

VICTOR MEIRELLES E OS PANORAMAS

Cristina Pierre de França

UFRJ/Colégio Pedro II/UNIGRANRIO

RESUMO

Esta pesquisa trata dos panoramas produzidos por Victor Meirelles. Essas obras produzidas durante os últimos anos do século XIX, nos mostram que o artista apesar de ter pertencido aos círculos acadêmicos, mostrava também interesse por meios artísticos modernos que apresentavam um novo viés para a imagem e sua recepção. Palavras-chave : Panorama, Paisagem, Imersão

ABSTRACT

This reflection is about the painter Victor Meirelles and his panorama paintings. These works, produced in the last years of the nineteenth century, can show us that the artist, despite belonging to the academic circle, was also interested in the new media and in the research of image and its reception. Key words: Panorama, Landscape, Immersion

Esta reflexão que ora apresentamos compõem-se de uma reavaliação crítica da figura e da obra de Victor Meirelles em particular, e por extensão, da produção artística do século XIX no Brasil. Tanto Meirelles quanto Pedro Américo estiveram no centro da produção pictórica brasileira com suas telas históricas e retratos relacionados à arte oficial do país.

A chegada de um grupo de artistas franceses para fundar uma escola de artes nos moldes da Academia Francesa, estava inserida no seio de medidas, de caráter iluminista concretizadas pelo governo português no Brasil, com o objetivo de civilizar a cidade, de integrar o país ao modelo europeu.

A Academia buscava simultaneamente, inscrever o país num projeto de instrução, de âmbito bem mais amplo do que a formação artística, e a construção de um imaginário que correspondesse aos ideais do império brasileiro. Além disso, a Academia tinha o dever de “promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição”.ⁱ deixando claro que os aspectos pedagógicos da arte ultrapassariam o circuito do ensino artístico e se estenderiam a toda população.

Os artistas brasileiros discípulos da Academia, em meados dos oitocentos seguiam o caminho iconográfico, definido por seus mestres, na configuração de uma memória e uma identidade nacional.

Dentre estes artistas destacamos Victor Meirelles (1832-1903). Nascido na cidade de Desterro, hoje Florianópolis, desde cedo mostrou pendor para as artes. Matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes em 1847, com a ajuda do Conselheiro Jerônimo Francisco Coelho e alguns amigos da família que custearam sua vinda para o Rio de Janeiro. Em 1849 matriculou-se na cadeira de pintura histórica, ministrado pelo pintor José Correia de Lima, discípulo de Debret, freqüentou o curso por três anos. Em 1852 apresentou a obra *São João no Cárcere*, vencendo o concurso para obtenção do Prêmio de Viagem a Europa daquele ano, partindo em 10 de abril de 1853 para a cidade de Roma.

Como todos os alunos que obtinham este prêmio, “devia prestar contas de suas atividades aos professores brasileiros durante toda sua estadia na Europa”ⁱⁱ, já que como pensionista era subvencionado pelo governo brasileiro. Na Europa esteve como estudante em duas cidades: Roma e Paris, permanecendo no exterior por oito anos. Manteve correspondência com o Manuel de Araújo Porto-Alegre, novo diretor da Academia Imperial.

Entre as tarefas definidas pela congregação para Victor Meirelles, estava o envio de trabalhos que comprovassem sua aplicação nos estudos. Nesse sentido, foram exigidos tanto cópias de bons autores, quanto obras originais do pintor. Cumprindo suas tarefas com rigor Victor Meirelles envia ao Brasil diversos estudos de pintura à óleo, de desenhos e obras originais e os seguintes trabalhos originais: *A Degolação de São João Batista*, *A Flagelação de Cristo*, *A bacante* assim como *A Primeira Missa no Brasil*,ⁱⁱⁱ pintura pela qual Meirelles ficou mais amplamente conhecido.

Realizada entre 1859 e 1860 esta obra pode ser considerada uma pintura emblemática, retrata um momento original e único do país. Constitui uma imagem que determina uma identidade nacional, e atende ao programa de consolidação e criação de uma imagética brasileira. A Primeira Missa é inaugural no sentido da construção de uma iconografia de pintura histórica que atende a uma demanda de configuração de uma pátria que estava se constituindo naquele momento.

