



A IMERSÃO NO PANORAMA DE VICTOR MEIRELLES

Cristina Pierre de França

imersão panorama
ilusão século 19

Fruto da tese de doutorado A paisagem imersiva: O Panorama do Rio de Janeiro, de Victor Meirelles e a videoinstalação Fluxus, de Arthur Omar, defendida no Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da EBA/UFRJ, orientada pela professora Ana Cavalcanti, o artigo discute a questão da imersão e sua constituição no Panorama, um meio que alia tecnologia e entretenimento no século 19.

O século 19 foi intenso no campo da arte, tanto na Europa quanto no Brasil. Em sua segunda metade, dois artistas polarizaram a preferência dos críticos e do público do país, Pedro Américo (1843-1904) e Victor Meirelles (1832-1903). Formados pela Academia Imperial de Belas Artes, ambos refletiam as tensões do meio artístico nacional, de um lado norteados pelos ensinamentos da Academia Imperial de Belas Artes, formadora de sua filiação artística, de outro, pelas novas correntes da arte europeia com as quais tinham contato, devido ao Prêmio de Viagem ganho por Meirelles, que o tornou bolsista da Academia Imperial, e à bolsa concedida pelo imperador a Américo, o que lhes proporcionou longa estada no velho continente.

No caso de Victor Meirelles, essa aproximação das correntes europeias de arte pode ser observada nos Panoramas, produzidos pelo artista no final do século 19. Essa modalidade artística corresponde a uma forma específica de representação da paisagem realizada no país, com maior intensidade a partir da segunda metade do Oitocentos, observada nas representações dos pintores nativos e dos artistas viajantes que aqui aportavam.

É importante distinguir essa pintura de paisagem, em voga no Brasil do século 19, que representava a natureza local, do Panorama como invenção. No primeiro caso, as pinturas de panorama podiam ser

IMMERSION IN THE PANORAMA OF VICTOR MEIRELLES | *The article discusses the issue of immersion and its constitution in the Panorama, a medium that combines 19th-century technology and entertainment. This paper is the result of my doctoral thesis – Immersive Landscape: The Panorama of Rio de Janeiro by Victor Meirelles and the video-installation Fluxus by Arthur Omar, presented to PPGAV-EBA/ UFRJ, under the guidance of Prof. Ana Cavalcanti. | Immersion, Panorama, Illusion, 19th century.*

Panorama de Mesdag, *The Hague, Rotunda*
Fonte: Comment, Bernard. *The Painted Panorama*.
New York: Harry N. Abrams, Inc., 2000: 88

realizadas sobre superfícies como papel ou tela e tinham em comum a ênfase ou o predomínio da horizontalidade, que determinava a visada do espectador. Essas representações panorâmicas apresentavam vistas das cidades a partir de um ponto de vista elevado e tendiam a expandir a visão a um ângulo mínimo de 180°. Embora esse tipo de obra apresentasse a vista estendida horizontalmente de um local, as dimensões da obra não eram determinantes em sua fruição e feitura. Podiam-se encontrar pinturas de panoramas de dimensões tão reduzidas, que sua visualização exigia o uso de lupas. No segundo caso do Panorama, entendido como meio imagético, as dimensões e a forma circular ganhavam caráter fundamental, aliadas a uma série de aparatos mecânicos e técnicos para sua execução, incluindo a construção de edifícios circulares para abrigar a tela.

Produções artísticas do final do Setecentos, os panoramas representavam locais ou situações determinados sob perspectiva ilusionista, enfatizada pela dimensão ampliada do tema pintado, configurando a situação categorizada como imersão.

A imersão é definida como o “ato ou efeito de imergir(-se), de submersão ou de afundar-se, adentrar-se”.¹ Nas acepções do termo estão presentes caracteres reflexivos pelos quais a imersão é fruto de uma ação voluntária do sujeito de penetrar, de se deixar absorver, e que assinala como consequência a ocultação, a subsunção do sujeito no interior daquilo no qual imerge.

