

UM ESTRANHO PRÉDIO REDONDO EM PLENO LARGO DO PAÇO

João José de Maracajá Daltro – UDESC

Resumo

O registro fotográfico do Brasil do século 19 já adquiriu valor artístico, mas é ainda seu valor como memória que nos permite vislumbrar exemplos de obras de arte passadas, que pelo descuido com nosso passado não se preservaram. É o caso dos Panoramas de Victor Meirelles, montados originalmente na Europa e depois no Rio de Janeiro. Desaparecidas no passado, obras como essas voltam a interessar aqueles que estudam a arte imersiva tecnológica da atualidade, mostrando que o passado também é presente.

Palavras-chave: pintura, panorama, imersividade, Victor Meirelles.

Abstract

Photographic registration of nineteenth century Brazil already acquired artistic value, but it is the documentary value of it that let us discover past works of art that became lost cause of our lack of interest for our memory. It's the case of Victor Meirelles' Panoramas, originally assembled in Europe, after in Rio de Janeiro. Disappeared in past, works like that are gaining now a new interest for those which study technological immersion, showing that past sometimes is like present.

Key words: painting, panorama, immersion, Victor Meirelles.

Introdução

O Brasil é um país sem memória. Esta assertiva, tantas vezes repetida, infelizmente é verdadeira. A memória de nossa terra escoia pelo ralo da indiferença. Mas também é verdadeiro que, às vezes e para sorte nossa, algumas pessoas destoam dessa indiferença generalizada e batalham não só para registrar como para proteger o registro da nossa história, gerando acervos que são verdadeiras preciosidades. Quando iconográficos, tais acervos não são apenas importantes para os pesquisadores, para os cientistas, são também conjuntos artísticos que maravilham quem os admira só pelo prazer estético. Nomes como Eckhout, Post, Rugendas, Debret, Taunay migraram dos tratados de história natural e etnografia para os museus de arte. O mesmo aconteceu com a fotografia pioneira.

Afirma Gilberto Ferrez no prefácio do seu livro dedicado ao fotógrafo Marc Ferrez: “O Brasil possui um acervo fotográfico não muito grande, porém de primeira ordem devido ao trabalho de uns vinte fotógrafos de primeiríssima qualidade técnica e artística, e graças a duas pessoas que souberam guardar o seu acervo para os pósteros” (FERREZ, 1985, 14). Uma dessas pessoas foi nada menos que o imperador Pedro II, fotógrafo amador desde menino,

grande apreciador, colecionador e financiador das artes e das ciências, que legou suas coleções à nação. O segundo foi o fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), que da segunda metade do século 19 aos primeiros anos do século 20 percorreu quase todo o Brasil, registrando-o em fotografias de impressionante qualidade técnica. O principal cenário de sua arte foi o Rio de Janeiro, onde nasceu (filho de um membro da famosa Missão Artística Francesa, Zeferino Ferrez, escultor e gravador) e morou quase toda sua vida.

Marc Ferrez não apenas fotografava, mas construía e aperfeiçoava seu equipamento de fotógrafo. Montou uma câmera de amplas dimensões, que lhe permitia usar negativos de vidro igualmente grandes. Com ela registrou vistas panorâmicas do Rio de Janeiro, geralmente tomadas do alto de morros, que impressionam pela nitidez. Uma delas, tomada do alto do morro do Castelo em 1895, mostra a Praça XV, o antigo Largo do Paço dos tempos do império e da colônia. Lá, diante do prédio do Paço, já bastante desfigurado por elementos ecléticos que foram sobrepostos à construção colonial, há uma estranha construção redonda, que não deixou vestígios nas décadas posteriores. Que seria ela?

O prédio do Paço tem uma longa história. Começou a ser construído em 1699, para servir fundição do ouro proveniente das Minas Gerais. Era estrategicamente situado próximo ao mar, para facilitar o embarque do metal para a metrópole. Numa planta de 1713, já aparece com a denominação de Armazém Del Rey. Em 1763, torna-se o palácio dos vice-reis, com a transferência da sede do governo colonial de Salvador para o Rio. Em 1808, com a chegada da corte portuguesa fugindo de Napoleão, o prédio se torna residência real, tendo sido reformado, inclusive com o acréscimo de um passadiço ligando-o ao convento do Carmo, que foi integrado ao Paço (MinC IPHAN, 2010).



Foto de Marc Ferrez, de 1895, mostrando os prédios que da praça XV, no centro do Rio de Janeiro.

Um prédio com tantas funções desempenhadas no tempo e tantas reformas desordenadas não poderia ser confortável, então passou a ser apenas um palácio administrativo, mudando-se a família real para a Quinta da Boa Vista. Este arranjo foi mantido depois da independência, passando a ser o prédio chamado de Paço Imperial. Com a proclamação da República, o prédio perde sua importância e torna-se sede dos Correios e Telégrafos. Sofre então mais reformas desfiguradoras, que o deixam quase irreconhecível. Em 1938 ele é tombado pelo Patrimônio Histórico, mas não é restaurado. Somente em 1982, com término em 1985, o prédio é restaurado à sua feição original, com a supressão de todos os acréscimos espúrios, como parte do terceiro andar e as construções no pátio interno.



