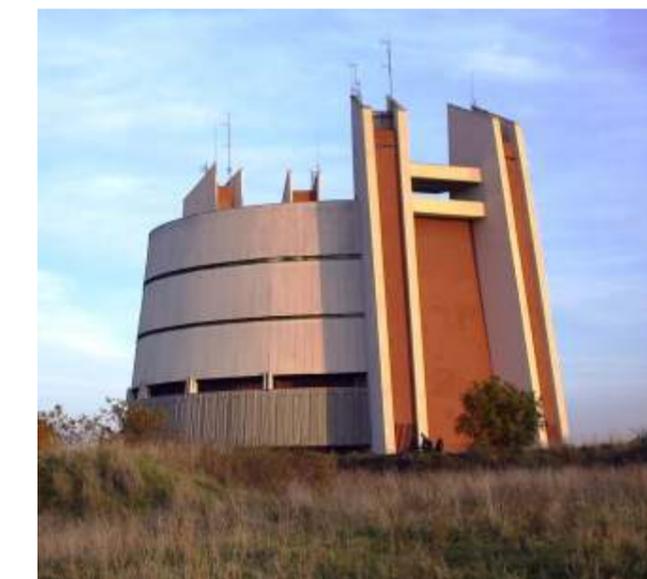


Fig.56- A arquitetura de Plamera Tsatcheva e Ivo Petrov.

5.3 Os novos Panoramas – Guerra

I – O Panorama da prematura revolução burguesa – Bad Frankenhausen História do Panorama

Em 1973 o governo da Alemanha decidiu realizar um panorama próximo a cidade de Bad Fankenhausen para comemorar o aniversário de 450 anos da batalha camponesa alemã. Foi construído, na Montanha Schalchtberg, um grande complexo de edifícios. Dentre os quais, uma monumental rotunda projetada por consórcio de arquitetos. Werner Tubke, professor de pintura da Arte na Universidade de Leipzig, foi o encarregado de criar a tela.

De 1976 a 1979 ele estudou o tema junto com historiadores e outros pesquisadores de História da Arte. Vários estudos preliminares foram desenvolvidos, até se atingir o desenho final em uma escala de 1:10. O desenho foi exposto em Dresden, enquanto a tela era erguida e preparada em Bad Frankenhausen. Estudantes contratados foram os responsáveis por transferir os croquis com os estudos iniciais para o desenho final da tela. Em agosto de 1983, toda a base de desenho ficou pronta, restando somente à etapa da pintura. Junto com outros colegas pintores, Tubke trabalhou na tela por quase quatro anos. Ele introduziu várias imagens alegóricas que simbolizaram o espírito do tempo no conteúdo do evento histórico de sua representação.

Uma particularidade bem interessante do Panorama em Bad Frankenhausen é que ele foi não feito para evocar, para criar uma ilusão óptica. Característica que o faz desviar dos Panoramas tradicionais e de patente de Barker. Os Panoramas sempre foram caracterizados pela uniformidade no tempo e no espaço da cena representada. Tubke achou que para o seu Panorama seria melhor ser diferente. Seu trabalho foi finalizado em 1987. E outros 23 meses foram necessários para instalar o controle climático para um

bom condicionamento da tela, resolver a incidência da luz e terminar as instalações para o público. Desde 1991 o Panorama tem atuado juntamente com um Museu de Arte Contemporânea e Figurativa. A obra de Tubke é a peça central de toda a coleção. O complexo sofreu pequenas reformas em 1997 para favorecer as transformações necessárias para converter o sítio em um Memorial. Em 2001, o governo federal alemão decidiu incluir o Panorama em seu roteiro cultural de instituições de importância nacional.²²

²² Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.57- Dados do Panorama da prematura revolução burguesa na Alemanha – Inauguração: 14 de setembro de 1989. Dimensões: 14 m de altura e 123 m de circunferência. Área: aproximadamente 1722m². Panoramista: Werner Tubke.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

A narrativa contida no Panorama de Tubke não é simples de ser descrita, e tampouco assimilada. São muitos detalhes, e sobretudo a possibilidade de uma leitura não linear dos acontecimentos representados. Destacam-se aqui, os elementos mais importantes.

Em Maio de 1525 ocorreu a mais sangrenta batalha camponesa da História da Alemanha: a prematura revolução burguesa na montanha Schlachtberg. O líder camponês, o protestante reformista, T. Muntzer foi pego como prisioneiro.

A esquerda do arco-íris, os camponeses estão envolvidos em uma luta contra os seus inimigos. Muntzer pode ser visto em pé no centro do arco-íris com uma bandeira apontando para baixo. Uma fortificação construída com vagões pelos camponeses é visível no morro logo atrás dele. Ícaro flutua acima Muntzer, simbolizando o homem destruído na procura de seus ideais.

Em primeiro plano, é possível observar contemporâneos de Muntzer. Personagens que foram igualmente revolucionários em seus campos particulares como Lutero, Erasmo e Copérnico, estão reunidos ao redor da

nascente. A direita do arco-íris ocorre o Último Julgamento. Cercados por várias cenas, um navio está encalhado em terra seca como um sinal de desespero. No círculo transparente, um anjo diz a um camponês para agir com responsabilidade. O profeta Jeremias pode ser visto em um feixe de luz abaixo. Jeremias escuta uma voz atrás dele, que lhe aparece como uma face brilhante cercada por uma nuvem azul.

Um pouco mais adiante, os camponeses estão reunidos próximos a uma rocha para fazer um juramento de fidelidade, onde as chamas sobre suas cabeças indicam que suas idéias foram iluminadas. A cena em frente à pedra denuncia a corrupção moral na Igreja Católica. Mais a diante à direita, as cenas de inverno representam os terríveis horrores que o homem tem que sofrer. A Torre de Babel simboliza orgulho do homem e suas conseqüências. Um peixe pode ser visto flutuando com um símbolo do sangue proclamador em 1524.²³

²³ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.
OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.58 e 59- A Rotunda do Panorama em Bad Frankenhausen.



Fig.60- Vista interior da Rotunda.



Fig.61- Detalhe do Panorama: o protestante reformista T. Muntzer.



Fig.62- Dados do Panorama da tomada de Jinzhou – Inauguração: 1989. Dimensões: 16 metros e 112 metros de circunferência. Área: Aproximadamente 1792m². Panoramista: Li Fulai e equipe.

História do Panorama

A tomada da cidade de Jinzhou foi tema do primeiro Panorama moderno na China. Os trabalhos foram iniciados em 1986 com a criação de uma equipe de trabalho composta por artistas – pintores e desenhistas –

provenientes da Academia de Arte de Luxun em Shengyang. Esta Academia tem um departamento voltado para a pintura de Panoramas, com o objetivo de manter o interesse pelo tema vivo. Todo o trabalho durou cerca de três anos, sendo bem aceito pela crítica e público, como também, pelo governo chinês.²⁴

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

O Panorama representa a tomada da cidade de Jinzhou pelos exércitos comunistas. A batalha ficou conhecida por ter sido uma das mais importantes da campanha de Liaoshen, parte significativa das batalhas ocorridas durante a guerra

civil chinesa. O intenso combate começou em setembro de 1948 entre os comunistas e nacionalistas. A cidade de Jinzhou foi de importância estratégica para o controle da província. Depois de intensas lutas na cidade, o exército de kuomintang cede, e a cidade finalmente cai nas mãos dos comunistas..



Fig.63- Dados do Panorama da Batalha de Jinan – Inauguração: Dezembro de 2002. Dimensões: 18 m de altura e circunferência 126 m. Área: aproximadamente 2268 m². Panoramista: Song Huimin e equipe.

História do Panorama

O *Panorama da Batalha de Jinan* também foi pintado pelos artistas da Academia de Arte de Luxun em Shengyang. O trabalho ficou pronto rapidamente, tendo iniciado em janeiro de 2001 e finalizados em dezembro de 2002. O Panorama é uma parte do museu que celebra a Batalha de Jinan.²⁵

^{24 e 25} Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.
STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.
OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

Em 1945 as tropas nacionalistas de Kumonintang invadiram a província de Shandong. Os comunistas se revoltaram e as hostilidades começaram em 1946, mas a primeira grande batalha só ocorreu mesmo em 1947 quando os nacionalistas tentaram retomar a cidade de Jinan. O intenso combate ao redor da cidade

prosseguiu por três dias. E é esta cena que representa o Panorama. Os comunistas finalmente conseguiram assegurar a sua ocupação com o custo de mais de 55.000 vidas inimigas. Após esta derrota, os nacionalistas decidiram retirar as suas tropas

6. Religião

6.1 O Panorama do Descobrimento do Brasil

Apesar de todas as decepções sofridas anteriormente com seus dois primeiros Panoramas, Victor Meirelles chegou a realizar um terceiro: *O Panorama do Descobrimento do Brasil*.

Existe certa discussão na escassa bibliografia existente a respeito deste terceiro Panorama executado por Victor Meirelles. Elza Ramos Peixoto comenta que o pintor só chegou a idealizá-lo, mas que não se tratou mais do que um projeto incompleto, e que nunca teria sido exposto. Na própria descrição do estudo remanescente do Museu Nacional de Belas Artes, o único capaz de nos oferecer uma idéia de como seria o Panorama, aparece uma nota dizendo que Victor Meirelles não teve auxílio financeiro para terminar o projeto. No entanto, este fato não é inteiramente verdadeiro. O Panorama realmente existiu, sendo uma obra encomendada pelo Governo.

É importante lembrar que o pintor não tinha outra fonte de renda a não ser os seus Panoramas. Já havia sido exonerado de seu cargo de professor da disciplina de pintura da paisagem da Academia de Belas Artes há quase dez anos. Meirelles não tinha outra saída, a não ser insistir em realizar o seu terceiro Panorama, para até mesmo sobreviver, uma vez que também já não era mais tão solicitado para trabalhos de pintura.

A idéia surgiu para comemorar o 4° Centenário do Descobrimento do Brasil em 1900, e para isso tomaria como base a sua grande obra-prima pintada há quase 40 anos atrás: *A Primeira Missa no Brasil*. Com esta iniciativa, Victor Meirelles faria de uma pintura já consagrada de cavalete passar a ser também conhecida na forma de Panorama. Duas versões, em dois momentos bem diferentes de sua carreira e de sua vida. Dos salões e dos museus à cultura do espetáculo, do público que freqüentava as exposições na Academias de Arte ao espectador anônimo na Multidão.

Os trabalhos de pintura e desenho consumiriam as últimas energias do artista. Victor Meirelles teve como o estudo inicial para o Panorama do Descobrimento a própria Primeira Missa. Sua grande obra-prima lhe oferecia certa vantagem, pois já a havia desenhado com o sistema de quadrículas. Em um *raio-x* realizado no quadro é possível observar a malha regular traçada por Victor Meirelles. Possivelmente, a qual pode também ter sido utilizada na realização de seu terceiro Panorama, ou até mesmo, sugerir um indicativo de como Meirelles teria executado os dois primeiros. Afinal, esta era uma prática muito comum na realização dos Panoramas: fazia-se o estudo inicial e o redesenhava ampliando na grande tela circular pelo sistema de quadrículas. Certamente, o pintor já possuía tal habilidade, adquirida em suas telas de paisagens e retratos.

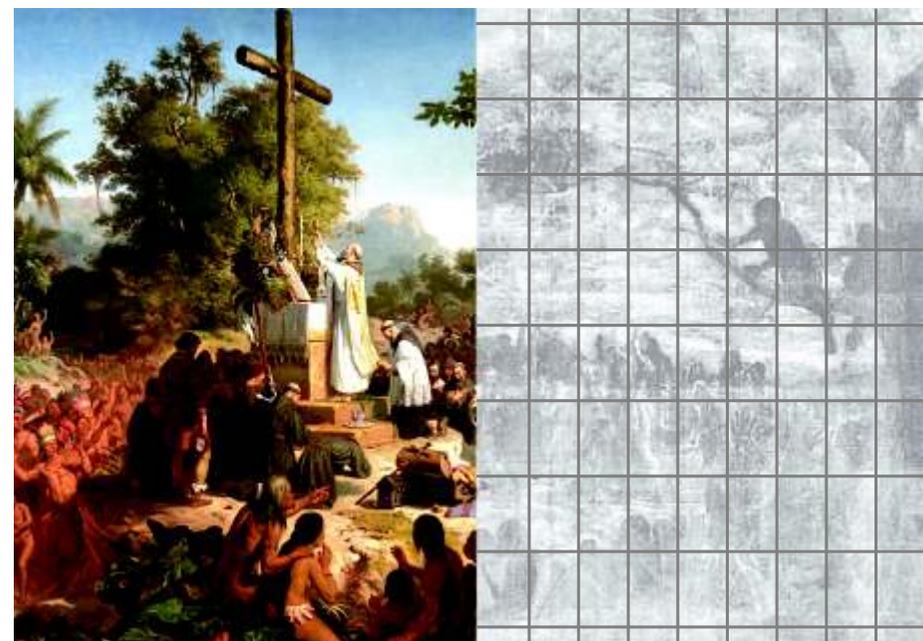


Fig. 1- A obra-prima: *A Primeira Missa* desenhada a base de quadrículas.

Victor Meirelles fez um requerimento solicitando a prefeitura para construir uma nova rotunda na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, esta primeira solicitação foi negada pela Municipalidade, alegando que o edifício possuía grande risco de incêndio. O pintor responde afirmando que esta nova rotunda seria construída seguindo os modelos europeus mais recentes, utilizando chapas de zinco ao invés dos tradicionais materiais em ferro e madeira. Assim, a solicitação foi finalmente aprovada pela prefeitura.

A nova rotunda foi construída na Rua Santa Luzia nº 60, nas imediações do Morro do Castelo, nos terrenos da chácara do antigo Seminário São José. E, possuía as mesmas dimensões da construída na praça XV de Novembro, demolida em 1898.

Para fazer o Panorama do Descobrimento, Victor Meirelles teve que realizar estudos complementares do lugar de onde ocorreu a Primeira Missa. Vale lembrar que quando fez a sua obra-prima, Victor estava bem distante do Brasil, em Paris, onde se baseou principalmente em uma cópia da Carta de Pero Vaz de Caminha. O pintor viajou a Bahia, à cidade Porto Seguro para estudar a paisagem e fazer novos estudos. A viagem a Bahia seria a última grande viagem de sua vida. Assim como em seu segundo Panorama, Victor Meirelles teria realizado todo o trabalho de pesquisa histórica e pintura inteiramente sozinho sem o auxílio de pintores assistentes.

Na sua volta para o Rio de Janeiro, o pintor não teve como arcar com os custos de realização de seu terceiro Panorama. E, embora o *Panorama do Descobrimento do Brasil* fosse uma encomenda feita pelo Governo Brasileiro, o poder público só lhe ofereceu uma quantia de 50 contos de réis. Insuficiente para arcar com toda a despesa.

¹ Meirelles, Victor. A Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 24 de junho, 1889, p.2 em arquivos da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Para conseguir arrecadar a quantia necessária Victor Meirelles foi obrigado a colocar anúncios nos jornais solicitando empréstimo, nos quais se comprometia a pagar a soma arrecadada com o acréscimo de juros. Nas palavras do pintor: "... para a conclusão da rotunda, instalação da tela no interior, acessórios da pintura, da plataforma e do terreno natural...", e mais: "é forçoso ainda o dispêndio ou o emprego da soma de 30 contos". Com os anúncios, o pintor conseguiu a quantia necessária para finalizar o Panorama.

Nos mesmos anúncios, o pintor fez referência a freqüência de público em seus Panoramas anteriores, exemplificando com números a visitação. Foi uma tentativa de demonstrar para os possíveis investidores que o Panorama se tratava de um empreendimento com retorno financeiro.

Devido aos atrasos, e a espera para adquirir financiamento, Victor Meirelles não conseguiu terminar a obra no tempo previsto que seria o dia 30 de maio, mas teve o seu Panorama incluído na programação do 4º Centenário do Descobrimento. O Panorama foi inaugurado no dia 11 de junho de 1900, com a presença do então Presidente Campos Sales.



Fig.2- A entrada da nova rotunda de Victor Meirelles. Na foto em 1902, já em ruínas.

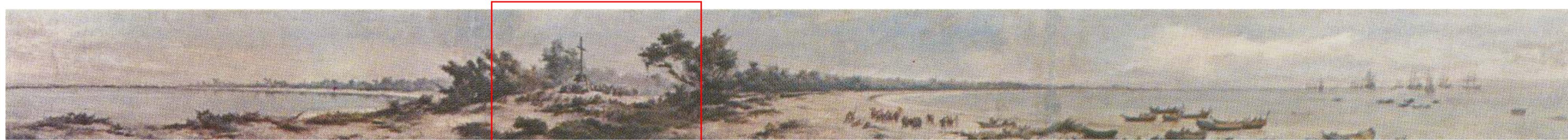


Fig.3- Estudo para o Panorama do Descobrimento do Brasil - Victor Meirelles 1898/1899 - Óleo sobre tela - 30.5 x 328cm.

O Jornal do Brasil em 7 de julho de 1900 publicou o convite

GRANDE PANORAMA
da
DESCOBERTA DO BRASIL
pintado por VICTOR MEIRELLES
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 sobre 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.

O Panorama do Descobrimento do Brasil ficou em exposição por dois
anos, mas não teve o mesmo sucesso dos outros dois anteriores. Vale lembrar
que o cinema já existia na cidade do Rio de Janeiro, e cada vez mais os
Panoramas perdiam o seu apelo comercial e como espetáculo.

Os dois primeiros Panoramas estiveram de certa maneira mais
presentes no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, como também, mais
comentados pela imprensa: o primeiro, por ser primeira vez que este tipo de
espetáculo seria exibido no Brasil, e pela fama adquirida em suas exposições
anteriores em Bruxelas e Paris; o segundo, por se tratar de uma revolta política
na história recente do país. Eles obtiveram maior visibilidade no momento de
suas inaugurações, e logo depois, somente em anúncios com as presenças
de público. Possivelmente, a falta de notícias na imprensa sobre este terceiro
Panorama possibilita e favorece as discussões sobre sua existência.

Como já foi dito anteriormente, um pouco antes de morrer, Victor
Meirelles doou seus três Panoramas para o Museu da Quinta da Boa Vista,
que os armazenou displicentemente. Destes, só nos restam os estudos que
hoje se encontram no Museu Nacional de Belas Artes. Em 1903, morre na
miséria, esquecido e marginalizado pela arte oficial. Foi o triste fim de um dos
maiores pintores brasileiros do século XIX.



Fig.4- Detalhe do Panorama da Descoberta do Brasil baseado na Primeira Missa.



Fig.5- A grade obra-prima: A Primeira Missa no Brasil.

6.2 Os Panoramas Remanescentes do século XIX – Religião

I – O Panorama da Crucificação de Cristo – Einsiedeln – Suíça

História do Panorama

O primeiro Panorama a ter como tema a Crucificação de Cristo foi pintado em 1885 à sugestão de um comerciante alemão da cidade de Munique. O trabalho foi coordenado pelo pintor Bruno Piglhein, tendo como principais colaboradores: Karl Frosch, especialista em representação da Arquitetura; e Joseph Krieger, especialista em pintura da paisagem, o mesmo Krieger que havia participado do Panorama de Altotting. Os pintores partem em direção a Jerusalém e começam a elaborar os primeiros estudos no mesmo ano. Um pouco mais tarde, convidam o artista William Leigh de Baltimore para representar as figuras humanas.

No entanto, encontrar um comprador para a tela tornou-se uma tarefa bem complicada, uma vez que o comerciante alemão não chegou a fazer efetivamente uma encomenda. A equipe decidiu então oferecer o panorama ao monastério de Einsiedeln. Curiosamente, o monastério recusou. Posteriormente, os irmãos Martin, Adelrich e Karl Gyr conseguiram comprar a pintura com o auxílio da tipografia Benziger. A tela foi abrigada em uma rotunda bem simples, e dentro de doze meses, o Panorama foi inaugurado.

Em 15 de dezembro de 1894, o Panorama foi adquirido por uma recém criada companhia de panoramas e por muitos anos foi uma das suas principais atrações. Em 17 de março de 1960, todo o complexo se incendiou durante um serviço de manutenção externa. Uma nova rotunda foi construída com blocos pré-moldados e com estrutura de ferro, diferente da anterior que era toda de madeira.

Diversos artistas foram recomendados para pintar a nova tela. Mas foram mesmo selecionados, os pintores vienenses Hans Wulz e Josef Fastl. Em seis meses, eles criaram a nova pintura utilizando detalhes registrados em slides da pintura original. É importante ressaltar que este 'segundo' panorama não é uma cópia do primeiro. Contrário ao estilo de pintura realista, os pintores vienenses utilizaram um estilo mais próximo do impressionista, com cores modernas, diferenciando a nova tela da original. O Panorama da Crucificação de Einsiedeln foi reinaugurado em 14 de abril de 1962.²

² Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.6- Dados do Panorama da Crucificação de Cristo – Inauguração: 1º de julho de 1893 / 14 de Abril de 1962. Dimensões: 10 m de altura e 100 m de circunferência. Área: aproximadamente 1000m². Panoramista: Bruno Piglhein.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

Os visitantes do O Panorama da Crucificação de Einsiedeln contemplam a velha Jerusalém. À esquerda, a cidadela de Antonia com o todo o complexo do Templo Branco. Em último plano, está o Monte das Oliveiras, e em primeiro, um soldado romano montado em seu cavalo conduzindo um grupo de peregrinos.

Um pequeno grupo de pessoas está reunido com o alto sacerdote Caifás, trajado em vermelho, em um rochedo em frente ao muro da cidade. À sua direita, a crucificação está acontecendo no Monte Gólgota. À esquerda das três cruzes, soldados romanos disputam para quem irá pegar as roupas de Jesus Cristo. Maria Madalena está representada deitada ao pé da cruz. O centurião romano Longinus, Maria, apoiada por João e outros amigos e discípulos, incluindo Verônica com o pano para limpar o suor do rosto de Cristo, estão de pé um pouco mais para trás.

