

Palavra-experiência e os panoramas oitocentistas britânicos

Word-experience and the 19th Century British panoramas

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32231>

Carla Hermann

Doutora em Artes (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016). Professora contratada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017-2019) e pesquisadora do Patrimônio Cultural da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

E-mail: carla.hermann@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0844-2669>

RESUMO

O texto trata da relação entre imagem e escrita nos panoramas oitocentistas britânicos. Percorremos o fenômeno dos panoramas, forma artística patenteada pelo pintor irlandês Robert Barker em 1787. Nenhuma das pinturas de panoramas que estudamos existe nos dias atuais. Para seu estudo recorremos a duas fontes textuais. A primeira são as críticas publicadas em jornais no momento da inauguração das exposições nas rotundas. Em seguida, fazemos a análise da relação entre imagem e escrita partir de uma característica inventada pelo próprio fenômeno dos panoramas: o guia escrito, pequenos textos que acompanhavam a própria experiência nas rotundas e que sobreviveram aos dias atuais. Com essas fontes, entendemos o que chamo de palavra-experiência, e a importância dos textos para o fenômeno dos panoramas oitocentistas e sua noção de totalidade.

Palavras-chave: Panoramas. Experiência. Escrita. Século XIX. Reino Unido.

ABSTRACT

The article discuss the relationship between image and writing in 19th century British panoramas. It briefly explains the panoramas phenomenon, an artistic form patented by the Irish painter Robert Barker in 1787. None of the panoramas paintings we have studied exists today. Therefore, we have to study them with textual sources. First, we address the criticism published in newspapers at the time of the opening of the exhibitions in the rotundas. Then, we analyze the relationship between image and writing based on a characteristic the panoramas invented themselves: the key, sort of a written guide, in which small and an engraving of the exhibited painting helped the patrons of the rotundas to understand the views. With these sources, we understand what I call the word-experience, and the importance of texts for the phenomenon of 19th century panoramas and their idea of totality.

Keywords: Panoramas. Experience. Writing. 19th Century. United Kingdom.

A palavra panorama reflete, nela mesma, o momento histórico que nos interessa. Não é ousado dizer que o panorama é essencialmente moderno. Segundo Stephen Oettermann, teórico alemão dedicado ao assunto, os termos em grego “pan” e “horama” passaram a ser utilizados juntos, cunhando a palavra que hoje entendemos como sinônimo para horizonte e totalidade, somente no final do século XVIII¹. Os panoramas eram pinturas gigantescas que formavam vistas em 360 graus, desenvolvidas e patenteadas por Robert Barker, um pintor de retratos irlandês, em 17 de junho de 1787. Seu objetivo era criar, a partir de um determinado ponto, uma vista em horizonte circular, e com tamanha fidelidade que fosse impossível distinguir a pintura daquilo que ela representava.

A patente de Barker especificava a presença de três elementos estruturais para que a pintura tivesse o efeito desejado de enganar o olho do espectador: uma plataforma elevada de observação para evitar que se chegasse muito próximo da tela; um elemento alto, como um teto, para impedir que sua borda superior fosse vista; e a colocação de claraboias imediatamente acima da pintura, para iluminar a mesma com luz natural, ao mesmo tempo em que deixasse a plataforma central no breu².

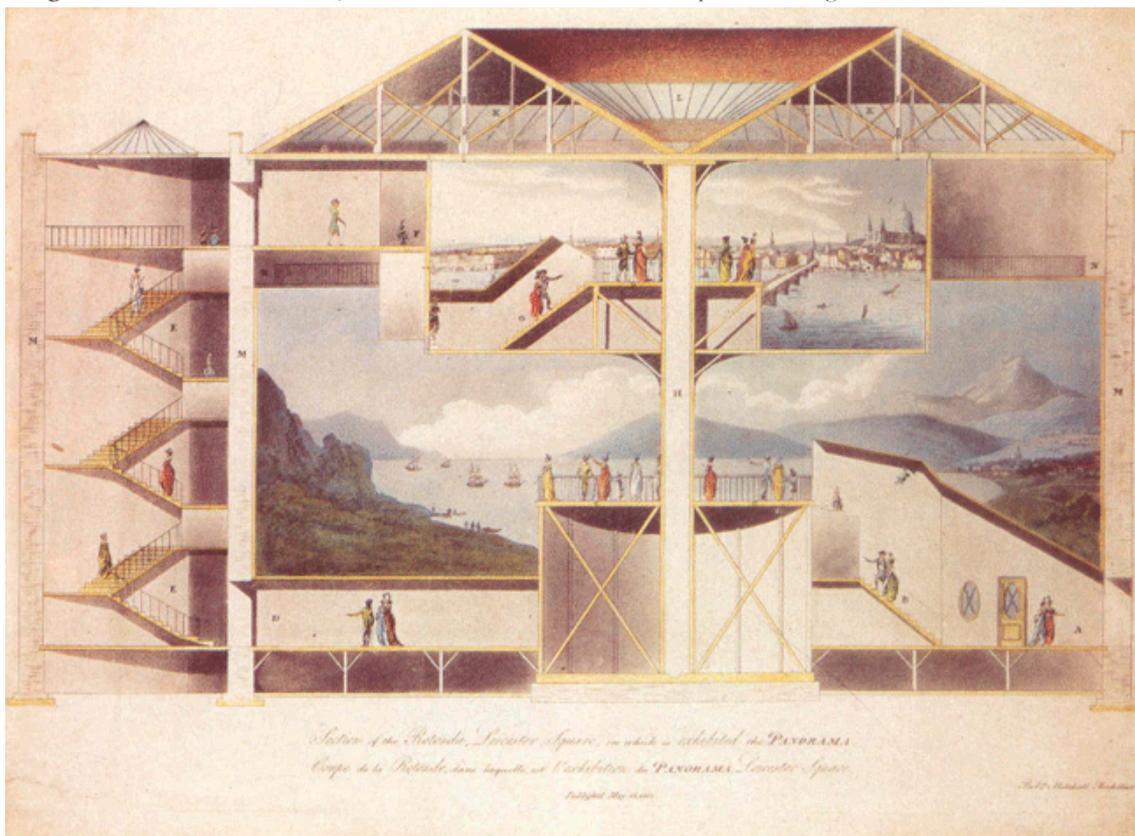
Após breve temporada na cidade de Edimburgo, na Escócia, onde vivia, Barker entendeu que sua invenção era maior que a capital escocesa, e que precisava alçar o mercado central londrino. Com ajuda de capital da família de sua esposa, Barker investiu na encomenda de um edifício pensado exclusivamente para abrigar a pintura de panoramas. O arquiteto escocês Robert Mitchell³ materializou seu projeto de mostrar uma pintura que não tivesse limites. A rotunda foi inaugurada em 25 de maio de 1793 em Londres, em Leicester Square, parte da cidade que reunia as maiores atrações culturais e teatros da capital inglesa, e media 27m de diâmetro e 17m de altura. De acordo com a gravura do desenho original que vemos aqui, havia dois níveis, cada um com plataformas de observação, sustentadas por uma coluna central, e acessados por escadas. Podemos ver que as telas ficavam na parte circular do edifício, dispostas exatamente no meio do círculo. Atendendo à demanda do pintor a iluminação da pintura devia ser o mais uniforme possível, utilizando luz natural, cuidadosamente direcionada por janelas e claraboias.