Aquarela de Jean B. Debret, s/d (entre 1816 e 1831) – em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

Além das igrejas e do Paço, resta hoje pouco dos prédios que aparecem na foto de Marc Ferrez. A igreja de São José e a da Ordem Terceira do Carmo quase não mudaram. A catedral perdeu sua qualidade de sede episcopal, mas ganhou uma nova torre. Dos prédios particulares, resta apenas aquele em que ficava o arco do Teles, mas deram um jeito de construir um arranha-céu sobre os dois andares originais. O mesmo destino teve o Recolhimento do Carmo, que sobreviveu a um incêndio no século 17, mas foi engolido por um prédio de mais de trinta andares no século 20. Pelo menos não demoliram nem modificaram o chafariz do mestre Valentim; ele não fornece mais água à população, mas é um belo ornamento para o velho Terreiro do Paço, que a República, por implicância, passou a chamar de Praça XV e nela pôs uma estátua do general Osório, e que hoje, esquecidos os ressentimentos, ganhou também uma estátua de D. João VI.

O chafariz de mestre Valentim, que já era uma reconstrução planejada e executada por nosso mais conhecido arquiteto dos tempos coloniais, a fim de colocar a fonte de água mais

próxima da beira do cais e, assim, dos navios ali ancorados, hoje voltou ao centro da praça. Não por ter sido mais uma vez removido, foi o mar que recuou, tantos os aterros que ali se fizeram. Isto nos interessa, pois foi neste pedaço de terreno entre o Paço e a baía da Guanabara que se ergueu a construção redonda a que aludimos no início. Se ampliarmos a foto de Marc Ferrez e examinarmos com mais detalhe a desaparecida rotunda, veremos que já em 1895 um aterro ampliara o tamanho da praça. O chafariz já não está colado junto ao cais, há outras construções onde antes era mar.



Detalhe da foto de Marc Ferrez, de 1895, mostrando o prédio do Paço e a rotunda.

Entretanto, aquela rotunda de estrutura metálica, ainda mais alta do que os três andares do Paço, foi construída bem na frente do velho palácio, ocultando sua fachada principal, disposição que até o pior dos arquitetos reprovava. Qual seria a razão de tanto descuido com a integridade visual de uma das principais praças cariocas? Talvez a ânsia pela novidade. Para a República recém proclamada, a novidade era cortar todos os laços que ainda poderiam nos ligar a Portugal. Era preciso deixar patente que o Paço não tinha mais qualquer importância, era apenas mais um prédio público a abrigar uma repartição, os Correios e Telégrafos. Para a população da capital do país, a novidade era um entretenimento já antigo na Europa e nos Estados Unidos, que agora chegava até nós: o Panorama. Era preciso que ele estivesse num lugar amplo, central, de fácil acesso, para receber as multidões que certamente o visitariam.

Os Panoramas

A ideia de arte imersiva, um dos assuntos principais quando se fala em artes das novas mídias, é na verdade tão antiga quanto a própria arte, ao menos quanto a produção de imagens pelo homem. Em seu livro que aborda a história da multimídia, Packer e Jordan

definem imersão como “a experiência de entrar numa simulação ou sugestão de espaço tridimensional” (PACKER e JORDAN, 2001, xxxv). Por este critério, as cavernas pintadas pelo homem pré-histórico, como Lascaux, na França, e Altamira, na Espanha, seriam exemplos de ambientes imersivos, não importando qual tenha sido a finalidade de tais pinturas. Os dois autores acima citados começam sua cronologia com o compositor Richard Wagner e sua *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), passando logo ao século XX. Mas o longo período que permeia entre os Cro-Magnon e nossos dias está cheio de exemplos de imersão.

Para que existam a simulação ou a sugestão exigidas do espaço imersivo, é necessário que seu suporte imagético, não importa se a pintura ou modernos meios eletrônicos, seja ilusório, mais do que mimético. É a arte ilusionista, o *trompe l'oeil* em sentido amplo. É nas ruínas de Pompeia, onde sobreviveram alguns dos raros vestígios da pintura clássica greco-romana, que Oliver Grau, em seu livro sobre arte virtual, apontará um exemplo, os afrescos da *Villa dei Misteri*, datados de cerca de 60 a.C. (GRAU, 2005, 42-48) As pinturas cobrem as quatro paredes da chamada *sala 5*, o que é imprescindível para que “expandam” o ambiente da sala no ambiente criado pelas imagens.