O outro viés na construção desse ideário imagético brasileiro pode ser assinalado na pintura de paisagem e de natureza morta. No caso da paisagem podemos identificar o pintor Nicolas Antoine Taunay antigo professor de

paisagem da Academia como um incentivador dessa representação da terra brasileira, como um gênero autônomo.

A primeira instância imediatamente percebida nesse gênero de pintura, ainda durante a Idade Média, foi a exacerbação ou aguçamento da via sensória a partir das sensações que a paisagem evocava. A segunda esfera diz respeito à questão local, que já está inclusa em sua origem etimológica, mas que só posteriormente iria ser destacada nas paisagens – quando estas aludem a determinados locais em determinado período de tempo.

Por outro lado, a pintura de paisagem na representação dos elementos da natureza se opõe a idéia de urbanidade, uma idéia que é apresentada pela primeira vez por Francisco Petrarca (1304-1374), o primeiro a manifestar “o desejo de escapar do torvelinho das cidades para refugiar-se na paz do campo solitário”.^{iv} Petrarca descreve a idéia de panorama, como uma visão aérea de um determinado local num ângulo de trezentos e sessenta graus e do deleite que essa visão transmite ao espectador.

A paisagem só ganha força como gênero autônomo na História da Arte a partir do final do século XVIII. A base desse tipo de pintura certamente está assentada sobre a observação direta da natureza e o prazer empírico da observação. Esse período coincide com o movimento romântico, quando a paisagem se ergue como um gênero independente de maneira mais consistente.

Grande parte da paisagem brasileira se apresentava sob a forma de panoramas, constituídos a partir do pitoresco, pois não despertavam medo ou angústia, nem os sentimentos inomináveis e desmedidos da poética do sublime. Nessa paisagem tropical parecia existir uma harmonia com a natureza, um sentimento de bem-estar e contemplação serena diante da paisagem. Os panoramas brasileiros tinham a característica de uma paisagem composta^v, de um simulacro da cidade no qual se condensava a vista, unindo e aproximando locais mais distantes.

Os panoramas como construção específica do século XIX, embora partam da idéia já descrita anteriormente, de uma visão estendida do espaço, apresentam algumas peculiaridades. Neles havia uma multiplicação dos ângulos de visão, buscava-se um olhar total, de maneira que o espectador se sentisse absolutamente envolvido.

Constituíam-se em uma forma de espetáculo que exigiam uma contemplação que superava os aspectos visuais, iludiam os sentidos através de truques e maquinações, assimilando as novidades mecânicas e a tecnologia. Podemos descrevê-los como grandes telas, de forma circular, que se instalavam em grandes espaços fechados, construídos especificamente para esse fim, tanto nomeiam o edifício construído, quanto a pintura representada.

“edifício, geralmente circular, no qual pinturas chamadas de panorama são exibidas na parede da rotunda cobertas por uma cúpula ou um telhado de forma cônica. (...) o espectador é colocado em uma plataforma ou galeria circular (...)) Um imenso guarda-sol, mantém o espectador no escuro ao mesmo tempo que ocultam as fontes de luz”^{vi}

De acordo com Stephan Oettermann o termo Panorama é uma palavra híbrida cunhada na era moderna, para designar as novas tecnologias, engrenagens mecânicas e avanços científicos.^{vii} É formada pela junção de dois termos gregos: *pan* (todo) e *horama* (visão), constitui-se numa forma específica de representação de paisagem pintada a sob um ângulo de 360º.

Quanto aos temas, os Panoramas podiam apresentar-se sob a forma de paisagem com caráter idílico ou fantástico ou ainda, como uma pintura histórica que exibia cenas de batalha ou narrativas épicas. A tela de grandes dimensões de formato circular mantinha o espectador imerso. Esse caráter de absorção era potencializado não só pela construção arquitetônica circular e a dimensão da tela, mas também por toda uma ambientação que obscurecia os espaços até a chegada ao foco do interesse, a própria pintura, que monopolizava os sentidos do visitante.

Entre as características desse meio de arte, pode-se afirmar que diferente das outras formas de pintura (como os afrescos ou a pintura de cavalete), o Panorama exigia uma participação ativa do observador, através não só de deslocamentos na área da pintura, mas também, por sugerir a realização de operações de síntese do espectador para completar o efeito panótico da obra, uma vez que se apresentavam também sob a forma de painéis que recortavam o espaço de maneira sucessiva. O espectador se colocava no centro, “sobre uma espécie de mirante”,^{viii} e era impregnado por

uma ilusão de realidade ao se sentir como se estivesse observando a paisagem exposta ao ar livre,^{ix} uma atitude bem similar aos momentos de lazer e de contemplação da natureza.