À direita do Monte Gólgota, está a vista dos muros da cidade e a cidadela de Sião. Em primeiro plano, vários peregrinos montam um acampamento. Mais adiante à direita, está a bela vista da Terra Santa e a estrada para Belém, com a Vila de José de Arimatéia. No jardim, mais afastados, estão os discípulos de Cristo, acompanhando a Crucificação no Monte Gólgota. Em primeiro plano, é representada uma mulher carregando uma ânfora de água e caminha pela entrada da sepultura de Jesus Cristo. Na extrema direita, estão representados os campos dos peregrinos próximos as piscinas de Siloé.³

³ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.7- Vista superior da Rotunda em Einsiedeln.



Fig.8 e 9- Vista frontal da Rotunda.



Fig.10- Detalhe do Panorama da Crucificação de Cristo: as três cruzes.

II – O Panorama de Jerusalém da Crucificação de Cristo – Altotting

História do Panorama

O Panorama da Crucificação de Cristo em Altotting foi construído e pintado em um curto período, um ano aproximadamente. Ele não foi encomendado por uma companhia comercial, como é o caso da maior parte dos Panoramas, mas sim pela iniciativa pessoal do pintor Gebhard Fugel. Junto com seus sócios, o arquiteto Georg Volkl e pintor Joseph Krieger, ele criou a 'Panoramagesellschaft' (Sociedade Panorama) para financiar todo o empreendimento.

Gebhard Fugel construiu sua reputação como pintor de temas históricos e especialista em arte religiosa. Fugel foi a figura mais importante no projeto de Altotting, principalmente pela sua experiência, pois já havia cooperado como pintor de figuras humanas em dois outros panoramas: O Panorama da Crucificação em Kevelaer e a vista de Belém em Zurique. Infelizmente, nenhum dos dois sobreviveu.

No empreendimento em Altotting, Fugel foi auxiliado pelo especialista na pintura de paisagem Krieger, e na pintura de arquiteturas Karl Nadler, e provavelmente, pelo o arquiteto da rotunda, Georg Volkl. A inauguração ocorreu em 18 de julho de 1903

O Panorama da Crucificação em Altotting tem uma particularidade bem interessante em toda a história dos Panoramas: ele não viajou para nenhuma outra locação, como muitos panoramas assim o fizeram. Nunca foi transportado. A grande tela permaneceu em seu sítio original como propriedade dos descendentes de Fugel por um longo tempo.

Em 1996, eles decidiram preservar o seu legado criando a Fundação do Panorama de Altotting, sendo administrada como um monumento desde então. *O Panorama da Crucificação de Cristo* em Altotting é o único sobrevivente na Alemanha em seu estado original e o único Panorama remanescente com o tema da Crucificação na Europa.⁴

⁴ Em: Notas pessoais durante a realização do 17th *International Panorama Conference* realizado em Dresden/Leipzig, Alemanha, 2008.

STORM, Ernst. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij Hardenberg, 2006, 96p.

OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.



Fig.11- Dados do Panorama de Jerusalém da Crucificação de Cristo – Inauguração: 18 de julho de 1903. Dimensões: 12 m de altura e 95 m de circunferência. Área: aproximadamente 1140m². Panoramista: Gebhard Fugel.

Ilustração do Panorama – Da esquerda para a direita

Os visitantes do Panorama de Altotting podem observar a partir da plataforma a antiga cidade de Jerusalém em 07 de abril do ano 30 DC. À esquerda, está o complexo do Templo Branco com o Monte das Oliveiras. Em primeiro plano, um regimento de soldados romanos retorna de Gólgota.

À direita do complexo do Templo está a cidade de Davi, seguida pela Cidadela de Sião, residência de Pôncio Pilatos. À direita, está a estrada para Belém. Os discípulos de Jesus estão seguindo a crucificação no Monte Gólgota dos jardins da vila pertencente a José de Arimatéia. Em primeiro plano, Pedro está ajoelhado próximo a tumba e junto às rochas onde Jesus vai ser sepultado. Peregrinos de Galiléia, posicionados em um campo aberto entre a vila e o monte Gólgota, também assistem a cena. No dia da crucificação mais de 100.000 peregrinos foram a Jerusalém para louvar o seu Senhor.

À esquerda, fora da meia-alvenaria ao redor das três cruzes, estão os amigos, seguidores de Jesus, incluindo José de Arimatéia, Nicodemus e Verônica, todos estarrecidos com a cena da Crucificação. Seus oponentes alinharam-se do outro lado, incluindo sacerdotes, escribas e soldados, que disputam para ver quem irá pegar as roupas ensangüentadas de Cristo. No interior da meia-alvenaria está o centurião romano, Longinus supervisionando os procedimentos da Crucificação. Maria e João Batista estão de pé embaixo da cruz. Maria Madalena é representada desmaiada ao pé da cruz. À direita, em primeiro plano, as mulheres choram copiosamente, lembrando-se de Suas Palavras a caminho de Gólgota: “Filhas de Jerusalém, não derrubem lágrimas por mim; chorem por si mesmas e por seus filhos”. Mais adiante à direita, alguns exilados e desamparados mantêm-se afastados na esperança de ainda receber algum sinal ou alguma ajuda de Jesus.



Fig.12- Perspectiva aérea da Rotunda e entorno imediato.



Fig.13- Vista da externa da Rotunda a partir do observador.

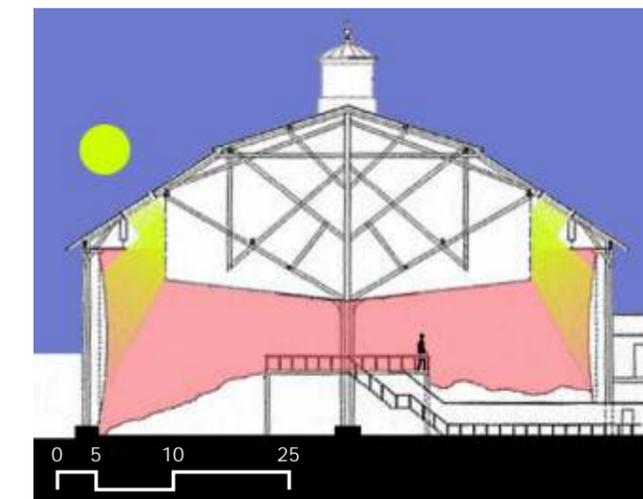


Fig.14- Corte Longitudinal da Rotunda.

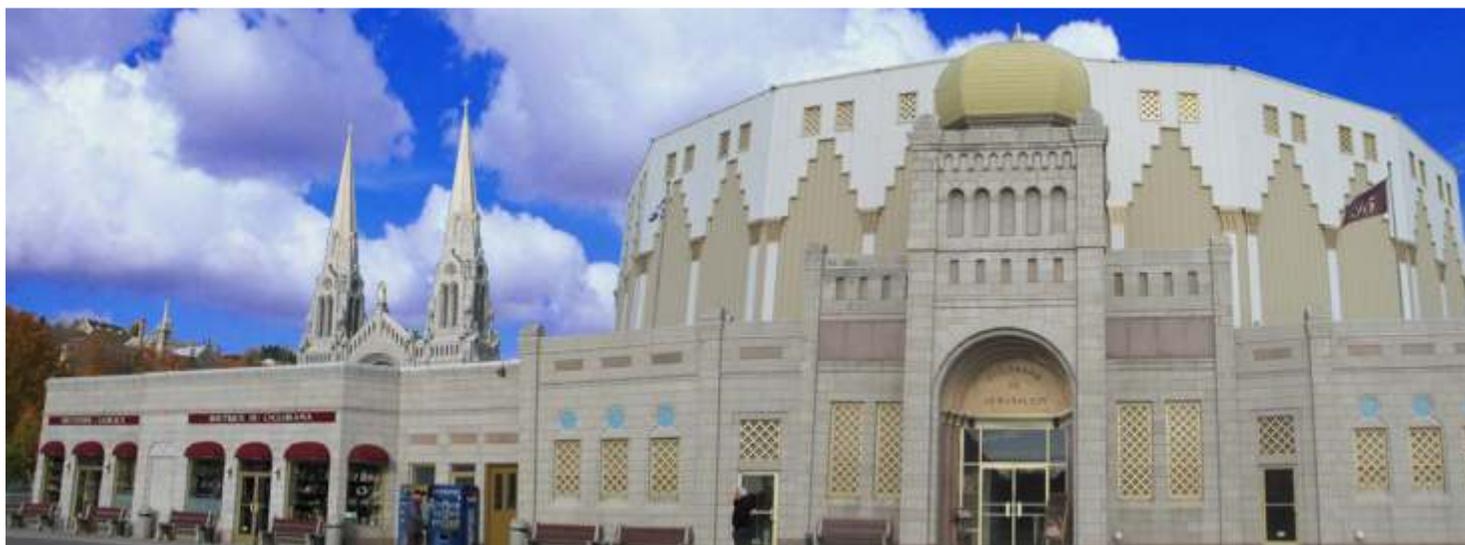


Fig.15- Inauguração: 1895. Dimensões: 14 m de altura e 110 m de circunferência. Área: 1540m². Panoramista: Paul Philipoteaux.



Fig.16- Detalhe da Crucificação.

Ciclorama de Jerusalém da Crucificação de Cristo – Canadá

Após o extraordinário sucesso do Panorama da Crucificação de Bruno Piglhein, muitas companhias de Panoramas resolveram pintar o mesmo tema. Em pouco tempo, se tornou o conteúdo mais vezes representado em toda a história dos Panoramas, cerca de 13 ou 14 vezes, com pequenas alterações. *O Ciclorama⁵ da Crucificação de Cristo* exposto em Ste-Anne-de-Beaupré seria a quarta versão, e o panoramista escolhido foi o famoso artista francês Paul Philipoteaux. Naquele momento, Philipoteaux já havia realizado três Panoramas: Cerco de Paris; A Batalha de Gettysburg; e A Batalha de Waterloo. A pintura foi exposta em Munique em 1882. Após outras exposições na Europa, a tela foi à Montreal, e em 1895 fica definitivamente em Ste-Anne-de-Beaupré.

⁵ Da mesma maneira que ocorreu nos Estados Unidos, o Panorama no Canadá recebeu o nome de Ciclorama. A História dos Panoramas nos dois países é bem semelhante. Em um primeiro momento, os Panoramas no Canadá não fizeram grande sucesso, como faziam na Europa. Somente após a sua utilização como ferramenta propaganda política, ele volta aparecer e atinge o sucesso de público tão esperado.



Fig.17- A rotunda do Ciclorama da Crucificação em Ste-Anne-de-Beaupré, Canadá.

7. Uma Nova Descoberta

7. Uma Nova Descoberta

A bibliografia sobre o tema dos Panoramas não é muito extensa. No Brasil, praticamente inexistente. No entanto, é conhecido por todos que existiram três Panoramas da Cidade do Rio de Janeiro. Os dois primeiros cronologicamente bem próximos um do outro: o Panorama de Félix-Émile Taunay, ou Meunié, em 1824 exposto na *Passage des Panoramas* de Prévost; e o de John William Burchell, exposto na Rotunda dos Burford em 1827-1828. Posteriormente, quase no final do século XIX, surge o único panoramista brasileiro, Victor Meirelles, que expõe o seu Panorama em Bruxelas, depois na Exposição de Paris em 1889, e o traz para o Rio de em 1891. Conforme foi dito nos capítulos anteriores.

Durante a pesquisa realizada na Bélgica, foi encontrado um novo Panorama do Rio de Janeiro, presente na *Exposition Universelle de Bruxelles* em 1910. Acredita-se que o seu conhecimento seja inédito não só na História dos Panoramas, como também, na Historiografia e na Iconografia do Rio de Janeiro. De todo o material pesquisado e levantado, este Panorama não apareceu citado em nenhum instante.

Esta nova descoberta só possível porque nunca acreditamos na possibilidade do pintor belga Henri Langerock ter aceitado passivamente o rompimento da sociedade com Victor Meirelles. Vale lembrar que Langerock não era um pintor do tipo copista. O seu objetivo não era produzir por produzir, ou reproduzir a obra de outros pintores. Langerock era um artista. E um exímio artista de criação. Certamente, possuía uma relação de identificação e de apego com o seu trabalho, característica bem natural em qualquer artista. Durante toda a sua vida, a sua grande obra-prima foi, seguramente, o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro realizado com Meirelles. Das poucas biografias existentes sobre o pintor belga, o Panorama sempre aparece como a sua obra de maior destaque.

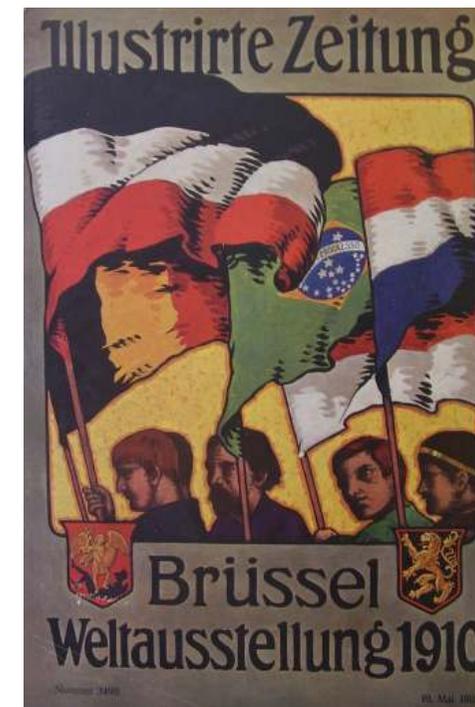


Fig.1 e 2- Cartazes da Exposição Universal de Bruxelas em 1910: em francês e holandês.

Como então teria sido o rompimento da sociedade do ponto de vista do pintor belga? Porque Langerock foi excluído da parceria com Victor Meirelles, apenas por motivos financeiros? A relação dos dois ficou tão intolerável assim que um acordo não bastaria, realmente precisaria chegar aos tribunais? Rompida a sociedade, nada, nenhum estudo ou uma única fotografia sequer do Panorama do Rio de Janeiro permaneceu com Langerock? Como o artista viu e aceitou a sua grande obra prima indo embora?

Infelizmente, ainda não é possível responder a estas questões. Mas, o encontro deste novo Panorama do Rio de Janeiro cria novos desdobramentos para esta História. Novas possibilidades podem ser vislumbradas, contando ou não com a participação do pintor Henri Langerock.

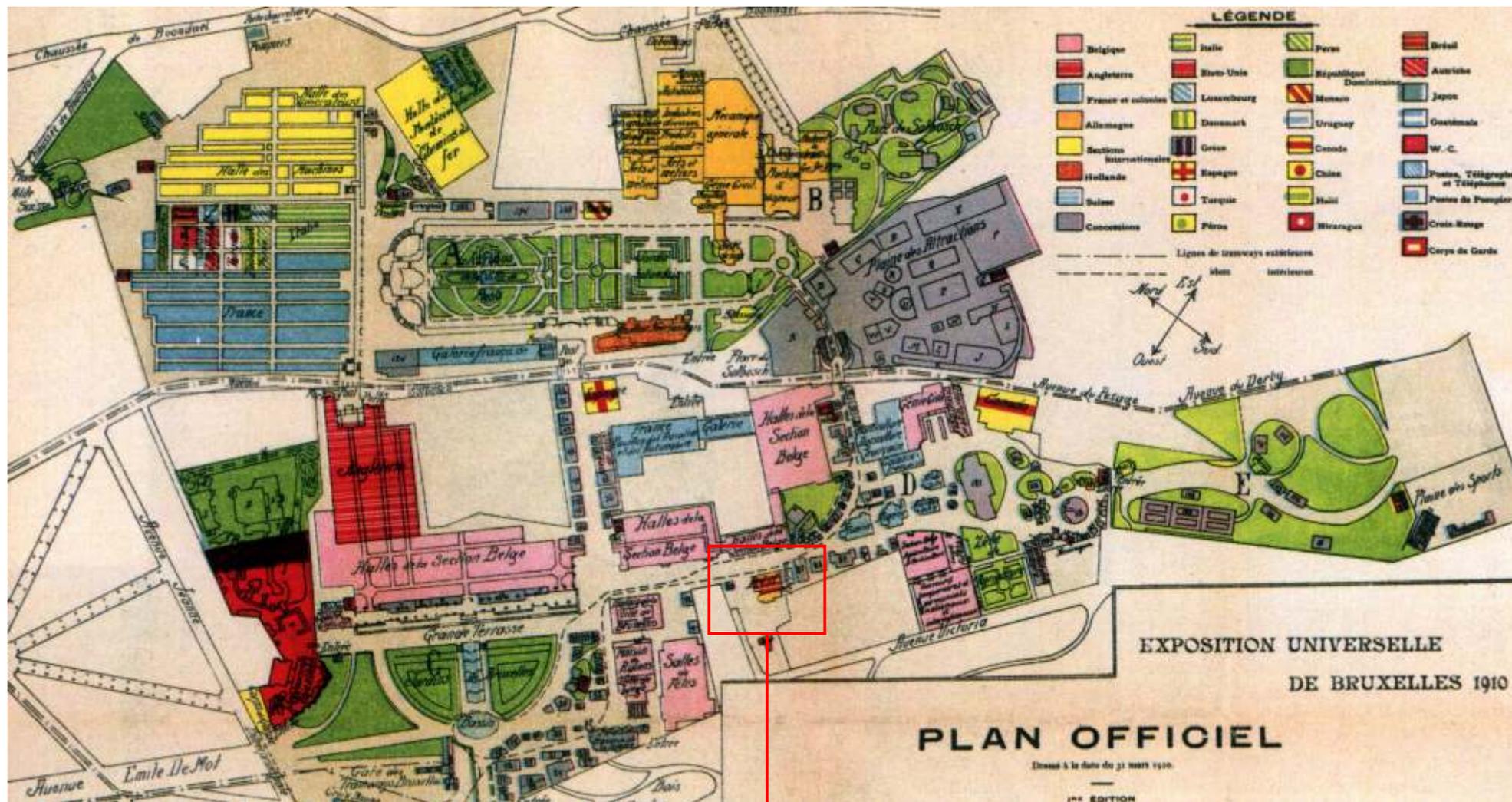


Fig.3- Plano geral da Exposição Universal de Bruxelas em 1910.

O 'novo' Panorama do Rio de Janeiro foi exposto atrás do pavilhão do Brasil em 1910. Ironicamente, este o foi desejo nunca realizado por Victor Meirelles na Exposição de Paris em 1889. E sempre foi fonte a certa de pesquisa, era o 'onde' e 'quando' estaria o Panorama, apontado por muitos autores. Como foi demonstrado, não ocorreu exatamente desta maneira.

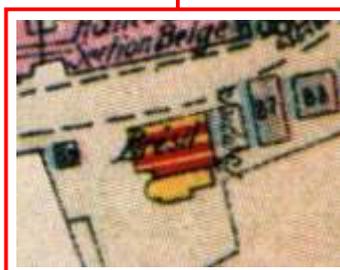


Fig.4- Detalhe do Pav. do Brasil.

A existência do Panorama não aparece em todos os documentos oficiais da Exposição. Diversas plantas gerais foram realizadas em edições de diferentes jornais da época, mas em nenhuma delas consta o Panorama do Rio de Janeiro. Não sabe exatamente o porquê de sua ausência. Provavelmente, o Panorama foi anexado após a inauguração da Exposição.

A *Exposition Universelle de Bruxelles* de 1910 foi realizada na comuna de Ixelles, uma das 19 comunas que compõem a região de Bruxelas-capital. Ao considerar como exemplo os grandes sucessos das exposições anteriores, Paris em 1889 e 1900, e Saint-Louis nos EUA em 1904, os organizadores pretendiam criar e promover uma nova imagem do Estado Belga, a caminho da modernidade e com o apoio da monarquia.

A inauguração oficial da Exposição ocorreu em 23 de abril de 1910, com a presença do Rei Alberto I, filho de Leopoldo II. Diversos países participaram inclusive o Brasil. A maior área estrangeira era da França, que construiu inúmeros pavilhões: Agricultura; Indústria; Artes; etc. Em 14 de agosto do mesmo ano, ocorreu um grande incêndio, destruindo boa parte dos pavilhões franceses, ingleses, e até mesmo belgas. Alguns deles foram reconstruídos, e as demais atividades e atrações da Exposição continuaram funcionando normalmente.

A partir da Exposição Universal de 1900 em Paris, a presença de Panoramas nas grandes exposições é cada vez menor. Em 1900, o grande sucesso é o *Mareorama*, um decorrente direto dos *moving-panoramas* dos EUA. O cinema já existia e se desenvolvia rapidamente, tomando o lugar dos Panoramas na preferência do público. A virada do século XIX para o século XX marca quase que um ponto definitivo na produção de novos Panoramas. As iniciativas passaram a ser mais pontuais. O grande espetáculo da vez passa a ser o Cinema.

É neste contexto, menos expressivo, onde os Panoramas já não fazem grande apelo ao público que aparece o 'novo' Panorama da Cidade do Rio de Janeiro.



Fig.5- Praça principal da Exposição Universal de Bruxelas em 1910.



Fig.6 e 7- A Praça principal após o incêndio com a arcada destruída. Detalhe: a nova arcada.

Diferentemente da participação brasileira na Exposição Universal de Paris em 1889, o Brasil enviou representação oficial à Exposição de Bruxelas de 1910. A Comissão Geral Brasileira possuía como seus nomes principais: Prof. L. R. Vieira Souto, como comissário geral; Prof. F. Ferreira Ramos, como comissário geral adjunto; Dr. A. da Graça Couto, secretário geral; dentre outros membros auxiliares.

Um fato bem interessante é que o Brasil foi o último país a fazer parte da Exposição de 1910. Quando a inauguração aconteceu, a Comissão Geral Brasileira mal havia sido formada. Os responsáveis pela organização e distribuição dos pavilhões estrangeiros alteraram por duas vezes a planta da exposição para poder abrigar o pavilhão brasileiro. Uma grande área de jardins foi eliminada para dar lugar a participação brasileira.

O pavilhão do Brasil foi inaugurado em 24 de junho, dois meses após a abertura oficial da Exposição, às nove horas da noite contando com uma bela iluminação noturna. O então presidente, Nilo Peçanha, enviou seu representante oficial, o Ministro da Agricultura Rodolpho Miranda para receber a visita do Rei Alberto I.¹

O arquiteto escolhido para projetar e construir o pavilhão brasileiro foi o arquiteto belga, da região de Flanders, Franz van Ophem, que posteriormente integrou-se à Comissão Geral. As esculturas ficaram a cargo do artista parisiense François Cogné. Ambos fizeram do pavilhão do Brasil um grande sucesso. O grande palácio tinha 52 metros de altura, um dos mais altos de toda a Exposição. Ocupava uma área de aproximadamente 1500m², com toda a obra realizada em somente cem dias.