Na arte, a imersão seria um estado amplificado, maximizado da ilusão, que agencia condições mentais e corporais introdutoras do espectador mais intensamente na cena e no objeto imagético ali representado. Distinguimos duas operações: a primeira seria de fusão das realidades atualizada

e representada, fundindo o espaço imaginário e o real; a segunda seria do esmaecimento dos aspectos do mundo contingente e da emergência das qualidades intrínsecas da representação, que, artificialmente, criam realidade paralela, a qual pode ser divisada contemporaneamente nas artes visuais nas instalações e videoinstalações e, no século 19, nos panoramas.

Segundo Oliver Grau, a imersão é fato constante na história da imagem e na história da arte. Nesse sentido, a presença da virtualidade, observada na contemporaneidade a partir de tecnologia de base digital e, ainda, da reconstrução de um local ou de intervenções em determinados ambientes, é um aspecto exacerbado da arte que já existia com o meio de produção manual desde as pinturas rupestres. Assim, a questão da imersão relaciona-se à sugestão de ‘presentificação’ da obra, para tornar a aceção do objeto representado o mais concreto e real possível para o espectador. Opera-se, então, uma mudança dos estados mentais do público, que apresenta sua capacidade crítica proporcionalmente diminuída à medida que a obra solicita maior adesão de seus sentidos para a percepção do ambiente no qual está imerso. Há uma vedação das instâncias de julgamento do espectador como consequência de sua adesão à obra artística na qual está imerso.

O ambiente imersivo necessita cumprir determinadas exigências; deve constituir-se em local hermético, que veda o acesso a sua exterioridade, pois fecha-se nele mesmo, solapando as instâncias de ingresso ao que se localiza além do recinto da obra. A interioridade do local se potencializa por focos de apelo que atraem a atenção do público, admitindo a manipulação (em menor ou maior grau) de alguns artefatos de seu interior, que se agregam à vivência real do espectador.



Victor Meirelles. Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: morro do Castelo, c. 1885, óleo sobre tela, 100cm x 100cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. VM 003 Doc. 0011
Fonte: Coelho, Mário Cesar. in Victor Meirelles – novas leituras. Org. Maria Inez Turazzi. Florianópolis Museu Victor Meirelles: Studio Nobel, 2009:124

A intenção é instalar um mundo artificial que proporcione ao espaço imagético uma totalidade (...) que preencha todo o campo de visão do observador. Ao contrário

(...) de um ciclo de afrescos que retrata uma sequência temporal de imagens sucessivas, essas imagens integram o observador em um espaço de 360° de



ilusão, ou imersão, com unidade de tempo e lugar (...) os espaços imersivos podem ser classificados como variantes extremas de mídias imagéticas que, por conta de sua totalidade, oferecem uma realidade completamente alternativa.²

Em vez de enganar o olho, enganam-se os sentidos – *trompe les sens*.³ Estabelece-se, assim, seu aspecto realístico, uma configuração simuladora da realidade com graus cada vez mais intensos, como é o caso das experiências com ferramentas e ambientes informacionais. A imersão formula um lugar alternativo que, mesmo por segundos, suspende a capacidade de discriminação e incute no público a ideia de estar, de fato, no local representado. Há um intercâmbio de realidade em que o que existe além daquele espaço se torna irrelevante, pois se adensa outra realidade, que potencializa o aspecto dúbio do real.

Interessa-nos, neste momento, destacar a questão da bipolaridade, da superposição e da ambiguidade promovida por essa esfera fictícia, a qual intercambia informações a partir da

atenção dividida entre o mundo imaginário e o real promovida pelos ambientes imersivos. É nesse sentido que aos objetos efetivos e materiais se agregam outros, da instância imaginária e imaterial, promovendo uma realidade em que se misturam o concreto e o sugerido, o matérico e o ideado.

Nessa perspectiva, os panoramas e as videoinstalações se constituem como lócus privilegiado dessa intersecção entre os espaços ilusório e efetivo, como um cenário cujos objetos habitam simultaneamente um lugar concreto, no qual se ativa a concomitante instância imaginária. Um espaço que existe no aqui e agora da visitação.

Com duração de aproximadamente 115 anos, o panorama teve seu apogeu durante o século 19. Stephan Oettermann, em seu livro *The panorama history of mass medium*,⁴ vislumbra estreita conexão entre a modalidade artística e o Oitocentos, período no qual muitas das invenções tecnológicas envolvendo a visão apresentavam caráter híbrido, entre a pura visualidade, como no caso da máquina fotográfica, e o espetáculo de representação, como no caso das fantasmagorias.