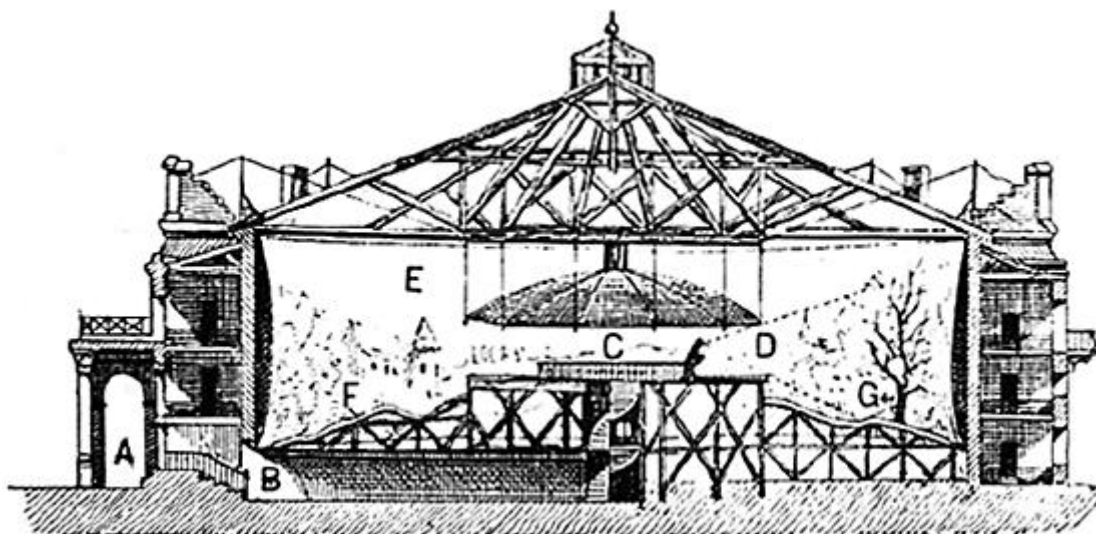
Muitos outros exemplos se seguem, até chegarmos ao século XVIII. Era então moda entre os ricos proprietários ter uma *sala de ilusão* em suas residências, onde “janelas” se abriam para uma paisagem ilusionista pintada na parede. Às vezes, toda a parede e até o teto eram pintados. Grau nos fala de uma sala assim pintada pelo inglês Paul Sandby, em 1793, em *Drakelowe Hall*, propriedade de Sir Nigel Bowyer em Derbyshire, Inglaterra: “Sandby cobriu três paredes com uma paisagem selvagem e romântica, sem elementos emolduradores. Os visitantes veem-se sob a abóboda de um céu azul, pintado no teto arqueado, e cercado por árvores frondosas, com vários metros de altura” (idem, 82). Havia mesmo, em primeiríssimo plano, elementos reais como gradis e arcos, “separando” a sala da natureza ao redor e sublinhando a ilusão.

Foi na Itália do século XVII que se desenvolveu essa pintura minuciosa de paisagens e seus especialistas eram contratados por toda a Europa, inclusive na Inglaterra. Tal demanda levou ao aparecimento de especialistas locais nos diversos países, como é o caso do citado Paul Sandby. As *salas de ilusão* eram, normalmente, ambientes privados, das *villas* dos romanos ricos às casas de campo dos nobres ingleses. O importante deste exemplo de *Drakelowe Hall* é que, na mesma época e também na Inglaterra, alguém imaginava para esse tipo de pintura uma finalidade bem diferente do prazer estético dos hóspedes das nobres casas, uma finalidade cruamente pragmática: o uso militar. Foi como nasceu o panorama.

A necessidade de uma cartografia precisa e de desenhos realistas que dessem ideia correta dos terrenos em que se desenrolariam os combates já era então privilegiada e considerada imprescindível para o correto planejamento de campanhas. O próprio Paul Sandby e seu irmão Thomas, também pintor, trabalharam muito tempo para o exército inglês como agrimensores. Mas foi um irlandês, Robert Barker, que trabalhava para os militares ingleses na Escócia, quem aperfeiçoou um método matemático de representar realisticamente um amplo cenário circular, sem distorções, e o patenteou a 17 de junho de 1787, com o nome de *la nature à coup d'oeil* (natureza a um golpe de vista) – o neologismo Panorama surgiu mais tarde, agora escrito com letra maiúscula por ter sido também patenteadado. Descreve Oliver Grau: “Usando métodos empíricos, Barker desenvolveu um sistema de curvas sobre a superfície côncava de uma pintura de modo que a paisagem, quando vista de uma plataforma central posicionada com certa elevação, parecesse verdadeira e sem distorções” (ibidem, 85).

O apoio financeiro dos militares foi importante para que o Panorama de Barker saísse do papel e se tornasse uma realidade física. Mas a utilidade do aparato como instrumento de planejamento militar mostrou-se muito pouco efetiva e ele logo foi abandonado. Foi o interesse dos ricos proprietários pelas *salas de ilusão* que deu a Barker a ideia dos novos sócios de que precisava para levar a ideia adiante. A técnica militar tornou-se entretenimento ilusionista. Com uma diferença importante em relação às pinturas ilusionistas anteriores: agora ela estava aberta a todo mundo, ao público em geral, bastava pagar o preço da entrada.

A criação de Panoramas tornara-se, literalmente, uma empresa. O primeiro destinado à visitação pública apresentava uma vista de 180 graus da cidade de Edimburgo, Escócia, com 21 metros de comprimento, patrocinada por lorde Elcho of Wemyss, um rico nobre escocês (ibidem, 85-86). Daí em diante, a ideia evoluiu e cresceu. Chegou-se ao formato ideal de um edifício circular, com as paredes internamente cobertas pelo cenário pintado. Os observadores ficavam numa plataforma também circular, posta no centro do edifício e elevada na metade da altura do prédio, cercada por uma balaustrada. Era como se os visitantes estivessem numa varanda em cima de uma torre, de onde divisavam a paisagem local. A colocação elevada da plataforma era importante, pois impedia que se vissem os limites da pintura no chão; o teto sobre a plataforma era como se fosse o teto da varanda. Tudo concorria para a ilusão.