¹ Em: *L'Étoile Belge*, jornal de Bruxelas no período da Exposição, 25 de junho de 1910. Um trecho da notícia é transcrito no catálogo oficial do Brasil para a Exposição.



Fig.8- O pavilhão do Brasil entre o pavilhão das águas e o da comunidade do carvão.



Fig.9- O pavilhão da Indochina, e o pavilhão do Brasil ao fundo.



Fig.10- O pavilhão do Brasil com a cúpula em verde-amarelo.

A frente da fachada principal havia pequenos chafarizes. O chafariz central possuía um jato d'água iluminado, com um longo alcance vertical criando uma leve e agradável brisa refrescante. Dos dois lados do edifício haviam duas colunatas com duas grandes loggias. Toda a composição era



Fig.11- Interior do pavilhão do Brasil.

caracterizada por elementos do estilo Louis XVI. Logo no pavimento térreo, no interior do pavilhão, havia uma grande mostra de produtos naturais brasileiros: borracha; algodão; cacau; madeira; cana-de-açúcar; arroz; outros cereais; diversos minérios; e o café como protagonista.

Ainda no interior do pavilhão, os visitantes ficavam impressionados com o efeito produzido pela grande cúpola. A estrutura do domus possuía um tom cromático dourado com vidros verdes, e um conjunto coroado de estátuas. Externamente, destacavam-se guirlandas de flores e quatro esculturas simbolizando o comércio, agricultura, engenharia e indústria brasileiras.

O pavilhão brasileiro foi considerado uma feliz evocação aos, então, vinte estados da República. Todo o mobiliário foi feito em madeira por artistas brasileiros e trazido especialmente para a ocasião.

No subsolo, existiam dois Dioramas² que transportavam o visitante ao Brasil. O primeiro criava a ilusão de estar em uma floresta brasileira observando a fauna, flora, e colheita da borracha; e o outro, em uma plantação de café. Existia uma clara intenção de evocar os cafezais do estado de São Paulo: o artista dá a impressão do amanhecer do dia com a colheita do café. Ainda no subsolo, havia também instalado um cinematógrafo, mostrando as paisagens do Brasil.

Os Dioramas foram pintados por Colomet d'Age, pintor do Ministério de Colônias Francesas sob a supervisão do Sr. Handrot, pintor em Paris. Foram uma das grandes atrações do pavilhão brasileiro. No entanto, não se tem maiores informações destes Dioramas.

Atrás e adjacente ao pavilhão do Brasil está justamente a rotunda contendo o *Panorama do Rio de Janeiro: la ville e la baie*. Foi a maior atração da exposição brasileira, com uma média de visitação, de aproximadamente, mil pessoas por dia.

² Neste caso o diorama aqui mencionado é o diorama do tipo americano. O sistema que ficou popular durante o século XX existente nos museus de história natural. Havia uma tela pintada no fundo com uma cenografia na frente. Provavelmente, não era em formato circular, e tampouco o teatro giratório de Daguerre.

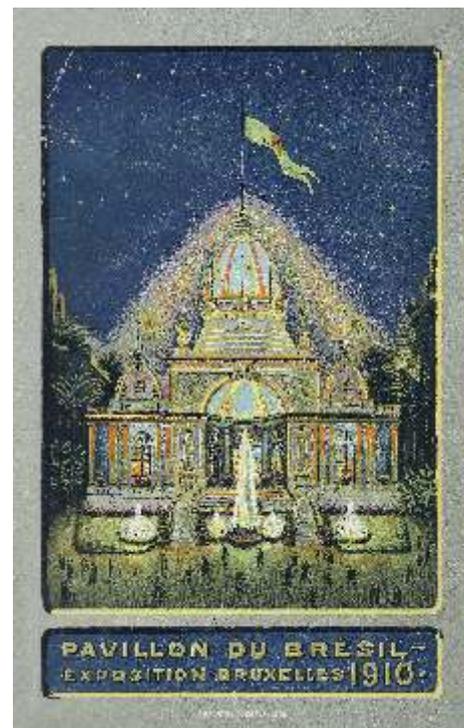


Fig.12- Capa do catálogo oficial.

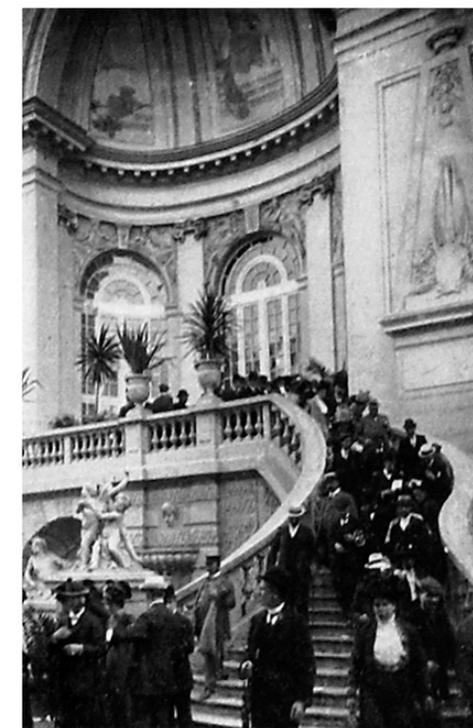


Fig.13- A escada da entrada principal.



Fig.14- O arquiteto Franz van Ophem.

Inicialmente, o catálogo oficial do Brasil apresenta uma rápida biografia dos principais membros da Comissão Geral Brasileira. Logo em seguida, transcreve o discurso de abertura do Prof. L. R. Vieira Souto, agradecendo a participação de todos os envolvidos para a realização do pavilhão do Brasil. O presidente do Comitê Executivo Geral da Exposição, o Barão Léon Janssen, após o discurso de Vieira Souto, toma a palavra, comenta a participação do Brasil, e faz um interessante convite:

"(...)Et quoi de plus évocateur, Meissieurs, que ce délicieux Panorama de Rio de Janeiro, où les visiteurs de notre Exposition peuvent admirer, baignée de lumière par un pinceau artiste, une capitale de 900.000 âmes, étalée au pied du Morro do Castelo et livrant aux vaisseaux alignés dans as rade les réserves précieuses d'une vieille terre qui est um 'pays neuf'?(...)"

Curiosamente, não é Vieira Souto quem faz o convite aos visitantes para irem visitar o Panorama, mas sim o responsável geral pela Exposição, o Barão Janssen. Em todo o catálogo brasileiro, este é o único momento em que se comenta a existência do Panorama do Rio de Janeiro, em nenhuma parte ele volta a aparecer.

Certamente Vieira Souto sabia da existência do Panorama. Mas porque então ele mesmo não fez o convite? Teria apenas se esquecido, considerando que seria uma importante atração do pavilhão brasileiro? Ou, este simples convite teria maiores implicações? O Panorama do Rio de Janeiro não teria sido pintado por um pintor brasileiro? De fato, ainda não temos como responder a tais questionamentos, mas é preciso lembrar que há menos vinte anos atrás, existiu um 'outro' Panorama do Rio de Janeiro, dos pintores Victor Meirelles e Henri Langerock.



Fig.15- Capa do Álbum Souvenir: Les Merveilles de L'Exposition 1910.

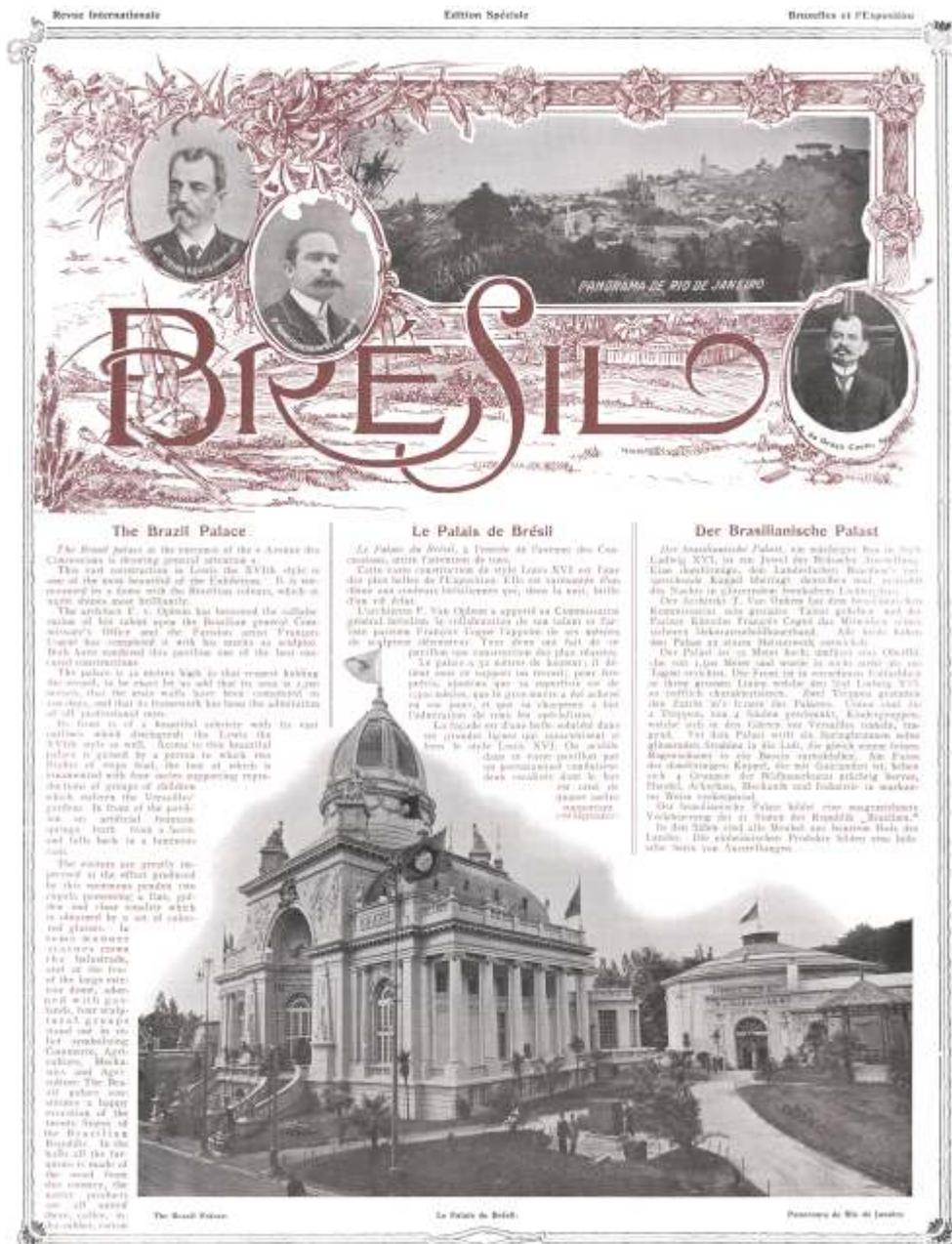


Fig. 16- Página dedicada a participação do Brasil - Detalhe do Panorama.



Fig. 17- Interior do pavilhão e o Diorama representando a Fauna e a flora.

Outro ponto interessante é que no discurso do Barão Jansen também não é mencionado o artista que realizou o Panorama. Nem o representante brasileiro, e nem o belga, citam um nome sequer do pintor. Mesmo em outras publicações sobre a participação do Brasil, não consta o nome do Panoramista.

Faz-se aqui uma importante observação: dificilmente o Panorama do Rio de Janeiro da Exposição de 1910 seria exatamente o mesmo que foi exibido em Paris em 1889. A República dificilmente aceitaria expor um Panorama realizado por um pintor que sempre teve apoio da Monarquia e que representasse a cidade ainda colonial por volta de 1850, o conteúdo do Panorama de Meirelles e Langerock. No entanto, não estaríamos tão distantes se imaginássemos que poderia se tratar do mesmo Panorama, porém com

algumas correções. Se o Panorama fosse o mesmo de Meirelles, esta postura poderia justificar a inexistência de comentários das autoridades brasileiras sobre ele. E até mesmo, a sua não inclusão no catálogo oficial.

Outra justificativa importante que ratifica essa idéia são as transformações ocorridas na área central da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, como a inauguração da Av. Central em 1906. Os republicanos pensavam em construir uma nova imagem para o Brasil, um país e uma cidade a caminho da modernidade. A comitiva brasileira não iria exibir um Panorama que lembrasse a um antigo período, que de acordo com as idéias do momento, deveria ser ultrapassado.

Diante de todos estes questionamentos e suposições, duas soluções podem ser vislumbradas: ou este Panorama é inteiramente novo, tomado em outro ponto de vista, realizado por outro panoramista, em outro momento, o que não diminui em nada a sua contribuição à história da cidade; ou é o 'velho' Panorama de Victor Meirelles e Henri Langerock com algumas correções.

A falta de maiores informações, e acreditando na possibilidade do pintor belga ter guardado consigo parte do material por ele realizado para executar o Panorama do Rio de Janeiro, após o rompimento da sociedade com Victor Meirelles, nos aproxima mais da segunda opção. Muito provavelmente, Langerock, ou o seu material de estudos, poderiam ter contribuído para a realização deste 'novo' Panorama.



Fig.18- O único trecho encontrado do 'novo' Panorama. Possivelmente, tomado de M. Sto. Antônio, como no de Victor



Fig.19- A rotunda contendo o Panorama do Rio de Janeiro: la ville et la baie.

8. As Experiências Digitais

8. As experiências digitais

Conforme foi demonstrado nos capítulos anteriores, os Panoramas do século XIX nunca deixaram de existir, ainda sobrevivem alguns exemplos remanescentes e bem característicos de seus períodos. Certamente na virada do século XIX para o século XX, teve o seu interesse diminuído, devido a outras e a novas formas de espetáculo que foram surgindo de sua própria decorrência, principalmente o cinema. Todo o século XX é marcado por novas experiências de arte e de entretenimento para o grande público, no entanto, é no desenvolvimento dos meios digitais onde os panoramas voltam a ser discutidos. Um novo momento com novas possibilidades.

O advento da imagem digital gera novas formas de representação gráfica e visual do espaço: desenhos digitais; fotografias; vídeos; vídeo-games; modelos em 3-D; e também panoramas. De forma semelhante à *experiência pictórico-espacial* oferecida nas rotundas, a utilização de panoramas no meio digital surge com a idéia de proporcionar aos usuários dos sistemas a *experiência espacial* de estar em um lugar, ainda que seja somente de representá-la nos monitores dos computadores.¹

Inicialmente, a criação de um panorama no meio digital está relacionada diretamente com a edição e fotomontagem digital. As experiências eram bem marcadas por um alto grau de complexidade, existindo pouquíssimas ferramentas disponíveis e investigações para o seu desenvolvimento. É a partir de 1998 com as experiências de interatividade dos programas em multimídia, no formato *Quicktime* da *Apple*, que os panoramas digitais passam a se tornar mais populares. E dentro de pouco tempo, surgem novos programas e aplicativos para a sua elaboração.

¹ JACOBS, Corina. *Interactive Panoramas*. Berlim: Springer, english version, 2004, p. 3.

A principal característica contida nos panoramas digitais, desde o seu surgimento, e que permanece até os dias atuais como sua essência, é a interatividade. Nos *interactive panoramas* - nomenclatura dada em inglês -, o usuário vê apenas uma pequena parcela do panorama, e é através da interatividade comandada pela ação do cursor de navegação, ao movimentá-lo nas direções permitidas pelo aplicativo, é que se pode contemplar o todo, criando *virtualmente* a experiência do olhar.

Se nos Panoramas tradicionais é necessário estar fixo em um ponto da plataforma de observação, e girar o olhar entorno de si mesmo para poder vislumbrar todo o horizonte circundante, no meio digital este movimento se inverte. O olhar fica fixo na tela do computador, e o que se desloca é a janela do visualizador com as partes do panorama.

Atualmente, é possível afirmar que existem nos meios digitais dois grandes campos de investigação sobre panoramas: o primeiro, com visualização nas *interfaces* dos computadores; e o segundo, o destinado as experiências com *instalações panorâmicas*.

Os panoramas visualizados nas telas dos computadores cada vez mais se consolidam como um aplicativo de representação e de reconhecimento espacial, como também, ferramentas de pesquisa com novas utilizações. São mais facilmente desenvolvidos e têm como característica a *experiência do olhar*. As instalações panorâmicas aparecem em menor número, dada a complexidade de desenvolvimento dos sistemas e equipamentos, bem como, o seu moderado e alto custo. Têm como principal objetivo proporcionar a *experiência do envolvimento* aos seus usuários. A seguir, iremos apresentar os exemplos mais significativos dos dois grupos desenvolvidos atualmente.

Basicamente, existem três tipos de panoramas digitais e interativos: o cilíndrico; o esférico; e o cúbico. Todos são compostos por fotografias digitais, em alguns casos imagens *renderizadas* de modelos em 3-D. São diferentes na forma e no conteúdo, e principalmente pelos diversos equipamentos e softwares necessários para sua realização.

O Panorama cilíndrico - é o mais simples de ser executado. Basta fotografar diversas vezes o objeto ou a cena, deslocando horizontalmente o campo visual do observador, girando entorno de seu próprio eixo. A quantidade de fotografias realizadas varia de acordo com o campo visual que deseja representar. Para cada fotografia, estima-se uma interseção de 30% a 60% em média, com a anterior e com a seguinte, até completar todo o horizonte circundante. O chão e o céu não aparecem. O ângulo vertical é limitado em até 120°.

O Panorama esférico - é bem mais sofisticado e dificilmente realizado sem o apoio de um tripé. É necessário para a sua realização o auxílio do *panoramic head* - Peça que é fixada no tripé e na câmera, de tal forma a deslocar o ponto nodal da fotografia dos eixos X, Y, Z. Oferece um campo visual muito maior que o panorama cilíndrico, pois o ângulo vertical é 180°. Aparecem o chão e o céu. O observador se encontra dentro de uma 'esfera'. As fotografias são destorcidas e corrigidas através de softwares.

O Panorama cúbico - é bem semelhante ao esférico, porém, não possui limitação de ângulo vertical. É possível fazer um giro de 360° nesse eixo. Também necessita do *panoramic head*. É mais fácil de ser executado, pois precisa somente de seis fotografias, no entanto, a câmera tem que possuir uma angular maior. Uma vez finalizado, é salvo em um formato diferente do esférico, mas seu formato visual é a mesmo sem distinções. Uma característica importante deste formato é que o melhor para ser realizado a partir de um modelo 3-D, pois facilmente com as opções de câmera em um programa 3-D, se obtêm a verticalidade das seis faces necessárias.²



Fig.1- O panorama digital do tipo cilíndrico: simples de realizar, mas o mais restrito.



Fig.2- O panorama digital do tipo esférico: maior amplitude e possibilidade de visão.

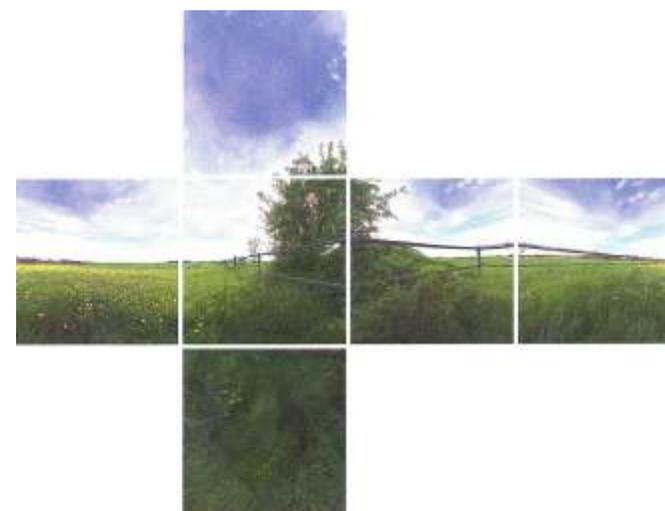


Fig.3- O panorama digital do tipo cúbico: seis faces, seis fotografias digitais.

² FRICH, Arnaud. *Panoramic photography: from composition and expure to final exhibition*. Oxford: Focall Press, english version, 2007, p. 88.

Uma das primeiras experiências digitais que estabeleceu uma maior correlação com os Panoramas e suas rotundas do século XIX foram as CAVE - *Cave Automatic Virtual Environment*.³ Foi o primeiro passo para traduzir a experiência de envolvimento nos meios digitais. O sistema conta com três, quatro, cinco o mais comum, e às vezes até mesmo seis projetores que direcionam imagens ao mesmo tempo e coordenadas pelo mesmo computador para as faces de um cubo cenográfico. O usuário que ali entrasse se sentiria totalmente envolvido pela cena representada.

A primeira CAVE foi desenvolvida pela Universidade de Illinois em Chicago e demonstrada no SIGGRAPH⁴ em 1992. O nome 'CAVE' foi criado para ser uma referência a caverna de Platão, onde o filósofo grego contemplava a percepção, a realidade e a ilusão. Dois métodos foram e ainda são freqüentemente utilizados: o primeiro com o auxílio de óculos 3-D, a fim de se obter maior sensação de envolvimento, neste caso, a imagem é projetada em estereoscopia, uma ligeira diferença entre duas imagens sobrepostas no mesmo plano; o segundo, um sistema mais simples sem a utilização de óculos, com a imagem projetada em sua visualização final. As dimensões do cubo podem variar, mas a mais usual é 3 x 3 x 3 metros. O sistema pode ser elaborado para uma só pessoa, ou para quantas couber dentro do cubo.

Certamente, a CAVE é o sistema que mais se aproxima da sugestão de envolvimento oferecida pelos Panoramas, pois é a que melhor proporciona a *experiência de estar em um lugar* relacionada no universo digital. Obviamente, a diferença está na possibilidade de interatividade oferecida ao usuário do sistema. Se nos Panoramas, o observador apenas contempla a tela, na CAVE, ele pode interagir.

