

PAISAGEM / PASSAGEM

A ARTE DO ESPETÁCULO NO PANORAMA¹ DE VICTOR MEIRELLES E NO SISTEMA VISORAMA²

Autora: Dalila dos Santos Cerqueira Pinto
Programa de pós Graduação em Artes Visuais
Escola de Belas Artes - UFRJ

RESUMO

O espetáculo da paisagem da baía e da cidade do Rio de Janeiro é apresentado no Panorama do século XIX de Victor Meirelles e no Sistema Visorama, projeto do século XX, desenvolvido por André Parente e Luis Velho da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO / UFRJ e Instituto de Matemática Pura e Aplicada - IMPA. A aproximação dos tempos tem como passagem a possibilidade da imersão na paisagem. Na grande tela o espectador fica no centro do espaço e é rodeado pela pintura. Por outro lado à mesma situação é criada por uma realidade virtual no Sistema Visorama – um espaço de ilusão. Este ensaio destaca o entretenimento e lazer como possível objetivo da obra do pintor e dos pesquisadores. Palavras chaves: panorama, pintura, imersão, realidade virtual.

ABSTRACT

The sight of Guanabara bay and the city of Rio de Janeiro landscape is showed by Victor Meirelles in his view from 19th century and in the project from 20th century called Visorama System developed by André Parente and Luis Velho researches from Escola de Comunicação of Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO / UFRJ and Instituto de Matemática Pura e Aplicada - IMPA. The time approaching is like a gateway leading to the immersion into the landscape. In the large picture the spectator stay in the middle of the space and is surrounded by the landscape. On the other hand the same situation is created by the virtual reality in the Visorama System. This essay highlights the entertainment and the leisure like a possible target of Victor Meirelles and the ECO and IMPA researchers. Key words: view, picture, immersion, virtual reality.

Em 3 de janeiro de 1891, Victor Meirelles inaugurou a exposição do Panorama da baía e da Cidade do Rio de Janeiro de sua autoria e do pintor belga Henri Langerock, no antigo Largo do Paço Imperial no Rio de Janeiro. O efeito conseguido na pintura era resultado de telas, tintas e sem dúvida do talento e

da habilidade desses artistas na representação do conjunto pictórico. Em pouco mais de cem anos a busca por esse espetáculo que é a paisagem ainda é motivo de pesquisa. O desenvolvimento de técnicas de visualização da representação de ambientes agora por panoramas fotográficos, possibilitam gerar imagens virtuais por computador. Permite assim que a cidade (paisagem urbana) vista dos pontos mais altos dos seus morros ainda seja apresentada ao público brasileiro e aos turistas estrangeiros como um fenômeno em que o observador cercado de todas as imagens possa ser trazido para o centro da representação, como nos clássicos panoramas. De fato muita coisa mudou desde então e pode-se pensar que o abandono e até a total deterioração³ da grande tela num galpão da Quinta da Boa Vista, tenha sido um “esquecimento” em relação ao pintor oficial da corte, recebendo a carga de abandono e distância direcionada a família imperial quando da Proclamação da República, ou a negação de um passado que pelo projeto de remodelação da cidade e “a projeção de um traçado urbano supermoderno emprestado a Europa [...] em que o pitoresco passou a ser considerado pobre, feio, violento, anti-higiênico, insano” (CONSIDERA, E. 2000, p. 293), preferiu apagar a imagem de tal época. Victor Meirelles pintor conhecido por trabalhos com temas históricos, criou uma sociedade por cotas, a Empresa de Panoramas da cidade do Rio de Janeiro, com Henri Langerock pintor de paisagem na França quando em 1885 este veio ao Brasil como pintor viajante e registrou em telas, estudos de paisagens sendo muito elogiado. Este empreendimento visava “criar uma empresa de diversão popular [...] sobretudo por que o lazer das camadas populares era praticamente inexplorado.” (CONSIDERA, E. 2000, p. 289). Ou seja, desde o início a idéia do panorama com o intuito de lazer e divertimento também estava associada a outros intentos.⁴ Claro que os pintores ao construir esta paisagem urbana favoreciam apagar ou evidenciar aspectos que serviriam a política governamental de visibilidade do país no exterior. Ao Brasil já era associada à imagem de país pitoresco e exótico tão do agrado do europeu, mas acrescentar a estes aspectos elementos de progresso e modernidade só faria aumentar na Europa as expectativas em relação a um país com identidade própria.