Eu me vi genuinamente transportado em pleno ar, sobre a plataforma do pavilhão central das Tulherias, e Paris e suas redondezas descortinaram-se ante meu olhar maravilhado; quando, após toda uma hora, emergi do Panorama, vendo novamente a natureza, tive dificuldade de distingui-la da pintura que acabara de deixar.”^x

Essa invenção com o nome de “*la nature à coup d’oeil*” foi patenteada em 17 de junho de 1787 pelo irlandês Robert Barker, que a descreveu como um processo de representação de paisagens com uma “perspectiva correta, uma tela completamente circular”.^{xi} Entre suas finalidades estava o entretenimento da população, transformando a visita em um espetáculo semelhante ao do prestidigitador.

A nosso ver o panorama pode ser compreendido como um espaço ambiental, que apresenta a mobilidade como uma de suas características. Podem ser montados e desmontados de acordo com a conveniência do artista ou do público. Dessa maneira, nos reportamos a uma produção artística que não tem um caráter tão móvel como a pintura de cavalete, que apresenta uma intervenção pontual no ambiente, nem tão fixo como a arquitetura, que o determina; não nos referimos também aos afrescos nem a pintura mural, que ilusoriamente configuram um ambiente, ampliando-o ou ‘implementando’ uma realidade artificial. Por esta característica, os Panoramas apresentam similaridade com produções da contemporaneidade como as Instalações e Videoinstalações, que também apresentam a configuração de um ambiente virtual móvel.

Essas produções também oferecem um caráter híbrido, pois agregam às imagens expostas, objetos e situações que por vezes, destinam-se a confundir o espectador imersos fisicamente nos ambientes virtualmente construídos. Deixando claro, a ambivalência desses ambientes, que se prestavam de maneira contundente ao lazer e ao brincar.

Esse era um dos motivos, pelos quais estes produtos não eram reconhecidos plenamente como arte, afinal toda estética do século XVIII, era fundamentada na questão do desinteresse, pregava a não funcionalidade do objeto artístico. Além disso, o Panorama encaminhava uma tensão interna, que aludia simultaneamente ao Belo e ao Sublime. Quando representava uma paisagem com ângulo de 360º abarcava uma vista impossível de ser visualizada pelo olho, a qual passava pela idéia de uma forma ilimitada, de uma continuidade perene, de uma grandeza a que aludem todas as questões relacionadas ao Sublime. Por outro lado, havia uma busca por representações da natureza consideradas belas e adequadas. Desse ponto de vista o Panorama não era uma produção confortável,

O outro motivo pelo qual, essa produção encontrava-se no limiar da produção artística, relacionava-se com a utilização de maquinarias em sua execução, geralmente para efeitos de iluminação.

Ao observarmos a constituição do edifício do Panorama detectamos dois pontos importantes; em primeiro, o lugar específico para o espectador que se colocava no centro, “sobre uma espécie de mirante”,^{xii} dali, poderia ampliar a ilusão de realidade, podia se sentir como se estivesse observando a paisagem exposta ao ar livre.^{xiii} Em segundo lugar, a presença de um lugar específico para a colocação de objetos que confluem na tangência entre o espaço do espectador e a tela exposta. Esses objetos aumentam a confusão entre realidade e virtualidade, potencializam o aspecto ilusório dos panoramas e de seu ambiente imersivo, são chamados de *false terrain ou faux terrain* na Inglaterra e na França respectivamente.