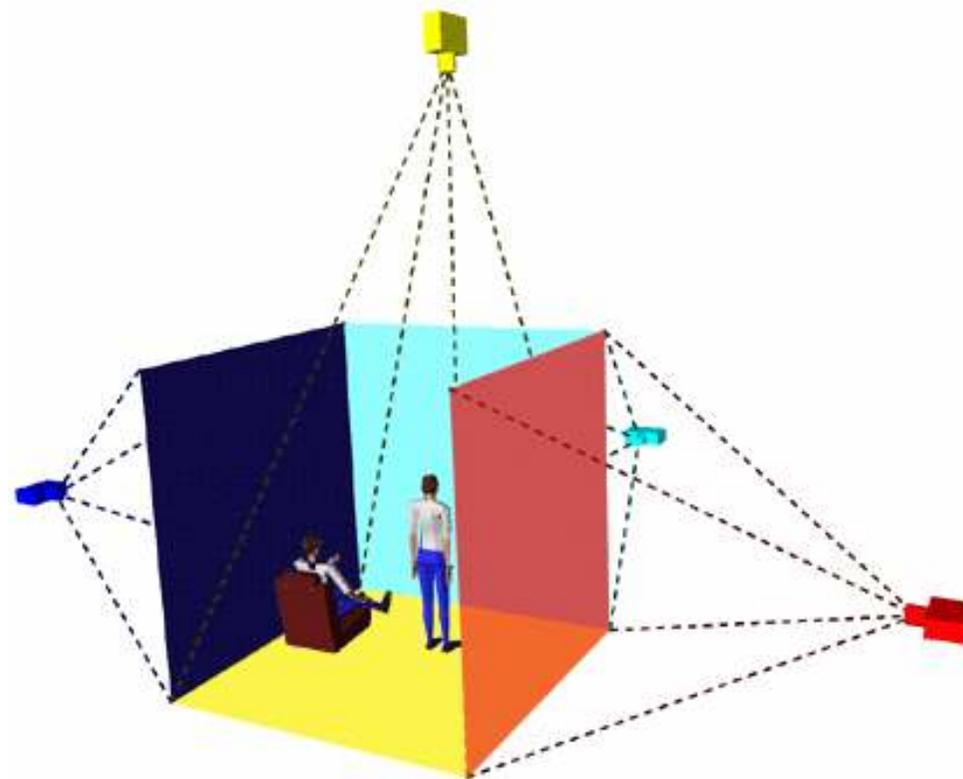


Fig.4- Sistema técnico da CAVE com projetores em cada uma das faces.



Fig.5- A primeira CAVE desenvolvida.



Fig.6- CAVE atual: projeção mais verossímil.

³ GRAU, Oliver. *Virtual Art From Illusion to Immersion*. London: Mit Press, 2003, p. 237.

⁴ SIGGRAPH - Special Interest Group on GRAPHics and Interactive Techniques. É uma conferência que é realizada anualmente nos EUA desde 1974 sobre computação gráfica.

É justamente através desta interatividade que outros sistemas semelhantes aos da *CAVE* vem sendo desenvolvidos atualmente. A possibilidade de interação com a tela, e com o que existe nela representado, é sem nenhuma dúvida a grande contribuição oferecida pelos sistemas digitais. Um bom exemplo é o modelo que vem sendo estudado e desenvolvido desde 2004 por Yadegar Asisi, o *e-panorama*.

Conforme vimos anteriormente, Asisi é arquiteto e atuou como fotógrafo e panoramista em suas experiências com Panoramas. Estes trabalhos não o colocaram distante do meio digital, pelo contrário, somente através das ferramentas digitais disponíveis, e com algumas por ele criadas, pôde exercer todas estas atividades. Uma delas em especial, a de professor na *Technische Fachhochschule* em Berlim na Escola de Arquitetura, onde desenvolve investigações sobre panoramas digitais.

Uma das principais idéias desenvolvidas por Asisi e sua equipe é a utilização do *e-panorama*⁵ para representação gráfica, desenvolvimento e apresentação final de um projeto de arquitetura ou de um espaço urbano. O sistema incorpora alguns elementos provenientes da *CAVE*, mas não oferece a sensação de envolvimento completa.

O *e-panorama* é composto por uma ampla tela circular de 180°, por quatro projetores, quatro monitores, um computador para coordenar todo o sistema e um *tablet* para desenho. O passo inicial é definir as imagens do lugar de onde o projeto vai ser realizado e apresentado, podem ser utilizadas fotografias panorâmicas digitais ou modelos em 3-D construídos pelos próprios alunos. O passo seguinte é dividir a imagem panorâmica em arquivos individuais para cada projetor. As imagens são distorcidas para a curvatura da tela utilizando um software especialmente desenvolvido. O usuário-aluno utiliza o *tablet* para desenhar, e



Fig.7- O sistema interligado de monitores.

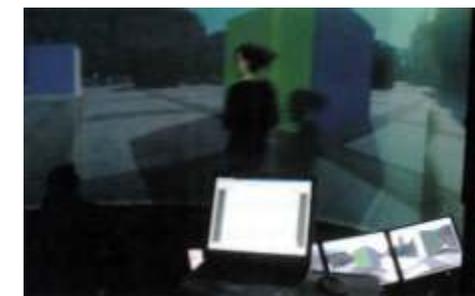


Fig.8- A aluna apresentando o projeto.

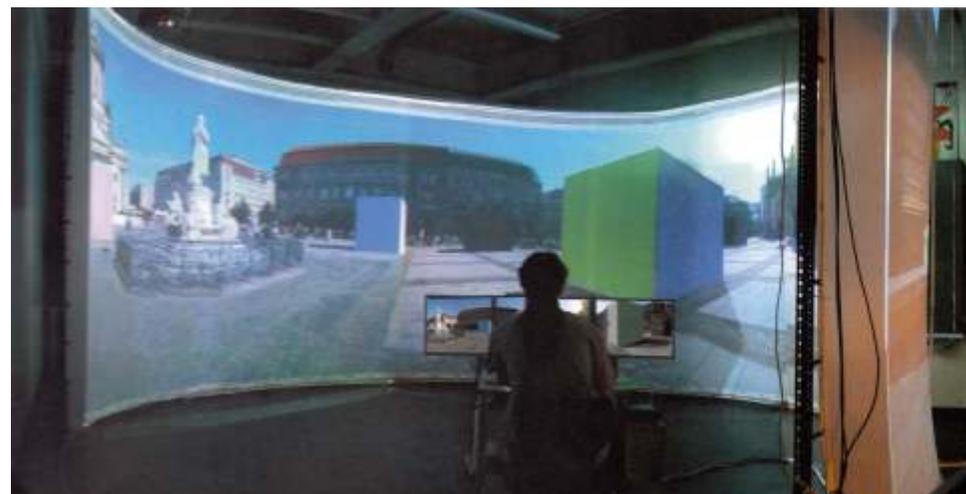


Fig.9- O eletronic-Panorama de Yadegar Asisi na TFH em Berlim.

imediatamente, o seu desenho é projetado na tela curva. Desta maneira, o *e-panorama* oferece a possibilidade de projetar 'in loco' e em tempo real.

O sistema não está finalizado e ainda se encontra em fase de testes. No momento, Asisi desenvolve novas potencialidades para o aprimoramento do *e-panorama*, como por exemplo: a incorporação de vídeos e animações em 3-D, mas principalmente tendo como maior enfoque criar uma versão facilitada do modelo, a fim de permitir a sua utilização por qualquer arquiteto, sem a obrigatoriedade de possuir conhecimentos técnicos sobre o sistema.

⁵ ASISI, Yadegar. *Yadegar Asisi Architekt der Illusionen*. Leipzig: Faber & Faber, 2004, p.236-237.

Os sistemas do tipo *CAVE* também podem ser utilizados para outras aplicações que não sejam somente os fins educacionais. Cada vez mais estão sendo desenvolvidos e explorados novos meios para sua utilização. No entanto, é certamente, na indústria dos vídeo-games onde aparecem as experiências mais avançadas. É o campo da gráfica digital marcado por maior desenvolvimento tecnológico da representação visual.

Desde a criação dos jogos de vídeo-game em primeira pessoa, já era possível afirmar que existia certa relação com os Panoramas tradicionais. Afinal, uma das principais intenções destes jogos, e também, parte importante e significativa de seu sucesso para o grande público, era proporcionar ao jogador a experiência de estar nos cenários ou ambientes representados.

A relação também pode ir mais além, assim como os Panoramas faziam com o seu *faux-terrain* utilizando objetos relativos ao tema da pintura circular, os vídeos-games aplicam em seus cenários objetos e ações destinadas ao personagem-jogador relativas ao tema do jogo. Em ambos os sistemas, o observador ou o jogador é o agente da ação. Todos os demais elementos favorecem a sua sugestão de *envolvimento e pertencimento* no lugar representado.

A companhia americana *Idsoftware* foi uma das primeiras a desenvolver jogos em primeira pessoa. Criou os famosos games como *Wolfstein*, *Doom*, *Duke3D*, dentre outros. É justamente a partir da evolução da representação gráfica e visual destes jogos que surgiu um novo tipo de *engine* - software desenvolvido especialmente para a criação e elaboração de um jogo digital - capaz de simular com extrema verossimilhança os diversos ambientes e cenários virtuais para a realização dos jogos. Para cada novo vídeo-game, novos aprimoramentos são desenvolvidos.



Fig.10- A versão em 360° do jogo Quake III.



Fig.11- Nova estrutura desenvolvida: programação e tela circundante.

Em 2007, o *Center for Art and Media* na Alemanha desenvolveu em parceria com a companhia americana a *IdSoftware* uma nova versão para um de seus jogos mais conhecidos, o *Quake III*. O projeto foi desenvolvido pelos estudantes da faculdade de engenharia da computação, mas com apoio e suporte dos criadores do jogo. Novas estruturas tiveram que ser criadas, tanto na linguagem de programação, quanto na construção de um cenário físico real, existente, para que o jogo pudesse ser realizado.

O projeto foi chamado de *Quake III - 360°*. A proposta consistia em projetar a imagem do jogo visto no monitor de um simples computador para uma tela circundante de 360°, de tal maneira a possibilitar aos jogadores sentir e realizar a movimentação do personagem pelos cenários do jogo. O maior desafio foi criar um sistema capaz de desenhar simultaneamente a imagem vista pelo personagem no jogo original, e também, a parte por ele não vista, mas que ficava 'escondida' e somente exibida quando o personagem tinha o seu campo visual deslocado. Assim, para cada ponto dentro do 'espaço' do jogo foi criado um panorama, à medida que o jogador caminhava pelos cenários um novo panorama digital de 360° dos cenários ia sendo exibido.

Se por um lado a linguagem de programação teve que ser bem elaborada, a estrutura física para sua visualização não foi muito sofisticada. Consistia em uma tela circular de 360°, com dimensões não muito grandes, que ficava suspensa por uma treliça superior. Os jogadores acessavam o espaço contido pela tela entrando por baixo. A imagem era exibida por quatro projetores simultâneos também suspensos e fixados na mesma treliça. O sistema foi desenvolvido para somente uma pessoa, e não previa a utilização de mais jogadores ao mesmo tempo. A iniciativa fez bastante sucesso e entrou para os próximos projetos da companhia americana.

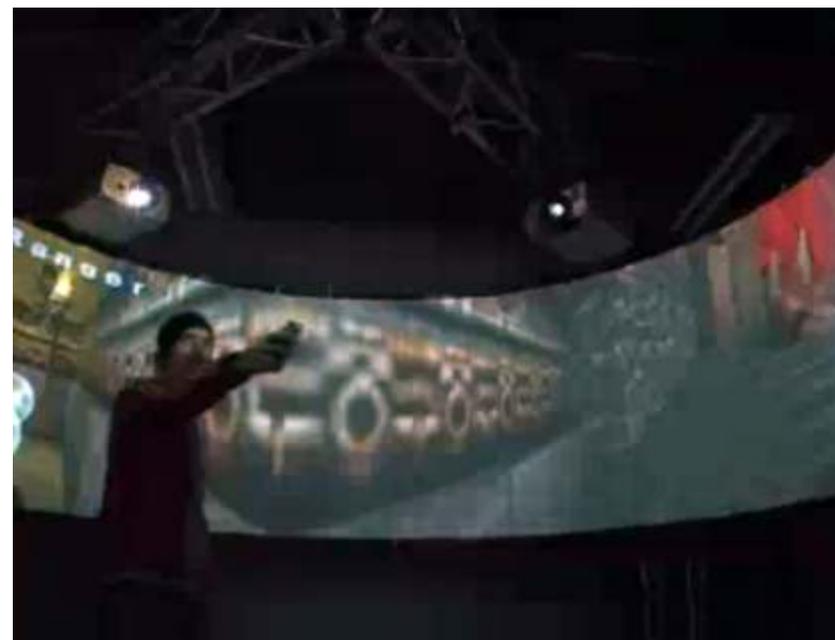


Fig.12- A treliça superior erguendo a tela e fixando os projetores.



Fig.13- O jogador em um dos cenários renderizados.

Outro importante artista mediático e pesquisador sobre os panoramas digitais é o australiano Jeffrey Shaw. Certamente, Shaw é uma das maiores sumidades no tema. Foi um dos pioneiros em tentar desenvolver a experiência oferecida pelos Panoramas tradicionais nos meios digitais. Nasceu em Melbourne e lá cursou a Universidade, graduando-se em Arquitetura e História da Arte. Complementou seus estudos em Milão, Amsterdã e Londres. Formou diversos grupos de pesquisa e experimentação sobre os meios digitais por onde passou. Em 2003, regressou a Austrália onde fundou o *iCinema Research Centre* na Universidade de New South Wales, desenvolvendo as suas principais experiências digitais. Atualmente, é decano na *School of Creative Media*, na Universidade de Hong Kong.

Desde os anos 60, Jeffrey Shaw já desenvolvia experiências com panoramas digitais. Uma das principais características de seu trabalho, a qual se manteve por todos esses anos, é o desenvolvimento das experiências digitais sempre realizadas em instalações panorâmicas. Para Shaw, se o projeto não for capaz de oferecer a sensação e sugestão de envolvimento ao usuário do sistema, a proposta não conseguiu atingir a sua plenitude.⁶ Por isso, a sua estreita relação com os Panoramas.

Em 2004, suas experiências passaram o relacionar mais com o cinema. Shaw vem desenvolvendo novas formas de capturar a imagem em movimento, ao criar novos tipos de câmeras de fotografia e vídeo. Ao realizar um filme sobre a baía de Sidney, no projeto *AIVE - Advanced Visualisation and Interaction Environment* - do *iCinema Research Centre*, Shaw utilizou várias câmeras acopladas uma às outras de tal maneira a executar toda a filmagem com um formato de vídeo em 360°. Para cada ponto em movimento

¹ Jshaw, Jeffrey. *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Cambridge: MIT Press, 2003, pp. 19 - 27.



Fig.14- A instalação panorâmica: um filme em 360° sobre a baía de Sidney.



Fig.15- A instalação panorâmica: um hiperdocumento multimedia em 360°.

foram utilizados quatro câmeras simultaneamente, como se um panorama do tipo cilíndrico percorresse todo o trajeto por onde passou a filmagem. Obviamente, não seria possível exibir o filme em qualquer sala de cinema ou monitor de vídeo a fim de se obter a sensação de envolvimento. Para tanto, Shaw aprimorou tecnicamente uma de suas instalações panorâmicas anteriores e o exibiu em uma tela circular com quase 360°, o seu equivalente a uma rotunda do século XIX, com o auxílio de projetores especiais.

Nesta mesma sala de projeção circular, a *AIVE*, Shaw também desenvolveu outras experiências. Um das mais reconhecidas foi um tipo de hiperdocumento em 360°, onde era possível agrupar vários arquivos em multimídia: vídeos; fotografias; animações; documentos e hipertextos, todos exibidos na tela circular. Um fato bem interessante desse sistema é que era permitido aos usuários visualizar os arquivos em miniaturas, todo ao mesmo tempo, e conforme fossem sendo selecionados seriam ampliados, mantendo suas diferentes proporções originais. Mais de um arquivo poderia ser selecionado ao mesmo tempo por diferentes usuários. De certa maneira, é possível dizer que Shaw criou uma grande biblioteca virtual em multimídia capaz de permitir a interação de vários usuários ao mesmo tempo em uma interface de 360°.

Outro projeto da *AIVE* foi o sistema que realizava vídeos com animações em 3-D. A idéia consistia em unir vídeos de lugares existentes, filmados também em 360°, com animações relativas ao tema e ao lugar filmado. Foram criados personagens que interagiam com os usuários.

É possível citar ainda outra experiência do projeto *AIVE*, com uma utilização diferente dos anteriores, o sistema desenvolvido para a exploração de minas, não foram utilizadas fotografias, somente imagens em 360° *renderizadas* a partir de modelos em 3-D.



Fig.16- A instalação panorâmica: vídeos e gráficos em 3-D coordenados.



Fig.17- A instalação panorâmica: exploração e mineração.

A estrutura criada no *iCinema Research Centre* na Universidade de New South Wales por Jeffrey Shaw conta com o mais alto nível de tecnologia existente para a exibição de panoramas e de imagens em 360° no formato digital. Alguns desses equipamentos contaram com o próprio auxílio e desenvolvimento de Shaw antes de serem colocados à venda nos grandes mercados digitais.

O projeto *AIVE* tem como um dos seus principais objetivos explorar digital e sensorialmente os usuários. Tem como preocupação inicial o desenvolvimento das instalações panorâmicas para promover o envolvimento espacial necessário aos usuários e ao seu poder de sugestão. Para tanto, foram criados elementos digitais específicos para três dos cinco sentidos dos seres humanos: visão; audição e tato. Para a representação visual foi desenvolvida a grande tela circular de quase 360°, com uma pequena abertura para servir de acesso ao interior; para a auditiva, caixas de som, posicionadas ao redor do círculo da tela; e para o tátil, um pedestal, às vezes, é acrescentado no interior do espaço circular para comandar os elementos dispostos na interface. A alusão a estes três sentidos já ocorria nos Panoramas tradicionais do século XIX, conforme descrevemos anteriormente.

Ao longo dos anos, Jeffrey Shaw se consolidou como um importante artista multimídia e pesquisador tecnológico. Se por um lado sempre foi interessante criar instalações digitais, também foi preciso desenvolver os meios necessários para que as mesmas fossem realizadas, contando com sua equipe multidisciplinar. Certamente, o seu maior enfoque de trabalho é construir a ferramenta, e não o que se pode fazer com ela. O uso ou diferentes aplicações ficam a cargo de novos artistas ou pesquisadores.



Fig.18 e 19- A rotunda de Jeffrey Shaw e os projetores especiais para a exibição.

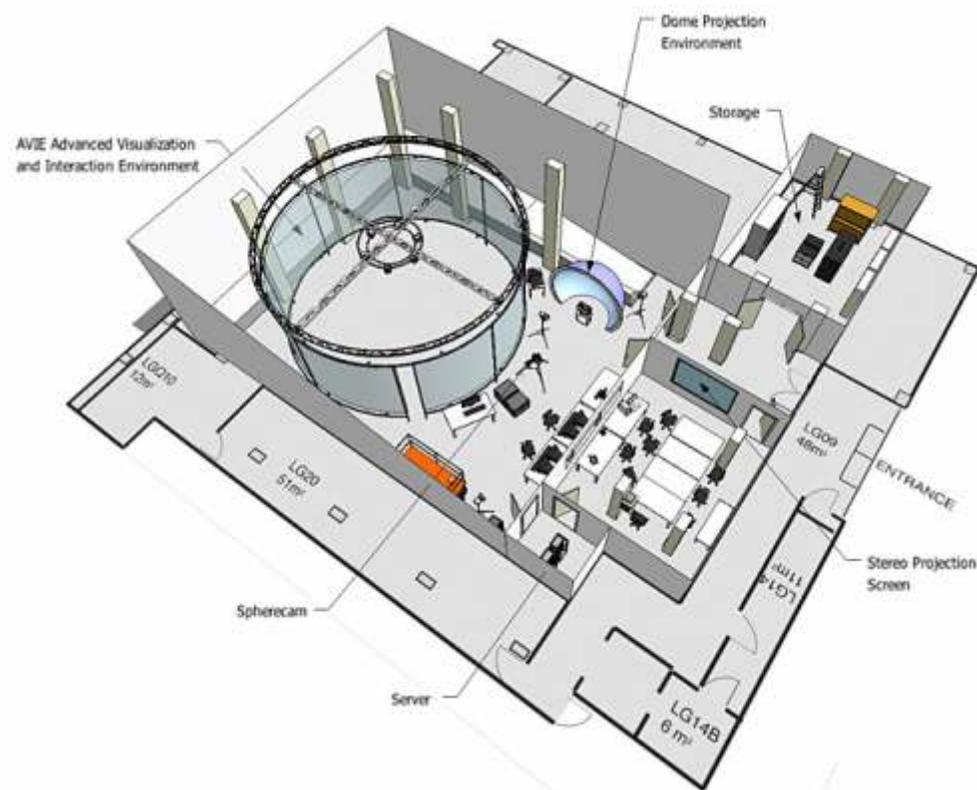


Fig.20- Toda a infra-estrutura desenvolvida pelo grupo de Shaw no *iCinema Research Centre*.

Em maio de 2007, surgiu uma nova ferramenta capaz de fornecer um novo tipo de *experiência em panorama* pela internet: o *Google Street View*, um recurso disponível dentro dos softwares *Google Earth* e *Google Maps*, desenvolvido pela mesma companhia americana. Rapidamente, o novo recurso se consolidou e potencializou os aplicativos anteriores de mapeamento.

A idéia inicial surgiu ao acrescentar aos sistemas fotografias de algumas cidades americanas, onde o mapeamento oferecido pela Google, reconhecido por seus mapas bem característicos, não era tão utilizado assim pelos seus habitantes. Afinal, nem todos conseguiam compreender bem e tão facilmente um mapa esquemático ou uma fotografia aérea. Ao criar um sistema, com a prerrogativa de que fosse o mais universal possível, ele deveria ser bem objetivo, com fácil acesso e de compreensão imediata. A Google percebeu o problema e o resolveu indo muito mais além.

A possibilidade de incorporar fotografias aos sistemas com *uploads*, já ofereceu um grande avanço na leitura dos espaços urbanos. No entanto, traria também uma significativa contribuição aos usuários da cidade proporcionar um *reconhecimento espacial* que lhes fossem o mais característico possível e facilmente identificado, não apenas com uma simples fotografia, mas que permitisse uma 'livre' movimentação do olhar. Para representar esta nova possibilidade foram escolhidos os *panoramas digitais*.