Panorama – a viagem sem riscos

Desde o século XVII os panoramas ofereceram aos seus espectadores a possibilidade de imersão em paisagens de países distantes e fatos históricos, pelo dispositivo construído de um espaço circular com uma plataforma central onde estas pessoas podiam apreciar espetáculos imagéticos. Robert Barker patenteou o sistema em 1787. No século XVIII e XIX muitos panoramas foram pintados no mundo. Esta grande pintura mural exposta montada numa superfície circular, em forma de cilindro⁵, construído com essa finalidade – grandes rotundas, construções voltadas para seu interior – sofreu com o tempo, na forma de sua apresentação, inúmeras variações. Todas as mudanças no sistema sempre foram relacionadas às possibilidades de permitir que cada vez mais o espectador se sentisse no meio da ação, envolvido por ela. Esta experiência está muito bem inserida nos caminhos da modernidade. A vivência pelo corpo próprio sinaliza uma mudança no processo de fruição da obra de arte, em que o sujeito já não está diante do quadro, mas sujeito e objeto coexistem no mesmo espaço e tempo, podendo estes ser alterados por sensações apreendidas: visuais – mudanças de luz ou olfativas – odores diferentes. Para isso outras linguagens como a fotografia, o cinema, a pintura, foram usados. “O panorama é um carrefour a meio caminho entre o teatro, o cinema, o parque temático e os modernos sistemas de realidades virtuais” (PARENTE, A. 1999).

Todas estas experiências além de permitirem visitas a lugares distantes e desconhecidos, eliminavam o risco de uma viagem acidentada e perigosa. Sem sair do lugar viajava-se pelo tempo e o espaço. Os espectadores eram como *flaneurs*⁶, com o sentido de observadores.

O *flaneur*, ser óptico por excelência, reinventa a paisagem urbana por meio de articulações topológicas que invertem as relações espaço – temporais. As galerias parisienses do século XIX, eram comparadas a dispositivos ópticos que levavam o *flaneur* para outros lugares e tempos. (PARENTE, A. 1999).

Os panoramas tinham assim também o caráter de propagandas de lugares, viagens, de espetáculos preparados para o lazer, distração e entretenimento.

O Panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro

No dia 3 de janeiro de 1891 os jornais anunciavam a inauguração do espetáculo do Panorama pintado por Victor Meirelles e Langerock.

Grande Panorama da cidade do Rio de Janeiro. Espetáculo pela primeira vez visto na Brasil . De um só ponto descortina-se toda a capital, todas as suas belezas, e o horizonte parece a muitas léguas de distancia, estando-se apenas a cinco metros do solo acredita-se estar a 60 metros de altura, tendo-se uma impressão absolutamente nova. Ilusão completa do terreno natural com a tela, a simples vista sem auxílio de lentes. Não haja confusão de Cosmorama. Um panorama como este é a primeira vez que se vê no Brasil, pois que se existem na Europa, onde só as pessoas que lá foram é que viram e as que não foram jamais apreciarão um panorama. O panorama da cidade do Rio de Janeiro, no pavilhão do antigo largo do Paço acha-se aberto todos os dias, das 9 às 6 horas da tarde.

Preços: quarta feiras 2\$ por pessoa, dias escolhidos para o “high life”; os outros dias 1\$ por pessoa. Previne-se ao público que os preços de entrada jamais serão reduzidos, sendo sempre os já estipulados. (Jornal do Comércio, 1891).

O panorama (artístico)⁷ circular com a paisagem do Rio de Janeiro, já tinha um antecessor feito a partir de um desenho de Félix Émile Taunay e executado por Guilherme Frederico Rommy, tendo sua data atribuída a 1821. Os panoramas eram um sistema conhecido na Europa havia um século. No Brasil o sistema é pela primeira vez apresentado com a obra de Victor Meirelles e Langerock depois de ser exposto em Bruxelas em 1888 e em Paris na Exposição Universal de 1889. O principal objetivo de Victor Meirelles de expor o panorama em Paris foi frustrado de início pela desistência oficial do governo imperial, que depois alterando esta decisão viabilizou ajuda financeira para a participação na exposição de Paris, que reuniria um grande público. O atraso na decisão de participar, impossibilitou a instalação da rotunda no espaço principal da Exposição, sendo assim necessário conseguir uma área mais próxima do Campo de Marte⁸, na *Avenue de Suffren, 80* e assumir um contrato para a construção da rotunda de madeira.