¹ OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 6.

² OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 2

³ OETTERMANN, op. cit., p. 103.

Imagem 1 – Robert Mitchell. *Seção da Rotunda de Barker, Leicester Square, 1801. água-tinta colorida. 28,5 x 44,5cm.*



Fonte: OETTERMANN (1997, p. 36).

A história dos panoramas ingleses se confunde com a história das famílias de seus donos e pintores de panoramas. Robert Barker, o inventor do panorama, se tornaria gerente e pintor chefe do seu empreendimento até a ocasião da sua morte, em 1806, passando a rotunda para as mãos de seu filho Henry Aston Barker. Na mesma época, John Burford, um desconhecido pintor, começou a trabalhar com Henry Aston. Virariam sócios e a parceria duraria por muitos anos, até que em 1823, Henry Aston Barker venderia a rotunda de Leicester Square para John Burford e seu filho Robert Burford, também pintor treinado no ofício através do trabalho junto ao pai. A história dos panoramas foi escrita nessas transações de pai para filho, como um negócio de família que passa de geração para geração. As famílias Barker e Burford mantiveram uma óbvia continuidade no *modus operandi* das suas rotundas.

Robert Burford assumiu em 1823 toda a responsabilidade artística das duas rotundas, de Leicester Square e Strand, montando regularmente duas exposições anuais, até a sua morte repentina em 1861, logo após inaugurar as vistas de Nápoles e Messina. Sem nenhum sucessor em vista e num momento em que os panoramas já não atraíam mais tanto público, o panorama fechou e o prédio foi vendido.

No primeiro anúncio da sua invenção, Barker a descreveu como “pintura aprimorada, que liberta esta arte sublime das restrições sob as quais ela sempre operou”⁴. As “restrições” da arte se referem aos limites colocados pela tela e suas molduras, e a possibilidade de realizar a obra em tamanho monumental e fora dos padrões impostos pelo chassi retangular parecia libertadora para o pintor. Barker claramente queria inserir o seu trabalho dentro de uma história da arte da pintura, criando, inclusive, uma ideia teleológica de desenvolvimento artístico. No seu entendimento, os panoramas eram o futuro do meio pictórico. Ele percebia o avanço na técnica construtiva da estrutura da tela circular como aquilo que possibilitaria uma evolução da pintura, enxergando o panorama como uma espécie de desdobramento natural da chamada pintura de cavalete. A realização da patente foi muito importante por causa desse entendimento, e também pelo fato de que os panoramas significaram uma oportunidade de negócio extremamente lucrativa no fim do século XVIII e ao longo do século XIX. Ainda de acordo com esse entendimento, o objetivo da arte seria reproduzir a realidade com a maior verossimilhança possível, e, para isso, os artifícios construtivos do panorama aprimoravam a sensação de realismo. A defesa de Barker do realismo era reforçada pelas críticas positivas nos jornais sobre as obras feitas por ele e seu filho e, depois, por Burford, que adquiriria as suas rotundas.

O mérito da invenção estava no fato de que Barker desenvolveu um sistema de curvas sobre a superfície côncava de modo que a paisagem, quando vista de uma plataforma central posicionada com certa elevação, parecia verdadeira e sem distorções.⁵ Em que pese também a originalidade da sua invenção com a criação de um ambiente específico para a grande pintura, onde a ausência de molduras e limites na vista colocava uma experiência perceptiva nova para espectador.

Os panoramas mostravam paisagens que se originavam em desenhos feitos *in loco*, feitos em lugares distintos do mundo. Esses esboços se detalhavam e eram transpostos para a tela com o auxílio de câmara escura e câmara lúcida. Anos mais tarde, a invenção do daguerreótipo permitiu a substituição dos esboços por imagens fotográficas. A transferência do desenho acontecia a partir de uma grade que considerava a curvatura de modo a parecer reto aos olhos do observador no meio da rotunda. Era comum que um artista ficasse responsável pela supervisão dos auxiliares, que ficavam mais próximos à tela. Na segunda metade do século XIX, o método de projeção ganhou espaço e, ao contrário do que podemos imaginar nos dias atuais, não tornou obsoleto o uso da grade geométrica e suas linhas para compensar a curvatura da tela. A diferença é que as correções se davam no momento da transposição do desenho para a superfície transparente a ser projetada. A pintura em si era realizada por um time de pintores, com a especialização de algumas tarefas: havia quem apenas fizesse céu, quem fizesse somente arquitetura, figura humana, paisagem etc. Era imprescindível também o

⁴ OLEKSIJCZUK, op. cit., p. 2.