Seção longitudinal de um dos primeiros tipos de Panoramas

Posteriormente, no espaço de chão entre a plataforma central e a parede pintada, foram introduzidos objetos, na devida proporção, para acentuar a ideia tridimensional da cena. Tal espaço ficou conhecido como *faux terrain* (terreno falso) e passou a ser usado em vários tipos de espaços expositivos surgidos posteriormente, com nomes sugestivos como Cyclorama, Diorama, Cosmorama e outros. A aceitação desses aparatos como arte, entretanto, foi mais problemática. Suas características de entretenimento relativamente barato, montado geralmente em lugares onde se encontravam outros tipos de atrações popularescas, seu apelo a um público que não precisava de conhecimentos artísticos ou históricos para apreciá-lo, faziam o mundo institucional da arte ficar com um pé atrás. Mas segundo Grau, este não era o principal problema: “O verdadeiro pomo da discórdia era sua característica estética marcante: o caráter da ilusão. As opiniões eram divididas em dois campos opostos: uma minoria, que criticava a presença demasiada de ilusão e via nisso um perigo, e uma maioria, que valorizava o panorama exatamente por causa de seu efeito ilusionista” (ibidem, 94). Os que privilegiavam a idealização, rejeitavam-no; os que viam a imitação como um triunfo da técnica, aceitavam-no.

Seja como for, em todo o mundo ocidental artistas consagrados concordaram em participar da pintura de Panoramas. Alguns até associaram-se aos empresários que queriam levar adiante o empreendimento. Parece ter sido o caso do pintor catarinense Victor Meirelles de Lima (1832-1903), um dos maiores pintores brasileiros do século XIX, que, em sua estada na Europa, sentiu que ideia seria uma novidade atraente num Rio de Janeiro que forcejava por transformar-se de vila em metrópole, ainda que a invenção fosse já velha de cem anos. Havia também o interesse político de divulgar o Brasil na Europa civilizada, mostrá-lo como

um igual, pois o primeiro Panorama do artista catarinense, retratando o Rio de Janeiro, foi pintado e exibido na Bélgica.

O Panorama de Victor Meirelles

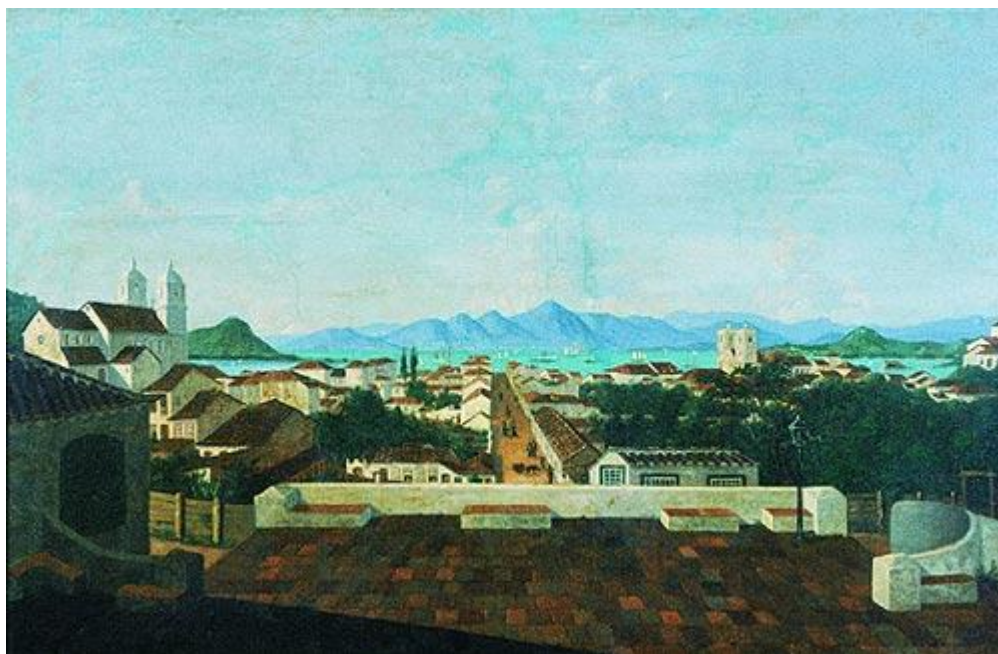
A melhor fonte para o estudo dos Panoramas pintados por Victor Meirelles é a tese de doutoramento em História de Mário César Coelho, defendida em 2007 na Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada *Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. As telas dos Panoramas se perderam, vítimas do já citado pouco interesse do brasileiro por sua própria história; Mário Coelho ao menos contribuiu para que a memória das mesmas não se perdesse também. As informações dos parágrafos seguintes vieram de seu trabalho.

Dos três Panoramas pintados por Victor Meirelles, o que nos interessa aqui é o denominado *Panorama Circular do Rio de Janeiro*, por mostrar o relacionamento entre o artista e uma cidade, não sua cidade natal, mas a capital de seu país, o então Império do Brasil. O uso dos panoramas com finalidades políticas era comum. Geralmente representavam batalhas e eram financiados pelo país vencedor. O *Panorama de Waterloo*, mostrando a batalha final de Napoleão Bonaparte, foi um que Meirelles conheceu na Bélgica. Segundo Mário Coelho “O *Panorama Circular do Rio de Janeiro* foi concebido por Meirelles no fim do Império, e fazia parte de uma estratégia de imagem do imperador D. Pedro II. Era a visão romantizada da cidade imperial, tantas vezes retratada em diferentes momentos pelos artistas, acadêmicos e viajantes” (COELHO, 2007, 3).

Geralmente conhecemos Victor Meirelles através de seus grandes quadros históricos, como *A Primeira Missa no Brasil* ou *A Batalha de Guararapes*. São pinturas de grandes dimensões, feitas quando o artista já era senhor de sua técnica, foram expostas em Salões europeus e adquiridas pelo governo brasileiro. Por isso, encontram-se no Museu Nacional de Belas Artes, antigo museu Imperial, no Rio de Janeiro. Não pensamos em Meirelles como um paisagista, embora nessas mesmas obras citadas já se comprove a competência do artista em retratar a natureza. Mas em dois casos Meirelles foi um paisagista com intenções definidas e estes casos envolvem duas cidades, sua Florianópolis natal (então chamada Desterro) e o Rio de Janeiro.