Infelizmente não me foi possível obter a junção do panorama à exposição brasileira, [.....] que não pode conseguir terreno suficiente [.....] em razão da última hora que foi realizada, quando o governo imperial decidiu que o Brasil não compareceria oficialmente. [.....]

efetivamente contratei pelo tempo de ano e meio um terreno que ficava em frente à galeria das máquinas da referida exposição e aí fiz construir o edifício, colocar a tela e efetuar a parte artística complementar. (MEIRELLES, V. apud COELHO, M. 2007).

Segundo Mário César Coelho que desenvolveu tese sobre os Panoramas perdidos de Victor Meirelles, neste período “Meirelles já se encontrava sem o apoio de seu antigo sócio, com quem travava uma disputa judicial em Bruxelas” (COELHO, M. 2007, p. 110). Para o artista algumas intenções se destacavam nesta possibilidade de expor o panorama. “Quer me parecer, pois, que a propaganda emigrantista no sentido de atrair operários, mestres e até pequenos industriais com recursos próprios poderá ser feita por meio da exposição do panorama da capital do império [.....]”(MEIRELLES, V. apud COELHO, M. 2007).

Assim esta grande pintura serviria de propaganda do Brasil na Europa, buscando divulgar seu desenvolvimento além da beleza de sua paisagem. A mostra da paisagem da cidade do Rio de Janeiro com suas belezas naturais (como um todo representante do país) somava-se também o cunho político de dar credibilidade para os que pensavam em emigrar, e o tipo e qualidade de imagem que o governo brasileiro pretendia evidenciar no exterior. Toda uma campanha publicitária fazia com que o Brasil transmitisse a imagem de país de oportunidades e progresso. Na mesma época da exposição em Paris, foi lançado “um conjunto iconográfico, o *Album de vues du Brésil*, uma das últimas publicações da monarquia” (COELHO, M. 2007, p. 112) e divulgada em destaque nos países estrangeiros, a notícia da abolição da escravatura. Isto fazia com que o Brasil único país ainda monarquista presente à exposição, amenizasse esta situação se apresentando como país civilizado.

Por um lado às notícias de febre amarela e mazelas variadas pela falta de urbanização da cidade chegavam rápidas ao estrangeiro. Apesar do *Jornal do Comércio* transcrever à época telegramas de Paris com referências elogiosas à obra e à semelhança da pintura com a natureza, finaliza o texto com ironia: “o governo [francês] devia mandar submeter a rigoroso exame sanitário e talvez mesmo a quarentena, todas as pessoas que visitaram o panorama que, pela sua exatidão, deveria estar contaminado da febre amarela, que então aqui

grassava implacavelmente” (PEIXOTO, E. 1982, p. 111). Por outro lado era então necessário exaltar o que se tinha de melhor no país.

[...] eu juro a vocês, leitores amigos, que é preciso ver este panorama, esta baía única no mundo, este clima delicioso, esta atmosfera quente, ensolarada e vibrante dos mil cantos dos pássaros os mais raros, esta desordem, este caos, este amontoado de igrejas, de palácios, de montanhas, tudo isto está lá vivaz, tangível, palpável diante de seus olhos e vocês não precisam fechá-los para evocar qualquer sonho paradisíaco; para que quando a realidade é superior ao sonho! Assim como ela mede 115 metros de circunferência por 14,50 metros de altura⁹, dando a ilusão mais completa que se pode imaginar, graças à magia dos pinceis – eles são dois – de Victor Meirelles de Lima, um artista brasileiro e de H. Langerock, um belga.

A palheta do segundo é mais quente, ela pintou a baía, a primeira pintou as montanhas com uma sinceridade maior ainda, e deste casamento artístico, em suma, saiu uma verdadeira obra prima vibrante de vida – desta vida intensa dos países quentes onde o murmúrio do mar se confunde dos pássaros de mil cores. (VIBERT, P. apud COELHO, M. 2007)