⁵ GRAU, Oliver. *Arte virtual: a ilusão à imersão*. São Paulo: Editora Unesp; Editora Senac, 2007, p. 85.

trabalho de uma espécie de supervisor, que permanecia sempre no meio da plataforma conferindo o encaixe das partes e aferindo a necessidade de correções de distorção.

Podemos e devemos considerar os panoramas e o espaço que eles ocuparam no meio artístico (nesse caso, inglês, das eras eduardiana e vitoriana). Lugares de exposição de pinturas, descolados de qualquer instituição oficial (como a Academia Real), mas que também não se configuravam como museus, os panoramas ficaram à margem de maiores investigações sobre a arte do século XIX. Resgatar essa atividade é necessário e interessante, especialmente porque, apesar de não serem parte do circuito oficial da arte, as rotundas se relacionavam ao *métier* e ao discurso vigente acerca da arte nessas últimas décadas do século XVIII e início do século XIX.

De volta à gravura da Imagem 1, vemos que o corte do edifício revela uma parte da primeira tela exibida no primeiro piso do prédio, *Grand Fleet at Spithead in 1791*, vista da mais importante frota naval britânica. Antes da abertura para o público geral, o rei George III e a Rainha Charlotte, juntamente com seus filhos e importantes aristocratas londrinos, foram recebidos na rotunda por Henry Aston Barker, o filho de Robert Barker, e responsável pelos esboços e desenho original da pintura. O jovem Barker deu a eles uma visita privada e especial do panorama, e relatou que o Rei estava muito animado, perguntando e apontando para os objetos com sua bengala. Entretanto, depois de passar algum tempo na plataforma central do panorama, “semelhante a um navio” e fitar a vastidão de oceano pintado, a Rainha, que, segundo relatos à época, “nunca foi uma boa marinheira”, ficou consideravelmente enjoada e teve que ser socorrida.

Essa não seria a única história de vertigem e reações exageradas de visitantes às telas nas rotundas. A história do enjoo real se tornou quase anedótica, e pode ser encontrada em praticamente todas as publicações que contam a trajetória dos primeiros panoramas. Discutindo a mesma vista *Grand Fleet of Spithead*, encontramos impresso, ainda no século XIX, o relato de que “[...] parte da pintura mostrava um bote de um dos navios virando, com os marinheiros lutando contra as ondas. Acontece que um senhor que visitava a exposição estava acompanhado de um cão [da raça] Terra-nova, e o animal, ao ver essa parte da pintura, pulou sobre a balaustrada, para resgatar os homens que estavam se afogando”⁶.

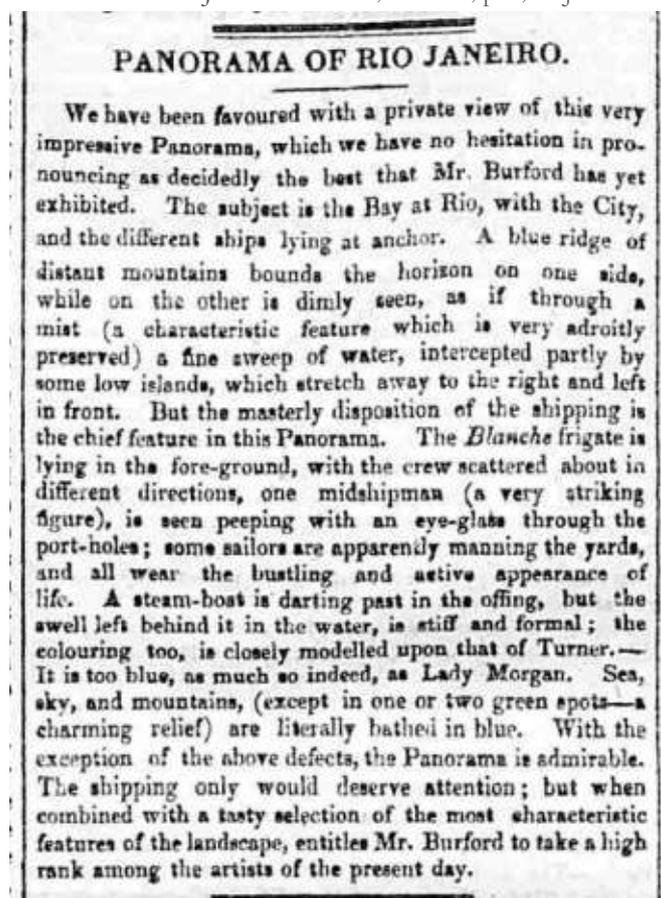
O que tornava a experiência na rotunda tão real a ponto de confundir os visitantes? É preciso considerar dois aspectos como estruturadores dessa espécie de experiência-maravilhamento. O primeiro é a organização da arquitetura e da pintura para imprimir um alto senso de realismo, e ao mesmo tempo desorientar o visitante com a monumentalidade. O segundo é o que chamo de experiência-palavra. Trata-se do conjunto de escritos acerca daquilo que era mostrado na pintura, e

⁶ PANORAMAS. *Chamber's Journal of Popular Literature, Science and Arts*. Conducted by William and Robert Chambers. Edimburgo, n. 316, 21 jan. 1860. p. 33.

que construía, junto com a própria vivência dos espectadores na rotunda, a experiência de totalidade dentro e fora dela. Nos referimos a duas espécies de fontes escritas aqui. Primeiramente às resenhas e críticas de jornais impressos à época, nas quais temos o termômetro da recepção dessas pinturas na sociedade. Esses textos, que são na verdade opiniões de críticos de arte que eram costumeiramente impressos nos periódicos e semanais britânicos, bem como as propagandas divulgadas pelo próprio Barker ajudaram a construir, junto ao público, a orientação de como se deveria se comportar e reagir diante das pinturas circulares.

Imagem 2 – Notícia de jornal com crítica para o panorama da cidade do Rio de Janeiro, de responsabilidade de Robert Burford e inaugurado ao público em junho de 1827 na rotunda de Leicester Square.

PANORAMA of Rio Janeiro. The Sun, Londres, p. 3, 22 jun. 1827. p.3



Fonte: The British Library; British Newspaper Archive.

O segundo conjunto de fontes escritas eram os guias para os panoramas, folhetos explicativos desenvolvidos pelo próprio pintor Robert Barker, sobre as quais falaremos em detalhe mais tarde. Essa experiência-palavra, ou seja, o acompanhamento textual que completava a experiência panorama, é o que permite, junto com as gravuras encartadas nos folhetos, o conhecimento, ao menos parcial, do que foram essas pinturas. Nenhuma tela circular produzida pelos Barker e pelos Burford sobreviveu aos nossos dias. Elas não eram pensadas para durar além do período de exposição, que era geralmente algo em torno de quinze a dezoito meses nas rotundas londrinas. Em diversos casos, as telas

gigantescas itineravam, enroladas, para serem exibidas em rotundas de cidades menores do Reino Unido ou outras capitais europeias. Em casos excepcionais de interesses específicos e muito sucesso de público, elas até mesmo atravessavam o oceano Atlântico, e seguiam em turnê pelos Estados Unidos da América, como foi o caso do panorama da Cidade do México, um dos maiores sucessos de público da história dos Burford, inaugurado em 1823 e reexibido 30 anos depois.

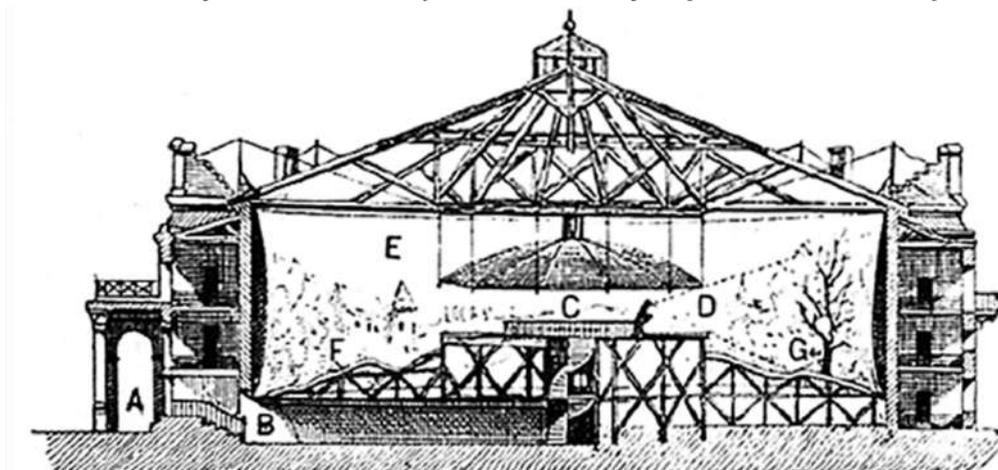
Na maioria das vezes, quando a vida útil expositiva das vistas havia se esgotado, aproveitava-se a tela, pois era matéria de alto valor – o melhor linho escocês perfeitamente costurado para que as emendas não fossem percebidas quando esticadas na estrutura circular. Isso significa que as telas eram reaproveitadas, sendo pintadas por cima. Sabe-se que elas aguentavam até três pinturas, dependendo, evidentemente, do quanto haviam sido manipuladas, enroladas e desenroladas, e transportadas de um lado para o outro. Ao fim, se não pudessem ser repintadas, eram destruídas ou retalhadas e vendidas em partes como papéis de parede. Seja qual tenha sido o destino das telas de Barker e Burford, infelizmente não restou nenhum vestígio dessa materialidade. É a partir do questionamento de como estudar pinturas que não existem mais, que a experiência-palavra se revela. Como analisar questões cromáticas, de fatura, e execução sem podermos observar as pinturas? Como dimensionar a experiência dos panoramas sem viver a vertigem de emergir na rotunda de Leicester Square?

Dentro do panorama a arquitetura emulava a sensação de descortinar o horizonte. Todo o circuito realizado pelo visitante tinha a função de colocá-lo na situação de imersão e dominância da visão. Ao adentrar por um corredor escuro, sentia-se dessensibilizado do mundo exterior. Ao mesmo tempo, a escuridão da passagem se tornava claridade conforme se subia as escadas para emergir no centro da rotunda. Pouco a pouco o breu se tornava luz, e o topo da escada permitia vislumbrar a pintura. O horizonte parecia ao alcance dos olhos, mas ao mesmo tempo, muito distante. E o espectador se via dentro da paisagem.

O lugar da observação, um ponto mais elevado, colocava o olhar alinhado a essa linha do horizonte da pintura. E sua altura também prevenia que fosse possível ver o limite inferior da tela. O guarda-sol direcionava a luz que entrava pelas claraboias no teto para a tela circular. Assim, garantia sombra na plataforma central aumentando o efeito de luminosidade própria que a tela parecia ter. E mais, impedia que os visitantes percebessem os limites superiores da pintura. O campo de visão estava assim formado, obrigando o espectador a mover a cabeça para dar conta da horizontalidade que a tela colocava para ele. Do mesmo modo, as dimensões da tela criavam também a necessidade por uma movimentação para que ela fosse percebida. A tela do primeiro andar da rotunda de Barker, mostrada na gravura inicial, possuía 11m de altura e 26m de comprimento. Esticada em curvatura ao longo da parede circular, jamais podia ser entendida apenas com uma olhada, e os visitantes precisavam caminhar pelo espaço central para vê-la a partir de diversos pontos. Por outro lado, a altura elevada da tela exigia também movimentos verticais da cabeça. Essa variedade de movimentos podia ocasionar

certa vertigem. E, aparentemente, podiam causar confusão também. As resenhas também mencionavam frequentemente uma desorientação de localização nas pessoas.