O pequeno Museu Victor Meirelles de Florianópolis, Santa Catarina, desenvolve um importante papel na vida cultural da cidade, promovendo cursos, exposições, palestras, e acima de tudo resguardando a memória do artista que lhe dá nome. Mas o acervo do artista existente no museu é pequeno, consta mais de esboços e estudos de obras famosas que se

encontram em outras instituições. Entretanto, alguns dos estudos ali expostos, que não geraram quadros posteriores, são de enorme importância: são as vistas de Nossa Senhora do Desterro, fixadas pelo artista ainda jovem, à procura de sua linguagem. Com tais vistas pode-se compor um Panorama virtual da, então, pequenina cidade.



Vista de Desterro, c. 1851, óleo sobre tela, 78, 2 x 120,0 cm – Museu Victor Meirelles.

Verifica-se, então, que a identificação do artista com a paisagem que ele está pintando é sem dúvida um componente importante na produção de um bom resultado. Dentre os estudos juvenis de Victor Meirelles, os melhores, certamente, são as vistas de sua terra natal, que ele teria de abandonar se quisesse crescer na carreira. Não é uma cidade qualquer, é a sua cidade, para a qual ele não voltaria, a não ser em breve visita, quando partiu para mostrar sua arte ao mundo.

Qual seria a ligação maior de Victor Meirelles com o Rio de Janeiro? Se pudermos presumir que o jovem desterreense tinha o sonho de se tornar um pintor conhecido, foi no Rio que este sonho se realizou. Caso ele não tivesse estudado na capital do império, recomendado pelo Conselheiro Jerônimo Coelho e aceito como aluno por Félix Êmile Taunay, teria sido apenas um anônimo promissor na província.

Com apenas quatorze anos partiu de Desterro para ingressar na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 3 de março de 1847 (completando 15 anos em 18 de agosto) e, seis anos mais tarde, obteria o *Prêmio de Viagem* para estudar com os grandes mestres da pintura acadêmica, Tommaso Minardi (1787-1876) e Nicola Consoni (1814-1884) em Roma e Léon Cogniet (1794-1880) e Andrea Gastaldi (1826-1889) em Paris. Além do Neoclassicismo e Romantismo francês, o Purismo italiano foi

uma importante influência pictórica. Após oito anos na Europa, retornou ao Brasil em agosto de 1861(idem,64) .

Victor Meirelles fixou então residência no Rio de Janeiro, mas voltaria à Europa algumas vezes. Deve ter sido naquele período adolescente, quando um jovem volta-se por completo para o mundo que ele julga que vai dominar, que Victor Meirelles estabeleceu laços mais estreitos com sua cidade adotiva. No Rio ele se torna professor da escola onde um dia foi aluno, no Rio ele recebe suas primeiras encomendas de vulto. Pode-se dizer que ele se tornou uma espécie de pintor oficial do Império e a caracterização melhor do Império, impressa na mente de todos os seus habitantes, era a Corte.

Devemos lembrar que a pintura começou no Brasil como pintura de paisagens. Era a obra dos pintores viajantes, muitas vezes a serviço de expedições não muito bem intencionadas patrocinadas por seus governos. Tais pintores deveriam retratar da melhor forma a terra “exótica”, criando um acervo de informações que poderiam ser úteis às pretensões de seus respectivos países. Cabe também lembrar que os primeiros desses pintores viajantes foram holandeses, formados numa escola que privilegiava a pintura de paisagem. Então, o paisagismo, e nele a possibilidade de criar panoramas, teve raízes profundas em nossa arte.

Victor Meirelles era perfeitamente capaz de pintar paisagens com a perfeição ilusionista requerida pelo Panorama; afinal, a técnica requintada era um dos requisitos do bom pintor acadêmico. Quanto ao Rio de Janeiro, devido ao grande número de relatos de viajantes europeus que por lá passaram desde sua fundação, fossem eles artistas, militares ou cientistas, era uma cidade que possuía amplamente o gosto do “exótico”, tanto do agrado do velho continente. Já em 1824 fora exposto em Paris um *Panorama Circular do Rio de Janeiro*, que mostrava a cidade vista do alto do morro do Castelo. O panorama foi montado por Pierre Prévost, baseado em desenhos de Félix Émile Taunay (ibidem, 19).

Na metade do século XIX os Panoramas tinham saído de moda na Europa, mas ressurgiram com toda a força nas duas últimas décadas do mesmo século. Uma série de fatos encadeados colocou Meirelles no cenário deste ressurgimento. O imperador D. Pedro II, adepto de todas as novidades da modernidade, fora convidado para a inauguração da Exposição Universal da Filadélfia, nos Estados Unidos, em 1876. Entre outras contribuições do Brasil para a exposição estavam três telas de Victor Meirelles. Uma delas, o *Combate Naval do Riachuelo*, ficou extremamente danificada no longo percurso de ida e volta da exposição, tendo sido avaliada como irre recuperável, pela Academia Imperial, em 1878. Desgostoso com a perda e com as críticas que sofria então da imprensa brasileira, Meirelles consegue de D. Pedro II o patrocínio de mais uma viagem a Europa, em 1881, lá encontrando uma Paris pontilhada de Panoramas com grande afluência de público.

