

Experimentando o “real” nos panoramas oitocentistas

Carla Hermann
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Dentro da ideia dos panoramas oitocentistas como substituto de viagens, a comunicação propõe pensar a ritualística que guiava seus visitantes e incensava a participação. A arquitetura emulava a sensação de descortinar o horizonte. Artíficos pictóricos tentavam imprimir vertigem e reproduzir um mundo de lugares longínquos e impressionantes. O marketing difundido pelos idealizadores das rotundas e pelos comentários de jornais reforçavam a noção de grandeza das pinturas. As pessoas esperavam se maravilhar, e já sabiam, de antemão, como se comportar nas rotundas: deveriam ficar surpresas. Para tanto, é preciso entender qual era a noção de “realismo” vitoriana e o caráter imaginativo do século XIX e seus mecanismos.

Palavras-chave: Panoramas, participação, realismo.

Starting from the idea of the panoramas in the 19th century as travel substitutes, we propose to think the ritualistic that guided its patrons and stimulated their participation. The architecture of the rotunda emulated the sensation of unveiling the horizon. Pictorial effects meant to cause vertigo and to reproduce a world of faraway and astonishing places. Both marketing and the published reviews reinforced the notion of grandeur for those paintings. People expected to wonder, and knew, beforehand, how they were supposed to behave inside the rotundas: they should be surprised. In order to understand that we must know what was the Victorian idea of realism and the imaginative mechanism of the 19th century.

Keywords: panoramas, participation, realism.

Os panoramas foram desenvolvidos e patenteados por Robert Barker, um pintor de retratos inglês com ascendência irlandesa, em 17 de junho de 1787. Seu objetivo era criar, a partir de um determinado ponto, uma vista de 360 graus em horizonte circular, e com tamanha fidelidade que fosse impossível distinguir a pintura daquilo que ela representava.

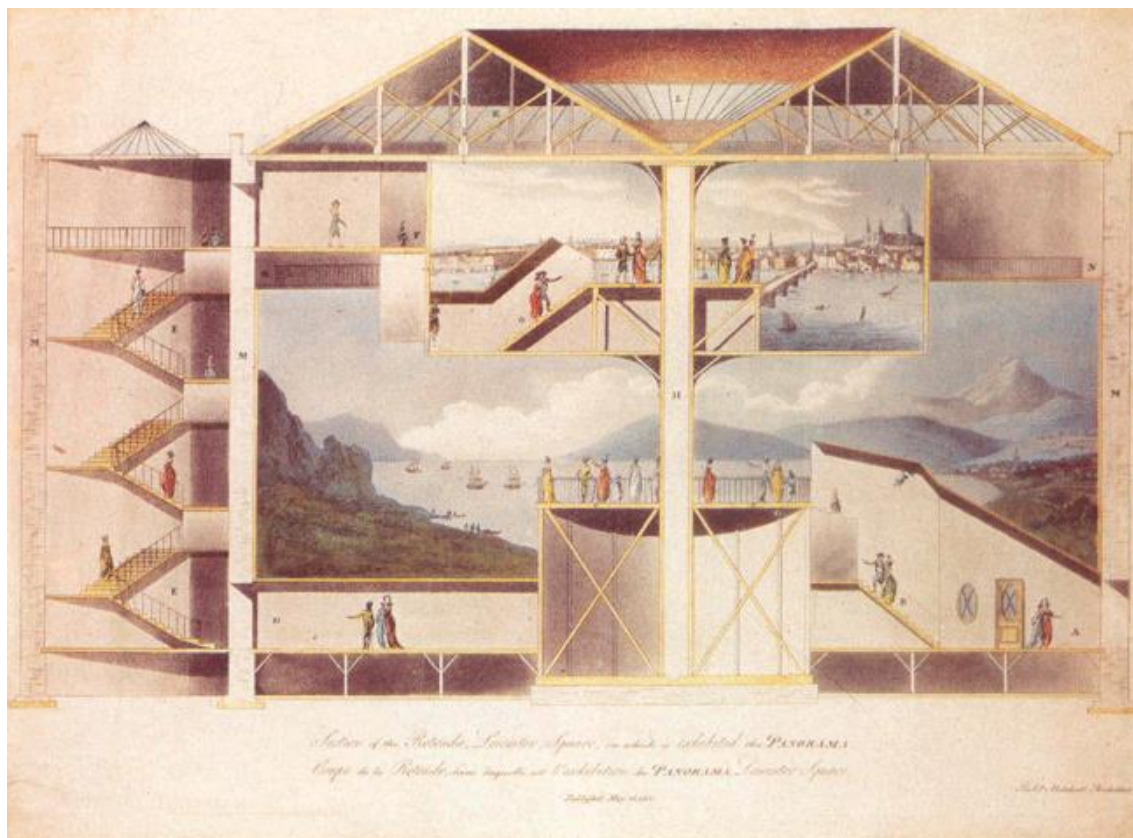
A patente de Barker especificava a presença de três elementos estruturais para que a pintura tivesse o efeito desejado de enganar o olho do espectador: uma plataforma elevada de observação para evitar que se chegasse muito próximo da tela, um elemento alto, como um teto, para impedir que sua borda superior 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 breu¹.