Imagem 3 – Corte esquemático de uma rotunda mostra como o campo de visão do espectador era delimitado pelo guarda-sol e pela altura da plataforma central de observação. Os elementos arquitetônicos representados são: (A) Entrada e venda de bilhetes; (B) Corredor escuro; (C) Plataforma de observação; (D) Visão do espectador; (E) Tela circular; (F) Objetos tridimensionais (*faux terrain*); (G) Objetos pintados na tela em *trompe l'oeil*.



Fonte: OETTERMANN (1997, p. 50).

Os panoramas permitiam aos seus visitantes uma amostra da realidade de lugares que eles não poderiam conhecer de outra maneira. Vistas de cidades de capitais e lugares até então pouco familiares ao público britânico eram inauguradas ano após ano, em sucessão. Nas primeiras décadas de funcionamento, Barker mostrou ao público vistas de Paris, Constantinopla, Gibraltar, Lisboa, e Badajoz, somente para citar algumas⁷. As pessoas podiam experimentar a sensação de estarem tanto na sala redonda quanto ao ar livre na Baía de Messina, na Sicília, por exemplo⁸. Dentro do panorama podia-se sentir a sensação vertiginosa no corpo de estarem simultaneamente num edifício no centro da agitada Leicester Square em Londres e em um espaço-tempo distinto, criado por uma ilusão ótica. E reforçando os apelos de Barker sobre a grandiosidade da sua invenção, as críticas de jornais, publicadas à época da inauguração de cada nova vista, sugeriam mesmo que essa capacidade imersiva dava aos panoramas a alcunha de substitutos de viagens, reforçando a sua capacidade de emular a realidade de outros lugares.

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

⁷ Cenas de batalhas navais e frotas britânicas eram temas altamente populares também.

⁸ OLEKSIJCZUK, Op. Cit., p. 11.

Oh, se eu pudesse recriar para vocês a impressão que essa falsificação arrebatadora⁹ me causou! Após subir vários lances de escadas você emerge subitamente no centro de Brighton, na faixa de grama chamada de ‘Steyne’. É meio-dia. Ao sul, uma grande parte do Canal Inglês se alonga à sua frente. Eu fui tão cativado pela vista que segurei a respiração, para absorver melhor a maravilha, a sublimidade de tudo¹⁰.

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

Oh, Como me arrependo agora de ter feito tantos elogios ao panorama de Brighton. Pois parece impossível que possa haver algo mais admirável que essa nova representação de Windsor. Eu mesmo já estive em Windsor duas vezes, e não pude vencer o espanto com que essa pintura refrescou todas as minhas impressões do lugar. Esse panorama faz você começar a duvidar da evidência dos seus próprios olhos; quanto mais se olha para ele, mais encantadora a representação parece. Eu estou disposto a apostar que se alguém fosse trazido aqui com os olhos vendados e confrontasse, de repente, essa obra prima incrível, ficaria verdadeiramente confuso sobre seu próprio paradeiro¹¹

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

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

Fui ver os panoramas do Sr. Barker, o Cerco de Flushing [1810] e da Baía de Messina [1811]. Eles são tão bem pintados para serem tão enganosos¹², particularmente o último, pois se estendem de forma circular por toda a sala e os espectadores são colocados no centro, e o efeito é muito impressionante. Eu cheguei a colocar meu chapéu, imaginando estar ao ar livre¹³.

A realidade passada pela pintura encontrava apoio também na narrativa que era construída junto a ela. Desde as primeiras exposições na rotunda, no intuito de orientar o espectador pelo desconhecido mundo no qual havia emergido, Robert e Henry Aston Barker providenciavam guias para o público. Em um primeiro momento, eram apenas uma espécie de “mapa” com a vista simplificada em forma

⁹ No inglês original: “ravishing counterfeit”.

¹⁰ OETTERMANN, op. cit., p. 106.

¹¹ OETTERMANN, op. cit., p. 107.

¹² No original em inglês: “as to be quite deception”.

¹³ OLEKSJCZUK, op.cit., p. 3

circular, gravado em uma única folha de papel, como o exemplo mostrado abaixo. Os pontos de interesse na paisagem eram marcados com numeração e identificados em uma lista. 1801 foi o ano em que expirou a patente de exclusividade de Robert Barker sobre a pintura de panoramas. Coincidentemente ou não, foi o ano em que foi exibido o primeiro panorama de uma paisagem de um lugar não-europeu¹⁴. Duas vistas de Constantinopla foram mostradas uma em seguida à outra.

Imagem 4 – Exemplo de um livreto com a gravura explicativa, exibido em 1827, com vista do Rio de Janeiro. *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828.*



Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Adicionalmente a esse incremento na temática das exposições, foi instituída no fim da década de 1810 a venda dos livretos explicativos. Os mapas gratuitos de apenas uma folha deram lugar aos livros de referência que custavam *six pence*. Esses folhetos explicativos, geralmente conhecidos na literatura inglesa como *keys*, e que podemos traduzir como “guias” para os panoramas, são a segunda gama de fontes escritas que, juntamente às resenhas impressas, guiavam a experiência nas rotundas, completavam a imagem mental que o público fazia sobre as paisagens e acontecimentos retratados nas pinturas, e mais, permitiram atualizar a existência dos panoramas até os dias atuais, considerando o fato de que nenhuma das telas de Barker (e de seu sucessor Burford) sobreviveram aos dias atuais.