Um dos motivos mais comuns nos Panoramas europeus eram as batalhas, tipo de pintura a que Victor Meirelles também já estava acostumado. Tendo encontrado, na Bélgica, Henri Langerock, um pintor e fotógrafo belga com experiência de pintura de Panoramas e que, além disso, acabara de chegar do Rio de Janeiro, a associação dos dois foi natural. Logo que voltou ao Brasil, Victor Meirelles deu entrada nos papéis necessários para a formação de uma Empresa de Panoramas, em sociedade com Langerock. Conseguido o capital para iniciar a empresa, Meirelles volta a Europa para iniciar a pintura, com o tema já decidido, uma visão panorâmica do Rio de Janeiro, a qual, na avaliação dele, seria capaz de despertar a curiosidade dos europeus por lugares exóticos. Os estudos para a pintura foram realizados no Rio, entre 1885 e 1886. O empreendimento pagar-se-ia com exposições nas capitais europeias e nas duas Américas. A pintura foi realizada na Bélgica, entre 1887 e 1888, e apresentada ao público pela primeira vez também na Bélgica, em Bruxelas, em 1888 (ibidem, 91-92).

Quando o *Panorama do Rio de Janeiro* foi exposto em Paris, na Exposição Universal de 1889, a sociedade com Langerock estava já desfeita, sua parte na empresa sendo adquirida por um sócio capitalista. O Panorama ganhou uma medalha de ouro na exposição, mas a afluência do público não foi a que o artista esperava. Havia muitos Panoramas em Paris naquele momento disputando a audiência. Meirelles esperava que a montagem do Panorama no Rio de Janeiro viesse a compensar plenamente o pouco lucro obtido em Paris. Conseguidas as devidas licenças, construída a rotunda na Praça XV, entre o Paço e o mar, o Panorama foi inaugurado em 3 de janeiro de 1891 (ibidem, 124).

O segundo Panorama criado por Victor Meirelles para a rotunda da Praça XV, já em tempos republicanos, foi *A Entrada da Esquadra Legal* na baía da Guanabara, episódio da Revolta da Armada, no governo de Floriano Peixoto. Em 1898 a prefeitura da cidade exigiu a remoção da rotunda da praça. Meirelles pensou em levar o Panorama para mostrar na Exposição de Paris de 1900, mas não conseguiu (ibidem, 149). O terceiro Panorama, já com a rotunda removida para um novo local, próximo à rua Santa Luzia, foi o *Panorama do Descobrimento do Brasil*, inaugurado em 1900. No balanço geral, a aventura de Victor Meirelles com a Empresa de Panoramas trouxe apenas prejuízo ao pintor, o que, juntamente com seu desprestígio junto aos republicanos, trouxe-lhe muita desilusão no final de vida. Os Panoramas foram doados ao governo brasileiro em 1902 e ficaram esquecidos num depósito até 1910. Depois, foram levados de um lugar para outro, sempre considerados um estorvo, até que se constatou sua deterioração irrecuperável (ibidem, 185).