De certa maneira, ao abrir a janela virtual do sistema seria como se abrisse também, metaforicamente, uma *janela para aquele lugar*, com os olhos de um observador verdadeiro, de um usuário da cidade, e não de um Deus que olha por cima.

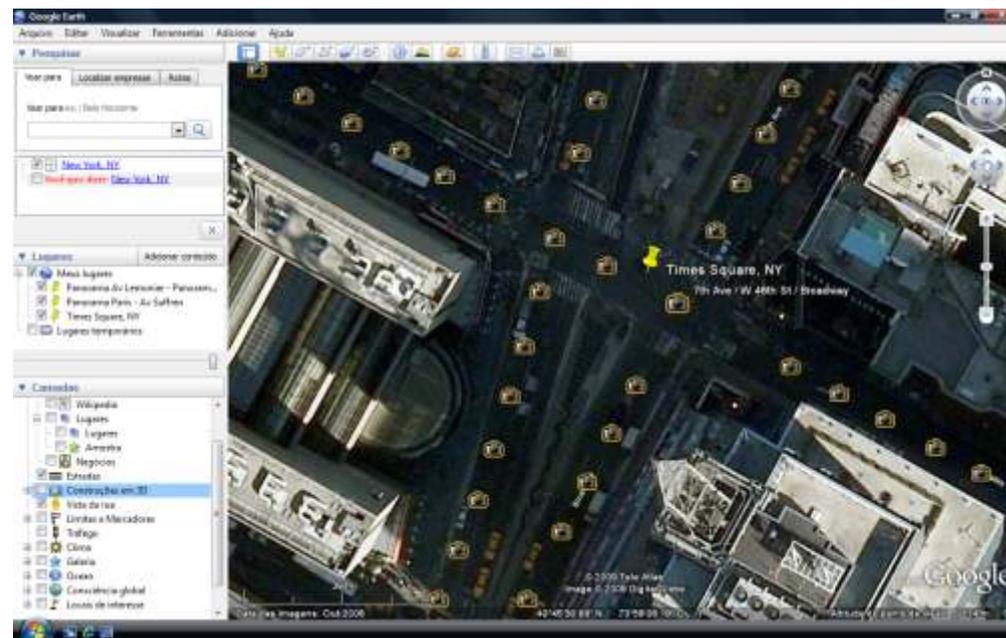


Fig.21- A interface do Google Earth: Times Square em NY. A cada foto um novo panorama.

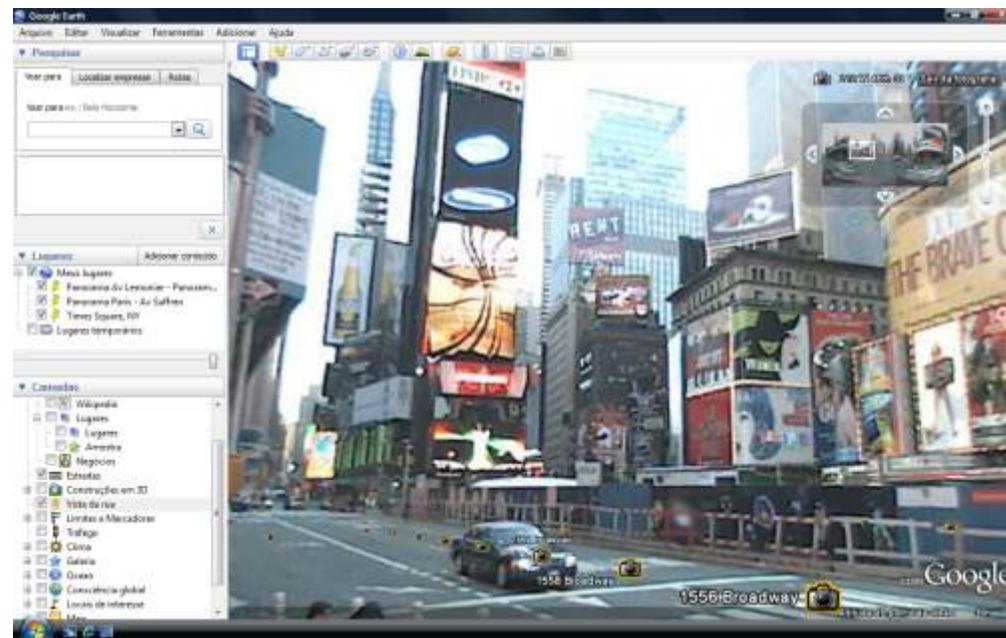


Fig.22- O panorama visto pelo observador a partir a rua com os demais alinhados em eixo.

Com a utilização dos panoramas digitais, seria oferecido ao usuário do *Google Earth* ou do *Google Maps* a possibilidade de um olhar verossímil, um olhar próximo do real, da mesma maneira que era proporcionado ao observador nos Panoramas tradicionais do século XIX. A sugestão do olhar é bem semelhante, o que muda é a forma do sistema ser apresentado. No primeiro, uma representação pictórico-espacial, e no segundo, uma representação visual em um formato digital pela *web*.

Os panoramas realizados pelo *Google Street View* são do tipo esféricos, fornecendo uma total movimentação do olhar naquele lugar onde foram realizados. É permitido olhar em todas as direções, incluindo para cima e para baixo, ao movimentar o cursor. Os panoramas são compostos por fotografias digitais realizadas a partir de um tripé a 2.5 metros de altura, fixado em um carro específico que percorre as principais ruas da cidade. A cada 10 a 20 metros, o veículo pára e é realizado um novo panorama.

No entanto, a possibilidade de reconhecimento espacial da cidade através da utilização dos panoramas digitais é ampliada enormemente, pois também é permitido 'caminhar' virtualmente pelo espaço urbano navegando de panorama em panorama, passando para o seguinte, ou retrocedendo para o anterior. Ao encontrar uma esquina, pode-se tomar uma nova direção.

Outra referência aos Panoramas do século XIX foi acrescentada recentemente: o *pegman*, uma representação de escala humana como um menu navegador. Com um mapa aberto, onde o sistema já está disponível, é possível arrastar o *pegman* e colocá-lo no lugar e no contexto de onde se quer ver na cidade. De forma semelhante, era o que faziam os panoramistas com seus observadores, os 'jogavam' no interior de uma representação de um lugar diferente de sua origem. O *Google Street View* já está disponível para as principais cidades americanas e européias, e em fase de teste na cidade de Belo Horizonte no Brasil.

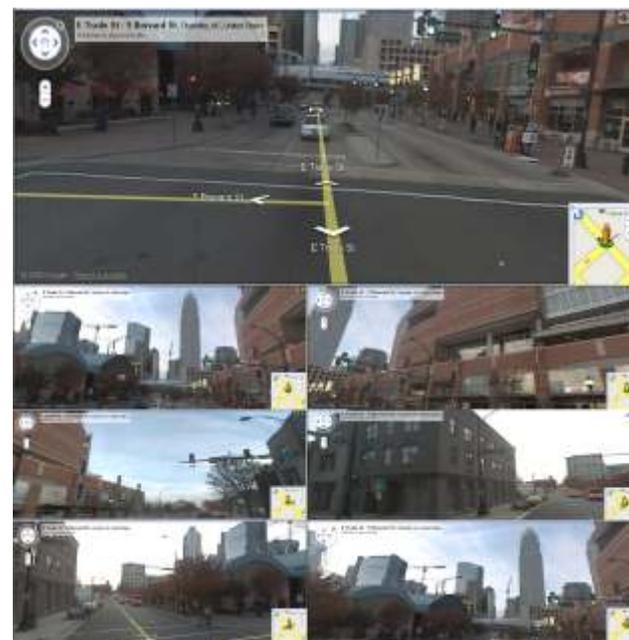


Fig.23- Com um único disparo, na mesma posição, várias fotografias são obtidas.



Fig.24- O 'pegman'.



Fig.25 e 26- O carro do Google Street View em Bonn na Alemanha.

9. Aplicativo: O Panorama multi-layer

9. Aplicativo: O Panorama multi-layer

As primeiras experiências digitais realizadas para este trabalho foram iniciadas no grupo de pesquisa *LAURD* - Laboratório de Análise Urbana e representação Digital - do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da FAU-UFRJ. Integramos a equipe quando desenvolvia o CD-ROM do *Ministério da Educação e Saúde: 1936-1945*. As atividades consistiam em investigar novas formas para representar e analisar o importante edifício da Arquitetura Moderna Brasileira, de tal maneira a proporcionar aos usuários do CD uma leitura interativa, diversificada e não-linear de sua história e de seus temas afins.

O primeiro trabalho de nossa autoria realizado com panoramas digitais foi o PDI - *Panorama Digital Interativo*, um artigo desenvolvido e apresentado no Congresso da SiGraDi em 2004¹. Nesta ocasião, o principal objetivo era poder proporcionar ao usuário um reconhecimento espacial do edifício do MES, como se o mesmo pudesse 'caminhar' por seus principais espaços. Ao todo, foram realizados cerca de dez panoramas do tipo cilíndrico, em vários pavimentos em posições estratégicas, que facilitariam a elaboração do aplicativo e uma imediata identificação por parte do usuário. O grande diferencial deste trabalho foi o desenvolvimento da *conexão* entre panoramas. De onde surgiu a seguinte indagação: Como um panorama deveria estar interligado com outro para poder oferecer ao usuário a simulação de seu caminhar pelo edifício? Para tanto, foram estabelecidos percursos entre os panoramas que poderiam ser realizados pelo usuário. Foi necessário realizar um levantamento fotográfico prevendo os dois sentidos, a ida de um panorama para outro, bem como, a sua volta. A experiência foi extremamente positiva, pois não apenas criou uma nova forma de representação, como também, nos auxiliou na elaboração de trabalhos posteriores.

¹ LEITAO, Thiago; DUFFLES, Natália; KÓS, José Ripper. *O panorama digital interativo no estudo da arquitetura*, em: Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SiGraDi 2004, São Leopoldo, RS, p.117-119.



Fig. 1- Antecedentes: Interfaces do CD-Rom do Ministério da Educação e Saúde.



Fig. 2- Antecedentes: O Panorama Digital Interativo.

Tão logo realizado o *Panorama Digital Interativo*, o olhar recaiu novamente sobre o CD-ROM do Ministério da Educação, o qual se tornou o principal objetivo. As experiências adquiridas na realização do trabalho anterior foram muito importantes, pois nos ofereceu novas idéias e novas propostas para a representação da análise conceitual do MES, capítulo integrante do CD que ainda não havia sido realizado.

Várias alternativas já haviam sido testadas, como modelos 3-D, animações, vídeos, mas nenhuma delas conseguia mostrar o conteúdo da maneira desejada. Foi a partir das experiências obtidas com os panoramas digitais, por oferecer *interatividade, movimentação do olhar semelhante a do observador* e simulação mais verossímil do objeto representado que os panoramas foram escolhidos. Para este novo trabalho, alguns panoramas do *PDI* foram utilizados, outros foram feitos.

A análise conceitual foi subdividida em cinco categorias: *fluidez, leveza, monumentalidade, transparência e síntese*. Os panoramas foram utilizados para todas elas. De acordo com o *menu* de navegação, para cada categoria haveriam quatro panoramas com marcações coloridas diferentes entre si, que deveriam ser destacadas no panorama. Para ressaltar os elementos que caracterizavam as categorias, os panoramas foram representados em escala de cinzas. A única exceção foi a categoria *síntese*, onde todos os panoramas mantiveram-se coloridos.

No entanto, ao realizar a marcação colorida dos elementos característicos de cada categoria, surgiu um importante problema: como representar no mesmo panorama marcações de diferentes categorias, e o mesmo ser utilizado para todas elas? Seria possível criar *panoramas em camadas*? E estas serem somente trocadas à medida que o usuário trocasse de categoria? De tal forma a evitar a replicação demasiada do original com várias cópias para várias camadas?



Fig.3- A utilização do Panorama na categoria conceitual do CD-ROM do MES.

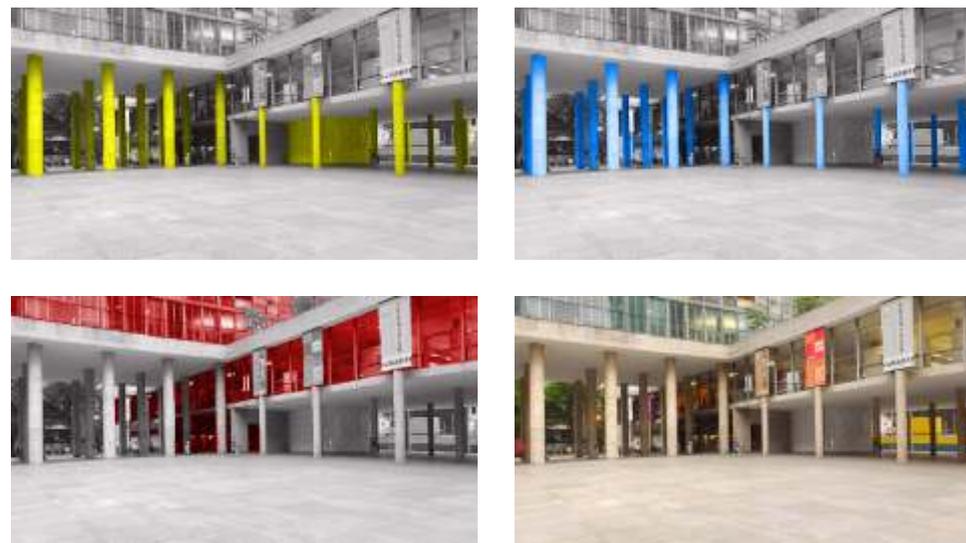


Fig.4- Problema: O mesmo panorama copiado várias vezes para cada categoria de análise.

A partir deste problema, surgiu um novo questionamento: como criar um aplicativo capaz de possibilitar uma leitura interativa através de panoramas digitais evitando a excessiva replicação do mesmo panorama com marcações diferentes? E ainda, uma nova idéia: como seria a utilização do sistema, se ao invés de um edifício, fosse analisado um pequeno recorte da cidade? E até mesmo, a história dele? Com estas duas prerrogativas iniciais surgiu o novo *hiperdocumento*: o *Panorama multi-layer*. É importante relatar que o mesmo se encontra em fase de testes. É um *WIK - Working in Progress*.

Um dos principais objetivos do *Panorama multi-layer* é possibilitar ao usuário do sistema uma forma alternativa de estudar e pesquisar a história das cidades, no caso em questão, um recorte da área central da cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, se faz necessário: agregar novas características ao panorama digital tradicional; aprimorar o seu potencial enquanto ferramenta multimídia²; e desenvolver novas possibilidades de representação para conexões entre os espaços urbanos representados³. Tais experiências foram iniciadas e parcialmente desenvolvidas em congressos da SIGraDi.

O ponto mais importante a ser destacado no *Panorama multi-layer* é o múltiplo olhar histórico proporcionado ao usuário, através de uma leitura alternativa e interativa da área central da cidade do Rio de Janeiro. O *hiperdocumento* é composto por várias camadas históricas diferentes. Inicialmente, o sistema foi desenvolvido com apenas três camadas históricas, relativas aos três panoramas encontrados do século XIX.

² LEITAO, Thiago; KÓS, José Ripper 2005. *O panorama-multimídia: ferramenta para o desenvolvimento na disciplina de projeto*, em: Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SIGraDi 2005, Lima, Peru, p. 760-764.

³ LEITAO, Thiago; SEGRE, Roberto. *O panorama Digital: costuras urbanas nas centralidades do Rio de Janeiro*, em: Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SIGraDi 2007, Cidade do México, México, p.323-326.

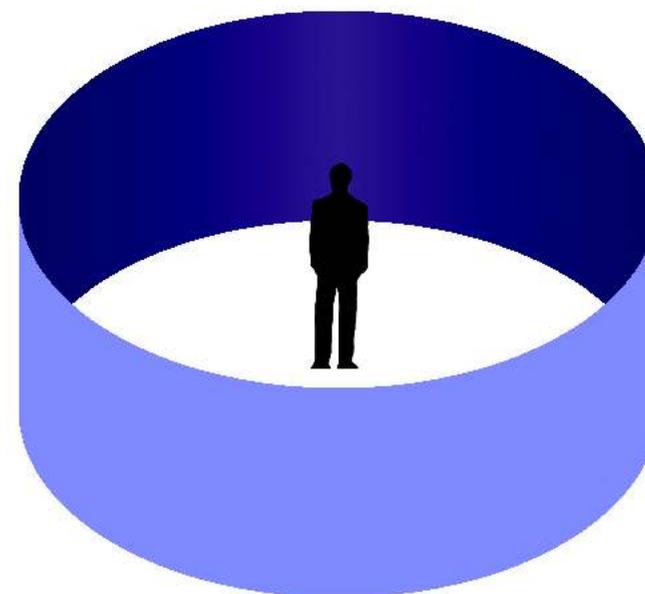


Fig.5- O panorama digital tradicional: única camada histórica da cidade.

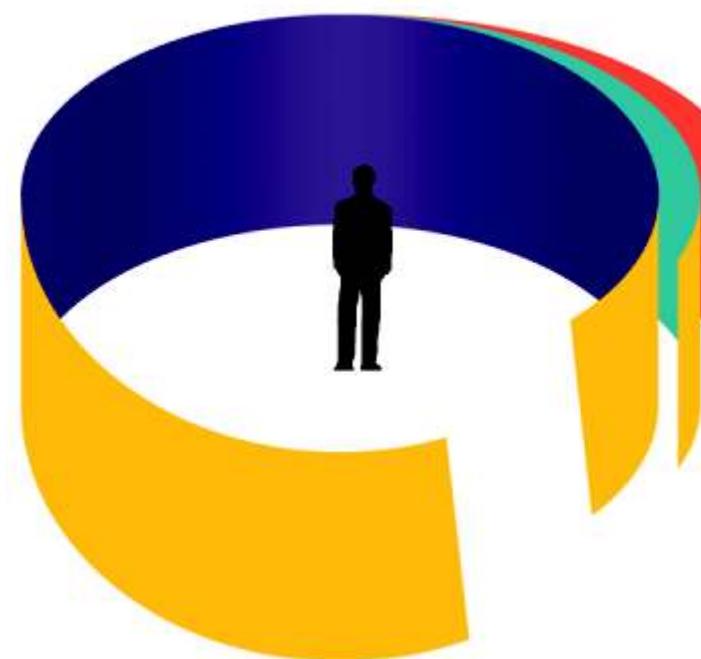


Fig.6- A idéia: o panorama multi-layer com múltiplas camadas históricas da cidade.

Nestas três primeiras camadas, os dois primeiros panoramas foram realizados por viajantes do século XIX, em aquarelas: O Panorama de Meunié ou Taunay de 1822; e o Panorama de William John Burchell de 1825. O terceiro, realizado pelo fotógrafo brasileiro Santos Moreira. Estes três panoramas constituem imagens circulares em 360°.

Cada camada histórica do *hiperdocumento* é composta por um exclusivo panorama, por um mapa de época e por *hotspots*, estes últimos, podendo ser visualizados ou não. Uma vez trocado o plano histórico, todos os demais elementos também são trocados. Desta maneira, fica a cargo do usuário a livre articulação entre os períodos, podendo escolher a camada histórica que mais lhe convém pesquisar.

Os *hotspots* são pequenos elementos de interação representados por bolinhas coloridas. Cada camada histórica possui uma cor diferente. Os *hotspots* surgem para complementar as informações oferecidas no panorama: *hipertextos* explicativos; pequenos desenhos, plantas e cortes dos espaços marcados; dados relativos aos edifícios mais significativos da cidade; e quaisquer outras informações que possam ser importantes e auxiliem o usuário na compreensão do espaço urbano representado.

Outra característica bem relevante do *Panorama multi-layer* a ser destacada é a opção de múltiplas escolhas de escalas de visualização do panorama. Com a possibilidade de *zoom in* e *zoom out*, o usuário pode examinar particularidades do espaço urbano, ou de algum ícone ou marco significativo da cidade, se aproximado ou distanciando-se dos seus diversos elementos constituintes. Esta possibilidade só é permitida devido ao grande nível de detalhamento em que os Panoramas foram realizados, nos desenhos de Meunié-Taunay e Burchell, e na composição fotográfica de Santos Moreira.



Fig.7- Parte do Panorama de Meunié ou Félix-Émile Taunay em 1822.



Fig.8- Parte do Panorama de William John Burchell em 1825.



Fig.9- Parte do Panorama, em fotografia, de Santos Moreira em 1885.

Uma relevante característica presente nestes três panoramas, e de grande importância, é que os três foram realizados a partir do Morro do Castelo, antigo morro da área central do Rio de Janeiro. Esta área e seu entorno imediato foram escolhidos para ser o recorte de estudo contido no *hiperdocumento*. Não cabe aqui enumerar os motivos de arrasamento do morro, mas fato é que além destes panoramas apresentarem uma belíssima vista da cidade no século XIX, também possuem um caráter documental muito valioso, pois mostram algumas partes do antigo morro.

De posse de um desenho do IPHAN que sobrepõe um plano urbano mais atualizado da cidade com o antigo morro, é possível se aproximar de quais posições os panoramas foram realizados. Tal possibilidade só foi alcançada devido a análises feitas através das representações dos principais edifícios, igrejas, marcos, e da natureza contida nos panoramas. Obviamente, são apenas aproximações. Consideramos ser praticamente impossível saber com exatidão de quais locais os panoramas foram feitos.

A partir deste desenho uma nova possibilidade de camada temporal foi vislumbrada. Os três panoramas recolhidos são do século XIX e representam uma antiga cidade do Rio de Janeiro que já não existe mais. A principal contribuição oferecida ao usuário é o seu olhar histórico sobre a cidade. A percepção das principais transformações urbanas ocorridas só será observada através da comparação entre as diferentes camadas históricas. Ainda que os panoramas não tenham sido realizados do mesmo lugar, a maior parte do entorno imediato está presente nos três. Como seria então, através desta comparação se existisse uma camada temporal do momento atual da cidade?