Victor Meirelles. Estudo para Panorama do Rio de Janeiro: entrada da Barra, c. 1885, óleo sobre tela, 56,7cm x 195,4cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. VM 003 Doc. 0006
Fonte: Coelho, Mário Cesar in Victor Meirelles – novas leituras. Org. Maria Inez Turazzi. Florianópolis/Museu Victor Meirelles: Studio Nobel, 2009:124 e 125

Considerado invenção, o panorama, tal como a máquina a vapor ou a luz elétrica, foi patenteado pelo irlandês Robert Barker no final do século 18, mais precisamente em 9 de junho de 1787. Como meio de arte, o panorama apresenta algumas peculiaridades. Podemos assinalar, entre elas, a montagem circular das telas, seu caráter de fidedignidade ao tema representado a partir de uma visada de 360°, sua feição ambiental, uma vez que constitui espaço específico em que o espectador é introduzido, além da questão espetacular que carrega.

Victor Meirelles apresenta-nos esses dois tipos de panorama. No início de sua carreira, suas produções paisagísticas da cidade de Desterro são pinturas panorâmicas e, já no final do Oitocentos, apresenta-nos os panoramas realizados segundo a concepção de aparato híbrido entre a pintura de tela e as execuções mecânicas, e objetos exigidos pelo meio, entre a contemplação e o espetáculo de lazer.

Obras da maturidade, os panoramas entraram na vida de Victor Meirelles bem antes de sua efetiva execução. A vontade de realizá-los provavelmente

foi fruto da intensa impressão que eles lhe causaram em suas viagens à Europa. Na biografia do pintor, escrita por Carlos Rubens, cita-se Max Fleiuss para assinalar que, entre a ideia inicial e a efetiva execução do *Panorama do Rio de Janeiro*, decorreram “mais de 17 anos”.⁵

Ainda em 1884, o artista fazia publicar no jornal *O Paiz* um anúncio visando granjear sócios para a empresa. Nesse texto, explica que o panorama seria “a reprodução em vastíssima tela, de um fato grandioso da história da pátria”;⁶ assinala também seu potencial mercantil e o caráter pedagógico para desenvolver o patriotismo nos cidadãos brasileiros. Em 1885, Arthur Azevedo saudava a intenção do artista de constituir empresa para explorar o *Panorama do Rio de Janeiro*, destacando o patriotismo e a feição comercial do empreendimento.⁷ Esse empreendimento mostra uma visão nova no campo da arte, a do artista como efetivo negociante de seu trabalho, compreendido também como espetáculo relacionado ao lazer – visão que também estará presente em algumas estratégias para ampliar o público assistente, envolvendo ações que chamassem atenção sobre a obra, como pequenas notas e uma espécie de propaganda do evento.

Victor Meirelles realizou três panoramas: o da cidade do Rio de Janeiro, o das ruínas da Fortaleza de Villegaignon e o da descoberta do Brasil.

O primeiro trabalho desse gênero realizado por Meirelles foi o *Panorama do Rio de Janeiro*, em colaboração com o pintor e fotógrafo belga Henri

Charles Langerock (1830-1915). Seus estudos iniciais aconteceram em 1885 e foram realizados a partir do Morro de Santo Antônio. No início de 1886,⁸ ambos partiram para a Europa com o objetivo de executar a pintura, realizada na cidade de Ostende, na Bélgica.

O *Panorama do Rio de Janeiro* teve sua primeira exposição realizada em Bruxelas, e a abertura oficial, realizada com grande pompa, aconteceu no dia 4 de abril de 1887, contando com a presença dos soberanos belgas. A exibição alcançou grande sucesso de público, sendo visitada por cerca de 50 mil pessoas. Segundo Carlos Rubens, esse trabalho serviu como motivação para comentários elogiosos a respeito do Rio de Janeiro e do Brasil, assinalado, então, como “nação mais notável da América”.⁹

Em 1889, Victor Meirelles partia com seu *Panorama* para Paris, com o objetivo de mostrá-lo na Exposição Universal. Assim como na Bélgica, o trabalho causou boa impressão aos críticos de arte e ao público, apesar de não ter repetido o sucesso original, sobretudo por estar fora do circuito principal do evento, próximo ao Campo de Marte. Esse fato foi determinante para que o afluxo de público a sua obra fosse menor do que o esperado pelo artista, que, assim, não conseguiu manter o *Panorama* na capital francesa além do prazo de duração do grande acontecimento mundial.