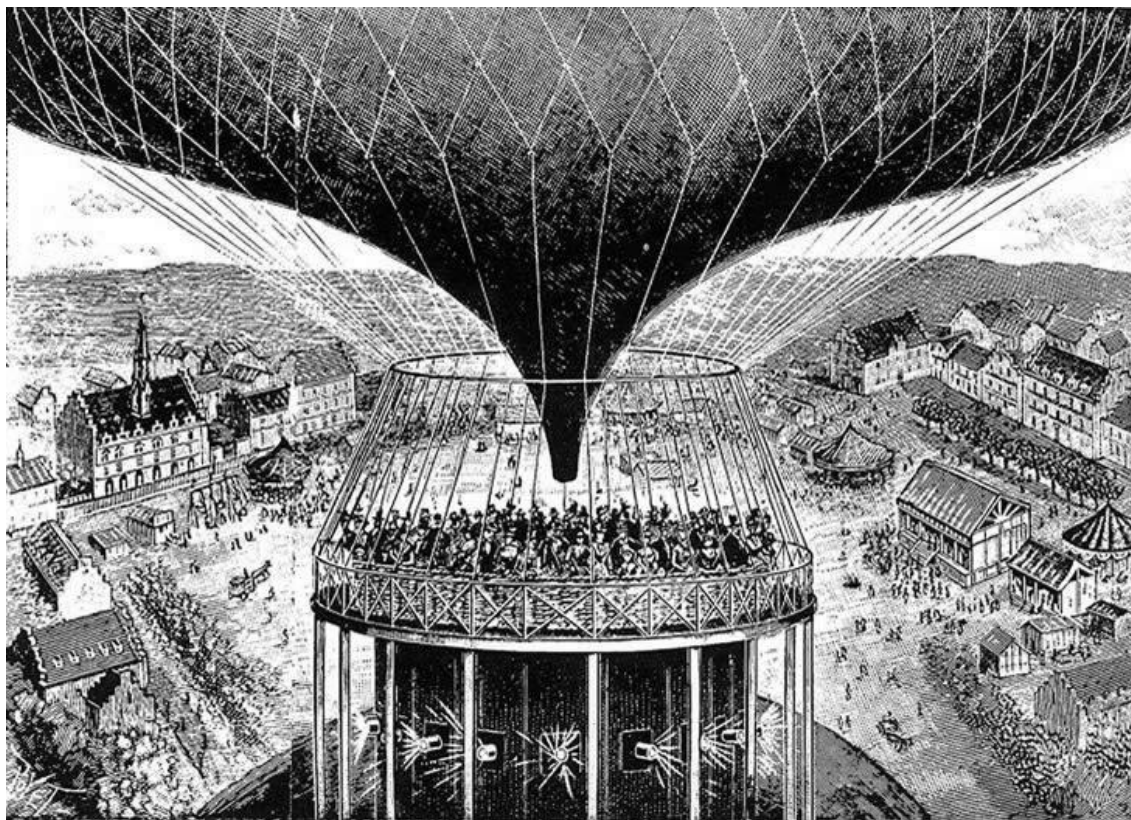
A cidade, a modernidade e o Panorama

Mário César Coelho defende da tese de que Victor Meirelles, se não trouxe a modernidade para a pintura brasileira no estilo (à época, a grande novidade que nos chegava era o impressionismo), trouxe-a na tecnologia, o Panorama (ibidem, 8). O problema é que esta tecnologia não era nova, tinha mais de cem anos, e talvez tenha sido isto que atrapalhou os planos do renomado pintor.

Não há dúvida que Meirelles inovou, mas de uma forma mais conceitual do que material. Tal interpretação, advirta-se, é *a posteriori*, feita depois do desenvolvimento daquilo que passou a ser chamado de multimídia. Os Panoramas, sejam os de Victor Meirelles ou os demais, eram raízes da multimídia. Além dos recursos visuais, havia os recursos textuais (folhetos descritivos e explicativos que serviam para “contextualizar” o público dentro do que se mostrava na obra), o recurso da imersão (os espectadores “entram” na pintura), o recurso da encenação (a recepção aos espectadores, feita por “guias”), o recurso do som (não era o caso dos de Meirelles) e o recurso da empresa, do empreendimento empresarial, que se chocava com a imagem do artista como gênio incompreendido criada pelo romantismo.

A Paris das *passages*, descrita e analisada por Walter Benjamin, é a mesma Paris do reflorescimento dos Panoramas. As lojas de luxo, o acesso às mesmas protegido pela nova arquitetura de ferro e vidro, foram vistos pela porção favorecida da população parisiense como índices de civilização, assim como os Panoramas. Mas se as passagens só foram possíveis graças à Revolução Industrial, a tecnologia básica dos Panoramas, a pintura ilusionista, foi criada pela técnica da perspectiva, na Renascença, e desenvolvida no *trompe l'oeil* barroco. No fim do século XIX, as novas tecnologias de criação de imagens, as verdadeiras novidades, eram a fotografia, já estabelecida, e o cinema, que acabara de ser criado.

Lembremos que a arrecadação do *Panorama do Rio de Janeiro*, montado em Paris na Exposição Universal de 1889, decepcionou Victor Meirelles. A causa deste fracasso foi atribuída à presença de vários outros Panoramas na cidade, na mesma época. Ou seja, o Panorama já era coisa corriqueira, o público dava-se ao luxo de escolher qual visitaria, como hoje escolhemos que filme ver entre os vários oferecidos nas salas de exibição dos centros comerciais. Alguns anos depois, montar Panoramas tradicionais em Paris não era mais exequível, como constatou Meirelles ao ver que seria impossível levar para lá seu Panorama da *Entrada da Esquadra Legal*, para a Exposição de 1900.



Gravura descritiva da experiência do Cinéorama, Exposição de Paris de 1900.

Quais eram as novidades que atraíam as atenções nessa Exposição parisiense da virada do século? Uma delas era o Cinéorama, criado por Raoul Grimoin-Sanson, um prédio circular de 100 metros de circunferência, onde as imagens eram cinematográficas. Segundo Oliver Grau, “o Cinéorama constituía uma mídia híbrida: dez filmes de 70mm eram projetados simultaneamente para formar uma imagem conectada de 360 graus” (GRAU, 2007, 174). A balastrada em que ficava o público era em formato de cesto de balão e as imagens projetadas foram filmadas de um balão verdadeiro erguendo-se 400 metros acima dos jardins das Tulherias. Os espectadores tinham não apenas a experiência da imagem em movimento, como a experiência do voo. Terminada a projeção da subida do balão, os filmes eram projetados ao contrário, para simular a descida; só então os espectadores se retiravam.

Seis anos antes, uma espécie de Panorama utilizando a fotografia já fora mostrado em Chicago, Estados Unidos: “Em 1894, foi apresentado ao público o estereóptico, um aparelho que apresentava dezesseis projetores de *slides* funcionando em sucessão rápida para projetar imagens circulares” (idem, 174). Chamado de Stereopticon, ou Zyklorama, o aparato projetava imagens estereoscópicas, além de simular um movimento quase

cinematográfico. A fotografia estereoscópica, à época, já estava bem desenvolvida, tendo sido, segundo Erkki Huhtamo, um dos passatempos favoritos da época vitoriana:

Quando o olhar de alguém imergia no visor do estereoscópio, entrava num túnel virtual que tinha o poder de transportar com segurança a dona de casa e as crianças vitorianas (e mesmo o marido, em seu papel doméstico) a terras e culturas distantes, ao mesmo tempo em que excluía a realidade a perturbadora realidade das fábricas, das prisões e dos cortiços. Como primeira “máquina de visão” doméstica funcionando como comunicação de massas, o estereoscópio antecipava o papel que a televisão mais tarde assumiria de uma “janela virtual instantânea”. A estereografia tinha um lado predominantemente masculino que coincidia com as liberdades que o marido podia adotar em seu papel público: fornecia um canal para os prazeres proibidos do voyeurismo. Como Charles Baudelaire observou, “milhares de olhos famintos curvam-se diante dos buracos de fechadura do estereoscópio, como se eles fossem as janelas do sótão do infinito. O amor pela pornografia, que não está menos enraizado no homem do que o amor próprio, não deixaria escapar uma oportunidade tão boa de autossatisfação” (HUHTAMO, 1995, 161).

