

Considerações sobre dois panoramas viajantes do Rio de Janeiro no século XIX

Considerations on two travelling panoramas of the city of Rio de Janeiro in the 19th century

Carla Hermann
Geógrafa (Centro de Arquitetura e Urbanismo/SMU)
Doutoranda em História da Arte (PPGArtes/UERJ)
Carla.hermann@gmail.com

RESUMO:

O texto tece considerações sobre dois panoramas da cidade do Rio de Janeiro realizados e expostos na Europa no século XIX. São *Panorama do Rio de Janeiro*, de Felix-Émilie Taunay, encomendado em 1822, e exposto em Paris em 1824, e *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro*, de Robert Burford, exibido em Leicester-Square em Londres, em 1828. São abordadas a partir deles a representação do espaço da paisagem no século XIX e a conformação de uma imagem para a cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Rio de Janeiro; panorama; paisagem

ABSTRACT:

This text examines two panoramas of the city of Rio de Janeiro made and exhibited in Europe in the 19th century – Panorama do Rio de Janeiro, by Felix-Émilie Taunay, commissioned in 1822 and exhibited in Paris in 1824, and Description of a view of the city of St. Sebastian, and the Bay of Rio Janeiro, by Robert Burford, exhibited in Leicester Square, London, in 1828. Based on them, we reflect on the representation of landscape in the 19th century and on the conformation of an image for the city of Rio de Janeiro.

Keywords: Rio de Janeiro; panorama; landscape

Desde o fim do século XVIII os panoramas estiveram presentes nas capitais europeias, espalhando uma noção de relação com a pintura de paisagem que era, por si só, a constituição da sensibilidade moderna. Foram patenteados por Robert Barker, em 1787, e obedeciam a uma estrutura arquitetônica bastante específica destinada a exibir telas circulares colocadas na parede sem janelas de uma sala fechada circular e giratória, formando uma vista de 360°, a ser observada do centro da sala. O espectador era conduzido por corredores escuros até o centro de uma plataforma. O túnel escuro servia para desorientar e desconectá-lo do mundo exterior do qual tinha vindo para colocá-lo, adiante, envolvido por uma tela de proporção monumental, de 5, 8 ou 14m de altura. A escala monumental trazia a função de não permitir a visualização do mecanismo operacional, assim como a base e o topo da tela, o que influenciava também o modo de experimentar o próprio espaço, além de seduzir o público com sua presença grandiosa. As pinturas buscavam o maior realismo possível, num esforço de reproduzir o mundo de maneira fiel. Essa procura pela imitação fidedigna das paisagens não deixa de ser uma celebração dos avanços científicos. Fica bastante claro que o homem, naquele momento, era capaz de construir e manipular a realidade através da sua técnica, utilizando, inclusive, dispositivos óticos e cálculos para corrigir as distorções ocasionadas pela ampliação e curvatura das telas.

Os aspectos formais dos panoramas são indicativos do exercício de consciência e sensibilidade crítica que desejavam despertar. O fato de serem pinturas de paisagem sem molduras opera com a ausência de limites entre o sujeito que percebe e aquilo que é representado. O formato circular marca a possibilidade de recriar uma vista externa existente e possível. Baseia-se na ideia de proporcionar a experiência de um indivíduo que, do topo de um morro ou montanha, pudesse vislumbrar uma mirada total girando sobre seu próprio eixo¹, domando a cidade ao seu redor, conhecendo as camadas espaciais organizadas de modo por vezes até cartográfico. Essa reconstrução do mundo mostra que é possível subjugar-lo, a despeito da sua grandiosidade, lembrada pela dimensão monumental da tela sem começo nem início.

É a busca por uma experiência total, abarcadora, que une a objetividade do ordenamento do mundo à subjetividade do sujeito. A obrigação de uma experiência estética de unidade, atitude própria do romantismo, coloca, antes de mais nada, o espectador no centro da observação exatamente por esta afirmação do sujeito. Por isso, os panoramas podem ser considerados construções emblemáticas daquilo que se entenderia como modernidade. “É a busca da teorização e racionalização dos mecanismos de estímulo dos sentidos e exercício da consciência e da razão, através do ‘realismo’ artístico e da individuação – tanto do espectador quanto da obra – que está no centro do modo de formalização e enquadramento do visível, implícito nos panoramas.” (PEREIRA, 2006: p.142)

Subsídios para entender a paisagem: corografia e geografia

Na Europa do século XV, a aparição da paisagem indicou uma transformação do olhar do homem europeu sobre o mundo. O ordenamento físico da natureza se tornou objeto de apreciação, e não mais dependia da subjetividade humana para a construção desse conhecimento. O nascimento dessa razão paisagística está diretamente ligado à dualidade moderna entre sujeito e objeto, e por isso a representação da natureza exterior é não apenas representativa de um processo modernizador, mas também tradução de um olhar que busca compreender o espaço natural.