Podemos aquilatar seu impacto sobre o espectador no depoimento narrado por Arthur Azevedo no Jornal do Comércio de 1885, no texto o autor expõe suas impressões sobre a exposição do panorama da ‘Batalha de Chantilly’. O autor descreve suas impressões afirmando ter ficado “completamente iludido”, continua declarando ter a sensação de estar “no mesmo ponto de vista d’onde o pintor copiou a paisagem.” Esta impressão de realidade amplia-se na inserção de objetos reais no interior da obra de modo que não se consegue distinguir entre o objeto real e o objeto representado. A ilustração desse fato é assinalada na passagem em que Azevedo cita a existência de uma carroça natural, que se encontra atada a um animal visto de

costas, e afirma que “por mais esforços que empregue, não descobre onde acaba o palpável e principia o pintado, tal é a ilusão ótica produzida por uns tanto efeitos de luz, admiravelmente combinados.”^{xiv}

Essa produção alia a ciência e a tecnologia às artes visuais e utilizam-nas para programar seu projeto ilusório e imersivo de representação, determinando uma realidade virtual vivenciada.^{xv} Combina ao vocabulário imagético, uma série de artifícios de base tecnológica mecânica, que estimulam os domínios perceptivos do espectador, através de ambientes herméticos, geralmente em espaços de 360º, que coíbem as impressões externas, e apresentam-se de forma totalizadora. Estes espaços imersivos promovem uma exacerbação de realismo e segundo Oliver Grau exibem uma realidade “alternativa” e oferecem uma oportunidade de fusão entre o espectador e a obra.^{xvi}

Pelas razões já expostas de conjunção entre arte e técnica não é por acaso que os panoramas e seus similares estavam relacionados às grandes exposições internacionais. Essas “invenções” estavam perfeitamente sintonizadas com esse novo mundo que se avizinhava. De certa maneira, eles eram uma afirmação do progresso, do engenho das novas tecnologias aplicadas a artefatos cada vez mais complexos. Simultaneamente, eles também estavam relacionados a uma padronização que preconizava a industrialização, que se iniciava em escala ampliada, e a agitação dessa população do século XIX, assimilando paralelamente a natureza, a modernidade e a civilização.

A opção por pintar Panoramas feitas por Victor Meirelles indicam que o artista estava sensível às inovações que as Artes Plásticas apresentavam, apesar do descrédito e desvalorização artística desse meio no país. Estas pinturas foram produzidas nos últimos anos do século XIX, e eles podem nos mostrar que apesar de pertencer ao círculo acadêmico, o artista também era interessado nas novas mídias e na pesquisa da imagem e sua recepção.

O pintor realizou três panoramas, todos tratavam da história do Brasil e de sua paisagem. As exposições foram visitadas por grande parte da população, que as olhavam como um lugar de entretenimento, algo que não era entendido pelo meio da arte. Talvez esta seja uma das causas da negligência com seu trabalho, que apodreceu em pleno Museu Nacional.

Os Panoramas se incluem na linhagem de invenções e produções que anteciparam a configuração do espaço cinematográfico, com suas grandes telas, causando impacto sensorial no espectador.

Além disso, sua lógica de expositiva de itinerância por diversos locais, de padronização de dimensões de tela, de separação e divisão das atividades pictóricas, que já apresentavam configurações que aludiam a idéia de industrialização, seriação e de veículo de comunicação de massas.

Nesse sentido, a opção de Victor Meirelles por esta forma de produção artística é inquietante porque no mínimo contribui para relativizar a idéia que o artista se atinha em sua obra apenas a temáticas históricas ou paisagísticas já consagradas. Não obstante ser um pintor comprometido com a tradição acadêmica, esse fato não obstaculizou sua inserção nas novas mídias que se apresentavam, com todos os riscos que essa escolha lhe trazia naquele momento, financeira e fisicamente.

Victor Meirelles, mostra uma abertura conceitual que apresenta conexões com meios de arte mais modernos da Europa, que investiam num novo paradigma imagético, que os panoramas já apresentavam, como a imagem fotográfica e a questão mecânica envolvida em sua execução. O interesse pelo meio novo que os panoramas representavam afixam o olhar moderno de Victor em relação a pintura.

Victor realizou três panoramas: *O Panorama do Rio de Janeiro*, que pintou em conjunto com o pintor H. Langerock; *A Entrada da Esquadra legal no Porto do Rio de Janeiro* e finalmente *Descobrimto do Brasil*.

Para construção do Panorama o artista criou uma companhia, a Cia. Grande Panorama Nacional que pretendia operar com panoramas na cidade do Rio de Janeiro e de Niterói, o anúncio da companhia foi publicado no dia 2 de outubro de 1884. No anúncio os futuros associados são instados a comprarem ações da empresa e elenca entre as razões para essa aquisição motivações patrióticas, infelizmente não teve êxito ficando endividado quando do fechamento da mesma.