A imagem-guia de descrição também mudou: ao invés de um esquema circular, tratava-se agora de uma página dobrável com duas faixas horizontais que dividiam o horizonte circular em duas partes, permitindo maior quantidade de detalhes transferidos da vista pintada para a impressa, que as pessoas adquiriam, levavam para casa, e eventualmente colecionavam ou davam de presente.

¹⁴ HYDE, Ralph. *Panoromania!* Londres: Trefoil Publications, 1988, p. 36.

Imagem 5 – Exemplo de um mapa circular de panorama, esse com a vista de Messina, mencionada anteriormente. *Explanation of the beautiful view of Messina, in Sicily: taken from the light House, and painted upon 10,000 square feet of canvas by Henry Aston Barker, now exhibiting in the great rotunda of the Panorama, Leicester Square. Adlard Printer, Duke-Street, Smithfield. 1811.*



Fonte: The British Library. Foto da autora.

Conforme dito, a partir da segunda metade da década de 1810 passaram a ser brochuras com aproximadamente dez páginas, incrementando a gama de informações sobre os itens enumerados na vista, tais como dados históricos e curiosos sobre os lugares representados. No caso de paisagens, o texto trazia informações sobre os atributos geográficos. Em se tratando de cidades, falava-se de sua história, de seu passado, das relações entre os países que haviam conquistado ou colonizado. O aspecto exótico era muito explorado nas localidades do novo mundo, sempre destacando traços da natureza, dos animais, dos povos desconhecidos para o público inglês. Como geralmente apresentavam lugares totalmente novos ao público, o texto, apesar de relativamente curto (8 páginas impressas, em geral), era descritivo e se preocupava com minúcias e a citação de viajantes célebres e autores que já tivessem publicado sobre os locais mostrados. Para conferir ainda mais veracidade, em alguns casos eram mencionadas estatísticas da composição da população residente, trazendo, inclusive, a citação das fontes de onde os dados haviam sido coletados. Aspectos históricos eram pontuados, criando uma linha temporal para o público, que passava a dispor de informações complementares à pintura que se abria à sua frente. Após o texto corrido, os aspectos enumerados na gravura eram explicados em forma de tópicos, com informações sobre cada um.

Imagem 6– Detalhes retirados da brochura do panorama da Cidade do México, com a demonstração dos itens enumerados e marcados na gravura e a descrição textual de um deles. *Description of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826.*



No. 32.—Calzaday miena de Guadalupe.

On the barren rock of Tepeyacac, to which the Calzaday leads, formerly stood the Temple of the Mexican Ceres, Tonantzin; on which site is now erected the magnificent Church of Nuestra Senora de Guadalupe. This church contains a miraculous picture of the Virgin. “The Virgin appeared to a peasant, and ordered him to impart to the archbishop a vision he had seen. Awed by the magnificence of the prelate, the peasant omitted his mission. The Virgin again appeared, and he asked for a token: the following day he found the barren hill covered with beautiful flowers; some of these he presented to the archbishop. The tale, so corroborated, was instantly credited; a procession was formed to the rock, where the miracu-

Fonte: The Getty Research Portal.

A provisão de informações extras ia além do papel informativo. Elas tinham a importância de instruir o público visitante, e guiar o olhar, criando uma certa narrativa através da combinação de escrita e visão, e permitindo desdobramentos futuros, já que garantiam uma sobrevida daquele momento. Esse direcionamento também servia como guia aos espectadores sobre como deviam se comportar. Para alguns autores, como Denise Oleksijczuk, as descrições no papel foram pensadas pelo artista como um modo de facilitar o domínio da vista e diminuir esse distúrbio que alguns experimentavam de serem “engolidos” pelo espaço imersivo da imagem¹⁵. Os folhetos levados para casa eram revisitados depois, uma espécie de memento da experiência do panorama, onde os textos e a gravura evocavam aquilo que tinha sido vivenciado quando da visita à rotunda. A descrição que as brochuras traziam, tanto com os itens enumerados e explicados, tinham a função primordial de situar o visitante. A correspondência entre o que estava escrito, com minúcias sobre o passado do lugar

¹⁵ OLEKSIJCZUK, op.cit., p. 14.

mostrado, a corografia e a topologia que anunciava o espaço que servia de base para a paisagem mostrada, era fundamental, já que o realismo literário do século XIX é reconhecido como um gênero ancorado numa ideia firme de descrição física¹⁶. Da mesma forma, a ficção realista depende muito da dicotomia entre subjetividade e objetividade, e a brochura preenche os dois requisitos. Instrui, objetivamente, e ao dar os instrumentos de navegação pela imagem, permite a subjetividade.

Evidentemente, em se tratando de uma composição textual, não podemos presumir isenção. A construção narrativa visava transmitir mensagens específicas, em consonância com aquilo que a pintura buscava retratar. Para dar um exemplo de uma cidade que conhecemos intimamente, tomemos o exemplar de panorama brasileiro que Burford exibiu em 1823 retratando o Rio de Janeiro, cujo folheto já foi mostrado na Imagem 4. Trata-se da única paisagem do Brasil exibida em Londres na primeira metade do século XIX¹⁷. A pintura apresentava diversos navios ancorados na Baía de Guanabara de frente para a cidade. O texto que acompanhava essa gravura destaca a capitalidade do Rio, e descreve com louvor a natureza circundante, permeada pela ideia do pitoresco, e o adjetivo é usado para descrever o fato de existirem sempre embarcações de diversos países paradas na baía iluminados por um céu brilhante e sem nuvens. Em seguida é traçado um apanhado histórico desde o descobrimento do Brasil, terminando em tom otimista para a nação cuja independência havia sido recém conquistada. Segue-se uma apreciação minuciosa da arquitetura da cidade, das vestimentas dos seus habitantes, dados sobre a população e as formas de comércio praticadas, sempre pontuando a presença britânica na cidade. Por fim, o texto encerra com a enumeração e descrição de quase todos os lugares e acidentes naturais que são mostrados na vista. Há dos mais frequentemente citados pelos viajantes desta época (como Forte de Santa Cruz, Pão de Açúcar, Baía de Botafogo, Glória, Corcovado) até outros mais incomuns como botes e embarcações parados na Baía, incluindo três navios da Marinha Real Britânica, a saber: Blanche, Spartiate e Doris; e Pedro Primeiro, a nau principal da esquadra do Império Brasileiro, recém assumida pelo escocês Lord Cochrane, havendo inclusive uma nota sobre isso na descrição.