Infelizmente, a produção imagética do panorama só pode ser divisada por meio dos estudos realizados para sua execução. Tanto esse primeiro quanto os demais pintados por Victor Meirelles foram doados pelo artista e sua mulher ao governo brasileiro em 1902,¹⁰ e as gigantescas telas foram irremediavelmente perdidas nos galpões do Museu Nacional.¹¹

Os seis estudos que restaram do *Panorama do Rio de Janeiro*, de Meirelles, trazem uma cidade

construída em meio a uma floresta, que cede lugar às construções que galgam morros, povoando densamente certas áreas geográficas, como a que ainda hoje é o Centro da cidade, por exemplo, enquanto outras, com habitações esparsas, são dominadas espacialmente pela natureza. A vista da cidade nos apresenta um domínio das edificações, das ruas que avançam pelas colinas, sintoma da civilização num lugar longínquo e exótico, como parte remanescente do ideário romântico que ainda habitava a mentalidade do homem europeu do Oitocentos.

A apresentação do *Panorama do Rio de Janeiro* na Exposição Universal de Paris, em 1889, fazia parte de um projeto com intenções diversas, entre as quais podemos citar a exibição de cidades distantes, em países exóticos e dominados pela floresta tropical. Essa temática atendia à ânsia da burguesia europeia por viagens a terras longínquas. A obra também era uma tentativa de conciliação entre arte e entretenimento, amorosismo e capitalismo, exemplificada pela companhia aberta para a exploração do meio, que tinha como última instância sua exploração econômica.

Esse trabalho estava relacionado ainda à inscrição do Brasil no circuito das nações com contribuições para o progresso mundial, pois apresentava o país como terra em que a natureza inóspita já teria sido contida e que o homem comum poderia habitar, objetivando, com isso, incentivar a imigração,¹² e estando, por esse aspecto, em consonância com o espírito moderno e industrial que a mostra trazia à baila. Para isso, contribuíam os diferentes produtos exibidos, entre maquinarias, invenções e exemplares da flora e da fauna nativa dos países partícipes, incluindo-se também os novos meios tecnológicos destinados ao entretenimento das massas, como os panoramas e os dioramas.

Os eventos podem ser compreendidos como representação da “expansão capitalista”,¹³ sob a forma de construção materialmente visível, similar à construção museográfica, no sentido de apresentar visual e sistematicamente os objetos constitutivos dessa sociedade que se estava estabelecendo, com objetivos que não descartam sua função pedagógica. Nessa perspectiva, as exposições universais seriam “modelos de mundo materialmente construídos”¹⁴ e, ainda, “veículos para instruir (ou industrial) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial”.¹⁵

Não está ainda devidamente esclarecida a razão pela qual o *Panorama* de Meirelles não se encontrava no pavilhão brasileiro destinado à apresentação das obras de arte. O pintor teve de custear sua estada na Exposição Universal, fato determinante para que a obra ficasse fora do eixo principal das visitas e, portanto, com menor afluxo de visitantes. Sabe-se, entretanto, que tentou um patrocínio para a manutenção de seu trabalho na capital francesa, de acordo com carta publicada no jornal carioca *Gazeta de Notícias* e assinada pelo Barão de Teffé.¹⁶ Talvez um dos motivos tenha sido a pouca aceitação do meio como atividade artística, devido a seu caráter de entretenimento, ou a crise instaurada no regime imperial brasileiro.

Não obstante a participação oficiosa em relação ao pavilhão brasileiro, o *Panorama do Rio de Janeiro* apresentava feição propagandista do Brasil, afirmando a “fórmula país-de-natureza-pródiga/país-aberto-à-imigração/país pragmático”,¹⁷ Nesse sentido, algumas das motivações do artista estariam em consonância com a esfera governamental, sendo a mais visível o estímulo à imigração de trabalhadores europeus para o Brasil.¹⁸

A opção por pintar panoramas feita por Víctor Meirelles indica que o artista estava sensível às inovações que as artes plásticas apresentavam,

apesar do descrédito e da desvalorização artística desse meio no país, que nos mostra, aliás, que, apesar de pertencer ao círculo acadêmico, o artista também era interessado nas novas mídias e na pesquisa da imagem e de sua recepção.