Embora tenha pensado na produção desse Panorama do Rio de Janeiro por um longo tempo, sua efetiva produção vai acontecer apenas a partir de 1886, quando viaja para a Bélgica, juntamente com H. Langerock para sua efetiva realização, a qual se estende por dois anos.

O Panorama é inaugurado em Bruxelas na presença do rei e da rainha da Bélgica com a presença de todo o corpo diplomático. Chega a ser visitado por cinquenta mil pessoas ficando em exposição por seis meses.

No ano seguinte é exposto na Exposição Universal de 1889, não conseguindo local para expô-lo nos pavilhões oficiais, instala o panorama na Avenida Suffren. Em 14 de março ele é inaugurado. O Panorama de Meirelles foi agraciado com medalha de bronze na grande Exposição parisiense, a qual se encontra no Museu Nacional de Belas Artes. Na crítica feita à época por Germain Bapst o panorama do Rio de Janeiro foi considerado encantador e causou uma impressão agradável ao público presente.^{xvii}

Quanto da exibição no Rio de Janeiro, bem como na França e na Bélgica, Meirelles acompanhou a exibição do panorama por um folheto explicativo no qual apresentava informações de natureza técnica como a descrição e dimensões do panorama de “forma cilíndrica - giratória, medindo de diâmetro 36,66 m., de comprimento 115 m., de altura 14,5 m ou sejam 1667 m²”;^{xviii} além disso o panfleto apresentava preocupação de caráter didático pois ostentava o nome e localização dos acidentes geográficos representados no panorama.

Existe alguma controvérsia quanto à afluência do público, enquanto o articulista J.R. pseudônimo de João Ribeiro, afirma que foi alvo de extensa visitação,^{xix} a Gazeta de Notícias, noticiava que a “média dos visitantes não corresponde ainda ao que era lícito esperar”^{xx}, porque muitos passantes passam ao largo da rotunda do panorama ignorando a obra em seu interior.

A Gazeta de Notícias apresenta um artigo que descreve as questões relacionadas à percepção do espectador, bem como um retrato físico da obra em artigo sem assinatura.^{xxi} No texto são destacados os aspectos ilusionísticos da produção de Meirelles, são assinalados os efeitos de luz e a cenografia apresentada pelo panorama os quais ampliam a ilusão de realidade “que despertam a vontade de descer e observar o que é realmente verdadeiro e o que é artisticamente fingido.”^{xxii} Para ampliação da veracidade do ambiente combinam-se pinturas e objetos reais como “árvores, plantas e pedras verdadeiras com os passarinhos voando e chilreando por entre as folhas, os dois artistas apresentam um espetáculo”^{xxiii} A Sensações como

vertigem, frescor, são retratadas pelo articulista sempre relacionada a imagens apresentadas na obra.

Nestes comentários observamos que o artista ao escolher esse meio artístico estava vislumbrando uma nova vertente que se constituiria na arte, estava apostando numa nova forma de visualidade, que incluía outras sensações além da visão, como o tato e audição, estava compreendendo o caráter imersivo das obras de arte, que só viriam a se concretizar no século XX.

ⁱ Estas afirmações encontram-se no texto da Reforma Pedreira, 14-05-1855, título IV, art. 10.

ⁱⁱ Ana Maria T. Cavalvanti. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In *185 Anos da escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro:UFRJ,2001/2002. p. 70

ⁱⁱⁱ FERNANDES, Cybele V. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In *185 Anos da escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro:UFRJ,2001/2002. p.21).

^{iv} K. Clark CLARK, *El Arte Del Paisage*. Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1984. p. 21

^v Eliane Considera. Uma Modernidade Bem-comportada. O Panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Langerock, in *Paisagem e Arte*. I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA. Coordenação Heliana Salgueiro. São Paulo, H. A. Salgueiro, 2000 p. 287-294

^{vi} Bernard Comment *The Painted Panorama*. New York: Harry N. Abrams Inc, Publishers, 1999. p. 7

^{vii} Stephan Oettermann. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997. p.6

^{viii} “A voga dos cosmoramas”. *Boletim Belas Artes*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1945. nº 1. p. 5.

^{ix} De acordo com Margarida Neves, já existiam dois cosmoramas no centro do Rio de Janeiro pelos anos de 1837, estes eram colocados por Martins Penna numa peça como exemplos de encantamentos. Ver Margarida Neves. *Panoramas in Visão do Rio de Janeiro na Coleção Geyer*. Curadoria Lourdes P. Horta. Petrópolis/Rio de Janeiro: CCB, 2000, p. 28.