Essa presença marcada de representações de poder do Reino Unido no Brasil pode ser entendida juntamente com a noção de Robert Aguirre do imperialismo informal¹⁸, ou a política imperialista britânica do século XIX. Trata-se de um conjunto de ações expansionistas que significaram uma colonização cultural de países ou colônias com as quais a Inglaterra mantinha relações comerciais ou

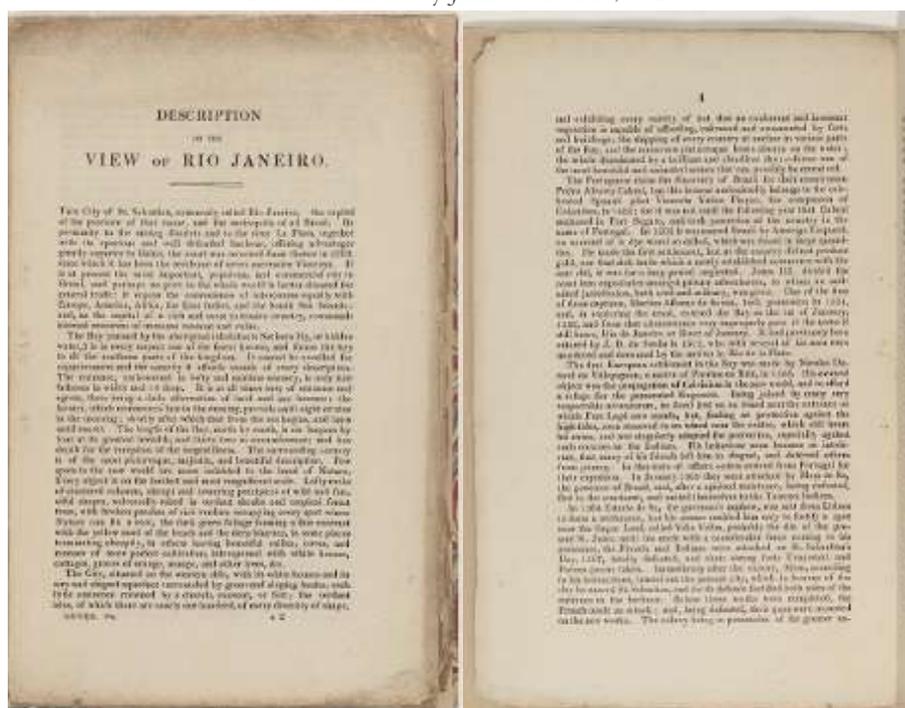
¹⁶ BYERLY, Alison. *Are we there yet? Virtual Travel and Victorian Realism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.

¹⁷ Para análise completa acerca desse referido panorama da cidade do Rio de Janeiro ver: HERMANN, Carla. *O Rio de Janeiro para inglês ver: O panorama de Robert Burford em Londres, 1827*. (2016). 210 p. Tese (Doutorado em Artes- PPGARTES) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

¹⁸ AGUIRRE, Robert. *Informal Empire – Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

possuía interesse em fazê-lo. Chama-se de “informal” visto que o projeto imperialista não era colocado de maneira explícita, sendo mascarado por interesses simplesmente comerciais. Nesse contexto, as ciências desempenharam papéis fundamentais, em especial a arqueologia, que, além de produzir conhecimento, permitiu encher os museus, e a etnologia, que proveu um racionalismo que colocava os Europeus acima de quaisquer pessoas de pele escura ou de etnias misturadas, encontradas em todo o espectro do Império. Junte-se a isso as oportunidades de viagens e a conjuntura favorável para o comércio com a América Latina, e teremos um ambiente bastante favorável ao imperialismo informal. A construção da ideia sobre o outro que justificasse a dominação passava por diversas formas de entretenimento apresentadas “em casa”, de modo que o público britânico visse essa relação desigual como natural. Dentre as possibilidades havia as narrativas de viagens, as exposições em museus, shows de curiosidades etnográficas e os panoramas.

Imagem 7 – As duas primeiras páginas do conteúdo textual da brochura do panorama do Rio de Janeiro. *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823.* London: Printed by J. and C. Adlard, 1828.

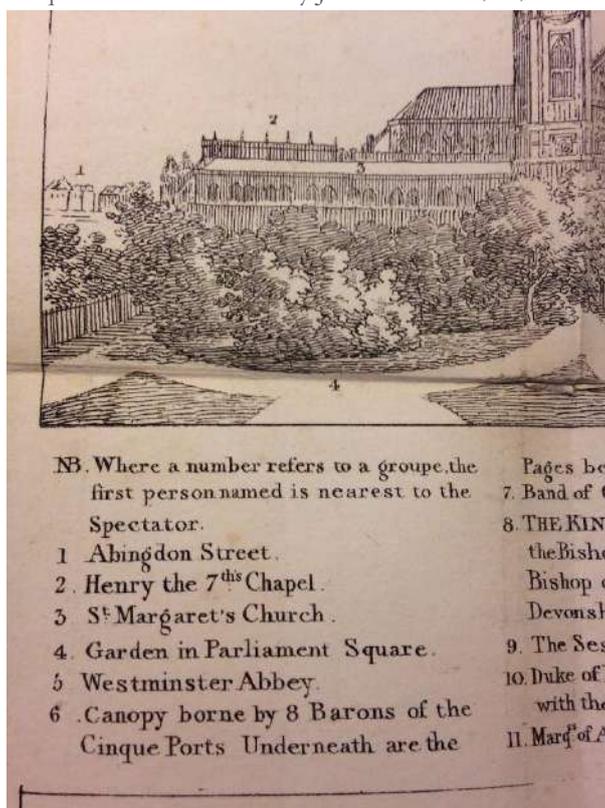


Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Fato é que os folhetos tratavam de efetivamente envolver o leitor na cena diante deles. Em alguns momentos, chegavam a se dirigir ao leitor. Por exemplo, o texto do panorama que mostrava a Procissão de Coração do Rei George IV, exposto em 1823, fala diretamente ao leitor e literalmente o posiciona dentro da cena. O texto indica que a primeira pessoa a aparecer – no caso, o próprio Rei,