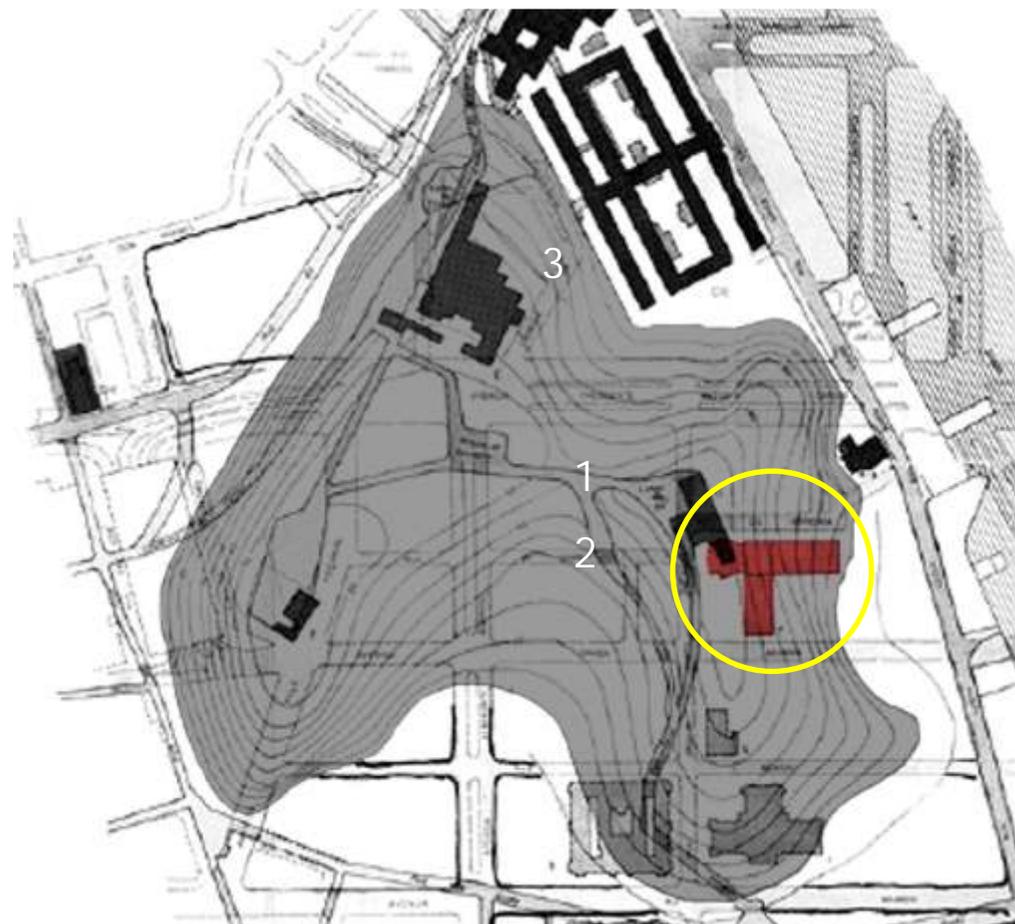


Fig.10 - Localização aproximada dos panoramas no Morro do Castelo e a sugestão de um novo: MEC.



1- Fig.11- A primeira camada: Panorama de Meunié ou F-E Taunay do Morro do Castelo em 1822.



2- Fig.12- A segunda camada: Panorama de Burchell do Morro do Castelo em 1825.



3- Fig.13- A terceira camada: Panorama de Santos Moreira do Morro do Castelo em 1885.

Ao verificar o que restou do antigo Morro do Castelo para realizar um panorama de uma camada temporal atual da cidade, foi possível constatar que quase nada permaneceu, mas que em seu lugar foram construídos vários edifícios. Dentre eles, está o Ministério da Educação, onde já havíamos realizado experiências de representação digital anteriores. A posição do edifício em relação ao antigo morro é particularmente interessante, pois se encontra em sua parte centro-sul voltada para a Baía de Guanabara, e felizmente, bem próximo do lugar estimado de onde os dois primeiros panoramas foram desenhados. Com esta constatação, percebemos que o novo panorama deveria ser realizado a partir do próprio edifício, não somente pela sua posição estratégica, mas também porque ainda preserva uma boa vista para Baía de Guanabara e de seu entorno imediato.

A idéia inicial seria realizar o novo panorama com a mesma altura que possuía o Morro do Castelo naquela posição, o que seria aproximadamente entre o oitavo e nono pavimentos do Ministério da Educação. No entanto, esta opção foi logo descartada, devido às condições de uso atual do próprio edifício, a vista a partir destes pavimentos para a Baía de Guanabara já está obstruída, e bem como, extremamente complicado realizar o panorama de maneira fragmentada, pois não seria possível constituir uma única imagem circular devido à falta de acesso às fachadas leste-oeste do edifício, constituídas por grandes empenas cegas. A partir de então, o lugar escolhido para a realização do panorama foi o terraço-jardim do Ministério do lado da fachada sul, orientada para a Baía de Guanabara. Ainda sim, outros elementos do próprio edifício também dificultam a formação de uma única vista circular da cidade, como por exemplo, o volume destinado ao restaurante dos funcionários e a caixa d'água, mas nada que impeça a sua realização.



Fig. 14- O Corte esquemático de onde estaria o Morro do Castelo em relação ao MEC hoje.



Fig. 15- O novo panorama: realizado a partir do terraço do MES.



Fig. 16- O terraço do MES: vista para a cidade a partir da fachada sul.

O *Panorama multi-layer* passou a conter então quatro camadas temporais: os panoramas do século XIX, de Taunay em 1822; Burchell em 1825; Santos Moreira em 1885; e um novo panorama atual da cidade, realizado no terraço do MEC em 2008. Três panoramas do século XIX e um do século XXI.

Tão logo percebida a grande lacuna existente, o século XX, novas possibilidades para a criação de mais camadas temporais passaram a ser vislumbradas. Basicamente, para o grupo dos panoramas digitais visualizados na tela dos computadores existem três formas para criação de panoramas: digitalização de algum panorama já existente em pintura ou fotografia; o levantamento fotográfico do lugar que se quer representar; e a realização a partir de modelos 3-D. É esta última, que oferece novas possibilidades.⁴

Para dar seqüência aos principais momentos históricos de transformação urbana da cidade do Rio de Janeiro, como a abertura da Avenida Central, parte do processo de arrasamento do Morro do Castelo no início do século XX, e a posterior conformação de sua esplanada, poderão ser realizados novos panoramas a partir de modelos 3-D. No entanto, tais modelos ainda estão sendo desenvolvidos no LAURD, o grupo de pesquisa do PROURB - FAU - UFRJ do qual fazemos parte. O processo de modelagem tridimensional⁵ não está finalizado, mas representa a área central da cidade nos anos de 1910, 1920 e 1950. Os novos panoramas destas camadas temporais seguirão estas datas. É importante ressaltar que esta é apenas uma potencialidade, ainda não está apresentada no *Panorama multi-layer*.

⁴ LEITAO, Thiago; SEGRE, Roberto; BARKI, José. *Panoramas Multi-Layer e computação Gráfica: Uma 'outra' interpretação para a História Urbana*, em: Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SIGraDi 2008, Havana, Cuba.

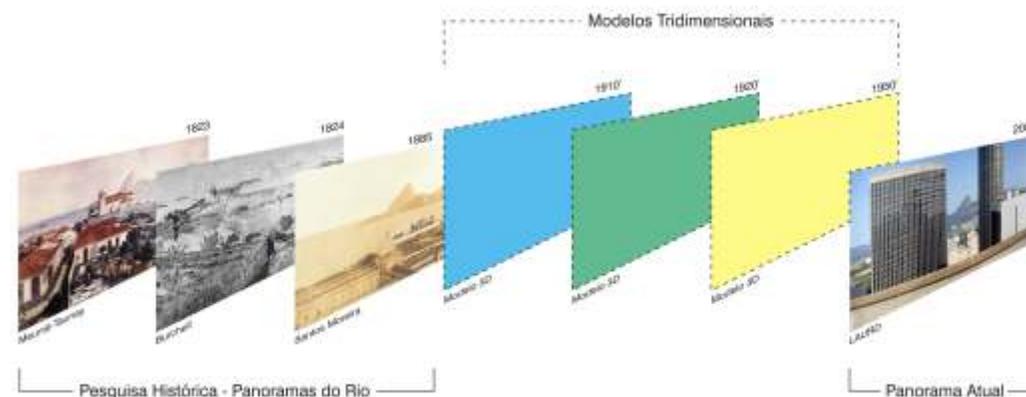


Fig.17- A criação de novas camadas em 1910, 1920, 1950 a partir de modelos em 3-D.

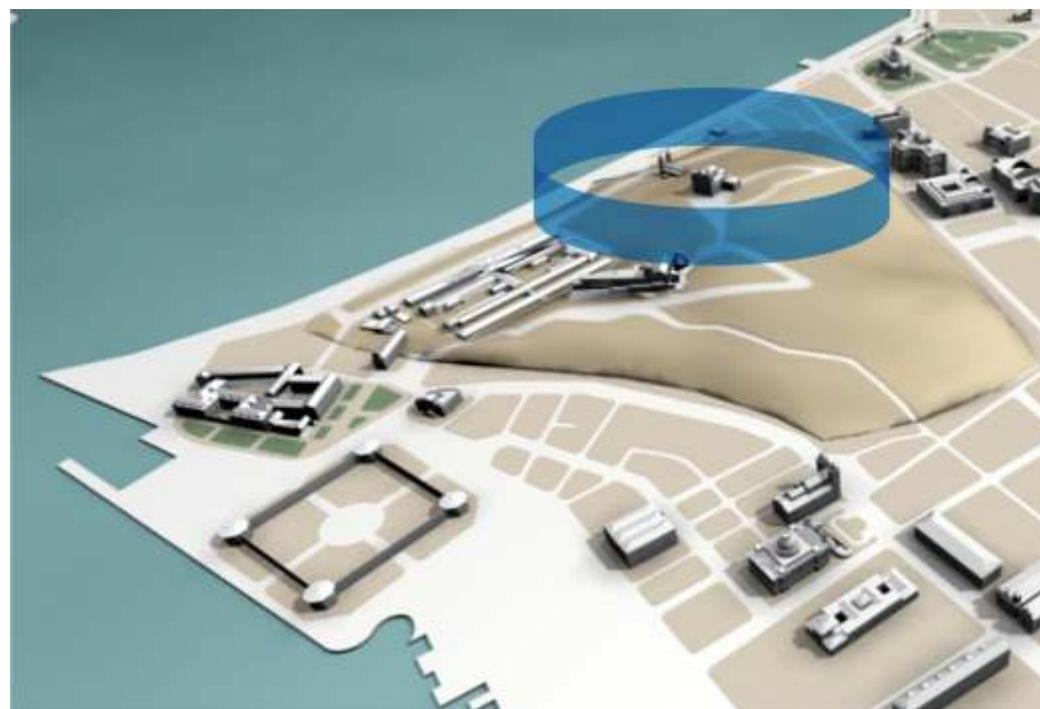


Fig.18- Simulação em 3-D do Morro do Castelo em 1910 com a sugestão de um panorama.

⁵ A maior parte deste processo de modelagem tridimensional, bem como sua coordenação e metodologia, é de autoria do Prof. Naylor Vilas Boas. É parte integrante de sua tese de doutorado *A Esplanada do Castelo: Fragmentos de uma História Urbana*, defendida pelo PROURB - FAU - UFRJ em 2007.

Além da múltipla leitura interativa da cidade em diversas camadas temporais, outra importante possibilidade pode ser vislumbrada pelo *Panorama multi-layer* é a 'locação' espacial, aproximada, dos registros dos viajantes nos panoramas, de tal maneira a desenvolver um grande *hiperdocumento iconográfico* da história da cidade do Rio de Janeiro.

A possibilidade de 'ancorar' aos panoramas, os pequenos recortes das representações dos viajantes do século XIX – a edificação da cidade, o desenvolvimento de áreas urbanas, o cotidiano, etc. – corrobora a idéia de múltiplas leituras, e diversas percepções da cidade, pois cada artista interpretou a cidade de sua própria maneira. A partir da visualização e da interação com o sistema, o usuário poderá criar a sua. Logicamente, a ordenação temporal e espacial destes elementos estão relacionados diretamente com os panoramas e suas respectivas camadas temporais. O surgimento destas informações adicionais e complementares aos panoramas fica a critério do usuário, aparecendo na interface por meio dos *hotspots*. À medida que são solicitadas criam um inventário dos documentos já pesquisados.

Outra possibilidade também proporcionada é comparação de um mesmo objeto arquitetônico ao longo do tempo, representado por vários artistas em diferentes momentos. É interessante poder observar não somente as variadas técnicas de desenho, como também, as transformações ocorridas no próprio objeto e em seu entorno imediato. E ainda, como cada viajante representava aquilo que mais lhe interessava: para alguns, era mais importante um registro preciso da Arquitetura ou edificação dos espaços urbanos; para outros, descrição mais técnica da natureza; outros, a dimensão humana da cidade, etc. Como referências destacam-se alguns os principais desenhos e pinturas de Nicolas-Antoine Taunay, Thomas Ender, Debret e John William Burchell, autores dos próprios panoramas.



Fig. 19 e 20- O outeiro da Glória de N-A Taunay e Ender no panorama de Burchell.



Fig. 21- Trecho do panorama de Burchell.



Fig. 22- Vista da Lapa de Steinmann

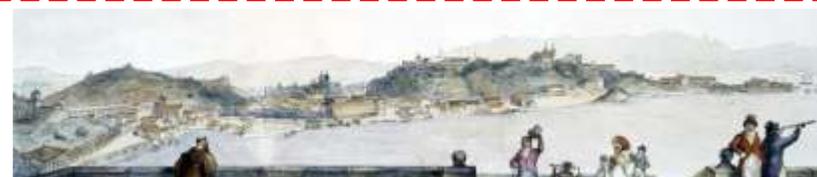


Fig. 23- Vista panorâmica de Debret a partir do Morro da Glória

10. Conclusões

10. Conclusões

Certamente, este trabalho teria sido outro completamente diferente senão tivéssemos a oportunidade de realizar as pesquisas *in loco* e as viagens de estudo aos Panoramas remanescentes. Ter a possibilidade de vivenciar verdadeiramente a experiência de estar em um Panorama foi um dos primeiros passos para poder refletir sobre o tema e saber o que escrever sobre ele. Sem nenhuma dúvida, foi um dos pontos mais importantes e significativos para a realização deste trabalho.

Nas viagens de estudo, foi possível perceber e principalmente constatar que os Panoramas ainda são capazes de oferecer uma verdadeira, intensa e rica experiência pictórico-espacial. Este 'ainda' estaria colocado de maneira indevida se desconsiderássemos toda a complexa experiência contida em um Panorama, desde o seu surgimento no final do século XVIII, durante o século XIX, que felizmente sobreviveu e permanece até os dias atuais nos poucos exemplos remanescentes.

Obviamente, o olhar de quem olha hoje os Panoramas não é mais o mesmo de quem os olhava no século XIX. A capacidade imagética mudou em muito, com a fotografia em meados do século XIX e principalmente no decorrer do século XX com o cinema, televisão, computadores e internet.

Se antes os visitantes dos Panoramas o chamavam de 'simuladores', 'espaços que representavam uma realidade', hoje não poderíamos fazer tais afirmações. Certamente, o que antes era real, uma *representação fidedigna da realidade*, hoje nos é *verossimilhante*. No entanto, seria incorreto julgar os relatos dos visitantes presentes nos principais jornais da época. Mesmo se pudéssemos voltar ao momento de inauguração dos grandes panoramas, nosso olhar não faria um julgamento imparcial, não possuiria tamanha isenção. Não podemos cometer o equívoco de julgar o passado com os olhos do presente.

O que antes era considerado como uma pintura circular de 360° capaz de representar uma realidade - e tal consideração tem que estar sempre presente quando se discutir sobre Panoramas - hoje, nós percebemos esta representação de uma maneira um pouco diferente, nem melhor e nem pior, apenas diferente, com outra interpretação. Acreditamos que tão válida e importante quanto à dos visitantes do século XIX e que não encerra de forma alguma as discussões sobre o tema.

Consideramos essencialmente o Panorama uma representação verossímil de um lugar, mas também, um convite ao sonho, ao devaneio, ao poder e a capacidade de sonhar que é onipresente em todas as pessoas, em umas mais, outras menos. De certa maneira, é como se o panoramista convidasse os seus espectadores a entrar em sua ilusão, em sua fantasia de um único olhar inicial, mas que a cada instante passa a ser oferecida ao olhar múltiplo e infinito da multidão de seus visitantes.

Tal característica era tão proporcionada pelos Panoramas aos seus visitantes durante o século XIX, quanto hoje ainda é nos Panoramas remanescentes no século XXI, o poder de sugestão. Esta era e é uma das principais potencialidades dos Panoramas. Logicamente, se o visitante não se permitir e não se sentir pertencendo à representação pictórico-espacial criada pelo panoramista, não há a magia do Panorama.

O sistema de representação espacial utilizado e desenvolvido pelos panoramistas era baseado em toda a descrição técnica inventada por Barker, mas essencialmente em dois fatores principais: a grande pintura circular de 360°, onde existe a discordância do que é ou não Panorama, se uma pintura ou toda a Arquitetura que a contém; e a cenografia existente, bem como, os elementos figurativos do *faux-terrain*.

A pintura circular de 360° capaz de oferecer uma sensação de envolvimento dos observadores é seguramente o elemento visual mais importante da experiência. É ela que atrai o olhar, e obviamente sem ela, não existe Panorama. O *faux-terrain* é o espaço de transição entre a plataforma de observação e a tela circular. É muito importante e necessário, pois é o lugar tátil da representação, embora não se possa tocar nele, sempre separado pelo guarda-corpo ou balaustrada da plataforma.

Estes dois elementos, a tela circular e o *faux-terrain*, coordenados com todas as demais partes do sistema, caracterizam essencialmente a experiência pictórico-espacial proporcionada pelos Panoramas.

É uma representação desenvolvida através de uma *metáforização* de dois dos cinco sentidos dos seres humanos: a pintura, para a visão; e o *faux-terrain*, para o tato. Esta é parte da 'tradução' oferecida pelo panoramista a experiência física e presencial de estar em um lugar. Obviamente, toda esta experiência é ressaltada ao atingir a plataforma de observação, após passar pela vertigem de sentidos contida nos espaços anteriores da rotunda. Vale lembrar que posteriormente, os Panoramas passaram também a incorporar a reprodução de som, música e ruídos relativos ao tema da pintura. É mais uma contribuição e enriquecimento da experiência oferecida.

Os temas representados foram basicamente três ao logo de toda história dos Panoramas: cidade e paisagem; guerra; e religião; havendo pouquíssimas exceções e pequenas variações por parte de alguns autores em suas divisões temáticas. O tema da cidade e paisagem tornou-se nosso tema de pesquisa mais profunda, devido à maior relação com a Arquitetura e com o Urbanismo. Embora consideramos ser de grande relevância exibir e comentar sobre os panoramas remanescentes, os poucos exemplos sobreviventes do século XIX, com a temática da guerra e da religião, também presentes na dissertação.

Destacamos como outra característica muito importante deste trabalho a contribuição oferecida por Victor Meirelles ao tema dos Panoramas. O artista foi um dos poucos panoramistas a pintar os três grandes temas. Seu envolvimento inteiramente relacionado com a última fase de sua biografia, as exposições em Bruxelas, Paris e Rio, o desaparecimento final de suas grandes telas foram essenciais para a boa parte da pesquisa sobre o tema, bem como, a busca para uma possível compreensão sobre sua fascinante história inacabada.

Victor Meirelles nos ofereceu a possibilidade de tentar seguir os caminhos por onde expôs o seu Panorama. Sua sociedade com o pintor belga Henri Langerock foi de profunda importância, considerado como ponto de partida para a pesquisa em campo.

Muito pouco se sabia sobre Langerock. De certo, podemos afirmar que o pintor belga não atingiu em seu país a importância que Victor Meirelles teve para o Brasil. Langerock foi um artista bem atuante e que já possuía experiência em realizar panoramas antes da parceria com o pintor brasileiro. Mas, hoje se encontra completamente esquecido. Neste sentido, a biografia encontrada do artista, torna-se um documento de grande valor.

As investigações começaram pela exposição do Panorama do Rio de Janeiro na própria cidade do Rio de Janeiro, onde pouquíssimas informações foram encontradas. Se os registros do Panorama no Rio de Janeiro não foram suficientes, somente na cidade de Bruxelas, onde o Panorama foi concluído pelos dois pintores e exibido pela primeira vez, é que poderiam haver mais e maiores esclarecimentos.

A exposição do *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* em 1888 nos deixou vestígios de sua passagem pela capital belga. Felizmente, a rotunda ainda existe. Evidentemente, já bem descaracterizada e com outra utilização, como um estacionamento. Através de grande levantamento

fotográfico, e de nossa interpretação espacial, foi possível chegar a uma aproximação de como o Panorama esteve exposto. Acreditamos que seja uma importante contribuição ao estudo do Panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Henri Langerock. O Panorama mais aclamado e reconhecido internacionalmente da cidade do Rio de Janeiro.

A Exposição de Paris, não nos ofertou muitas informações. Mas foi possível constatar que o Panorama do Rio de Janeiro não esteve realmente presente na Exposição Universal. Esteve em exibição em Paris, mas não dentro das áreas reservadas a Exposição. Apenas um pequeno detalhe, mas que fez e faz toda a diferença na realização de uma pesquisa.

Em 1891, o Panorama foi exposto no Rio de Janeiro. É importante dizer que a rotunda não foi construída em qualquer lugar, mas na Praça Quinze de Novembro, o principal cenário político do final do século XIX na cidade, então capital federal. O Panorama vinha de Exposições bem sucedidas em Bruxelas e Paris, e deveria possuir tamanha representatividade de acordo com a fama que já havia adquirido. Inicialmente, o público respondeu bem as expectativas, gerando um grande sucesso noticiado pelos jornais da época.