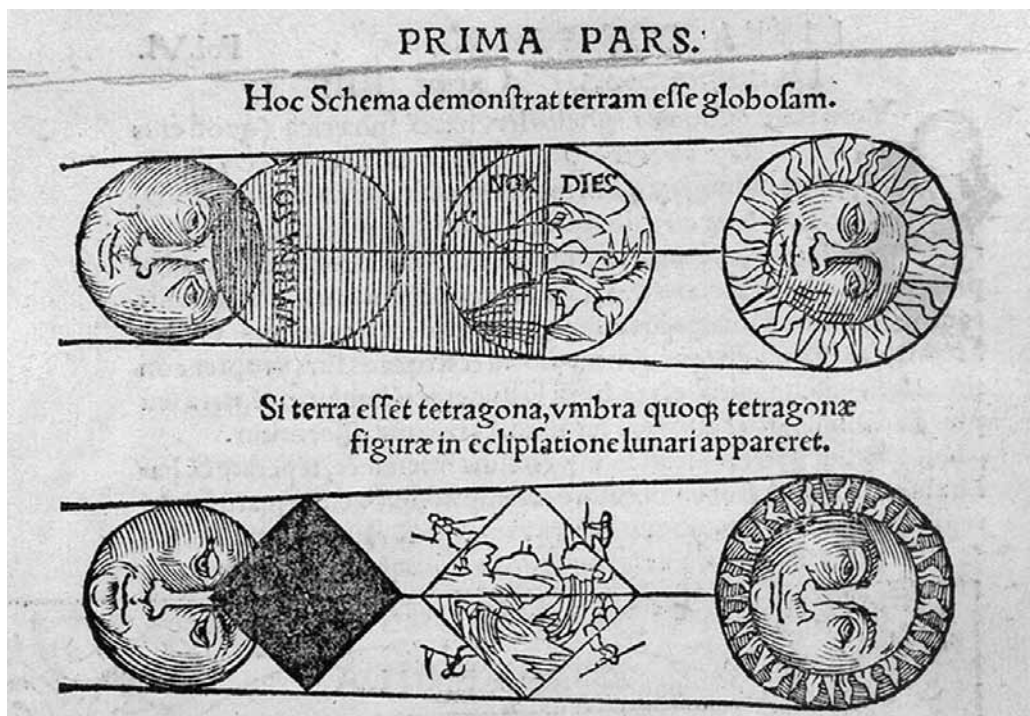
Segundo Denis Cosgrove, (2003; p. 21) entre 1550 e 1620, os europeus experimentaram mudanças dramáticas na sua capacidade de conceitualizar e representar o mundo. Isso se deu não só pelos novos espaços materiais descritos pelo heliocentrismo e pela ação geopolítica oceânica e continental, mas também pelos espaços representacionais do entendimento matemático e da representação técnica. A geometria aplicada à balística e a pesquisa em triangulação, uso da grade no mapeamento e tanto a teoria quanto a prática da perspectiva no desenho e na pintura, somados à mecanização da visão ocasionada pela câmera obscura e as lentes, transformaram fundamentalmente as “espacialidades” europeias. A tipografia móvel e a emergente cultura da gravura foram cruciais não somente para a comunicação e, por conseguinte, ao impacto social dessas mudanças, mas para a realização efetiva da transformação da espacialidade. O debate entre a autoridade clássica antiga e eclesiástica de um lado e a experiência contemporânea do outro era mediado através dos textos impressos; “novos mundos” eram anunciados e representados pela imprensa e por gravuras, e a consistência dos cálculos e ilustrações científicas era assegurada por uma comunidade científica e erudita geograficamente espalhada. Práticas científicas recém-reavivadas, como a Geografia e a Arquitetura – que tinham em comum o interesse de conceitualizar e representar o espaço material e entender a maneira como os humanos transformam o mundo físico – foram profundamente afetadas por esses processos. Dois textos redescobertos no Renascimento foram fundamentais. A Geografia foi transformada em teoria e prática pelo reaparecimento no Ocidente do texto de Claudius Ptolomei *A Geografia*, do segundo século d.C., enquanto *Dez livros da Arquitetura*, de Vitruvius Pollio, datado de um século antes, teve um impacto similar na arquitetura. Cada qual ofereceu uma espécie de manual técnico para a sua respectiva prática espacial: de um lado, classificação, registro e mapeamento de lugares. Do outro, engenharia, planejamento e construção deles. Cada qual localizava seu conhecimento e práticas específicos dentro de uma concepção de ordem espacial mais ampla, que abarcava desde o cosmos às localizações individuais. E cada um enfatizava a representação gráfica dessa ordem espacial, problematizada nas iconografias comuns a ambos, o uso da *sphaera mundi* e o compasso. As tensões epistemológicas e práticas que acompanharam a revolução espacial do Ocidente, notadamente entre a retórica humanista