^x MANNONI, Laurent A Grande Arte da Luz e da Sombra- Arqueologia do Cinema. São Paulo. Ed. Senac: Ed. UNESP, 2003 p. 192

^{xi} Oliver Grau. *Arte Virtual da ilusão à imersão*. São Paulo. Editora UNESP/SENAC, 2007. p. 85

^{xii} “A voga dos cosmoramas”. *Boletim Belas Artes*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1945. nº 1. p. 5.

^{xiii} De acordo com Margarida Neves, já existiam dois cosmoramas no centro do Rio de Janeiro pelos anos de 1837, estes eram colocados por Martins Penna numa peça como exemplos de encantamentos. Ver Margarida Neves. Op. cit., p. 28.

^{xiv} Arthur Azevedo. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1/10/1885. p.1

^{xv} Oliver Grau. Op. Cit. p. 30

^{xvi} Ibid. p. 31

^{xvii} Stephan Oettermann Op. Cit p.173

^{xviii} Elza Peixoto, Os Panoramas in Proença Rosa, Angelo (org.) *Victor Meirelles de Lima*. Rio de Janeiro. Ed Pinakothek, 1982. p. 108

^{xix} João Ribeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, janeiro de 1891. p. 1

^{xx} Artigo sem assinatura. *A Gazeta de Notícias* 27 de janeiro de 1891. p. 1

^{xxi} Artigo sem Assinatura. *A Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1891. p. 1

^{xxii} Ibid, Ibid

^{xxiii} Ibid, ibid.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BOLETIM BELAS ARTES . “**A voga dos cosmoramas**”. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1945. nº 1. p. 5.

CAVALCANTI, Ana Maria T. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In **185 Anos da escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro:UFRJ,2001/2002

CLARK, Kenneth. **El Arte Del Paisage**. Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1984

COMMENT, Bernard. The Painted Panorama .New York: Harry N. Abrams, Inc,Publishers,1999.

CONSIDERA,Eliane. Uma Modernidade Bem-comportada. O Panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Langerock, in **Paisagem e Arte** . I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA. Coordenação Heliana Salgueiro. São Paulo, H. A. Salgueiro, 2000

FERNANDES, Cybele V. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In **185 Anos da escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro:UFRJ,2001/2002

ESTRADA, Luis Gonzaga Duque. **A Arte Brasileira**. Campinas. São Paulo, Mercado das Letras 1995.

GRAU, Oliver. **Arte Virtual da ilusão à imersão**. São Paulo: Editora Unesp:Editora Senac São Paulo, 2007.

GUIMARÃES, Argeu. **História das Artes Plásticas**. Rio de Janeiro. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Vol. IX, 1922

MANNONI, Laurent **A Grande Arte da Luz e da Sombra- Arqueologia do Cinema**. São Paulo. Ed. Senac: Ed. UNESP, 2003

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

NEVES, Margarida S.. **Panoramas in Visão do Rio de Janeiro na Coleção Geyer**.
Curadoria Lourdes P. Horta. Petrópolis/Rio de Janeiro: CCBB, 2000

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

NOCHLIN, Linda. **Realism**. Londons, Penguin Books, 1978.

PEIXOTO, Elza. Os Panoramas in Proença Rosa, Angelo (org.) **Victor Meirelles de Lima**. Rio de Janeiro. Ed Pinakotheke, 1982.

RUBENS, Carlos. **Victor Meirelles sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945

SANTOS, Afonso Carlos M.. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império**. Anais do Seminário Escola de Belas Artes, 180 anos. UFRJ, 1998

Periódicos

A Gazeta de Notícias , Rio de Janeiro, 1889 -1891

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 1885

O Paiz, Rio de Janeiro, 1884 e 1891

Cristina Pierre de França

Mestre em Artes Visuais pela UFRJ, atualmente cursando Doutorado na mesma instituição. Professora de Artes Visuais no Ensino Fundamental e Médio do Colégio Pedro II e da FAETEC - Fundação de Apoio das Escolas Técnicas do Rio de Janeiro. Professora de História da UNIGRANRIO – Universidade do Grande Rio do Curso de Licenciatura em Artes Visuais.