O *Panorama do Rio de Janeiro*, pintado em conjunto por Meirelles e Langerock, teve cobertura da imprensa bem diversificada. Enquanto alguns jornais, como a *Gazeta de Notícias*,¹⁹ divulgavam com frequência a afluência dos visitantes e artigos com opiniões elogiosas sobre o *Panorama*, outros, como o *Diário de Notícias*, ignoraram a exposição, a ponto de inexistir cobertura no ano de sua inauguração e nos meses seguintes. Apesar do valor e do ineditismo da exposição na cidade, ela não teve na imprensa o destaque esperado; jornais importantes nem sequer noticiaram sua abertura ou fizeram comentários a seu respeito. Nesse sentido, como em Paris, o evento não obteve no Rio de Janeiro os resultados esperados de afluência de público, apesar das inúmeras tentativas de Meirelles de ampliar o número de visitantes. Ainda que a afluência do público não tivesse sido a estimada por Meirelles, o *Panorama* foi um acontecimento na cidade, como atesta artigo de João Ribeiro publicado no jornal *O Paiz*: “O Panorama é a *great attraction* do público fluminense. Lá fui, era a primeira vez que via um panorama. Gostei enormemente, imensamente. Belo e admirável como a própria natureza. Creio que consumi duas horas de alegre contemplação (...).”²⁰

Para o espectador, o panorama seria uma antecipação do espaço cinematográfico, com suas grandes telas, causando impacto sensorial na plateia, lugar do espetáculo e do entretenimento. Outro artigo, sem assinatura, faz detalhada descrição do *Panorama do Rio de Janeiro*, realizado por Víctor Meirelles, por ocasião de sua exibição nesta cidade em 1891:

Dedicamos ontem, cerca de uma hora à contemplação do Panorama da baía e cidade do Rio de Janeiro, pintados pelos artistas Victor Meirelles e Langerock e exposto no antigo largo do Paço. (...)

No panorama de que agora nos ocupamos, o visitante, assim que chega ao terraço de observação, que tem apenas cinco metros de elevação, tem a sensação da vertigem que nos acomete na altura de cinquenta metros.

A grande tela circular, que apresenta os últimos planos a grande distância, funde-se embaixo sem que lhe perceba solução de continuidade, nos primeiros planos reais, sólidos, verdadeiros, cobertos de palmeiras verdejantes, de arbustos vivos, de grama verde e viçosa cortada por veredas e picadas, que despertam a vontade de descer e observar o que é realmente verdadeiro e o que é artisticamente fingido.

O espectador deve destinar os dois ou três primeiros minutos, para preparar os olhos e o espírito para a impressão por assim dizer nova (?) que vai sentir.(...)

Com os segundos e últimos planos pintados, com os primeiros em relevo e ornados por árvores, plantas e pedras verdadeiras com os passarinhos voando e chilreando por entre as folhas, os dois artistas apresentam um espetáculo (...) para ver-se e pelo qual lhes cabem os maiores elogios.²¹

Esse impacto, essa confusão dos sentidos encontram-se registrados nas inúmeras impressões dos visitantes acerca da obra, um misto de surpresa, arrebatamento e incredulidade

diante do que está diante de seus olhos. Muitos descrevem que sua percepção da obra se aproxima do sonho, provocando uma dúvida entre a realidade e o apresentado imageticamente.

A compreensão da dimensão de ilusão que o artista propõe é facilmente percebida na descrição minuciosa do artigo publicado no jornal carioca *A Gazeta de Notícias* e acima transcrito. Victor Meirelles, com seu *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, participa, embora de forma marginal, de uma prática da modernidade e aproxima-se de algumas interlocuções artísticas de caráter fenomenológico.²² Essa perspectiva de uma arte fundamentada na questão perceptiva é basilar nas experiências dos artistas europeus e também se encontra, ainda que de maneira indireta, no debate de arte nacional no final do século 19.