e a *techne* mecânica, aparecem em ambos os textos e os sumários e comentários derivados deles. Tensões estas que não permanecem desconectadas da amarga divisão entre fé e prática religiosa do século XVI europeu.

A própria origem etimológica da palavra paisagem é ambígua, podendo designar tanto as coisas do ambiente físico (grande natureza) quanto a representação dessas coisas (imagem). Ela “se constitui, então, na reciprocidade entre as dimensões material e simbólica, objetiva e subjetiva, factual e fenomenal” (LIRA, 1999: p. 182). Para o geógrafo francês Augustin Berque, a ideia principal é a de que paisagem não possui apenas uma dimensão material, é considerada “uma mediação entre o mundo das coisas e aquele da subjetividade humana” (BERQUE apud LIRA, 1999: 182). Algumas investigações histórico-filosóficas podem nos ajudar a entender as razões do idealismo específico da arte de paisagem. Novamente Denis Cosgrove (apud OLWIG, 2011: p. 45) associa o advento da paisagem cênica às técnicas de representação perspectivas decorrentes da descoberta renascentista da cartografia e da corografia das formulações feitas por Ptolomeu, para quem a corografia estava ligada à arte pictórica, e esse aspecto visual foi enfatizado quando da reinterpretação renascentista, devido à influência neo-platônica. O radical grego para corografia, *choros* ou *chora*, significa literalmente “espaço definido, porção de chão, lugar”, enquanto *graphia* é definida por Ptolomeu como “*mimesis dia-graphis*”, significando imitação/ representação através da forma gráfica. No processo de tradução para o latim teria sido entendido como “*imitatio picturae*”. O próprio Ptolomeu parece ter sido influenciado por Platão e o papel da representação na filosofia platônica sugere que a *graphia* permitiria a visualização das ideias arquetípicas da cosmologia platônica. Portanto, implicava algo mais do que a simples semelhança gráfica. Da mesma forma, a cosmografia ptolomeica criou uma imagem do mundo que era antes de mais nada uma representação do quadro espacial ideal platônico, dentro do qual o mundo se inscrevia e, especialmente através da perspectiva linear, criava a ilusão do espaço vivido cotidianamente.

Kenneth Olwig identifica que Ptolomeu tinha consciência da habilidade do espaço mapeado criar um todo ilusório, tal qual um rosto, uma face. Ele localiza uma fala do grego que “o propósito da corografia é a descrição de partes individuais, como se fosse desenhar uma orelha ou um olho, mas o propósito da geografia é ter uma visão do todo, como por exemplo, como se desenha uma cabeça inteira” (PTOLOMEU apud OLWIG, 2011: p. 145) e relaciona essa noção de *todo* representado pela cabeça com uma famosa xilogravura do século XVI. Uma ilustração sobre a Cosmografia de Ptolomeu, impressa no livro *Cosmographicus Liber*, em 1533, traz a imagem do globo terrestre como um rosto. Ao representar a Terra como um rosto, os cosmógrafos renascentistas deram à paisagem uma máscara, uma personalidade capaz de ser capturada pelos pintores, tal como em um *retrato do espaço*.

A paisagem sendo fundamentalmente a representação de um espaço ideal dentro do qual é dado ao mundo um rosto e uma personalidade pitoresca e subjetiva subsidia a consolidação de noção moderna que se desenvolveria ao longo dos séculos seguintes.



Apianus Petrus. *Cosmographicus Liber*. Vaeneunt Antuerpiae excusum Antuerpiae, 1529, P. 12

Fonte: Biblioteca Nacional de España. Disponível em: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3212849> Acesso em 03.11.2012

A analogia entre a descrição do espaço e o delineamento de um rosto humano é embasamento para a busca moderna por aspectos marcantes das cidades, que deviam ser salientados nestas representações emblemáticas delas para o mundo. A eleição da descrição minuciosa para a composição dos desenhos dos panoramas do Rio de Janeiro parece obedecer à mesma lógica.