Os outros dois Panoramas pintados por Victor Meirelles não são tão conhecidos como o primeiro. *O Panorama da Revolta da Armada* representava um episódio ocorrido na Baía de Guanabara recentemente naquela oportunidade, um golpe de Estado promovido pela Marinha contra o governo de Marechal Floriano Peixoto. Obteve um rápido e extraordinário sucesso. Pouco tempo depois, foi deixado de lado. Um fato muito importante é que este Panorama marcou de certa maneira, o início do desinteresse no espetáculo dos Panoramas no Brasil, pois logo em seguida surgiria o cinema. O pintor ainda insistiu em realizar um terceiro Panorama, pois era a sua única fonte de renda, o *Panorama do Descobrimento do Brasil*, em comemoração

ao quarto centenário do descobrimento. Este último com pouco sucesso. Poucos meses antes de morrer Meirelles doou os três Panoramas para o Museu da Quinta da Boa Vista. Marcou o início de seu desaparecimento, e possivelmente o triste fim das três grandes telas.

Muito se comenta sobre a relação de Victor Meirelles com o regime monárquico, e que possivelmente se o pintor tivesse se aproximado da República em seus últimos anos de vida seus Panoramas não teriam sido perdidos. Possivelmente, a história poderia ter ocorrido de outra maneira. Mas o que é importante salientar é que naquele momento os Panoramas eram considerados ultrapassados, já superados pelo cinema. Como era muito complicado o seu trabalho de estocagem, para que pudessem ser bem preservados, acabaram deixados de lado, e com o tempo viraram um grande estorvo. Infelizmente, só nos restam os seus estudos iniciais.

Outro ponto extremamente importante para este trabalho, que revigora as discussões sobre a permanência e a existência dos Panoramas nos dias atuais são as experiências realizadas por Yadegar Asisi. Sem nenhuma dúvida, podemos considerar o artista austriaco como o maior panoramista da atualidade, contudo de uma maneira um pouco diferente.

Os Panoramas realizados por Asisi remetem aos antigos Panoramas tradicionais e remanescentes do século XIX. São expostos em rotundas adaptadas, nos antigos gasômetros das cidades alemãs de Leipzig e Dresden, mas que também oferecem uma nova experiência 'pictórico-espacial'. Em seus Panoramas não existe a preocupação com toda a especificidade técnica da rotunda e de seu sistema de exibição da tela circular criados por Barker. Para Asisi, a experiência do Panorama acontece com a contemplação máxima da pintura, mesmo que seus limites permaneçam visíveis. Não há o *faux-terrain*, o que existe é uma torre central que pode remeter ao tema do Panorama apresentado.

A nova experiência proporcionada por Asisi não ocorre com uma pintura circular, mas sim com uma impressão, uma *plotagem* circular. Os Panoramas de Asisi não são pintados, são impressos por grande plotadoras em seções de 3 x 30 metros, colados justapostamente e erguidos nas rotundas. A experiência se eleva ainda mais ao utilizar luz e som para referenciar a passagem das horas do dia. É possível observar o nascimento do dia, o entardecer, e as últimas horas da noite, em poucos minutos.

O trabalho de Asisi é de um panoramista, pois ele vai ao lugar que representar, realiza diversos estudos iniciais e começa a desenhar o seu panorama. No entanto, ao invés das tradicionais telas, Asisi utiliza a interface de um computador. Seus pincéis são um *mouse* e uma caneta digitalizadora, suas tintas à óleo, são os *pantones* existentes nos softwares de edição gráfica. Asisi é um panoramista, porém um novo tipo de panoramista. Um artista que utiliza os recursos existentes da Gráfica Digital para realizar e potencializar ainda mais a experiência oferecida por seus Panoramas.

Felizmente, com o trabalho de Yadegar Asisi é possível afirmar que os Panoramas continuam sendo sim realizados. De outra maneira, com outras ferramentas, proporcionando novas experiências, mas capazes de envolver e suggestionar aqueles que os contemplam.

E por último, citamos também como outro ponto muito importante para este trabalho as experiências digitais com panoramas. Como foi visto, existem dois grandes grupos de investigação sobre panoramas digitais: os panoramas visualizados nas telas dos computadores; e os desenvolvidos para as instalações panorâmicas. É no primeiro grupo onde se encontram as investigações mais freqüentemente desenvolvidas e conhecidas, nos *websites* e nos programas de edição multimídia. Nestas experiências os panoramas digitais são utilizados principalmente como forma de representação e reconhecimento espacial, como também, ferramentas para

pesquisa da Arquitetura, Cidade e de outros temas que necessitem uma visualização interativa por parte de usuário/navegador. É neste primeiro grupo que desenvolvemos o *Panorama multi-layer*, com todo o auxílio das ferramentas da Gráfica Digital. No segundo campo de investigações, as experiências aparecem em número bem menor, considerando toda a complexidade e o custo dos sistemas. Neste grupo, a principal prerrogativa é proporcionar ao usuário a sensação de envolvimento contida nos Panoramas, com uma correlação existente nos meios digitais.

Os dois campos de investigações são extremamente importantes. Uma experiência não invalida a outra, pelo contrário, consideramos que a duas criam a discussão sobre os panoramas digitais e uma pode ajudar no desenvolvimento da outra. Um tipo de aplicativo que foi criado inicialmente para ser visualizado na tela dos computadores pode ser adaptado e exibido numa instalação panorâmica. A interatividade da interface do computador poderia ser substituída por uma tela do tipo *touchscreen*. Da mesma maneira que a experiência criada para a exposição em uma instalação, pode também ser desenhada e transcrita para a interface de um ou mais computadores.

Enfim, o novo gênero de pintura da paisagem, a nova forma de arte associada à tecnologia, um complexo sistema criado para exibir uma pintura circular de 360°, com uma nova forma de olhar, rapidamente se difundiram pelo mundo. Os Panoramas se consolidaram como grandes espetáculos capazes de atrair multidões nos países onde passaram. O seu convite a imaginação proporcionava ao público emoção, prazer, ciência e entretenimento. Felizmente, alguns exemplos sobreviveram, e outros estão surgindo, através de novas experiências. Um fenômeno que para muitos havia desaparecido, ainda nos oferece novos ensinamentos e propõe novas questões. revigorando-se cada vez mais

Anexo I

Listagem oficial do *International Panorama Council* - Europa

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
01	Áustria	Hallein	Panorama of Hallein	1,4 x 14,6 m	Anton Eggl (1816-86)	-	Ap. 1850
02	Áustria	Innsbruck	Panorama of the Battle of Mount Isel	10,4 x 103 m	Michael Zeno Diemer (1867 - 1939)	Franz Burger, W. Flauscher, A. Niedermair, A. Pätzold	1896 Restauração (1981-85)
03	Áustria	Salzburg	Panorama of Salzburg (Sattler-Panorama)	4.9 x 25.8 m	Johann Michael Sattler (1786-1847)	Friedrich Loos, Johann Schindler	1829 Restauração (1976, 2003-2005)
04	Bélgica	Bruxelas	Panorama of the Congo	9 x 115 m	Alfred Bastien	Pol Mathieu	1913 (fragmentos)
05	Bélgica	Bruxelas	Panorama of the Battle of the IJzer	14 x 115 m	Alfred Bastien (1873 - 1955)	Charly Léonard, Charles Swijncoop, Jef Bonheur	1921 (fragmentos)
06	Bélgica	Bruxelas	Panorama of the Battle of the Maas	8 x 72 m	Alfred Bastien	-	1937 (fragmentos)
07	Bélgica	Bruxelas	Panorama of Cairo and the Nile	13,4 x 111,7 m	Emile Charles Wauters (1846-1933)	-	1881 (fragmentos)
08	Bélgica	Braine l'Alleud	Panorama of the Battle of Waterloo	12 x 110 m	Louis Dumoulin (1860-1924)	Raymond Desvarreux, Louis Ferdinand Malespina, Pierre Victor Robiquet	1911-1912
09	Bélgica	Diksmuide	Panorama of World War I	100 m ²	-	-	-
10	Bulgária	Pleven	Panorama of the Third Siege of Pleven	15 x 115 m	Nikolai Vasiljevich Ovechkin (1929-93)	Moscow military painters studio "M.B. Grekov	1977

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
11	República Tcheca	Praga	Maroldovo Panorama	11 x 95 m	Ludek Marold (1865-98)	Vaclav Jansa, Karel Raska, Ludvik Vacatko, Theodor Hilser	1898 Restauração (1934, 2002)
12	França	Salies de Béarn	Panorama of Salies de Béarn	2,5 x 12 m	Roger Hallett (*1929)	-	1999 - 2000
13	Alemanha	Altoetting	Jerusalem Panorama of the Crucifixion of Christ	12 x 95 m	Gebhard Fugel (1863-1939)	Josef Krieger, Karl Nadler, Heinrich Ellenberger	1902-03 Restauração (2004-2007)
14	Alemanha	Bad Frankenhausen	Circular Painting of the Peasants War	14.5 x 123 m	Werner Tübke (1929-2004)	-	1975 - 1987
15	Alemanha	Dresden	Dresden 1756	105 x 27 m	Yadegar Asisi (* 1955)	-	2006
16	Alemanha	Leipzig	Rome CCCXII	106 x 31 m	Yadegar Asisi (* 1955)	-	2005
17	Alemanha	Lorch	Circular painting of the Staufer	4.5 x 30 m	Hans Kloss (*1938)	-	1998-2003
18	Hungria	Opusztaszer	Feszty-Panorama	15 x 120 m	Arpad Feszty (1856-1914)	Adolf Barsy, Pal Vago, Laszlo Mednyansky, Ignac Ujvary, Bela Spanyol, Ferenc Olgyay, Celestin Pallya, Daniel Mihalik, Karoly Ziegler	1892 – 1894 1945, 60% da pintura destruída / 1991-1995 recriado (Restauração desde 1976).
19	Luxemburgo	Luxemburgo	Panorama of the City of Luxembourg 17th century	Circuf. 17 m	Antoine Fontaine	-	2006

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
20	Polônia	Wroclaw	Panorama of the Battle of Raclawice	15 x 115 m	Jan Styka (1858-1925), Wojciech Kossak (1856-1942)	Ludwik Boller, Tadeusz Popiel, Zugmunt Rozwadowski, Teodor Axentowicz, Włodzimierz Tetmajer, Wincenty Wodzinowski	1893 – 1894 Restauração (1981 - 1985)
21	Rússia	Khabarovsk	Panorama of the Battle of Volochayevk	6 x 46 m	Anatolyi Andreevich Gorpenko (1916-80)	Sergei Dimitrevich Agapov (*1921)	1971 - 1975
22	Rússia	Moscow	Panorama of the Battle of Borodino	15 x 115 m	Franz Alexeevich Roubaud (1856 - 1928)	Carl Becker, Michael Zeno Diemer, P.P. Müller, Karl H. Frosch	1910 – 1912; Fechado 1918; Reaberto 1962
23	Rússia	Wolgograd	Panorama of the Battle of Stalingrad	16 x 120 m	Moscow military painters studio "M.B. Grekow (1882-1934)"	G.I. Marchenko (1913 - 1981), N.Y. Butt (1928 - 1989), V.K. Dimitrievskiyi (*1923), P.Y. Zhigimo	1980 - 1982
24	Suíça	Ascona	Panorama Klarwelt	3,45 x 25,3 m	Elisàr von Kupffer (1872-1942)	-	1924
25	Suíça	Einsiedeln	Panorama of the Crucifixion of Christ	10 x 100 m	Hans Wulz, Josef Fastl	Original 1893 destroyed in 1960 with a fire	1962

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
26	Suíça	Lucerna	Bourbaki Panorama	15 x 112 m	Edouard Castres (1838-1902)	Gustav Henri de Beaumont, Auguste Frédéric Dufaux, Louis Dunki, G. Gillard, William Henry Hébert, Ferdinand Hodler, Aimeé Nicolas Morot	1881 em Genebra, desde 1889 em Lucerna. 1996 - 2003 / Reaberto 2000.
27	Suíça	Lucerna	Alpineum	-	Ernst Hodel sen. (1853-1902)	Ernst Hodel jun. (1881-1955)	Por volta de 1900
28	Suíça	Murten	Panorama of the Battle of Murten	10.5 x 97.38 m	Louis Braun (1836 - 1916)	Anton Hoffmann, Edmund Berninger, Josef Krieger	1893-1894. 1918-1999 Enrolado / Apresentação temporária na Exibição Nacional da Suíça em 2002 / Agora enrolado no depósito militar.
29	Suíça	Thun	Woche-Panorama	7.5 x 38.3 m	Marquard Fidelis Woche (1760 - 1830)	Jacob Biedermann (1763 - 1830)	1809-1814. 1814-1867 Exibido na Basileia 1899 Doado para cidade de Thun / Restaurado em 1961 e exposto na recém inaugurada rotunda no Park Schadau.
30	Holanda	Haia	Panorama Mesdag	14.7 x 114.7 m	Hendrik Willem Mesdag (1831 - 1915)	Sientje Mesdag-van Houten, Theophile de Bock, B.J. Blommers, G.H. Breitner	Abertura 1881 Restauração 1996

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
31	Holanda	Voorhout	Panorama Big Sur	5 x 36 m	André Balyon (*1951)	-	1996
32	Holanda	Voorhout	Panorama Tulip Land	4 x 63 m	Leo van den Ende (*1939)	-	1997 (WIK)
33	Ucrânia	Sebastopol	Panorama of the Defence of Sebastopol	14 x 115 m	Franz Alexeevich Roubaud (1856 - 1928)	Leopold Schönchen, Oskar Merté, Katl H. Frosch	1901 – 1904. Danificado 1942 Recriado 1951 - 54 por 19 artistas do Studio de Pintores Militares de Moscou "M.B. Grekov" Reaberto 1954 .
34	Reino Unido	Londres	Panorama of Rome	1.67 x 13.35 m	Ludovico Caracciolo (1761 - 1842)	-	1824
35	Reino Unido	Portsmouth	Semi-circle Panorama of the Battle of Trafalgar	3,7 x 13 m	W.L. Wyllie (1851 - 1931)	-	1929 – 30 Restauração 1999 - 2000
36	Reino Unido	Stoke by Nayland	Panorama of the City of Bath	7 x 70 m	Roger Hallett (*1929)	-	1983 – 87 (armazenado)

Listagem oficial do *International Panorama Council* - África

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
37	Egito	Cairo- Heliópolis	Panorama of the Epic of 6th October 1973	15 x 136 m	Ri Chun Sik	Ri Chun Song, Kim Jong Thae, Ryom Thae Sun, Ri Kun Thaek, Hwang Tok Gwan, Ri Jae Su, Sin in Mo, Kim Chong Hak, Ri Sung	1985 - 1989

Listagem oficial do *International Panorama Council* - América

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
38	Canadá	Ste-Anne-de-Beaupré	Pan of Jerusalem and the Crucifixion of Christ	14 x 110 m	Salvator Mège	Ernest Gros, Oliver D. Grover, Charles A. Corvin, Edward G. Austen	1886-1888, Desde 1895 localizado em Ste-Anne-de-Beaupré
39	EUA	Gettysburg	Cyclorama of the Battle of Gettysburg	12,5 x 115 m	Paul Philippoteaux (1845 - 1923)	-	1882 – 1884. Restauração 2004-2008
40	EUA	Atlanta	Cyclorama of the Battle of Atlanta	13 x 106 m	F.W. Heine (1845 - 1921)	August Lohr, Richard Lorenz, Theodore Davis, Bernhard Schneider, Wilhelm Schroeter, Franz Biberstein, Zuckotinsky, Thodore Bredwiser, Franz Rohrbe	1885 – 1887. Restauração 1980-1982
41	EUA	Berlin OH	Behalt Cyclorama	3 x 81 m	Heinz Gaugel (1927 - 2000)	-	1978 - 1992
42	EUA	Glendale	Semi-circle panorama Golgatha	16 x 65 m	Jan Styka (1858 - 1925)	Zygmunt Rozwadowski, Tadeusz Popiel, Jan Stanislawski	1896. Agora planejado na parede.
43	EUA	Cansas	Panthéon de la Guerre	14,75 x 132 m	Pierre Carrier-Belleuse (1851-1933)	Auguste-Francois Gorguet (1863-1927)	1914-1918. 1918-1927 na exibição de Paris, 1927-1940 turné nos Estados Unidos, 1959 24 fragmentos (menos que 7%) recomposto no Hall de Exibição.
44	EUA	Los Angeles	The Valley of the Smokes	1.25 x 20 m	Sara Velas	-	2001

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
45	EUA	Los Angeles	Effulgence of the North	3 x 27,4 m	Sara Velas	-	2007
46	EUA	New York	Panorama of the Palace and Gardens of Versailles	3.6 x 50 m	John Vanderlyn (1775 - 1852)	-	1818 – 1919. Restauração 1982-83 / Exibido no Metropolitan Museum numa forma oval desde 1956.

Listagem oficial do *International Panorama Council* - Ásia

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
47	Síria	Damascus	Panorama of the 4th Middle East War	129,5 x 7,8 m	Group of North Korean Painters	Kim Sing Chol, O Kwang Ho, Ri Jae Su, Ri Kap Il, Kim Chol Jin, Choe Song Sik, Ri Jong Gap, Kim Ki Dok, Cha Yo Sang, Ri Yon Nam	1999
48	Índia	Amritsar	Maharaja Ranjit Singh Panorama	12 x 100 m	-	-	2006
49	Índia	Kurukshetra	Panorama of the Battle of Mahabharata	-	-	-	2000 ou 2001
50	China	Beijing	Semi-circle Panorama of Lugouqiao Incident	16 x 51 m	He Kongde, Mao Wenbiao, Yang Keshan, Cui Kaixi	Gao Quan, Shang Ding, Sun Xiangyang	1988
51	China	Chongqing	Panorama of the Yangtsee-Dam	-	-	-	-

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
52	China	Dandong City	Panorama of the Battle Qingchuanjiang River	16 x 132.15 m	Song Huimin, Ren Mengzhang, Xu Rongchu,	Wang Tieniu, Guan Qiming, Yan Jian, Chi Liancheng	1993
53	China	Dongguan City	Semi-circle Panorama of Humen Sea Battle	12.5 x 51 m	Cai Jingkai, Sun Hao, Shao Yachuan	Sun Xiangyang, Wang Xiaoshu, Xu Haitao	1999
54	China	Hebai City	Panorama of the Battle of Taking Yuncheng	17 x 125 m	Wei Ershen, Zhao Dajun, Li Wu, Cao Qingshang	Wang Wei, Wang Junrui, Hui Yuanfu	2000
55	China	Hong'an County	Semicircle Panorama of Huang Ma Insurgence	12 x 50 m	Chen Jiangjun, Song Huiming, Cui Xiaobai, Wang Xiqi	Cao Qingtang, Li Wu, Ma Delong, Sun Bing	2008
56	China	Ji Nan	Panorama of Ji Nan Battle	18 x 126 m	Li Fulai, Yan Yang, Li Wu, Zhou Fuxian, Wu Yunhua, Zhang Hongwei	Liu Xizhuo, Sun Bing, Cao Qingtang, Wu Qinglin, Yang Hai	2001-2002
57	China	Jing Gang Mountain	Pan of the Warfare on Jing Gang Mountain	18 x 112 m	Li Fulai, Yan Yang, Li Wu, Cao Qingtang, Liu Xizhuo, Zhou Fuxian	Fu Wei, Wu Yunhua, Li Xianwu, Sun Bing	2005
58	China	Jinzhou City	Panorama of Taking Jinzhou	16.1 x 122.24 m	Song Huimin, Xu Rongchu, Gao Quan, Wang Tieniu, Gun Qiming	Sun Hao, Li Enyuan, Yang Keshan, Fu Dali	1989
59	China	Laiwu City	Panorama of Lai-wu-Battle	17 x 119,78 m	Li Fulai, Yan Jian, Yan Yang, Cao Qingtang, Li Wu, Wang Junrui,	Wu Yunhua, Tong Ansheng, Zhang Yue, Chen Shuzhong, Jin Daoqi	1997
60	China	Su-Zhou	Semi-circle Panorama The Battle of Lake Yangcheng	16.5 x 62 m	He Kongde, Cui Kaixi, Yang Keshan	Sun Hao, Shao Yachun	1993

61	China	Weihai	Semicircle Panorama of Defending Liugong Island	8 x 39 m	Li Fulai, Yan Yang, Li Wu	Zhou Fuxian, Li Xianwu	2008
62	China	Weihai City	Semi-circle Panorama of Sea Battle on Huanghai Sea	7 x 36 m	Cai Jingkai,	Nie Hong	1998
63	China	Wuhan City	Panorama of Chibi War	18 x 135 m	Song Huimin, Li Fulai, Ren Megzhang	Yan Yang, Wang Xiqi	1999
64	China	Xibeipo	Semicircle Panorama of the three Big Battles	13 x 46 m	Li Fulai, Yan Yang, Li Wu, Zhou Fuxian, Sun Bing	Cao Qingtang, Wu Qinglin, Yang Keshan	2005
65	China	Xuzhou	Panorama of the Battle of Huai Hai	22 x 155 m	Li Fulai, Yan Yang, Li Wu, Zhou Fuxia	Liu Xizhuo, Sun Bing, Li Xianwu, Fu Wei	2007
66	China	Zaozhuang City	Panorama of Tai'erzhuang Battle	16.5 x 124.1 m	Fu Dali, Li Enyuan, Guan Qiming, Jin Longgui, Dai Chengyou, Meng De'an, Fu Runhong	Yang Yongbi, Zhang Yanqing, Li Shaoyin, Ma Tiewei, Liu Zhongzuo	1994-1995

Listagem oficial do *International Panorama Council* - Oceania

Nº	País	Cidade	Nome do Panorama	Dimensões H x L (m)	Pintor principal	Colaboradores	Inauguração
67	Austrália	Hawker	Wilpena Panorama	3 x 30 m	Jeffrey B. Morgan	-	2002
68	Austrália	Melbourne	Cyclorama of Early Melbourne in 1841	3,86 x 31,88 m	John Hennings (1835-1898)	-	1892 (Armazenado)
69	Austrália	Norfolk Island	Fletchers Mutiny Cyclorama	3,6 x 50 m	Sue Draper, Tracey Yager, Glen Donran	-	2002

Anexo II

Lista dos Panoramas do Rio de Janeiro

Legenda



Panorama (P Maiúsculo) – Experiência, 360°. Pelo menos, uma vez exposto em rotunda.



Panorama (p minúsculo) – 360°, mas sem rotunda.