indicado pelo número 8 – é a pessoa que está mais próxima ao espectador¹⁹. Artifícios para fazer com que o público se sentisse não apenas participante da cena real, mas ocupando uma posição privilegiada, de destaque, próxima ao rei. A cena é tão detalhada que a capa do livreto traz a informação de que “a imagem contém o maior número de figuras jamais antes introduzida em uma exibição”²⁰. E assim, em meio a centenas de personagens identificados, consegue fazer o espectador se sentir privilegiado e participante de uma experiência “real”.

Imagem 8 – Detalhe da gravura do panfleto explicativo sobre a Coroação do Rei George IV, exposto em 1823, pintado por Henry Barker. *Description of the Procession on the Coronation of His Majesty George the Fourth: Which took place on Thursday, July 19th, 1821. Now represented and exhibiting on the great rotunda of Henry Aston Barker’s Panorama, Leicester Square. London: Printed by J. and C. Adlard, 23, Bartholomew Close, 1823.*



NB. Where a number refers to a groupe, the first person named is nearest to the Spectator.

1 Abingdon Street.	7. Band of G
2. Henry the 7 th s Chapel.	8. THE KING
3. S ^t Margaret's Church.	the Bisho
4. Garden in Parliament Square.	Bishop of
5. Westminster Abbey.	Devonshi
6. Canopy borne by 8 Barons of the	9. The Ses:
Cinque Ports Underneath are the	10. Duke of B
	with the
	11. Marq ^{ss} of A

Fonte: The British Library. Foto da autora.

É preciso pensar ainda que a realidade que se esperava encontrar nos panoramas tem mais a ver com uma representação realista do mundo do que efetivamente o mundo real. Dentro do contexto interpretativo dos panoramas os espectadores queriam, também, viver essa experiência de um certo engano. “O panorama de Barker oferecia imagens simuladas do horizonte tal como vistas em diferentes partes do mundo para espectadores ansiosos por se deixarem levar por imitações

¹⁹ *Description of the Procession on the Coronation of His Majesty George the Fourth: Which took place on Thursday, July 19th, 1821. Now represented and exhibiting on the great rotunda of Henry Aston Barker’s Panorama, Leicester Square. London: Printed by J. and C. Adlard, 23, Bartholomew Close, 1823.*

²⁰ Idem.

extremamente fidedignas da realidade”²¹. O processo era de mão dupla: enganava o olho do espectador ao mesmo tempo em que dependia da vontade dele de ser enganado.

Em conclusão, artifícios pictóricos e arquitetônicos tentavam imprimir vertigem e reproduzir um mundo de lugares longínquos e impressionantes nos panoramas oitocentistas. O marketing difundido pelos idealizadores das rotundas e os comentários de jornais reforçavam a noção de grandeza das pinturas e a veracidade da experiência. As pessoas esperavam se maravilhar, e já sabiam, de antemão, como se comportar nas rotundas: deveriam se admirar. Por isso, podemos afirmar que a palavra impressa era parte essencial da experiência dos panoramas, pois guiava os visitantes e incensava a participação, completando a ideia de totalidade almejada pelo fenômeno nas últimas décadas do século XVIII e início do século XIX.

²¹OLEKSJJCZUK, Denise. *op.cit.*, p. 6.

Referências bibliográficas

- AGUIRRE, Robert. **Informal Empire** – Mexico and Central America in Victorian Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- BYERLY, Alison. **Are we there yet?** Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.
- DESCRIPTION of a view of the city of the City of Mexico, and surrounding country: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the summer of 1823, brought to this country by Mr. W. Bullock. London: Printed by J. and C. Adlard, Bartholomew Close, 1826.
- DESCRIPTION of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro: now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square; painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823. London: Printed by J. and C. Adlard, 1828.
- DESCRIPTION of the Procession on the Coronation of His Majesty George the Fourth: Which took place on Thursday, July 19th, 1821. Now represented and exhibiting on the great rotunda of Henry Aston Barker's Panorama, Leicester Square. London: Printed by J. and C. Adlard, 23, Bartholomew Close, 1823.
- EXPLANATION of the beautiful view of Messina, in Sicily: taken from the light House, and painted upon 10,000 square feet of canvas by Henry Aston Barker, now exhibiting in the great rotunda of the Panorama, Leicester Square. Adlard Printer, Duke-Street, Smithfield. 1811.
- GRAU, Oliver. **Arte virtual: a ilusão à imersão**. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac, 2007.
- HYDE, Ralph. **Panoromania!** Londres: Trefoil Publications, 1988,
- PANORAMA of Rio Janeiro. **The Sun**, Londres, p. 3, 22 jun. 1827.
- PANORAMAS. **Chamber's Journal of Popular Literature**, Science and Arts. Conducted by William and Robert Chambers. Edimburgo, n. 316, 21 jan. 1860. p. 33.
- OETTERMANN, Stephan. **The Panorama**. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997.
- OLEKSIJCZUK, Denise. **The First Panoramas: visions of the British Imperialism**. London: University of Minnesota Press, 2001.