Os panoramas e a linguagem descritiva cartográfica

A chamada “visão de pássaro” dos panoramas pretendia alcançar a realidade em sua totalidade, como se nos desse o mundo para ler. Formalmente isso se traduz numa configuração que precisa conformar a realidade geográfica em prol da necessidade de se construir uma obra linear. E, para isso, os panoramas tiveram muitas vezes que lançar mão do poder de descrição da imagem cartográfica.

As pinturas de paisagem do século XIX que alimentaram os panoramas ora evocam lugares cativantes – destacando o aspecto pitoresco das representações instituído pela escola italiana ou aquela do sublime romântico – ora um lado descritivo advindo da escola holandesa que tem por base a cartografia e as vistas topográficas. Para Svetlana Alpers (1999: p. 247), não havia uma distinção nítida na arte holandesa do século XVII entre arte pictórica e a maneira elaborada das representações cartográficas numa época em que os mapas eram

considerados um tipo de pintura, e em que as pinturas desafiavam os textos como uma maneira fundamental de compreender o mundo. O gosto pelos mapas se fez para além de fonte de transmissão de conhecimento através do registro de áreas específicas de interesse – fosse comercial, científico, militar ou de gestão de bens naturais –, e que combinava ainda os levantamentos topográficos e desenhos elaborados, não havendo uma distinção clara entre cartógrafos e artistas desse período. Voltados para a expansão de seus domínios econômicos, os holandeses se aventuraram por países tão distantes quanto o Brasil, onde fundaram a Nova Holanda, governada por Maurício de Nassau.

As imagens produzidas pelos artistas Frans Post e Albert Eckhout tinham por função o registro da flora e da fauna, assim como dos costumes e vistas topográficas da região, a fim de despertar o interesse de investidores europeus no então vasto e admirável domínio holandês no Brasil, que se estendia entre a província de Alagoas e a do Maranhão.

A equipe sem precedentes de observadores ou descritores (se assim podemos chamá-los) que o príncipe de Maurício reuniu incluía homens peritos em história natural e em cartografia, e também em desenho e pintura. [...] Eles reuniram um registro pictórico único da terra brasileira, seus habitantes, sua flora e suas coisas exóticas. (ALPERS, 1999: p. 309)

Todo um repertório descritivo passa a compor a escola de pintura de gênero holandesa fundamentado em registros topográficos, nas amplas vistas panorâmicas dos campos e nos perfis das cidades que se elevam como recortes – onde constava além das vistas das cidades, uma excelente qualidade formal e elevado domínio de distintos meios gráficos de representação que passam a impulsionar a vontade de viajar nos artistas e a influenciar os modos de ver a paisagem e de representá-la.

É dentro deste contexto que surgem as pinturas de paisagem e as vistas topográficas das cidades. Alpers (1999: p. 271) assinala ainda que a escola holandesa se fundamenta nas imagens cartográficas desde Van Goyen, Ruisdael e Koninck, que produziram visões panorâmicas em suas pinturas muitas vezes consideradas como a mais importante contribuição feita pelos pintores holandeses para a imagem da paisagem.

Panoramas viajantes: difundir as imagens de cidades

As vistas urbanas trazidas nos panoramas afirmam a cidade como temática para a arte. Não apenas acostumaram a população à própria existência das cidades enquanto formas construídas que fossem vivíveis e experimentáveis, como contribuíram para uma mudança de ideal, deixando as visões arcadianas e buscando o enfrentamento com o mundo urbano. Indo além, permitia que o público se familiarizasse também com outras cidades e suas características fisionômicas, como determinados marcos arquitetônicas ou naturais que viriam a ser conhecidos como característicos de cada uma delas. As cidades passam a ser conhecidas e reconhecidas ao redor do globo.

Os panoramas permitiam aos seus visitantes uma experiência de vida real de lugares que eles não poderiam conhecer de outra maneira. Considerado um “verdadeiro substituto para as viagens” (DELLA DORA, 2007: 296), as rotundas não eram somente lugares de entretenimento e educação da classe média, mas portais para outros mundos: para cidades dentro de cidades, cenários exóticos e até mesmo para o passado, revisitado em vistas de cidades antigas, como Atenas e Constantinopla. Em outros momentos, a projeção de uma vista panorâmica da mesma cidade permitia a seus habitantes se reapropriar dela. Um dos mais bem-sucedidos panoramas mostrado no Regent’s Park Colloseum foi uma vista de Londres desde a cúpula de Saint Paul, em 1829. O ponto de vista elevado permitiu aos cidadãos recuperar o controle mental sobre a metrópole que havia rapidamente se expandido e modificado com a Revolução Industrial.

Para imprimir o senso de realidade necessário, não apenas os panoramas eram ampliados com instrumentos óticos e contavam com indicações topográficas e bases cartográficas, como os pintores viajavam em busca das vistas. O próprio Barker, inventor da rotunda, viajou para Constantinopla em 1799 e de lá para Palermo, Copenhague, Malta, Elba, Waterloo, Gibraltar e Veneza com o único propósito de preparar esboços de paisagens para os panoramas, servindo como bom exemplo para seus sucessores.

Além dos pintores, os panoramas – tanto as telas quanto as rotundas - também viajavam. Para otimizar os ganhos a cada temporada era comum que as estruturas fossem desmontadas e enviadas para outras cidades, inclusive comprometendo ocasionalmente a qualidade das pinturas, que tinham as telas enroladas e desenroladas diversas vezes.

O Rio de Janeiro do século XIX, como outras cidades, diante da visão universalista da cultura moderna, precisa se firmar como uma cidade importante. Internamente precisa reforçar a sua “capitalidade” para com toda a Colônia e consigo mesma. É preciso convencer como uma cidade cosmopolita a despeito da falta de infraestrutura, dos hábitos coloniais. Segundo Margareth da Silva Pereira (2006: p.145) “a circulação de imagens de cidades capitais nos panoramas auxiliam a construção de uma visão ‘global’ dos fenômenos [...] construindo o que passamos a chamar seu cosmopolitismo”. Por conta dessa demanda, o Rio de Janeiro foi mostrado como a capital do novo Império do Brasil, recém-separado de Portugal, nas rotundas para panorama mais importantes da Europa naquele momento, a Passage des Panoramas em Paris (1824) e em Leicester Square, em Londres (1828). É com esses dois exemplos que vamos trabalhar, por terem sido apresentados na fase inicial de exibição de panoramas, (que se localiza temporalmente até 1830) e por serem as duas exibições no exterior, nesse momento, mais bem documentadas, embora carecendo ainda de considerável pesquisa posterior. Nesses locais de exibição, precederam as pinturas do Rio em Paris os panoramas de Wagram, Calais, Antuérpia e, sobretudo, Londres, Florença, Jerusalém e Atenas, nessa ordem. Em Londres, na rotunda de propriedade de Robert Burford, exibiu-se a imagem do Rio precedida de vistas de Pompéia, da Cidade do México, de Madri e de

Genebra². O fato é que ao ser exibido junto a tantas outras cidades, nossa cidade mostrava-se aberta ao contato e ao novo industrialismo liberal.

Em Paris, referimo-nos ao Panorama do Rio de Janeiro, de Felix-Émilie Taunay, encomendado em 1822, e composto por uma sequência de oito aquarelas medindo cada uma 51 cm x 39 cm. Sabe-se que a grande ampliação desta obra foi feita por Frédéric Guillaume Ronmy para a exibição na capital francesa dois anos mais tarde, na Passage des panoramas. Devido ao sucesso da mostra parisiense, inúmeras tiragens dessa vista do Rio de Janeiro foram gravadas, e por isso encontramos hoje esse panorama em alguns arquivos e coleções particulares³, por vezes com pequenas diferenças em relação ao desenho original, pertencente à coleção privada dos herdeiros de Synphorien Meunié, arquiteto aluno de Grandjean de Montigny, e integrante pouco conhecido da Missão Artística Francesa de 1826 (PEREIRA, 1994: p.174).

A cidade se confunde com a sua própria natureza, que se torna bastante presente. Daí a definição das montanhas e escarpas, a iluminação que confunde construções e a colina na parte esquerda do panorama. A imagem de uma cidade desconhecida, mas que buscava se espelhar no Velho Continente, identificada por ser um lugar de características peculiares e ao mesmo tempo um lugar no qual cabia uma mirada moderna. Mirada essa, percebida através da identificação dos elementos naturais da fauna e da flora, dispostos de maneira quase documental, dentro de um sistema embalado pelo ideal cientificista, o que reforça o caráter científico como registro de um instante histórico recém-ocorrido à época: a figura de D. Pedro I, já proclamado imperador, acompanhado por uma comitiva.