Essas exigências formais-espaciais determinariam a arquitetura que o prédio apropriado para exibir tais pinturas teria. Barker encomendou uma rotunda ao arquiteto escocês Robert Mitchell², e 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 principais 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. A iluminação da pintura devia ser o mais uniforme possível, utilizando luz natural, cuidadosamente direcionada por janelas e claraboias.

A gravura também nos mostra uma parte da primeira tela exibida no primeiro piso do edifício, *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.

¹ OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 2

² OETTERMANN, Stephan. *The Panorama. History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997. p. 103



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

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.

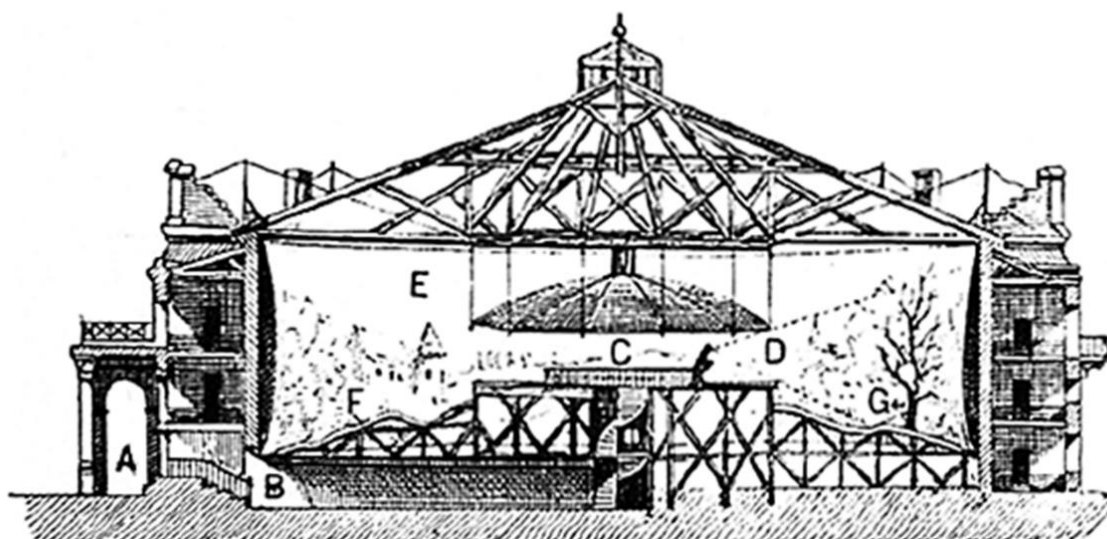
Discutindo a mesma vista *Grand Fleet of Spithead*, encontramos impresso, ainda no século XIX, o relato de que “[...] parte da pintura mostrava um bote de um dos navios virando, com os marinheiros lutando contra as ondas. Acontece que um senhor que visitava a exposição estava acompanhado de um cão [da raça] Terra-nova, e o animal, ao ver essa parte da pintura, pulou sobre a balaustrada, para resgatar os homens que estavam se afogando”³.

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 a propaganda dessa experiência, no qual a recepção dessas pinturas na sociedade e 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.

³ *Chamber's Journal of Popular Literature*, Edimburgo, n. 316, 21 jan. 1860.

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.



Corte esquemático de uma rotunda mostra como campo de visão do espectador era delimitado pelo guarda-sol e pela altura da plataforma central de observação.

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, comente para citar algumas⁴. As pessoas podiam experimentar a sensação de estarem tanto na sala redonda quanto ao ar livre na Baía de Messina, na Sicília, por exemplo⁵. 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:

Oh, se eu pudesse recriar para vocês a impressão que essa falsificação arrebatadora⁶ 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 tudo⁷.

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 paradeiro⁸

⁴ Cenas de batalhas navais e frotas britânicas eram temas altamente populares também.

⁵ OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 11

⁶ No inglês original: "ravishing counterfeit".

⁷ OETTERMANN, Stephan. *The Panorama*. History of a Mass Medium. New York: Zone Books, 1997. p. 106

⁸ *Ibidem*. p. 107

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 enganosos⁹, 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 livre¹⁰.

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 circular, gravado em uma única folha de papel, como o exemplo mostrado aqui. 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-europeu¹¹. Duas vistas de Constantinopla foram mostradas uma em seguida à outra.

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 *sixpence*.

Impressos com aproximadamente dez páginas, os folhetos descritivos continham não apenas informações mais detalhadas sobre os itens enumerados na vista como dados históricos e curiosos sobre os lugares representados. A imagem-guia de descrição também mudou: ao invés de um esquema circular, tratava-se agora de uma página dobrável com duas faixas horizontais de 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.

⁹ No original em inglês: "as to be quite deception".