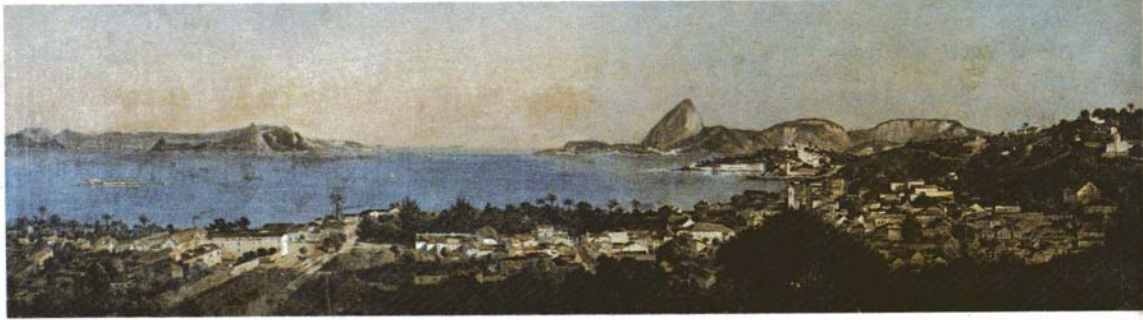
A moda dos panoramas trazia intrínseca a viagem de turismo a belos lugares, sem os problemas que poderiam advir de tal excursão. Por um preço baixo, o preço da entrada, podia-se ter toda a beleza de algum lugar sem correr os perigos de uma estadia em qualquer país longínquo e de condições perigosas para a saúde, bastando uma visita ao espaço do panorama que assim já nos aproximava lentamente, dos espaços das modernas salas de cinema. Victor Meirelles e Langerock receberam medalha de ouro na Exposição de Paris com o Panorama da baía e cidade do Rio de Janeiro. Neste meio tempo a disputa judicial havia afastado Langerock da sociedade, e Meirelles prestaria contas disso e da parte comercial aos sócios da Empresa dos Panoramas em outubro de 1889.

A expectativa de grande visitação ao panorama em Paris e o retorno financeiro não aconteceram como Meirelles previra, já que “a própria cidade tinha muitas atrações e novidades, como os teatros, e outros passatempos noturnos” (COELHO, M. 2007, p. 119). Desta forma antes do tempo previsto (mais um ano em Paris) a grande tela viajaria para o Rio de Janeiro. Sua expectativa era de que seria “um espetáculo sem concorrência com outros entretenimentos [...] mas começavam a surgir outras formas de diversão que passavam a concorrer

diretamente com os panoramas.” (COELHO, M. 2007, p. 120-121). A rotunda foi instalada no antigo Paço Imperial, lugar favorável ao acesso do grande público. Acompanhando a visita um folheto explicativo, desenvolvido por Meirelles, esclarecia o que era o espetáculo que se visualizava. Era como se o artista estivesse presente acompanhando o visitante e explicando todos os detalhes.

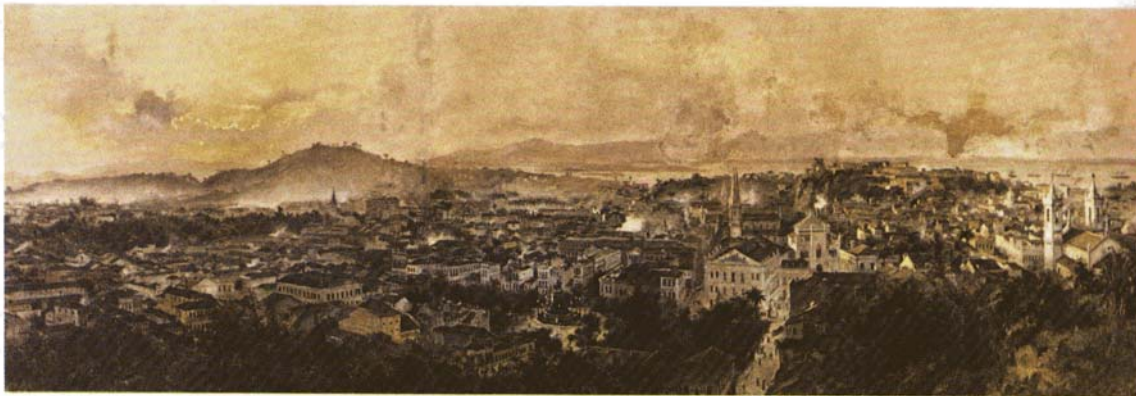
Assim, o panorama [...] que ora se expõe, é de forma circular, tendo por ponto de vista o auto do morro de Santo Antônio onde, colocado o espectador tem a mais completa ilusão confundindo o que é natural com o artificial e surpreendendo-se com uma vista¹⁰ que talvez nunca imagina-se, e nem mesmo poderia gozar sem o auxílio da arte [...] . (MEIRELLES, V. apud COELHO, M. 2007).