A construção perspectiva parece trazer o espectador do fundo da baía gradualmente até o centro urbano – denso e povoado. A cidade e a natureza, tornadas em unidade, servem como receptáculo da única ação da extensa cena, a do imperador da jovem nação há pouco independente. A ideia de uma unidade – tanto no desenho quanto na apresentação do panorama – procura engendrar uma realidade da cidade do Rio de Janeiro que hoje nos parece dada como um fato histórico apreendido pelo artista, mas capaz de convencer o sujeito



Panorama do Rio de Janeiro de Felix-Émilie Taunay, realizado em 1822. Fundação Biblioteca Nacional.

observador. A manipulação da perspectiva, que é alongada para caber o detalhamento das construções da parte central da cidade, parece ter sido o grande truque para fazer caber todo esse conteúdo informativo em uma única tela. Da mesma forma, a colocação da faixa de nuvens mais claras próximas à linha do relevo ao fundo, expande também a linha do horizonte, dando mais amplitude vertical para a vista.

A recepção do panorama na capital francesa parece ter sido boa, com a edição de um livro com mais de cem páginas dedicado ao Brasil acompanhando a exibição do panorama, consolidando a percepção de uma cidade que cristalizava as mudanças que foram necessárias para colocá-la em uma nova ordem liberal. Isso era personificado pelo retrato do imperador Pedro I e seu séquito, do qual inclusive fazia parte José Bonifácio, no morro do Castelo, berço da cidade. O apuro técnico de execução do mesmo também foi digno de nota, e num prospecto informativo sobre ele o autor do texto salienta a preocupação científica que organizava a vista. Os oito quadros que a compunham haviam sido feitos a partir da técnica de “Camera Obscura”, garantindo a fidelidade da reprodução ampliada.

Gilberto Ferrez (1981: p. 14) fala do “mais belo e acurado panorama circular do Rio de Janeiro; executado do alto do morro do Castelo. Compõe-se de 8 folhas de 370 x 540mm cada, permitindo reconhecer todos os acidentes geográficos e edificações importantes”, realizado em 1825 e exibido em Londres em 1828, uma vista desenhada por W. John Burchell, e reimpressa pelo Instituto Histórico Brasileiro, no ano de 1966. De fato, na publicação organizada por Ferrez sobre a obra do botânico Burchell, temos uma vista tomada do alto do morro do Castelo, cuja posição do observador no topo fica bastante evidente pelo mato no primeiro plano. O detalhamento desta vista⁴ é impressionante, com traçado fino de grafite que só é preenchido pela tinta aguada quando é necessário criar algumas sombras e tonalidades. Assim, todo detalhamento e a sucessão perspectiva é construída com vazios do branco do papel e poucas nuances de cinza. Na terceira folha do desenho, correspondente à parte mais adensada da vista, telhados, empenas e alguns muros são coloridos pelo cinza esmaecido para detalhar as construções da cidade. Mais uma vez a linguagem cartográfica



se faz presente e o ordenamento dos planos manipula a perspectiva para mostrar aquilo que lhe convém ou parece ser o mais importante a ser mostrado. O clarão da ausência de traços e preenchimento do primeiro plano do mato adjacente ao observador é uma maneira de nos dizer que a natureza do morro serve apenas de ponto de partida para a observação, não carecendo de detalhamento. Sua forma acontece na combinação de traços simples de perfis de grama, arbustos e folhas com algumas pinceladas ligeiras e quase desprezíveis que conferem manchas muito tênues. À exceção de um jardim doméstico no qual as folhas de bananeira são cuidadosamente construídas com a própria tinta aguada, a maior atenção de detalhamento é dada às construções que tomam o segundo plano. A outra exceção à falta de detalhamento no primeiro plano é bastante interessante. Na quarta folha da sequência vemos o balão do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, que diariamente se fechava ao meio-dia, para dar com precisão a hora aos cariocas. Esse detalhe poderia ser um termômetro para mostrar para o mundo o desenvolvimento científico que existia na cidade. Não menos por acaso, a figura humana que seria operadora do balão é bastante fantasmagórica: traços rápidos e quase abstratos não detalham o homem responsável pela operação.

O giro completo sobre o corpo desse observador permite ver o avanço da cidade entre o morro e o mar: há a parte mais urbanizada, que ocupa o centro da composição, e há aquela nem tanto, para onde a cidade se expandia no momento. O plano mais distante traz o mar e os morros além, característico do posicionamento da cidade na baía de Guanabara, ou simplesmente morros, como quando vemos o Corcovado. Sintomaticamente as encostas não são detalhadas. A organização natureza-cidade-natureza coloca as construções urbanas emolduradas pelos atributos naturais da cidade, de forma mais evidente até do que observamos no panorama de Taunay. Os destaques acabam sendo as partes comerciais e de encontros, como as ruas do Carmo, Candelária, largo do Paço e o mar e alguns espaços importantes e simbólicos como o conjunto do convento de Santo Antônio, o hospital da Ordem Terceira no largo da Carioca, o largo do Rocio e o teatro São João.