**Panorama Parcial – Constitui em uma única fita, mas não de 360°.
Pode ser formado também por várias vistas panorâmicas seqüenciais formando uma única.**



**Vista Panorâmica – Vista abrangente do objeto representado.
Não são seqüenciais. Se forem, formam um panorama parcial.**

Nome do Panorama ou vista Panorâmica	A partir	Pranchas	Dimensões H x L (cm)	Pintor Principal	Técnica e Descrição	Data	Localização e Referência
Panorama da cidade do Rio de Janeiro	Morro de Santo Antônio	N. 01	90,4 x 225	Victor Meirelles Henri Langerock	Morro de Santo Antônio e Largo do Rocio. Atualmente, Praça Tiradentes	1885	Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro
		N. 02	51,4 x 62,2		Morro da Conceição e Igreja da Candelária		
		N. 03	100 x 100		Morro de Santo Antônio e Ilha das Cobras		
		N. 04	100 x 100		Morro do Castelo		
		N. 05	56,7 x 195,4		Entrada da Barra (Pão de Açúcar)		
		N. 06	57 x 210		Morro do Corcovado e Tijuca		
Panorama da Entrada da Esquadra legal na Revolta da Amada ruínas da Fortaleza de Villegaignon	Forte de Villegaignon	1	56,4 x 326	Victor Meirelles	Morro do Castelo e Baía de Guanabara. E ainda, o edifício rotunda, onde o Panorama foi exposto.	1895	Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro
Panorama do Descobrimento do Brasil	Porto Seguro, BA	1	33 X 328	Victor Meirelles	Carta do Pero Vaz de Caminha	1898-1900	Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Nome do Panorama ou vista Panorâmica	A partir	Pranchas	Dimensões H x L (cm)	Pintor Principal	Técnica e Descrição	Data	Localização e Referência
Prospectiva da Cidade do Rio de Janeiro	Ilha das Cobras Parte Norte da Cidade do Rio	1	67 x 247	Miguel Angelo Blasco	Parte Norte do Rio Do Morro de São Bento até a Barra.	1762 ap.	Ministério da Guerra. Mencionado por Gilberto Ferrez (1957)
Vista do Rio de Janeiro	Centro da Baía (Provavelmente)	1	69 x 250	?	Lápis e Aquarela. Não terminado (Falta a enseada).	1770 ap.	Arquivo do Serviço Geográfico do Exército. Nº 1.113 – K 519.00 da Mapoteca. Mencionado por Gilberto Ferrez (1957)
Prospecto da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro	Centro da Baía	1	24 x 90	Não consta o pintor original. Cópia por Luis dos Santos Vilhena	Da Ponta do Calabouço até o Morro de São Bento.	1775	Iconografia e Mapoteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Nº 25,61 B. Do livro 'Um Panorama do Rio de Janeiro de 1775' de Gilberto Ferrez.
Panorama do Rio de Janeiro	Centro da Baía	Fl. 01	20,8 x 34,5	Sydeham - Atribuição por Gilberto Ferrez	Litogravura Aquarelada	1795	Coleção Paulo Fontainha Geyer. Rio de Janeiro Brasil. Livro Brasil dos Viajantes Vol III.
		Fl. 02	21 x 35				
		Fl. 03	20,3 x 34,5				

Nome do Panorama ou vista Panorâmica	A partir	Pranchas	Dimensões H x L (cm)	Pintor Principal	Técnica e Descrição	Data	Localização e Referência
Panorama do Rio de Janeiro	Centro da Baía a partir da Naus Áustria	1	27 x 227,5	Thomas Ender	Aquarela e lápis sobre papel	1817	Akademie der Bildenren kunste, Viena, Áustria. Thomas Ender Vol III.
Panorama do Rio de Janeiro	Centro da Baía	4	Total 11 x 167	Henry Chamberlain	Aquarela sobre papel. Vista Panorâmica.	1819	Coleção Sérgio Fadel Rio de Janeiro. Livro Brasil dos Viajantes Vol III.
Vista da Cidade do Rio de Janeiro tomada do ancoradouro	Centro da Baía	1	20 x 91	Henry Chamberlain, gravado por John Clarke	Água-tinta e aquarela sobre papel. Vista Panorâmica.	1821	Livro Coleção Brasileira Fundação Estudar CBFE.
Ponta do Calabouço vista da Glória	Centro da Baía	1	21,3 x 84,5	Henry Chamberlain, gravado por Henry Thomas Alken	Água-tinta e aquarela sobre papel. Vista Panorâmica.	1821	Livro Coleção Brasileira Fundação Estudar CBFE.
Vista do lado oeste do porto do Rio de Janeiro	Centro da Baía	1	23 x 90	Henry Chamberlain, gravado por G Hunt	Água-tinta e aquarela sobre papel. Vista Panorâmica.	1822	Livro Coleção Brasileira Fundação Estudar CBFE.
Vista do lado leste do porto do Rio de Janeiro	Centro da Baía	1	20 x 88,5	Henry Chamberlain, gravado por G Hunt	Água-tinta e aquarela sobre papel. Vista Panorâmica.	1822	Livro Coleção Brasileira Fundação Estudar CBFE.

Nome do Panorama ou vista Panorâmica	A partir	Pranchas	Dimensões H x L (cm)	Pintor Principal	Técnica e Descrição	Data	Localização e Referência
Panorama Circular do Rio de Janeiro	Morro do Castelo	8	08 Pranchas de 51 x 39 cada	Félix Émile Taunay (1795-1881)	Desenho Original – Félix Émile Taunay. Colorido por Friedrich Salathé.	1824	Archives d'Architecture moderne 1990. Coleção da Família Meunié David-Roy. MAGAZINE.
				ou	Este pequeno Panorama foi ampliado e se tornou o exposto na <i>Passage des Panoramas</i> (Paris).		Publicado por Johan Jakob Steinmann in 1839. 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
				Louis-Symphorien Meunié?	Jean Prévost and Rommy Guillaume, foram os expositors. Neste Panorama, D Pedro I, em seu cavalo vista o Morro do Castelo		

Nome do Panorama ou vista Panorâmica	A partir	Pranchas	Dimensões H x L (cm)	Pintor Principal	Técnica e Descrição	Data	Localização e Referência
O mais belo Panorama do Rio de Janeiro	Morro do Castelo	8	08 Pranchas de 53 x 37,2 cada	William John Burchell (1781-1863)	Aquarela e Lápis sobre papel.	1823 or 1825? Publicado por Gilberto Ferrez em 1966	Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Original, Museu Africa, Johannesburgo, África do Sul.
Panorama de l'intérieur de la baie de Rio de Janeiro	O morro mais alto do Rio de Janeiro (Corcovado?)	5	14 x 125 ap.	Jean Baptiste Debret (1768-1848)	O morro mais alto do Rio de Janeiro. Escala urbana.	1825	Fundação Castro Maia
Panorama do Rio de Janeiro	Centro da Baía	1	18,5 x 353	Maria Graham	Óleo sobre papel montado em tela.	1825	Fundação Castro Maia
Panorama de Emeric Essex Vidal	Centro da Baía	?	?	?	?	1827	Fundação Castro Maia
Panorama do Rio de Janeiro	Santa Teresa	6	Total 30,3 x 312,4	Diplomata Belga Benjamin Mary	Grafite, nanquim e aquarela sobre papel.	1835	Livro Coleção Brasileira Fundação Estudar CBFE.
Panorama of the city of Rio de Janeiro. The Capital of Brasil	Morro de Santo Antônio	4	4 Pranchas de 33 x 60 cada	Frederico G Briggs. Day and Haghe	Gravura.	1837	Iconografia-Vol. 115, Day & Hague. Biblioteca Nacional.

Nome do Panorama ou vista Panorâmica	A partir	Pranchas	Dimensões H x L (cm)	Pintor Principal	Técnica e Descrição	Data	Localização e Referência
Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Morro do Castelo	Centro da Baía	1	16,5 x 101	Friederich Salathé (sculpt.), Joahann Steinmann (ed.)	Água-tinta colorida. Obra realizada a partir de pintura a óleo de Guillaume Frederic Rommy, que se baseou em desenho de Félix Émile Taunay feito em 1821	1839 ap.	Coleção João Moreira Garcez. São Paulo, Brasil. Livro Brasil dos Viajantes Vol III.
Panorama do Rio de Janeiro Tomado do Corcovado	Morro do Corcovado	Fl. 01	37,8 x 60,4	Alfred Martinet (del. e sculpt.) e Franz Keller-Leuzinger (ed.)	Litogravura Colorida - Botafogo e Flamengo, ao fundo a Baía e Niterói 1849.	1849	Museu Castro Maya/IBPC, Rio de Janeiro, Brasil. Livro Brasil dos Viajantes Vol III.
		Fl. 02	37,7 x 63,6		Litogravura Colorida - Fundo da Baía com São Cristóvão e Adjacências 1849.		
		Fl. 03	37,9 x 63,8		Litogravura Colorida - Entre Glória e São Cristóvão.		
Panorama da cidade do Rio de Janeiro	Variada 1-13	1	31 x 48.3	Iluchar Desmons	Gravura. Imp. Lemercier	1854	Iconografia-E:g:Il-Desmons(pastas 1). Biblioteca Nacional.
Panorama do Rio de Janeiro	Variada 1-10	1	?	Victor Frond	Gravura. Imprimieur-Lithographe Lemercier.	1861	Coleção Thereza Christina Maria. Iconografia - Biblioteca Nacional.

Nome do Panorama ou vista Panorâmica	A partir	Pranchas	Dimensões H x L (cm)	Pintor Principal	Técnica e Descrição	Data	Localização e Referência
Panorama do Rio de Janeiro em 1873	Meio da Baía, ponto de vista muito elevado	1	71,5 x 242	J Vogler (sculpt.) e Emil Bacuch (del.)	Cromolitogravura. Grande vista Panorâmica	1873	Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, São Paulo. Livro Brasil dos Viajantes.
Panorama do Rio de Janeiro	Ilha das Cobras	1	24 x 70	G Le Barbier	Aquarela sobre papel	1879	Livro Coleção Brasileira Fundação Estudar CBFE.
Panorama da Baía do Rio de Janeiro	Centro da Baía	5	Total 9 x 160	Caroline F Leveson Gower	Aquarela sobre papelão.	1883	Museu de Arte de São Paulo. Livro Brasil dos Viajantes Vol III.
Panorama de Santos Moreira	Morro do Castelo	12	?	Fotógrafo Santos Moreira	Panorama do Rio de Janeiro em 1885 a partir do Morro do Castelo. Forografia.	1885	IMS - Instituto Moreira Sales - Do livro 'Rio de Janeiro 1840 - 1900, uma crônica fotográfica de George Ermakoff' do LAURD.
Panoramas Históricos Praça XV	Centro da Baía	09 Pranchas (1580, 1620, 1750, 1790, 1840, 1870, 1911, 1988, 2002)	Digital	Carlos Gustavo Nunes Pereira (Guta)	Vista Panorâmica. História da cidade.	1988	Instituto Pereira Passos. Studio Guta.
Panoramas Históricos Arcos da Lapa	?	06 Pranchas (1755, 1840, 1906, 1958, 1988, 1991)	Digital	Carlos Gustavo Nunes Pereira (Guta)	Vista Panorâmica. História da cidade.	1981	Instituto Pereira Passos. Studio Guta.

Nome do Panorama ou vista Panorâmica	A partir	Pranchas	Dimensões H x L (cm)	Pintor Principal	Técnica e Descrição	Data	Localização e Referência
Panoramas Históricos Largo da Carioca	?	07 Pranchas (1608, 1650, 1723, 1824, 1909, 1956, 1999)	Digital	Carlos Gustavo Nunes Pereira (Guta)	Vista Panorâmica. História da cidade.	1999	Instituto Pereira Passos. Studio Guta.
Panoramas Históricos Praça Mauá	Centro da Baía, ponto de vista muito elevado	05 Pranchas (1608, 1710, 1817, 1930, 2002)	Digital	Carlos Gustavo Nunes Pereira (Guta)	Vista Panorâmica. História da cidade.	2002	Instituto Pereira Passos. Studio Guta.
Panoramas Históricos Copacabana	Av. Atlântica	04 Pranchas (1893, 1927, 1956, 2007)	Digital	Carlos Gustavo Nunes Pereira (Guta)	Vista Panorâmica. História da cidade.	2007	Instituto Pereira Passos. Studio Guta.
Panorama Barki-LAURD	Terraço do Ministério da Educação e Cultura	10 Imagens	Digital	Prof. Dr. José Barki e equipe LAURD	Panorama do lugar do Morro do Castelo.	2004	Arquivo LAURD
Rio de Janeiro et Ses Environs Prise du Palais de St. Christophe	Terraço do Palácio de São Cristóvão (Museu da Quinta)	1	16,5 x 98,8	Friederich Salathé (sculpt.), Joahann Steinmann (edit.) e Eduard Krestschmar (del.)	Água-tinta colorida. Panorama de 360º	Sem data	Coleção João Moreira Garcez. São Paulo, Brasil. Livro Brasil dos Viajantes.
Panorama do Rio de Janeiro	Centro da Baía	Fl. 01	40 x 124 cada	Sunqua	Óleo sobre tela. Vista da Praia Grande e Boa Viagem	Sem data	Coleção Paulo Fontainha Geyer. Rio de Janeiro Brasil. Livro Brasil dos Viajantes Vol III.
		Fl. 02			Óleo sobre tela. Vista do Castelo até São Bento		
		Fl. 03			Óleo sobre tela. Vista do Pão de Açúcar e Botafogo		

Bibliografia

Bibliografia

- ALVARADO, Rodrigo e MAVER, Tom. *Virtual Reality in Architectural Education: Defining Possibilities*. In: ACADIA Quarterly, vol. 18, no. 4, 1999.
- ANDREATTA, Verena. *Cidades Quadradas, Paraísos Circulares: Os Planos Urbanísticos do Rio de Janeiro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- ANDREWS, Philip. *360° Imaging*. Mies: Rotovision SA, 2003, 172p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 5ª ed. 2005.
- ASISI, Yadegar. *Yadegar Asisi Architekt der Illusionen*. Leipzig: Faber & Faber, 2004, 248p.
- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*, A. São Paulo, Martins Fontes, 5ª edição, 2000.
- BAPST, Germain. *L'Histoire des Panorama et des Dioramas*. Paris: Imprimerie Nationale, 1891, p.30.
- BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p. 155.
- BARKI, José. *O Risco e a Invenção: Um Estudo sobre as Notações Gráficas de Concepção no Projeto*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PROURB, 2003.
- BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Tomaz Tadeu (org.), Belo Horizonte: Autentica Editora, 2008, 200p.
- BELLUZZO, Ana Maria, e outros. *Coleção Brasileira Fundação Estudar*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2007, 302p.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes, Vol. III: A Construção da Paisagem*. Salvador: Odebrecht, 1994, 192p.
- BIERMANN, Veronica. *Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias*. Trad. Maria do Rosário Paiva, Lisboa: 2003, 848p.
- BODIN, Bertrand. *Montagem de fotos panorâmicas*. Trad. Sandra Dias Loguércio. Porto Alegre: Bookman, 2007, 92p.
- BORDINI, Silvia. *Storia del Panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo*. Roma: Officina, 2006, 356p.
- BORDINI, Silvia, 'Sans frontières. La peinture des Panoramas entre vision et participation', em: Pesenti Campagnoni, Donata; Tortonese, Paolo, *Les arts de l'hallucination*, Turin: 2001, pp. 73-86.
- COMMENT, Bernard. *Le XIX Siècle des Panormas*. Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1993, 127p.
- COMMENT, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999, 272p.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception*. London: Mit Press, 2001, 397p.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer on vision and Modernity in the 19th century*. London: Mit Press, 1992, 168p.
- FEIREABEND, Peter. *L'Islam*. Cologne: Konemann, 2004, 640p.
- FERREZ, Gilberto. *Um Panorama do Rio de Janeiro de 1775 - Separata da Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: IHGB, 1957, 22p.

- FERREZ, Gilberto. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IHGB, 1996.
- FINCK, Heinz Dieter; GANZ, Michael T. *Le Panorama Bourbaki*. Zurich: Cêtre, 2000, 78p.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1ª edição, 2000
- FRICK, Arnaud. Panoramic photography. From Composition an Exposure to Final Exhibition. Translated by Alan Greene. New York: Focal Press, 2003, 155p.
- FRUITEMA, Evelyn J. *The Panorama Phenomenon: 100th birth of the Panorama Mesdag 1881-1891*. Eindhoven: Panorama Mesdag, 1981, 118p.
- GRAU, Oliver, *Virtual Art From Illusion to Immersion*. London: Mit Press, 2003, 416p.
- JACOBS, Corina. *Interactive Panoramas*. Berlim: Springer, english version, 2004, 252p.
- KÓS, José Ripper; Barki, José 2005. Texto e hipertexto: um estudo de caso na teoria da arquitetura, em: *Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SIGraDi 2005, Lima - Peru, p. 788-792*.
- KÓS, José. *Urban spaces shaped by past cultures: historical representation through electronic 3d models and databases*. Tese de Doutorado. University of Strathclyde: Glasgow, 2003.
- LAGO, Pedro Corrêa do. Taunay e o Brasil: obra completa 1816-1821, Rio de Janeiro: Capivara, 2008, 272p.
- LEITAO, Thiago; DUFFLES, Natália; KÓS, José Ripper. O panorama digital interativo no estudo da arquitetura, em: *Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SIGraDi 2004, Porte Alegre, p.117-119*.
- LEITAO, Thiago; KÓS, José Ripper 2005. O panorama-multimídia: ferramenta para o desenvolvimento na disciplina de projeto, em: *Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SIGraDi 2005, Lima, Peru, p. 760-764*.
- LEITAO, Thiago; SEGRE, Roberto. O Panorama Digital: costuras urbanas nas centralidades do Rio de Janeiro, em: *Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SIGraDi 2007, Cidade do México, México, p.323-326*.
- LEITAO, Thiago; SEGRE, Roberto; BARKI, José. Panoramas Multi-Layer e computação Gráfica: Uma 'outra' interpretação para a História Urbana, em: *Anais do Congresso Ibero-Americano de Gráfica Digital - SIGraDi 2008, Havana, Cuba*.
- LUHN, Robert. *Assembling Panoramic photos*. Sebastopol: O Reilly Media, 2005, 96p.
- LYNCH, Kevin. *A boa forma da cidade*. Trad. Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho. Lisboa: Edições 70, 1981, p.446.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MACHADO, Denise Barcellos Pinheiro (org). *Sobre urbanismo*. Rio de Janeiro, Viana & Mosley Editora; Editora Prourb, 1ª edição, 2006.
- MARTINS, Luciana de Lima. O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.207.
- McROBERT, Laurie. Char Davies Immersive Virtual Art an the essence of Spatiality. Toronto: University of Toronto, 2007, 194p.

- MICHAUX, Emmanuelle. Du Panorama Pictural au cinema circulaire 1785-1998. Paris: L Harmattan, 1999, 168p.
- MONTEYS, Xavier. 2004. El hombre que veía vastos horizontes: Le Corbusier, el paisaje y la Tierra. Massilia, 2004bis. *Le Corbusier y el paisaje*. N° 04, 06-21.
- OETTERMANN, Stephan. *The Panorama History of a Mass Medium*. Trad. By Deborah Lucas Schneider. New York: Zone Books, 1997.
- PARAÍZO, Rodrigo Cury. *A Representação do Patrimônio Urbano em Hiperdocumentos: Um Estudo sobre o Palácio Monroe*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PROURB, 2003.
- PEIXOTO, Elza Ramos. *Exposição Aspectos do Rio: Catálogo MNBA*. Rio de Janeiro: MNBA, 1965, 73p.
- PEIXOTO, Elza Ramos. *Victor Meirelles no Museu Nacional de Belas Artes: Catálogo MNBA*. Rio de Janeiro: MNBA, 1970, 54p.
- PEREIRA, Margareth da Silva. O olhar panorâmico: A construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830), em: *Revista Rua*, N°. 10, 2007, p.140-150.
- PEREIRA, Margareth da Silva. O solar de Grandjean de Montigny na Gávea nos desenhos de Louis-Synphorien Meunié. Em: *Morada carioca*. Rio de Janeiro: PUC, 1992. (catálogo).
- PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro, em: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.2. Jan./dez. 1994, p.169-195.
- PEVSNER, Nikolaus. A history of buildings types. New Jersey: Princeton University Press, 5th edition, 1997, 552p.
- PEVSNER, Nikolaus. Panorama da Arquitetura Ocidental. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição , 2002, 511p.
- PLESSEN, Marie-Louise, ed. *Sehnsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert*. Exhibition catalogue, Bundeskunsthalle Bonn. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1993. 368p.
- RAMADE, Patrick. *Jean-Charles Langlois 1789-1870: le spectacle de l'histoire*. Paris: Somogy Éditions D'art, 2005, 190p.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. Arquitetura vivenciada. São Paulo, Martins Fontes, 2ª edição , 2002.
- ROSA, Ângelo de Proença, e outros. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, 142p.
- ROSSI, Aldo. Arquitetura na Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 2001, 310p.
- SEGRE, Roberto. Rio de Janeiro. *Simbolos urbanos: Centralidad y poder, periferia y comunidad*. In: *CyTET. Ciudad y Territorio*. Estudios Territoriales No. 117-118. Madri, 1998.
- SHAW, Jeffrey. *Future Cinema: The cinematic Imaginary after film*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities*. Los Angeles: University of Califórnia, 1999, 230p.
- STORM, Ernst, e outros. *Magisch Panorama_Panorama Mesdag, een belevenis in ruimte en tijd*. Amsterdam: Uitgeverij Waanders, 2000, 200p.
- STORM, Ernst, e outros. *The Panorama Phenomenon*. Den Haag: Drukkerij VOB Hardenberg, 2006, 96p.

- TOMAN, Rolf. *Baroque et Rococo Architecture, peinture et sculpture*. Milan: Feierabend, 2003, 256p.

- TOMAN, Rolf. *L'art Gotique: Architecture, sculpture, peinture et dessin*. Cologne: Konemann, 1999, 521p.

- TOMAN, Rolf. *Neoclassicisme et Romantisme: Architecture, sculpture, peinture et dessin*. Cologne: Konemann, 2000, 520p.

- TOMAN, Rolf. *Romanesque Architecture, peinture et sculpture*. Milan: Feierabend, 2003, 256p.

- ZEVI, Bruno. *Saber ver Arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 6ª edição, 2000.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)