É importante lembrar que, se o estereoscópio vitoriano, um aparato portátil para ver um par de fotografias que simulava a terceira dimensão, dependia apenas da iluminação ambiente, aparatos como o Cinéorama e o Stereopticon dependiam de mais uma novidade tecnológica da época, a luz elétrica. Experiências com projeção eram feitas desde a Renascença, com a *lanterna mágica*, mas a limitação sempre foi a fonte de luz. Velas só permitiam projeções precárias e a curta distância. O Panorama, em sua amplidão, dependia da iluminação natural. A projeção fotográfica ou cinematográfica dependia da luz elétrica.

A lâmpada elétrica vinha sendo experimentada desde a década de 1830. Em 1854, o alemão Heinrich Goebel construiu a primeira lâmpada tecnicamente viável. Com a invenção do dínamo por outro alemão, Werner von Siemens, em 1866, a eletricidade não dependia mais de baterias químicas. As lâmpadas poderiam ficar acesas o tempo que durassem. Em 1879, Thomas Edison criou uma lâmpada comercialmente viável e ficou com a fortuna e a fama de inventor da mesma (DISCOVERY, 2010). A eletricidade veio permitir também uma outra forma de entretenimento público que se desenvolveu principalmente nos Estados Unidos, o parque de diversões, que algumas décadas mais tarde evoluiria para parque temático.

Na Exposição de St. Louis (EUA) de 1904, um ano apenas depois do falecimento de Victor Meirelles, surgia um novo desenvolvimento do Panorama, servindo-se do cinema. Era o *Hale's Tours and Scenes of the World*. A audiência sentava numa sala em forma de vagão de trem, cuja parte da frente era uma tela em que se projetava um filme tomado a partir de

uma locomotiva real. Paisagens “reais” sucediam-se em frente à plateia, numa velocidade que então era considerada vertiginosa. Além disso, lufadas de vento e o barulho do estalar dos trilhos eram artificialmente produzidos e o vagão era balançado, produzindo uma experiência multissensorial (HUHTAMO, 1995, 171).

O Rio de Janeiro de fins do século XIX era uma cidadezinha da periferia do mundo, mas uma cidadezinha que almejava ser metrópole. Isto era, além do mais, um dos projetos mais caros ao novo governo republicano, distinguir-se do finado império pela integração ao “mundo civilizado”. Victor Meirelles interpretou bem a vontade do povo carioca, achando que uma novidade tecnológica, uma nova forma de entretenimento, iria ao encontro do ânimo da cidade. Mas errou em acreditar que o Panorama constituiria, por muito tempo, uma novidade. Afinal, se o Rio nunca vira um Panorama, estava prestes a ver sua primeira sessão de cinema (1896) e produzir seu primeiro filme (1898). Se o primeiro Panorama que o artista montou na cidade (1891) foi um sucesso de público, os demais estavam fadados a não ser.

A progressiva transformação do Panorama e empreendimentos semelhantes em parques de diversão veio descaracterizá-los definitivamente como arte. Se antes o mundo da arte instituída torceu o nariz frente ao Panorama por considera-lo ilusão e não idealização, agora era por considerá-lo folguedo popular. Assim, o único diferencial que poderia colocar os Panoramas de Victor Meirelles conceitualmente acima de montanhas-russas e trens “virtuais”, a arte de um grande pintor, deixou de ser reconhecido. Compreende-se a desilusão do artista ao fim de seus dias.

O que não se compreende é a indiferença do governo, da Escola Nacional de Belas Artes, frente ao legado do pintor. Mesmo que a ligação de Victor Meirelles com o imperador deposto incomodasse os pruridos republicanos, deixar os três Panoramas se degradarem a ponto da impossibilidade de sua recuperação foi tão estúpido quanto teria sido destruir sua *Primeira Missa no Brasil* por retratar um feito português. Países civilizados cultivam sua memória; algum dia aprenderemos esta lição.

Referências

COELHO, Mário César. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Florianópolis, 2007. Tese (Doutorado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina.

DISCOVERY CHANNEL Brasil – Tecnologia. Página da Internet. Disponível em: http://www.discoverybrasil.com/guia_tecnologia/marcos_tecnologia/lampada_incandescente/index.shtml . Acesso: 15 dezembro 2010.

FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro 1865-1918*. 2. ed. São Paulo: Ex Libris, 1985.

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: UNESP/SENAC, 2007.

HUHTAMO, Erkki. Encapsulated bodies in motion. In: PENNY, Simon (Ed.). *Critical issues in electronic media*. New York: State University of New York, 1995.

MinC IPHAN – Paço Imperial – página da Internet. Disponível em: <http://pacoimperial.com.br>. Acesso em: 18 novembro 2010.

PACKER, Randall; JORDAN, Ken (Eds.). *Multimedia: from Wagner to virtual reality*. New York: W.W.Norton, 2001.

João José de Maracajá Daltro

Bacharel em artes visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina; mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina.