

# *Oitocentos*

*Arte Brasileira do Império à República*

*Tomo 2*

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

**Realização da Publicação**

UFRRJ  
CEFET-Nova Friburgo

**Organização**

Arthur Valle  
Camila Dazzi

**Projeto Gráfico**

Camila Dazzi  
dzaine.net

**Editoração**

dzaine.net

**Editoras**

EDUR-UFRRJ  
DezenoveVinte

**Correio eletrônico**

dezenovevinte@yahoo.com.br

**Meio eletrônico**

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957

---

## 1877: a polêmica pintura da *Batalha do Arahí* exposta em uma rotunda de panorama no Rio de Janeiro

Vladimir Machado\*



pintor Pedro Américo (1843-1905), estudando em Paris entre 1860 e 1864, acompanhou as transgressões dos artistas contra a pintura idealista e erudita de gênero histórico, da Academia<sup>1</sup>. Mas não era só isso. Para o jovem artista havia a possibilidade da arte sair das galerias convencionais da Academia e ir ao coração das massas, como faziam as pinturas encantadoras dos Panoramas. O filósofo Walter Benjamin (1892-1940) identificou que esse era um fato novo nas grandes cidades: a obra-de-arte passava a ter a intenção deliberada de endereçar-se a um grande público. Era o que faziam as espetaculares instalações dos Panoramas, as quais começaram a desafiar o reino convencional de exibir a pintura. Essa forma ilusionista de arte, difusamente de vanguarda, estava próxima da sensibilidade visual dos cidadãos à procura de diversão “instrutiva”, sem grandes elucubrações intelectuais.

Esta *visão total* dos panoramas inventados pelo pintor escocês Robert Barker, em 1787, para a diversão de um público pagante, espalhou-se pela Europa e no Novo Mundo O Panorama fugia completamente da idéia convencional de se olhar uma imagem, seja em desenho, pintura, gravura ou fotografia. Esta invenção de Robert Barker, chamada *La Nature en Coup d’Oeil* (A natureza em um golpe-de-vista), consistia na construção de um edifício circular com uma cúpula de vidro, tendo no seu centro uma plataforma, semelhante a um mirante em uma elevação. A pintura iluminada pela cúpula de vidro estaria ocupando os 360° dessa rotunda. Sua invenção foi patenteada em 3 de julho de 1787, com especificações precisas do seu aparato e tornou-se popular até o final do século XIX<sup>2</sup>. Na França, as pinturas com temas de batalhas nos Panoramas eram muito populares e alimentavam a imaginação dos nacionalismos nascentes desde 1832. Na década de 1860, os grandes feitos militares

---

\* Pintor e Prof. Dr. no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ.

<sup>1</sup> Ver artigo do autor: Pedro Américo contra a Academia neoclássica francesa, a favor da fotografia e das reformas de Napoleão III em 1863. In: CAVALCANTI, Ana, DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). **Oitocentos: Arte Brasileira**, do Império à Primeira Republica. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/ Dezenovevinte, 2008, p.122-130.

<sup>2</sup> Cf. ZOETMULDER, Paul. **The Panorama Phenomenon-Mesdag Panorama 1881-1981**, Catálogo do Centenário do Panorama Mesdag-The Hague (Haia), Holanda, p.13. Ver também EEKELEN, Yvonne van, vv.aa. **The Magical Panorama**. Waanders Publisher, Zwolle/B.V. Panorama Mesdag The Hague, Holand, 2000.

de Napoleão “[...] tinham sido exaltados por meio das pinturas dos panoramas, diligentemente encorajado pelo seu sobrinho Napoleão III”.<sup>3</sup>

Pedro Américo, provavelmente deve ter visto essas pinturas de história com apelos patrióticos, como o sensacional Panorama *Siège de Sebastopol*, de 1860 feito por Jean-Charles Langlois (1789-1870), famoso por usar fotografias em larga escala para pintar. Este panoramista, em 1855, dirigiu o fotógrafo amador Léon Mehedin no campo de batalha na Criméia com o objetivo de obter 17 clichês (calótipo em vidro) os quais colocados lado a lado tinham o formato de uma vista panorâmica circular. Estas fotografias serviram de modelo para pintar com realismo as cenas de guerra do Panorama. Para ampliá-las utilizou a Lanterna Mágica, projetando as imagens na tela e desenhando seus contornos.

Além dos Panoramas de batalhas, Pedro Américo viu também o panorama dedicado a paisagens urbanas como o *Panorama de Londres* quando visitou a Inglaterra em 1862<sup>4</sup>. As obras de mais sucesso entre os anos de 1870-1880, continuavam sendo os panoramas de batalhas como o *Siège de Paris* (1873) e *Guerra Civil Americana nas Batalhas de Atlanta e Gettysburg* (1882-1883), pintadas por Félix e Paul Philippoteaux, utilizando em todos fotografias como modelo. Não é exagero afirmar que Pedro Américo tenha criado a pintura da *Batalha do Avahí* tendo em mente os sucessos dos panoramas. Em Janeiro de 1877, em sincronia com a exposição de Pedro Américo em Florença, uma réplica do *Panorama Siège de Paris* pintado em 1873, estava exposta na mesma cidade e o artista deve ter visitado este panorama junto a Rodolfo Bernardelli o qual observou que o Panorama “impressionava a multidão”<sup>5</sup>.

Esses espetáculos de ilusões visuais também existiam há muito tempo no Brasil e ressaltamos o primeiro *Panorama do Rio de Janeiro* criado pelo pintor da Missão Francesa Félix-Émile Taunay (1795-1881). Feito em 1822 numa escala reduzida, foi posteriormente ampliado por Guilherme F. Ronmy (1786-1834) e exposto em 1824 na grande rotunda cilíndrica de Paris, construída por Jean Prévost, na rua Vivienne<sup>6</sup>. Essa forma de espetáculo era também popular na década de 1870 no Rio

---

<sup>3</sup> Idem, ibidem, p.31 e 33. Napoleão I, sonhava em construir grandes Panoramas de alvenaria, com pinturas de suas batalhas como “monumentos eternos de nossos triunfos e de nossa glória nacional”, colocados na entrada das capitais da Europa onde entrasse vitorioso. In *Memorial de Sainte-Helène*, citado por BAYARD, Émile. **Le Style Empire**. Librairie Garnier Frères, Paris-França, s.d, p. 14-15

<sup>4</sup> AMÉRICO, Pedro. **Holocausto**. Ed. Typographia Cenniniana, Florença, Itália, 1882, 401p. Publicado em 1882, mas escrito bem antes, em 1864.

<sup>5</sup> BERNARDELLI, Rodolfo, doc. n.º.188. Arquivo e Biblioteca do MNBA-RJ.

<sup>6</sup> TAUNNAY, Affonso. Iconografia Carioca. **Revista do IHGB**, vol. 203/1949, p. 3-94. Ver PEIXOTO, Elza. Panoramas in **Victor Meirelles** vv.aa., op.cit., p.104. Ver também o importante ensaio de PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: o primeiro panorama do Rio de Janeiro. **Anais do Museu Paulista**, SP, N. Ser. vol. 2, p.169-195, jan/dez, 1994. Em relação a esse texto, Mario Barata escreveu sobre *Alguns fatos e hipóteses em torno do panorama do Rio de Janeiro (Paris 1824) e suas atribuições básicas a F.E.Taunay e a L.S.Meunié.*, onde pode se ver, entre outras questões, que a pintura incorporava uma equipe, com divisão de trabalho: Taunay fez as aquarelas e

de Janeiro. Machado de Assis, com ironia, apontava que a “cidade em pêso” não tinha outra coisa mais séria a fazer senão pensar em touradas, no voltarete e nas ilusões pictóricas dos Cosmoramas. Ao criticar os touros mansos das touradas cariocas, dizia que um deles parecia ser uma ilusão de touro bravo, como se fosse “simplesmente pintado em papel; touro de cosmorama”.<sup>7</sup>

Esse ambiente cultural estimulava o uso sistemático de fotografias pelos artistas assim como a forma de expor uma obra de arte para um grande público. Pedro Américo estava atento a essas mudanças na representação da pintura de história que ele vivenciou na Europa. Certamente via na forma sensacional de exibição dos panoramas um instrumento adequado para essa ação artística, educativa e política sobre a sociedade. Era também uma saída espetacular das exposições convencionais acadêmicas, mais voltadas para a elite de especialistas e colecionadores. Retornando ao Brasil, o artista então com 21 anos de idade, publicava em 1864 artigos no jornal *Correio Mercantil* onde já defendia treze anos antes da exposição na rotunda de panorama que a condição fundamental da verdadeira civilização era “[...] com o entusiasmo popular e o espírito patriótico, a ilustração social das massas”, indo ao encontro do “espetáculo das artes”<sup>8</sup>.

Podemos afirmar que Pedro Américo conhecia bem os Panoramas porque no seu romance autobiográfico *Holocausto*<sup>9</sup>, o pintor, através do pensamento do seu personagem Agavino (Pedro Américo), descrevia em um trecho que o artista teria visitado o *Panorama de Londres* (provavelmente entre 1862-64). No texto demonstrava que tinha pleno conhecimento dos efeitos óticos e ilusionísticos dos Panoramas e Dioramas. O personagem, chegando pelo Tâmsa, esperava avistar a cidade de Londres “[...] a qual já a havia admirado nas representações diorâmicas, isto é, grave, simplificada pela perspectiva [...]”. Fazia a nítida diferença entre a visão polissensorial confusa do real, e as pinturas dos Panoramas nas quais se podia ter uma visão total do “vastíssimo e variado panorama”. Mas essa “visão total” de todo o horizonte, o artista tinha que dominar pela arte da perspectiva, como acontece nas imagens gráficas onde as “cenas se multiplicam, os aspectos variam, os espetáculos se complicam e a unidade ótica mais e mais desaparece”<sup>10</sup>.

Cabe ressaltar no texto de Pedro Américo, o emprego de termos técnicos de representação, como “simplificada pela perspectiva” ou “dominar [...] como nas imagens gráficas”, os quais na

---

> desenhos no RJ, e Meunié uma equipe de execução, em Paris. **Anais do Museu Paulista**, SP, n° série, V.4. p.319, 22 jan 1996. Ver também a densa e atualizada pesquisa sobre o *Panorama do Rio de Janeiro* (1824) de F. E. Taunay em: DIAS, Elaine **Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009, p. 253- 299.

<sup>7</sup> Cf. crônica **História de 15 dias**, 1º de janeiro e 15 de junho de 1877. In: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973, Volume III, p.356 e 367.

<sup>8</sup> AMÉRICO, Pedro. Considerações filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, 1864.

<sup>9</sup> AMÉRICO, Pedro. **Holocausto**. Florença/Itália: Ed. Typographia Cenniniana, 1882.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p.272-73.

pintura realista dos panoramas eram resolvidos pelos pintores utilizando francamente a câmara-escura e as projeções luminosas da lanterna mágica para ampliarem fotografias e esboços de perspectiva nas grandes telas. Pedro Américo poderia pintar assim a *Batalha do Avahí*, com mais rapidez, eficácia e precisão e exibí-la em uma arquitetura efêmera de um Panorama<sup>11</sup>. A pintura instalada no espaço popular dos “barracões” de Panoramas em uma praça pública na capital do Império, tinha um viés político: exaltava os novos heróis da nação principalmente o General Osório, então Senador pelo Partido Liberal e os soldados do exército e não da conservadora Marinha.

Em 1877, a estratégia de Pedro Américo e sua clientela ao construir uma grande rotunda de panorama, deixava claro que o objetivo era despertar o entusiasmo popular e o espírito patriótico na população carioca. Ao colocar em prática essas idéias sociais e culturais, ampliava a circulação da obra-de-arte, constituindo um evento de impacto para uma camada mais ampla da população. Além disso, ao expor em praça pública, colocava em segundo plano a *Galeria de Pintura* da Academia Imperial, considerada decadente pelo artista.

A grande novidade lançada por Pedro Américo estava na forma de exibição da *Batalha do Avahí*, inédita em relação às exposições individuais anteriores no Brasil. O artista exigiu a construção de uma rotunda de madeira especialmente para abrigar a tela, semelhante a dos primeiros Panoramas de Barker, quando as pinturas internas ainda não eram circulares<sup>12</sup>. Os artigos e manuscritos deixados por Pedro Américo mostram que o pintor queria uma arte espetacular. Seguiu outro modelo de exibição, de caráter popular e de impacto, inspirado nos panoramas europeus e até mesmo nos “barracões” de panoramas que existiam nessa época no Rio de Janeiro, um na Rua da Assembléia e outro no Campo da Aclamação (hoje Praça da República).<sup>13</sup>

Chamamos a atenção para um outro significado referente à dispendiosa rotunda de Panorama (entre cinco e sete contos de réis), construída para expor a obra. A nosso ver, ela parece ser uma exposição prévia para testar a arrecadação e a frequência de público, para um projeto mais ambicioso do pintor e da *Companhia Grande Panorama Nacional*. Logo após o sucesso das três exposições da *Batalha do Avahí* (duas em 1877 e uma em 1879), em 14 de setembro de 1882, Constantino Hermann Scholobach, João da Costa Rodriguez e Antonio José Alves apresentaram à

---

<sup>11</sup> MACHADO, Vladimir. Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da *Batalha do Avahy*: O “espetáculo das artes”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_pa\\_avahy.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm)>.

<sup>12</sup> Em agosto de 1877, o Ministério do Império expediu aviso à Câmara Municipal para que fosse construído na Praça D. Pedro II (hoje Praça XV de Novembro), um pavilhão de madeira para expor a pintura da *Batalha do Avahí* de Pedro Américo, “entre a estação das barcas Ferry e os edifícios do Palácio Imperial e da Secretária da Agricultura”. Cf. **Diário Oficial**, Rio de Janeiro, ano XVI, agosto/1877.

<sup>13</sup> Pedro Lucien Desponey era sócio de Jean Cazes e “sócio-gerente da primeira barraca de panorama em frente à rua da Alfândega [...]”. **O Repórter**, nº 176, 30/06/1879, p.4.

Câmara Municipal do Rio de Janeiro um projeto de Panorama permanente. Davam notícia de que estes Panoramas eram tão aceitos nas cidades européias que na Bélgica existia “[...] um vasto atelier para a exclusiva pintura das grandes telas” que se exibiam neles<sup>14</sup>. O projeto do edificio contava com “uma sala principal para o Panorama, um vestibulo, um compartimento [...] além do Salão para a pintura” e declaravam que o Panorama seria construído entre o Largo da Lapa, Rua do Riachuelo, Campo da Aclamação até ao mar<sup>15</sup>.

Em agosto de 1884, Constantino Scholobach e dois novos empresários incorporadores da Companhia, Max Nothmann e João F. A. Lima, anexavam um prospecto de 15 páginas ao requerimento citado. Para justificar o investimento no panorama carioca, ressaltavam os lucros dos “panoramas modernos” europeus: a frequência de público no *Panorama de Bruxelas* cuja população era “igual à do Rio”, tinha uma visitação superior a 1500 pessoas por dia. Destacavam também na Alemanha o *Panorama Batalha de Sedam* em Berlim, “iluminado por luz elétrica”, cuja média de frequentadores era de 3000 pessoas por dia. Não deixavam de incluir os Panoramas de Londres e de Paris e de fazer um “resumo estatístico” das visitas aos Panoramas na Europa e Estados Unidos: todos entre 800 e 1500 pessoas por dia.

O edificio do Panorama, orçado num total de 145.791 contos de réis, seria construído em ferro, com ventilação, máquina a vapor e a novidade moderníssima: “aparelhos para luz elétrica”. Graças à aplicação da luz elétrica o Panorama poderia funcionar a noite e que “além de apresentar um espetáculo mais deslumbrante e mais atraente tornava-se mais acessível às classes mais laboriosas”<sup>16</sup>. O *Grande Panorama Nacional* mostrava com estes dados que era uma empresa a qual arriscava investimentos altíssimos para a época (400 contos de réis no total). No entanto os empresários concessionários estavam confiantes e certos de que teriam lucros “tão avultados como os mais avantajados da Europa” por uma “razão óbvia”: o Panorama era “a reprodução natural de um fato grandioso da história de um povo” o qual atrairia a atenção de todas as classes sociais. Chamavam atenção de que todos os acessórios artisticamente colocados na rotunda de Panorama davam à pintura a beleza da contemplação ao natural e prendiam a atenção do espectador. Era como “[...] se ele contemplasse as cenas ao vivo no campo ou lugar onde se desenvolveram os acontecimentos”.

---

<sup>14</sup> ZOETMULDER, op.cit, 1981, p.75. Na Bélgica, se especializaram várias empresas para: fabricação das imensas telas; chassis e das rotundas de panoramas para exportação, sendo que só para os EUA haviam sido exportados entre 10 e 20 panoramas.

<sup>15</sup> **Prospecto da Companhia Grande Panorama Nacional** –Typographia Fernandes,Ribeiro & Cia ,Rio de Janeiro, 1884, p.7.

<sup>16</sup>Idem, ibidem, p.4.

Os concessionários do Panorama concluíam que estas vastas telas reproduziam por artistas hábeis “os feitos mais heróicos das nações [...]”, e portanto para a organização do *Grande Panorama Nacional* consideravam acertado escolher entre os episódios da *Guerra do Paraguay*, a *Batalha do Avahí* de Pedro Américo. Certamente a escolha não era somente por questões estéticas mas sim, devido ao sucesso de público e de renda já experimentado nas exposições da pintura na Europa e no Rio de Janeiro. Os empresários comunicavam que já haviam procurado “[...] abrir relações com o notável pintor Dr. Pedro Américo para encarregá-lo da organização e pintura da tela”<sup>17</sup>.

Provavelmente foi o artista quem definiu no orçamento apresentado no *Prospecto*, o custo da tela, chassis, tintas, pincéis, cromos - as indispensáveis fotografias para pintar - assim como os acessórios e o “terreno fingido” em volta da plataforma-mirante no centro do Panorama. Todos estes materiais discriminados atingiam a gorda soma de 95:700 contos de réis. Esse projeto, no entanto, não foi realizado. A morte do General Osório em 1879 e a criação da *Empresa de Panoramas* de Vitor Meirelles em 1885, voltado para o tema mais ameno da bela Paisagem do Rio de Janeiro, podem ser os motivos da prorrogação da construção do *Grande Panorama Nacional* por 4 anos, de 1882 até 1886. Pedro Américo retornou à Itália pedindo demissão da Academia, negada pelo Imperador Pedro II.

O chamado “barracão” montado na Praça D. Pedro II, no Largo do Paço, (hoje Pça XV de Novembro, no RJ) na verdade não era modesto e pretendia ser um acontecimento social radicalmente novo e não uma simples exposição particular. A construção rápida e efêmera de uma rotunda como um palácio de Panorama abalava o conceito acadêmico de exposição de uma obra-de-arte. A maior parte das fontes consultadas falavam sempre que a forma da construção era uma “barraca”, “barracão” ou, mais apropriadamente, um “pavilhão”<sup>18</sup>. Esta denominação certamente foi devida à forma circular dos grandes panoramas ou das populares “barracas de panoramas” que existiam no Rio de Janeiro. A historiografia existente equivocadamente só se referiu a este evento como uma simples exposição em um “barracão”, sem maiores repercussões. Podemos, no entanto, ter uma idéia do tamanho da construção bastando observar as dimensões colossais da tela, de 5 m de altura x 10 m de largura. Portanto, não era um “simples barracão”, mas uma construção que correspondia à forma espetacular de uma grande rotunda de panorama, abrigando um evento catalisador das atenções, voltada para a “multidão”.

---

<sup>17</sup>Idem, *ibidem*, p.15

<sup>18</sup> Cf. **Diário Oficial**. 18/11/1877, nº 266, p.1.



A grandiosidade era tamanha que o alto custo da montagem da rotunda, para a exibição da *Batalha do Avahí*, foi alvo de duras críticas, já que não condizia com um tempo de economias pregado pelo governo, que alegava por causa disso, não participar da *Exposição Universal de Paris* em 1878. Um cronista da *Gazeta de Notícias* defendia os gastos com a construção, ponderando que se o governo havia gastado “muitas dezenas de contos de réis” na construção de um grande “barracão” para as solenidades do fim da Guerra do Paraguai, em 1870, no Campo de Santana, no Rio de Janeiro, poderia gastar outro tanto porque o que Pedro Américo iria mostrar era “muito mais engrandecedor do heroísmo nacional do que aquelas sanefas multicores e sarrafos sarapintados”<sup>19</sup>. As críticas à construção de uma grandiosa rotunda de panorama continuavam. Um mês depois, a mesma *Gazeta de Notícias* publicava uma nota assinada com o pseudônimo de *A época das economias* onde ironizava os louvores da imprensa européia para difundir a obra de Pedro Américo e criticava os altos gastos com a construção do “barracão”.

Para se ter uma idéia de como a construção fugia ao normal, ilustraremos com uma crítica de humor surrealista, em que o cronista dizia que o barracão estava localizado em frente ao mar (onde hoje é a Praça XV), entre o ápice da torre da igreja S. Francisco de Paula e a torre da igreja da Candelária (hoje na Av. Presidente Vargas) para abrigar “o primeiro quadro do universo com 100 metros de extensão e 500 metros de altura”, tão grande que poderia ser visto “...por um óculo espacial, por toda a Europa, Ásia, África e Oceania”.<sup>20</sup>

Também podemos ter uma idéia mais “oficial” da dimensão do “barracão” ao analisarmos o discurso do filho do Senador General Osório, Fernando Osório, então deputado pelo Partido Liberal. O parlamentar descrevia o impacto da pintura da *Batalha do Avahy* e a nova maneira de se ver uma obra-de-arte exposta fora da Academia: “[...] Entrando na sala, o visitador sente estancar-lhe a imaginação diante daquela imensa tela, na qual, *como em um vastíssimo anfiteatro*, oferece-se à *contemplanção o espetáculo de uma batalha campal* [...]”<sup>21</sup> (grifos nossos).

Outro testemunho definitivo, ainda que em uma obra de ficção, de que este “barracão” correspondia a uma rotunda de panorama e não seria um simples barracão de “sarrafos sarapintados”, nos vem de Gonzaga Duque no seu livro *Mocidade Morta*, publicado em 1900. Ele tinha 14 anos em 1877 e devia, de fato, ter assistido à inauguração da exposição da *Batalha do Avahí*, junto aos seus amigos do grupo simbolista *Os Insubmissos* cujas impressões ele relatou na

---

<sup>19</sup> Tralgadobas [pseudônimo]. Ao Acaso (Crônica Semanal). **Folhetim da Gazeta de Notícias**, 5/08/1877, p.5, AnoIII, nº 215. É certo pensar que este “barracão” de 1870 devia ser também uma rotunda de Panorama, talvez associada aos franceses Lucien e Jean Cazes.

<sup>20</sup> **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 12/09/1877, p.2.BN.

<sup>21</sup> OSÓRIO, Fernando. **Discursos**, 1877, p.13, - Arquivo MNBA/RJ.

sua obra de ficção<sup>22</sup>. Com sua descrição detalhada, podemos recuperar qual a forma exterior e o aspecto interno da rotunda construída para a exposição de Pedro Américo.

No primeiro capítulo do livro, Gonzaga Duque narra a inauguração de uma exposição do personagem pintor Telésforo, “dignitário da Ordem da Rosa” (na verdade, Pedro Américo) e descrevia a construção, não como um “barracão”, mas sim como um “colosso de tábuas” com uma “pompa soberba das construções capitolinas”. Foi devido a isso que o deputado Fernando Osório recebeu duras críticas de um deputado do Partido Conservador na Câmara, de que este não reagiria a que se construísse algo modesto mas sim à “forma como foi construído o barracão”.<sup>23</sup>

Vale transcrever a descrição do que deveria ser essa arquitetura efêmera, construída em meio a uma praça “como um templo” e com a “força monumental dos capitólios”, despertando a atenção do grande público e que Gonzaga Duque chamou, no seu estilo preciosista e rebuscado, de “monstruosidade entabuada”:

*[...] o grande frontispício saliente, em duas filas de oito colunas cenografadas com intuitos de efeito ótico, e para apoio resistente do frontão, triângulo em faixas denticuladas de cujo tímpano se destacavam, sob uma grinalda de loureiro suspensa, os romanos caracteres amarelos tarjados de verde: Nobilis et decorum est pro patria laborare e no friso a palavra Exposição, a negro [...] Fisgas de mastros, serpenteadas de espirais multicores, vararam de todos os ângulos, de todos os cantos do panteão, abrindo seus panos coloridos...’’<sup>24</sup>*

Gonzaga Duque descreveu também, em detalhes, o interior desse “templo” para a arte. Assim, podemos saber que por uma estreita porta, entrava-se em um grandioso bojo circular onde “[...] um povo enchia o imenso bojo”. As paredes eram cinzas – certamente para dar mais destaque às cores do painel – e o que é mais relevante para nosso argumento: havia uma abóboda dos panoramas, em que uma “velada e baça” clarabóia de vidro fazia descer uma “claridade morna” do alto, caindo sobre o fundo da rotunda “[...] fechado, pela imensa moldura reluzente da tela, encimado por um escudo imperial, sobre troféus de batalhas”<sup>25</sup>. Está clara a ausência de modéstia de um “barracão”: a montagem correspondia a uma rotunda circular de Panorama - ainda que não apareça a palavra - para fazer da obra-de-arte um sensacional acontecimento social.

Desta forma, podemos insistir que a exibição da tela em uma rotunda de panorama estava associada a uma atitude de fazer uma arte combatente, utilitária, com destinação social. Era

---

<sup>22</sup> DUQUE, Gonzaga. **Mocidade Morta**. Rio de Janeiro: Ed.Três, 1973, p.26.

<sup>23</sup> OSÓRIO, op.cit., 1877, p.13.

<sup>24</sup> DUQUE, op.cit., 1973, p.19-20.

<sup>25</sup> Idem, ibidem, p.26. A descrição parte de dados reais. Quem for ao Museu Nacional de Belas Artes verá essa moldura reconstruída pelos restauradores (a original estava irremediavelmente destruída pelos cupins), encimada pelo escudo imperial escrito “PII”.

voluntariamente educativa para influir na construção de um imaginário “engrandecedor do heroísmo nacional”<sup>26</sup> para as massas, utilizando-se de uma forma de exibição espetacular, fora da tradição acadêmica, mas familiar ao público mais vasto dos dioramas e panoramas.

A pintura de Pedro Américo concluída em fins de 1876, rememorava um fato acontecido já com 7 anos passados da *Batalha do Avaí* (1868) - e necessitava de uma rapidez de execução para aproveitar o momento, não só do sucesso da *Batalha de Campo Grande*, pintada em 1871, como ter presente a discussão entre um vasto público sobre os feitos guerreiros dos soldados e heróis da nação. Não poderia estender-se por quase 10 anos como fez Victor Meirelles, que entregou a obra da pintura dos Guararapes para a exposição na Pinacoteca da Academia, em 9 de abril de 1879. Em 13 de agosto de 1877, enquanto Meirelles estava pedindo mais 3 meses de licença das aulas da Academia para concluir a tela, P. Américo já estava construindo a grande rotunda de Panorama para expor de forma triunfal, a grande tela da *Batalha do Avaí*. A exposição particular de P. Américo inaugurada em 28 de setembro de 1877, devia ter exasperado a Academia.

A instituição havia feito uma convocação em maio desse ano, para o envio até novembro, de “artefatos industriais” que tivessem “cunho artístico” e das obras dos artistas para a *Exposição Geral* de dezembro de 1877<sup>27</sup> que no entanto foi adiada, provocando a acusação de que a *Exposição Geral* da Academia não seria aberta esperando a tela de Vitor Meirelles ficar pronta.<sup>28</sup>

Era para satisfazer as expectativas da elite culta, o que levou Pedro Américo a se aproveitar da experiência dos pintores das telas imensas dos gigantescos Panoramas, as quais exigiam técnicas especializadas e mais rápidas. Os pintores de Panoramas, antes da invenção da fotografia, utilizavam-se, além dos esboços do natural, também da câmara-escura e a partir de 1860 o trabalho era baseado em fotografias sobre negativos de vidro, projetadas pela Lanterna Mágica. Este instrumental era agora indispensável tendo em conta a necessária precisão e fidelidade realista exigida pelo público; tudo para facilitar e simplificar a transposição dos desenhos para a tela<sup>29</sup>.

A tela foi exposta, deliberadamente, mais de um ano antes da exposição da Academia, ignorando o ineditismo do *vernissage* da inauguração oficial, para a qual a tela de um mestre da instituição era esperada. Foi esta audácia, um fato inédito no Brasil, o que provocou a frieza da Academia no julgamento da obra, em 1879. O júri (o qual a *Revista Ilustrada* havia recriminado uma preferência por Victor Meirelles) fazia uma longa análise da pintura da *Batalha dos Guararapes* e recusava-se a opinar sobre a *Batalha do Avahí* alegando, de forma elegante, que a “[...] Comissão

---

<sup>26</sup> *Gazeta de Notícias*, 1877, p.5, ano III, nº 215, já citado.

<sup>27</sup> Ver *Diário Oficial do Império*, 1 Agosto de 1877, p. 3 .

<sup>28</sup> Esphinge. *Revista Ilustrada*, 2 de março 1879, n.152,p.6.

<sup>29</sup> ZOETMULDER, op.cit.

julga-se dispensada de emitir opinião, visto como já tem sido esta obra muito discutida e analisada [desde setembro de 1877], ela tem, sem dúvida, elevado merecimento”.<sup>30</sup>

Sabe-se, agora, que a recusa em analisar a obra não se devia só a questões estéticas, nem só a possíveis preferências indisfarçadas por Victor Meirelles, mas sim por Pedro Américo ter rompido com o tradicional ritual acadêmico e abrir uma ampla discussão sobre arte na imprensa. A pintura exposta em um Pavilhão de Panorama não lembrava em nada a montagem das Exposições Gerais da Academia que as pessoas estavam habituadas a ver. O artista posicionava-se de forma moderna, independente e crítico à instituição, levando sua arte para um grande acontecimento social, fora do espaço da cultura letrada da Academia.

Nesse momento crítico e histórico de fértil agitação cultural, no qual a reflexão sobre arte e fotografia, sobre os limites da linguagem e a destinação social da pintura de história tomavam conta dos jornais da Corte, tudo parecia revelar uma ansiedade coletiva diante do desafio dos novos rumos da arte no final do século. A historiografia só destacou a polêmica pública de 1879, como sendo o início de uma discussão sobre arte no Rio de Janeiro. Esses debates que sempre existiram de forma limitada, foram deflagrados pela exposição individual de Pedro Américo em 1877 com uma intensidade nunca vista. Ficava claro que a forma espetacular da exposição-acontecimento da *Batalha do Avahí* estava em busca não só do olhar dos “competentes” em matéria de arte, habituais frequentadores das exposições da Academia, mas também do julgamento mais amplo e popular da “opinião pública” divulgada pelos jornais.

A ampla e prévia publicidade acerca da pintura da *Batalha do Avahí* deixava os críticos e a população ansiosos por ver o exemplo de uma pintura “moderna” e patriótica da grande batalha, já exposta em Florença e tida como célebre na Europa. Todo o trabalho de Pedro Américo estava fortalecido pela publicidade feita desde 1875, em cerca de 300 jornais, como os da Itália, Alemanha, EUA e até da Rússia. Alguns desses artigos foram traduzidos e publicados no Brasil ao lado de mais de 40 artigos na imprensa carioca a favor e contra a exposição da *Batalha do Avahí*. Esta publicidade aberta à “opinião pública” havia atraído, com sucesso, uma multidão considerável para a exposição.<sup>31</sup>

Esse era o aspecto “moral”, patriótico e “elevado” da mostra. Vale observar que esta exposição de Pedro Américo, *mutatis mutandis*, era semelhante aos objetivos das mega-exposições dos museus e Bienais nos dias de hoje, preocupados em atingir um grande público sempre em busca

---

<sup>30</sup> LEVY, Carlos Maciel. A Exposição Geral de 1879 e a Crítica de Angelo Agostini (1843-1910). *Revista Crítica de Arte*, 1985, p.55-57.

<sup>31</sup> Ver a importante pesquisa de Hugo Guarilha sobre as críticas nos jornais. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net>>

de arte, mas também de diversão. Tal estratégia difusamente moderna de mostrar uma obra-de-arte, tinha a intenção deliberada de dirigir-se a um público mais vasto e variado. Desta forma inseria a *Batalha do Avahí* no lazer cultural cosmopolita, “ou mesmo de uma consolação” oferecida pelo “espetáculo das artes”, como queria o próprio Pedro Américo.<sup>32</sup> Tanto que para atrair o público, um cronista no *Jornal do Comércio* exaltava, sobretudo, os efeitos ilusionísticos espetaculares da pintura “coloridas com tanta verdade” que as figuras pareciam destacar-se da tela. Para a época, o efeito fotográfico do movimento era tão real que o cronista alertava que o espectador poderia vir a sentir vontade de desviar-se para deixar passar as figuras, como se saíssem do quadro.

A tela ficou exposta na rotunda aberta à visita de fins Setembro a Novembro de 1877, das 10 às 16 h. com cobrança de ingresso, sendo anunciado que a renda líquida da exposição seria destinada “aos Paraibanos flagelados pela seca e às órfãs da Imperial Sociedade Amantes da Instrução” dirigida pelo Conde D’Eu. Apesar disso, a obra não escapou de sofrer uma tentativa de vandalismo. A *Gazeta de Notícias* denunciava que alguns indivíduos mal intencionados haviam jogado fósforos acesos visando incendiar o início das obras, salva graças aos seguranças do pavilhão<sup>33</sup>.

O ingresso custava 500 réis nos dias de semana e 200 réis nos domingos. Estudantes e soldados do exército e da marinha não pagavam ingresso, num claro esforço para aumentar a visita e assegurar a proposta patriótica, didática e artística da exposição. Aos domingos, o público chegava a mais de 5.000 pessoas e somando os números de visitantes divulgados pelo jornal *Gazeta de Notícias*, somente nos meses de outubro e novembro a exposição foi visitada por 23.066 pessoas uma quantidade impressionante e considerável para uma exposição individual, mesmo nos dias de hoje.<sup>34</sup> Nos dois meses de exposição, a renda foi de 11 contos de réis, uma soma significativa e nada desprezível para a época.<sup>35</sup>

Na segunda metade do século XIX, o sucesso de uma obra endereçada ao público em geral, obviamente passou a ser medido pela quantidade de visitantes atraídos pelas estratégias de publicidade. No caso de Pedro Américo, além da veiculação das idéias polêmicas na imprensa européia e da Corte, havia a exibição espetacular em praça pública. Chamamos a atenção para o fato de que na Exposição Geral da Academia em 1879, afora a grande polêmica artística previsível entre as obras *Batalha do Avahí* versus *Batalha dos Guararapes*, de Pedro Américo e Victor Meirelles, já

---

<sup>32</sup> AMÉRICO, Pedro. **Considerações Filosóficas sobre as Belas Artes entre os Antigos**. Manuscrito original - RJ, 1864, 179pp, p.159.

<sup>33</sup> Cf. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 de set.1877.

<sup>34</sup> Números coletados por nós na **Gazeta de Notícias** publicados durante os meses de outubro e novembro de 1877.

<sup>35</sup> Cf. **Gazeta de Notícias**, 1º de nov. de 1877, ano III, nº 302, p.1 e 2.

anunciada nesta exposição de 1877, é possível identificar uma disputa para mostrar quem havia atraído mais público. A Academia se esforçava por divulgar, no mais importante jornal da Corte, o *Jornal do Comércio*, e em outros jornais, os números diários dos visitantes da Exposição Geral, com vistas a superar o sucesso da exposição individual de Pedro Américo na rotunda de Panorama, um ano antes.

O pesquisador Donato Mello Jr., somando os números publicados, encontrou um resultado notável: em uma cidade que tinha 300 mil habitantes (de acordo com o censo de 1876), mais de 270 mil pessoas haviam visitado a exposição, nos três meses da mostra<sup>36</sup>. Alguns autores viram aí certo exagero e, de fato, pode ter havido uma manipulação dos dados, para tornar a exposição da Academia, um sucesso de público arrasador em relação à anterior exposição individual de Pedro Américo<sup>37</sup>.

O objetivo da construção “enorme como uma rotunda” em meio à praça, na descrição de Gonzaga Duque, era realizar um grande acontecimento social em que a obra-de-arte seria exposta na forma espetacular dos populares panoramas. O pintor usou dos seus métodos fotográficos para pintar, visando uma representação realista, emblemática e simbólica dos novos heróis militares. Os quais poderiam apoiar as novas idéias reformistas para o surgimento de uma nova nação, sem escravos, liberal e cosmopolita, como sonhava Pedro Américo. O fato desta exposição ser realizada em uma praça, fora das galerias oficiais da academia, apontava para um esforço das elites na criação de um imaginário nacional, tentando fazer com que os símbolos, não só dos heróis liberais da nação, mas da *nova arte brasileira*, tivessem aceitação popular.

Gonzaga Duque ressaltava o exagero de aparato investido na solenidade da inauguração da exposição. Segundo ele, havia uma orquestra com galhardo piquete de cavalarianos, o costume de espalhar folhagens aromáticas pelo chão, perfumava o lugar. Carruagens “cintilantes” traziam os convidados; bandeiras, galhardetes, espirais multicores varavam de todos os cantos do panteão “[...] como se quisessem chamar todo o mundo, mostrar-lhe a glória daquele bojo empanzinado regurgitando de gente, o triunfo enorme daquele acontecimento [...]”<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> MELLO JR., Donato. **Pedro Américo de Figueiredo e Mello 1843-1905**: Algumas singularidades de sua Vida e de Sua Obra. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. A exposição inaugurada a 15 de março de 1879, em uma semana atingia o espantoso número de 77.316 pessoas (cf. **O Repórter**, Rio de Janeiro, nº 77, 24 de março, 1879, p.2).

<sup>37</sup> José Carlos Durand, questionou a quantidade de visitantes ser quase a mesma do número de habitantes. Cf. **Arte, Privilégio, Distinção**. São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1989. De fato, pode-se aceitar que nos fins de semana, como nos dias 22 e 23 de março de 1879, o número, já impressionante de visitantes, fosse de 32.779 pessoas, mas, entre terça e quarta-feira (18 e 19 de março de 1879), aceitar que, nesses dias úteis, houvesse a visitação de 13.248 pessoas já se torna duvidoso (Cf. **O Repórter**, nº 72, 73, 76, 77, BN, RJ).

<sup>38</sup> DUQUE, op. cit, p. 20-21.

Essa descrição de Gonzaga Duque sobre a “agitação triunfal” da exposição não era uma invenção literária fantasiosa como pode parecer. Ela correspondia de fato às notícias veiculadas nos principais jornais da época. Toda a nobreza do Império acorrera à rotunda de Panorama, junto à diplomacia, os banqueiros, militares, jornalistas, senadores, deputados, chefes de polícia, professores da Academia e amigos do artista. A Gazeta de Notícias noticiava que D. Pedro II havia visitado quatro vezes a exposição<sup>39</sup>. A multidão de súditos curiosos, os quais foram usufruir como espectadores *voyeurs* as glórias das elites, ainda segundo Gonzaga Duque, queriam ver “em carne e osso” o grande artista, o “herói” que, durante semanas, meses até, os jornais haviam assombrado o público contando seus sucessos na Europa culta<sup>40</sup>. Aguardavam, sobretudo, o consentimento do artista para permitir o ingresso gratuito para a rotunda, o que ele fez com “um generoso gesto franqueador”<sup>41</sup>. Pela narrativa, não se tratava de poucos populares, mas de uma multidão que “invadiu o templo”, já sinalizando uma autêntica veneração popular por Pedro Américo. Esse gesto, que tudo indica haver realmente acontecido, correspondia aos objetivos da nova estratégia de exibição da obra-de-arte direcionada para as massas.

Independente de não ter realizado o *Grande Panorama Nacional*, Pedro Américo encontrou uma solução artística das mais avançadas para a época, ao combinar imaginação e rigor realista “verdadeiro”, tendo as fotografias como modelos para a representação pictórica da história. Nesse período da chamada “era do espetáculo” o artista foi ainda mais longe. Ao oferecer a renda dos ingressos aos órfãos, a entrada gratuita aos militares e estudantes fizeram da exibição inédita da *Batalha do Avahi*, um evento extremamente popular. Pedro Américo apostava na construção de um imaginário não só “engrandecedor do heroísmo nacional” mas da arte sofisticada endereçado ao povo. Ao escapar da “torre de marfim” acadêmica, ele inseria a cidade do Rio de Janeiro - identificada apenas como uma grosseira “Bizâncio comercial”- no cosmopolitismo do “espetáculo das artes” da civilização ocidental.

Este trabalho procurou, na medida do possível, compreender como a produção de um objeto cultural tradicional- a Pintura de História - modificou-se devido ao uso de fotografias e de exposições não convencionais. Transformações que também emergiam nas discussões de intelectuais em livros e na imprensa, sobre os dilemas entre Pintura de História idealizada ou realismo mimético da fotografia; das ilusões óticas dos Panoramas ou qual pintura representaria melhor a idéia de “arte moderna” da “nação brasileira”: a de história das batalhas ou de paisagem?

---

<sup>39</sup> Segundo **O Mequetrefe**, out.1877, p.2.

<sup>40</sup> De fato, desde maio até dezembro de 1877, os jornais como **Gazeta de Notícias** e **Jornal do Comércio**, já referidos, traduziam “a pedidos” (ou seja: pagos), os artigos publicados na Europa elogiando Pedro Américo.

<sup>41</sup> DUQUE, op. cit., p.24-5.