As impressões acerca das obras de arte que estavam em circulação apontam para uma forma de arte multissensorial. Em artigo publicado no jornal *O Paiz*, João Ribeiro assinala esse caráter da arte quando comenta sua visita a uma exposição da escola livre, em texto anterior à exibição do *Panorama* na cidade, em que afirma:

Todas as vezes que penso sobre as artes figurativas, lembra-me sempre que elas se fazem sob a cultura progressiva dos sentidos. Primeiramente a visão, pela arquitetura e pela pintura, depois o ouvido, pela música. E eu imagino que em um futuro remotíssimo por um refinamento de artistas blasés haverá uma cultura do olfato e uma arte do cheiro.²³

Nesse texto João Ribeiro, no final do século 19, alude à questão da multiplicidade de sentidos envolvidos na recepção da obra de arte, o que decerto antecipa algumas condições presentes na arte da contemporaneidade. Pode-se observar

essa tendência principalmente nas constituições de arte que utilizam as novas tecnologias, como cinema 3D ou Caves, que procuram simulação da realidade ou criação de realidade alternativa e que integram em sua produção não só a ambiência espacial, mas também uma gama de proposições sensoriais e espetaculares que ativam a ambiguidade do real.

NOTAS

1 *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001:1.576.

2 Grau, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora SENAC, 2007: 30 e 32.

3 Pignoti, Lamberto. Apud Domingues, Diana. *As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia. Relações corpo/arquitetura/memória e tecnologia*. <http://artecno.ucs.br>; consultado em 13.8.2009.

4 Oettermann, Stephan. *The panorama history of mass medium*. New York: Zone Books, 1997.

5 Rubens, Carlos. *Victor Meirelles sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945:133.

6 *O Paiz*, 2.10.1884:2.

7 Azevedo, Arthur (sob o pseudônimo Eloy o Herói), *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23.10.1885:1.

8 Rubens, op. cit.:134.

9 Idem.

10 Os três Panoramas realizados – *O Panorama do Rio de Janeiro, A Entrada da Esquadra Legal* em 23.6.1894, observada da Fortaleza de Villegagnon, e *Descobrimto do Brasil* – foram doados ao governo brasileiro em 2.7.1902 por Victor Meirelles e sua mulher, Rosalia Fraga Meirelles. Museu Nacional de Belas Artes. Pasta Victor Meirelles.

11 Elza Ramos Peixoto assinala a luta pela preservação dos Panoramas, exposta em correspondência trocada entre a Direção da Escola de Belas Artes e o Ministério da Justiça, ao qual a instituição era subordinada.

Proença, Angelo et al. *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982:116ss.

12 Idem, ibidem:109.

13 Barbury, Heloísa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*. N. Sér. v.4, São Paulo, jan.-dez. 1996:212. Disponível em www.scielo.br/pdf/anaismp/v4n1/a17v4n1.pdf, consultado em 31.5.2010.

14 Idem, ibidem.

15 Idem, ibidem.

16 *A Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 27.1.1891:1.

17 Barbury, Heloísa. *A exposição Universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Loyola, 1999:216.

18 Além das questões econômicas, estavam em jogo também alguns aspectos de caráter político e cultural.

19 O número de visitantes à exposição do *Panorama do Rio de Janeiro* era frequentemente exibido na primeira página do jornal *A Gazeta de Notícias*. Desse modo, pode-se constatar que era maior nos finais de semana, principalmente aos domingos. Pode-se, portanto, deduzir que se tratava de programa de lazer familiar para a população da cidade.

20 Ribeiro, João. *O Paiz*, Rio de Janeiro 11.1.1891:1.

21 Artigo intitulado *O Panorama do Rio de Janeiro*, sem assinatura, publicado na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5.1.1891:1.

22 Essas relações podem ser divisadas principalmente na dimensão auditiva que o artista interpõe em seu trabalho com o uso dos pássaros, os quais adicionam à obra um caráter sensorial fundado na amplificação dos sentidos em prol da intensificação da ilusão de estar na proximidade da natureza.

23 Ribeiro, J. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 14.12.1890:1.

Cristina Pierre de França é doutora em artes visuais pela EBA-UFRJ, atua como professora de artes visuais no Colégio Pedro II e na Faetec, e de história da arte na Unigranrio.