¹⁰ Apud OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 3

¹¹ HYDE, Ralph. *Panoromania!* Londres: Trefoil Publications, 1988, p. 36.



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, 1828.¹²

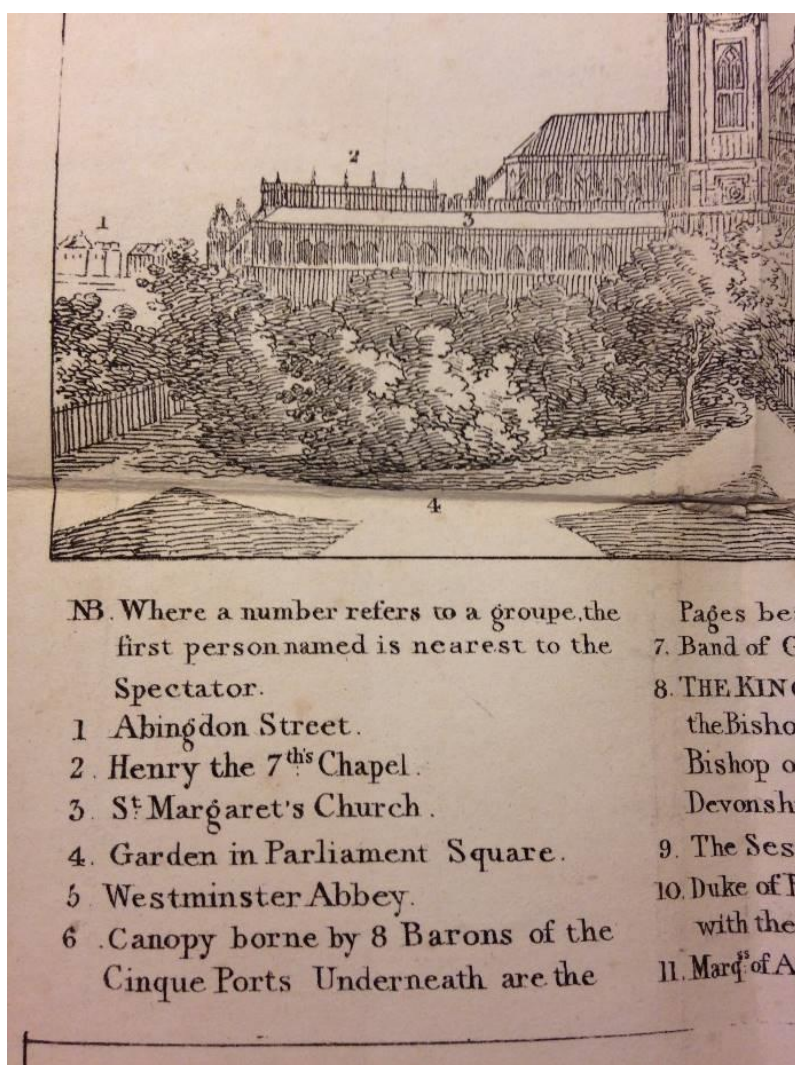
A provisão de informações extras ia além do papel informativo. Eles tinham a importância de instruir o público visitante, e guiar o olhar. Criando uma certa narrativa através da combinação de escrita e visão, e permitindo desdobramentos futuros, já que garantiam uma sobrevida daquele momento. Esse direcionamento 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 de alguns experimentavam de serem "engolidos" pelo espaço imersivo da imagem¹³. 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 mostrado, a corografia e a topologia que anunciava o espaço que servia de base para a paisagem mostrada, eram fundamentais, já que o realismo literário do século XIX é reconhecido como um gênero ancorado numa ideia firme de descrição física¹⁴. 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.

¹² 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). 210p. Tese (Doutorado em Artes- PPGARTES) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

¹³ OLEKSJICZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism.* London: University of Minnesota Press, 2001. p. 14

¹⁴ BYERLY, Alison; Are we there yet? Virtual Travel and Victorian Realism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2013. Edição Kindle.

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 próximo ao espectador¹⁵. 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"¹⁶. E assim, em meio a centenas de personagens identificados, consegue fazer o espectador se sentir privilegiado e participante de uma experiência "real".



Detalhe de *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.

¹⁵ *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.

¹⁶ *Description of the Procession on the Coronation of His Majesty George the Fourth*. Op. Cit..

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 o mundo para espectadores ansiosos por se deixarem levar por imitações extremamente fidedignas da realidade"¹⁷. 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 pelos 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 ficar surpresas. Por isso, podemos pensar que uma certa ritualística – jamais explícita, mas sempre presente – guiava os visitantes e incensava a participação também foi responsável pelo frenesi dos panoramas nas últimas décadas do século XVIII e início do século XIX.

Referências Bibliográficas

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

Chamber's Journal of Popular Literature, Edimburgo, n. 316, 21 jan. 1860.

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.

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

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.

¹⁷ OLEKSIJCZUK, Denise. *The First Panoramas: visions of the British Imperialism*. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 6