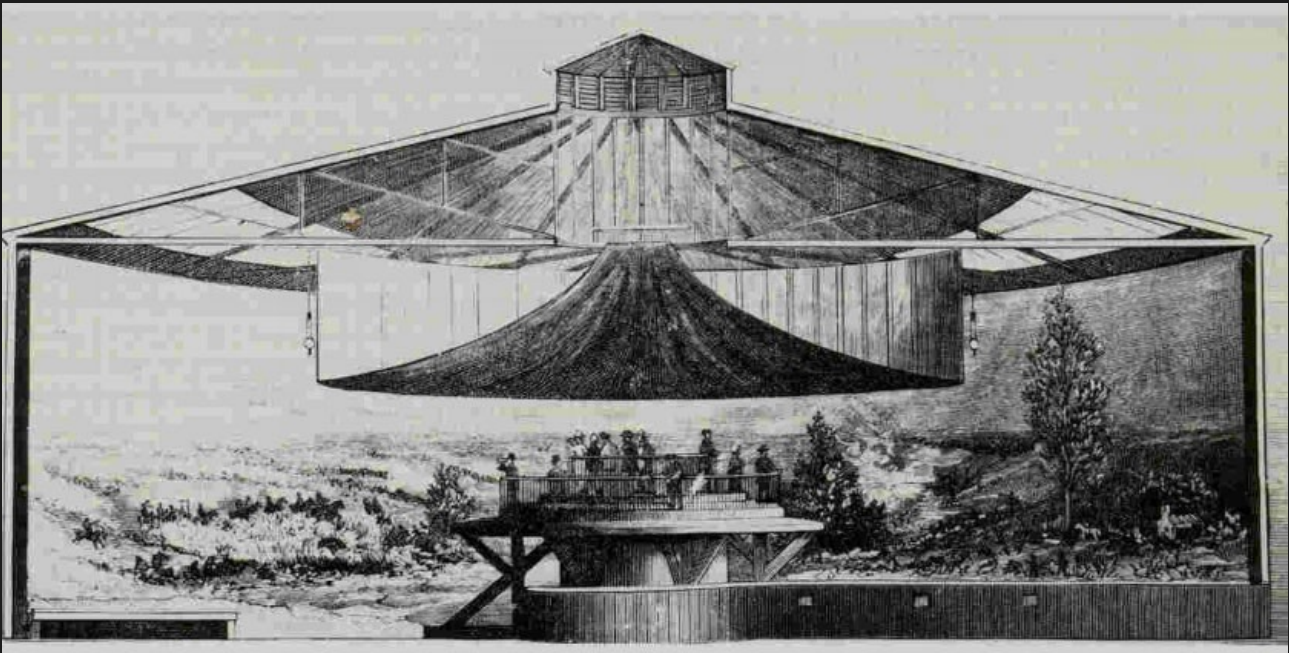
Apropriando-se do arsenal fotográfico e da estratégia de expor sua pintura em uma rotunda dos populares Panoramas, Pedro Américo procurou de certa forma, responder a tais desafios colocados por seus contemporâneos. Nesse ponto, a sua pintura de história ocupou um significativo espaço de representação na sociedade brasileira. A história posterior, de uma cultura, como a brasileira, marcada por altas taxas de analfabetismo, revelaria por certo, muito da eficácia, do alcance e do impacto coletivo desta representação visual.





**Figura 1** - Interior da rotunda do Panorama Mesdag e a falsa plataforma-mirante, em Haia-Holanda, construído em 1881. Ao fundo a gigantesca paisagem de 360º de Scheveningen. O projeto de Pedro Américo do *Grande Panorama Nacional* entre 1882-84 e o *Panorama do Rio de Janeiro* feito por Vitor Meirelles em 1898, é provável que fossem semelhantes a este, que media 11 X 115 m.

Fonte: EKELEN, Yvonne van (Org. and editor). *The Magical Panorama The Mesdag Panorama: an experience in space and time* - Haia-Holanda, 2ª Edição-2000: Waanders Publishers, Zwolle/B. V. Panorama Mesdag, The Hague.



**Figura 2** - Corte do Interior da rotunda do Panorama “Batalha de Gettysburg” de Philippoteaux em 1883/1884.

Fonte : ZOETMULDER, Paul. *Catálogo The Panorama Phenomenon: Mesdag Panorama 1881-1981*, Edit.: Evelyn J. Fruitema, Paul Zoetmulder, Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, The Hague (Haia) Holanda, set.1981, p.19.



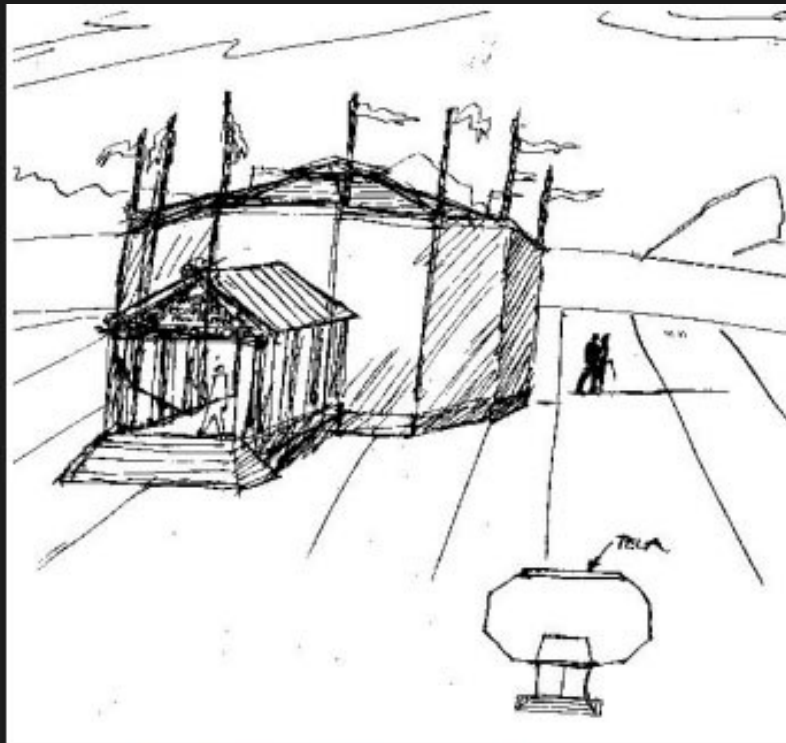
**Figura 3** - Litografia anônima: Personagens olhando um Diorama, in *L'Illustration*, Paris, França, nov. 1843. O Diorama tinha uma maquinaria sofisticada. Jogos de espelhos e luzes criavam um efeito ilusório da realidade, por exemplo, de mudança do dia para a noite. Os espectadores ficavam em uma sala escura como em um teatro e viam quadros pintados sobre tela ou papel encerado os quais eram iluminados aos poucos, por ambos os lados e mediam cerca de 20 X 15 metros.

Fonte: *El grafoscópio: um siglo de miradas al Museo Del Prado(1819-1920)*. Ed.MP, Madrid,Espanha, 2004, p.286.



**Figura 4** - É bem provável que a construção da rotunda em madeira para a exposição da tela *Batalha do Avahy* teria uma estrutura semelhante a esta.

Fonte : ZOETMULDER, Paul. **Catálogo The Panorama Phenomenon**: Mesdag Panorama 1881-1981, Edit.: Evelyn J. Fruitema , Paul Zoetmulder, Foundation for the Preservation of the Centenarian Mesdag Panorama, The Hague (Haia) Holanda, set.1981, p.26.



**Figura 5** – Acima, croquis segundo a descrição de Gonzaga Duque em *Mocidade Morta*. Pode-se ver que o relato do escritor se aproxima das formas adotadas pelos Panoramas (abaixo), desde o mais simples até os mais sofisticados, os quais atingiam as proporções do Teatro Municipal do Rio de Janeiro