O que não era totalmente visível no panorama era indicado no folheto, com a preocupação de que não fosse deixado de lado qualquer detalhe que pudesse esclarecer melhor aquela paisagem que se descortinava ao movimento contínuo do olhar. A viagem proporcionada pela visita ao panorama, uma experiência de espaço, era uma novidade no Brasil. Mesmo expondo aos cariocas uma paisagem bastante conhecida por eles, o intermédio da pintura apresentando o conjunto da paisagem urbana de forma diferente, trazia outra maneira de ver a cidade do Rio de Janeiro.



Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Entrada da Barra), circa 1885,
óleo sobre tela, 56,7 x 195,4 cm, coleção MNBA, Rio de Janeiro

Fonte: PEIXOTO, E. 1982



Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro de Santo Antônio e Largo do
Rocio), circa 1885, óleo sobre tela, 90,4 x 225 cm, coleção MNBA, Rio de Janeiro

Fonte: PEIXOTO, E. 1982

O observador – centro do mundo

Desde seu surgimento os dispositivos panorâmicos foram sendo aperfeiçoados no sentido de aumento das práticas imersivas do espectador. Várias modificações feitas desde a criação dos primeiros sistemas no século XVII, permitiram que já no século XVIII se dispusesse de uma imersividade plena nestes dispositivos, tendo o espectador como centro de um mundo simulado. Segundo André Parente (1999) é muito fácil para o espectador aceitar essa situação, já que nos habituamos “a perceber o mundo como se estivéssemos em seu centro”.

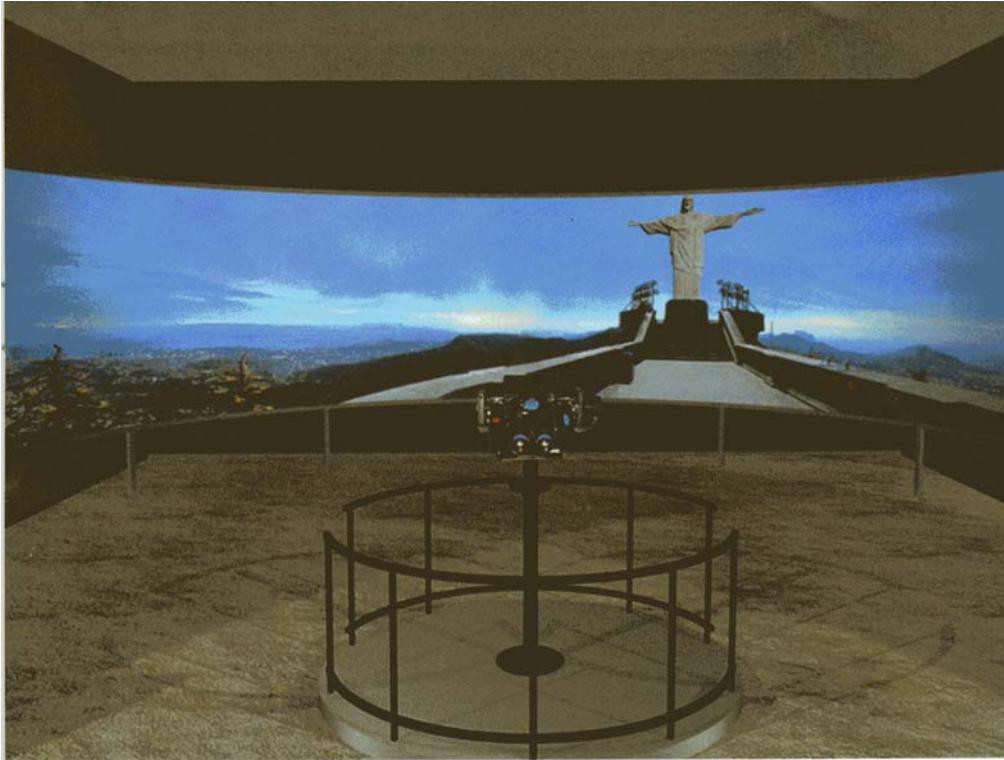
Estas questões da percepção foram tratadas na modernidade pelos estudos relativos ao corpo. Por ele vivenciamos os espaços e transformações ocorridas no mundo real ou no de ilusão. A situação de ilusão causada por essa imersão nos sistemas panorâmicos permite que a percepção do espaço real seja alterada frente ao que se exhibe na imagem. É assim possível sentir-se como um viajante do espaço e do tempo. Passado e futuro podem nesta ilusão criada

pelo sistema e pelas imagens, atravessar o presente, a realidade em que o espectador está fisicamente inserido.