Entretanto, na pesquisa pelo livreto lançado juntamente com a exibição do panorama em Londres, encontramos a informação de que a tela exibida teria sido outra, diferente da vista indicada por Ferrez. Estamos diante de um panorama náutico, com uma frota de pelo menos 20 navios na baía de Guanabara. Descobrimos que acompanhava a experiência do panorama um livreto que podia ser comprado à parte, com ilustrações e detalhado texto explicativo da cidade.

O livreto, chamado *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*, nos dá informações importantes e passamos a saber que simultaneamente havia a exibição de três panoramas: além da vista do Rio, havia outra vista da cidade e da baía de Gênova em Leicester Square, enquanto uma pintura da Batalha naval de Navarin era exibida no Panorama de Strand. Ademais, o texto traça um

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



1 The Tower
2 Bay of Nampula
3 The
4 South Gate

5 Light
6 Batteries of St. João & St. Thome
7 The Dispensary
8 Fort St. Joseph's Tower

9 Bay of Rio de Janeiro
10 St. Thome
11 St. João
12 Gloria

13 Carmo's
14 Baía da Lage
15 Santa Theresa
16 Apollonia

17 Paqueta District
18 Mercantile
19 Military Hospital
20 Cathedral

21 Towers
22 Bay
23 The Quay

24 St. Paul
25 Palace
26 Royal Chapel
27 Custom House

28 Conde's Palace
29 Bishop's Palace
30 St. Paul's
31 Arsenal

32 The Bay of Guanabara
33 The Bay of Botafogo
34 District of Botafogo
35

36 Praia da Bandeira
37 The de Governador
38 District of Botafogo
39 Serra das Pedras

40 District of Botafogo
41 Botafogo
42 Praia Grande
43 Botafogo
44 Port of Botafogo

45 The Spindle
46 The Bay
47 The Bay
48 Steam Boat
49 Land Customs

DESCRIPTION
OF A VIEW OF THE
CITY OF ST. SEBASTIAN,

AND THE BAY OF
RIO JANEIRO,

NOW EXHIBITED IN THE
PANORAMA, LEICESTER-SQUARE.

PAINTED BY THE PROPRIETOR,
ROBERT BURFORD,

FROM
DRAWINGS TAKEN IN THE YEAR 1828.

THE VIEW OF THE CITY AND BAY OF
GENOA
IS ALSO OPEN.

LONDON,

PRINTED BY G. H. ALLEN, BATHING-MACHINE-GATE.

1828.

Price Sixpence.

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: The Getty Research Portal
Disponível em: http://archive.org/details/gri_000033125008613255 Consulta em 25/02/2013.

apanhado histórico que vai desde o descobrimento do Brasil até a Independência, em 1822. Segundo ele, desde então o Brasil vem “superando com felicidade suas principais dificuldades e vêm subindo rapidamente em distinção e prosperidade” (DESCRIPTION, 1828: p. 6).

Descobrimos ainda que o desenho foi tomado da fragata de Lord Cochrane, convidado para comandar a frota, e que para esse propósito chegou à baía da Guanabara, em 13 de março de 1823. “Mais ou menos na mesma época a presente vista foi tomada, e o navio da sua senhoria, juntamente com outras embarcações que compunham a marinha brasileira, estão representados em várias partes da Baía.” (DESCRIPTION, 1828: p. 6)

Além de alguns dados (como a população de 135 mil habitantes) e muitos elogios, o texto encerra com a enumeração e descrição dos lugares e acidentes naturais que são mostrados na vista. Há dos mais frequentemente citados pelos viajantes dessa época (como forte de Santa Cruz, Pão de Açúcar, baía de Botafogo, Glória, Corcovado) até outros mais incomuns como botes e canoas na baía da Guanabara, manejados por “4,6 ou 8 negros cujas feições incultas e selvagens e membros tatuados e nus são uma visão extraordinária para os europeus” (DESCRIPTION, 1828: p. 10) e a ilha dos Ratos, sobre a qual o autor se limita a descrever o quanto a cidade toda é cheia de roedores enormes e temíveis.