Sistema Visorama

O Visorama é um sistema de realidade virtual com base em panoramas, incluindo *hardware* e *software*. É um sistema de realidade virtual e multimídia desenvolvido em parceria pelos pesquisadores André Parente e Luis Velho respectivamente do Núcleo de Imagem (N-Imagem) da Escola de Comunicação da UFRJ e Projeto Visgraf do Instituto de Matemática Pura e Aplicada (IMPA). O sistema envolve as áreas de comunicação, arte e tecnologia. Ao nível de *software*, técnicas surgidas no início dos anos 90 possibilitam a criação de imagens de síntese, ambientes virtuais fotorealistas. Ao de *hardware*, ele simula um sistema ótico tradicional, como um binóculo, criando no observador a idéia de que está vendo o espaço circundante, pelas lentes deste aparato¹¹. Um protótipo foi desenvolvido e exibido ao público em 1999 na 2ª Mostra Petrobrás de Realidade Virtual e em 2000 na Exposição Paisagem Carioca no Museu de Arte Moderna – RJ. Em mostras internacionais participou de instalação em 2005 no Museu Europeu de Fotografia em função das comemorações do ano do Brasil na França. Nas aplicações do sistema, ele

como um todo tenciona promover uma interação mais natural com o espaço real, pois se caracteriza como a possibilidade de visualização do real através de uma janela virtual. Trata-se portanto de um sistema de realidade aumentada ou expandida que incrementa a interação do observador com a realidade através do virtual. (PARENTE, A. 1999).



Protótipo do Visorama (ao centro) proporciona ao usuário uma navegação panorâmica pelo Rio de Janeiro do presente ou do passado

Fonte: Ramalho, M. 2007

Visorama



Fonte: <http://www.eco.ufrj.br/visorama/6/9.pdf> - acessado em 03/08/2008

Desta forma estes panoramas virtuais buscam a mesma experiência de imersão do observador em determinado ambiente, como os panoramas originais, mas buscando o mundo virtual para consegui-la. Além de contemplar a paisagem o observador pode, girando o binóculo ver diferentes pontos da cidade, e ainda aproximar a imagem por um *zoom* para ver detalhes. “No Visorama, criamos uma interface – o binóculo – que é mais natural para o homem manipular e permite ao observador ficar totalmente imerso naquele ambiente virtual”¹² (VELHO, L. 2007).

Esta possibilidade de turismo histórico é apenas uma das aplicações do sistema. “[...] uma das aplicações mais imediatas do Visorama será a possibilidade de explorar a vocação turística do Rio de Janeiro” (VELHO, L. 2007), além da inserção em outros contextos.¹³

Conclusão

Quando visitamos alguns dos pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, especialmente aqueles em que vemos a cidade do alto, como do Corcovado ou do Pão de Açúcar, entre outros tantos morros que circundam a baía do Rio de Janeiro, ainda “perdemos o fôlego” ao nos depararmos com o panorama visualizado. Turistas ou não, impressionados com as belezas naturais da cidade, ou ficamos emudecidos ou só conseguimos soltar exclamações.

Em 1891 o Panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles deve ter provocado as mesmas reações nas pessoas que visitaram a grande pintura, apesar de talvez não terem alcançado a grandeza do projeto. Hoje temos as imagens do século XXI e as do início do século XX apresentadas ao mesmo tempo pelo sistema Visorama, aos observadores do espetáculo da paisagem. Mais do que surpresa pela visualização das imagens contemporâneas da cidade, paralelas as do século passado podemos pensar na visão empreendedora e moderna de Victor Meirelles. Pintor oficial da corte imperial assumiu outras preocupações além da pintura. Como empresário prestou contas aos acionistas em balancetes financeiros, definiu locais de exposição, transporte das telas, construção de rotundas; como escritor publicou os folhetos explicativos dos pormenores das pinturas e confiou que sua pintura de paisagem traria para o foco principal a vocação da cidade do Rio de Janeiro, a de cidade bela por excelência, considerada hoje cidade turística.