A questão principal que nos cabe analisar é a da escolha pela vista naval. De acordo com o autor, essa vista do porto, “distante uma milha da cidade é a melhor e a mais *compreensiva* que se poderia obter; de onde suas terras altas, coroada com conventos e belas montanhas ao redor entremeados com residências e jardins com aparência rica e magnífica” (DESCRIPTION, 1828: p. 6). É como se a vista do fundo da baía fosse mesmo a ideal, e isso é defendido pelo autor como a maneira de garantir a melhor e mais real experiência para o espectador que vê a obra ampliada na rotunda londrina.

Fica difícil nos desligar da noção de que se trata de uma fragata estrangeira que está de frente para a cidade. A cidade colonial cheia de ratos e ao mesmo tempo elogiada por suas construções, suas encostas, está aberta para os navios estrangeiros e para o mundo. A chegada dos navios pode ser um ato civilizatório e mercantil, de inserção no circuito universalista da cultura moderna.

Os panoramas seguem sendo pouco privilegiados nos estudos da academia brasileira. A exceção às quais foram dedicados mais estudos talvez seja o *Panorama circular do Rio de Janeiro*, realizado por Victor Meirelles e exibido em 1889, na Exposição Universal de Paris, e trazido para uma rotunda na Praça XV, em 1891. Assim, ao presente texto não cabe nenhum tipo de comentário final, deixando em aberto questões a serem desenvolvidas. São elas a investigação de quais imagens do Rio de Janeiro circularam por rotundas na Europa, seus autores e a recepção dessas imagens. Isso inclui, por exemplo, saber se o desenho de Burchell foi efetivamente transformado em um panorama na Inglaterra e qual foi o caminho que percorreu para tal.

Há ainda uma relação que deve e pode ser estabelecida: a da circulação das imagens de viagens pelo continente europeu. Não podemos descartar toda a tradição das vistas de cidade e seus modelos, que vem desde *Civitates Orbis Terrarum* de Braun e Hogenberg, publicado entre 1572 e 1617 e cujo propósito declarado era oferecer o prazer da viagem aos que ficavam em casa (ALPERS, 1999: p. 294). É de grande interesse a questão da circulação desses desenhos, gravuras ou pinturas e a construção de um ideário moderno e da imagem construída *para* o Rio de Janeiro e *pelo* Rio de Janeiro.

Notas

1 - Autores como BORDINI (1984) e COMMENT (1993) defendem que Barker teria tido a ideia dos panoramas durante um passeio na colina de Carlton Hill, tendo a cidade de Edimburgo aos seus pés.

2 - A rotunda de Leicester Square recebeu, entre 1823 e 1853, nada menos que 78 panoramas diferentes.

3 - Aqui trabalhamos com o exemplar da Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, onde a atribuição

de autoria é, inclusive, dada ao realizador na França, Ronmy. Disponível para visualização em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon408452.jpg

4 - Não contamos neste artigo com uma imagem da vista devido à impossibilidade de reprodução do exemplar consultado da publicação citada.

Referências Bibliográficas

ALPERS, Svetlana. O Impulso Cartográfico na Arte Holandesa. In: *A Arte de Descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, pp.241-317.

COSGROVE, Denis. Ptolomy and Vitruvius: spatial representation in the Sixteenth-Century texts and commentaries. In: *Architecture and the Sciences: exchanging metaphors*. PONTE, Alessandra & PICON, Antoine (orgs.) Princeton Architectural Press, 2003. P. 21

DELLA DORA, Veronica. Putting the World into a Box: A Geography of Nineteenth-century 'Travelling Landscapes'. *Geogr. Ann.*, 89 B. December 2007, pp. 287-306.

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. Disponível em: http://archive.org/details/gri_000033125008613255 Consulta em 25/02/2013.

FERREZ, Gilberto. *O Brasil do Primeiro Reinado visto pelo botânico William John Burchell*. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles: 1981

LIRA, Lenice da Silva. Les raisons du paysage – de la Chine antique aux environments de syntèse. Paris: Éditions Hazan, 1996. Resenha de BERQUE, Augustin. Le raison du paysage In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte & Ensaios n.6 Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 1999.*

OLWIG, Kenneth. Choros, Chora and the question of landscape. In: DANIELS, Stephen; DELYSER, Dydia; ENTRIKIN, J. Nicholas; RICHARDSON, Douglas. *Envisioning landscapes, making worlds: Geography and the Humanities*. Londres: Routledge, 2011.

PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.2, Jan./Dez. 1994. pp. 169-195.

_____. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830). In: *RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura*, vol. 7 n. 6. Salvador: UFBA, 2006. P. 143

Recebido em 29/04/2013