O Visorama poderá aumentar as possibilidades de entretenimento, apresentando a cidade para seus espectadores nas imagens de ontem e de hoje, e ainda construir por artistas imagens da cidade no futuro como o que ela poderá vir a ser. Iconografias antigas, atuais ou futuras criarão a ilusão de estar envolvido por toda a paisagem, interagindo com a mesma, imerso naquele ambiente seja ele de que época for.

Victor Meirelles ao pintar seu Panorama idealizou e construiu a pintura objetivando fazer o Brasil ser conhecido na Europa. Atraídos pela pintura os estrangeiros viriam conhecer não só a beleza, mas o grau de adiantamento do país. Com este intuito envolveu os visitantes nacionais e estrangeiros do Panorama, na natureza exuberante, condensando toda a paisagem da cidade naquela grande tela. Em torno dos que se colocavam na plataforma central, o Rio de Janeiro se oferecia como um prazer e um prêmio ao olhar, deixando de existir o que não fosse a luminosidade da atmosfera, o casario, a vegetação entre as edificações, as inúmeras igrejas, as montanhas, as ilhas da baía. O grande espetáculo esperava por todos que visitassem a rotunda no Largo do Paço.

Se o Visorama potencializará o entretenimento pela apresentação simultânea de épocas diferentes da cidade do Rio de Janeiro com suas imagens das paisagens, a visão expandida do pintor Victor Meirelles e sua arte certamente souberam percebê-lo bem antes.

¹ Panorama – pan do grego *pâs*; e *pan* = tudo + orama do grego *hórama* = espetáculo; grande quadro circular cuja disposição permite que o espectador no centro veja os objetos como se do alto de uma montanha estivesse a observar todo o horizonte circunjacente. (HOLANDA, A. 1975).

² Visorama – do latim *visu* = cume de outeiro ou de monte; também vislumbre, vestígio, indício. (HOLANDA, A. 1975).

³ [...] alguns artistas contemporâneos daquele acontecimento entre os quais o pintor Hélio Seelinger, os quais afirmaram, que essas telas que constituíam o grande Panorama do Rio de Janeiro, de Victor Meirelles, acabaram por se deteriorar completamente, sendo mais tarde retalhadas e usadas pelos carregadores das chamadas “andorinhas” para cobrir as mercadorias que carregavam. (PEIXOTO, E. 1982, p. 112). Restaram do Panorama do Rio de Janeiro seis estudos a óleo que pertencem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes - RJ.

⁴ Poderia se cogitar de quanto de topográfico havia no levantamento feito pelos artistas Meirelles e Langeroock desenhando e pintando vistas a partir da posição de observadores nos pontos mais altos dos morros em torno da cidade do Rio de Janeiro. Elza Peixoto (1982 p. 107) cita que “o intuito do pintor foi de realizar um trabalho documentário [...]. E fez mais ainda: completou sua obra publicando três minuciosos folhetos, em que explica [...] toda história desses panoramas, bem como a descrição detalhada da grande maioria dos acidentes geográficos nos mesmos representados.”

⁵ A voga dos panoramas americanos – que se distinguem do panorama europeu por não ser cilíndrico – ocorrida entre 1823 e 1850, foi enorme. (PARENTE, A. 1999).

⁶ “Walter Benjamin criou este personagem conceitual que exprime bem a transformação da paisagem contemporânea, seja ela urbana ou não, em espaço transitório, lugar de passagem.” (PARENTE, A. 1999).

⁷ Outros panoramas do Rio, inclusive o de 1775 “então mandados fazer pelas autoridades governamentais, eram como que uma documentação subsidiária dos mapas para os planos de defesa da cidade, já que não existia o recurso da fotografia aérea.” (PEIXOTO, E. 1982, p. 107) .

⁸ As atividades da Exposição Universal concentraram-se no interior do *Champs de Mars* e *Place des Invalides*. (COELHO, M. 2007, p. 119).

⁹ Isso caracterizava uma área de pintura com mais de 1600 m². Segundo Elza Peixoto (1982, p. 109) Victor Meirelles “esclarece que o dito panorama é de forma cilíndrico-giratória”.

¹⁰ O termo *vista* é discutido no artigo “*Os espaços discursivos da fotografia*”, de Rosalind Krauss tratando sobre o caráter das fotografias do século XIX. A autora levanta a questão de serem elas pertencentes a um arquivo visual (discurso científico e topográfico) ao invés de tomadas como discurso estético (discurso posterior a estas produções) o que as aproximaria e ajudaria a incluir num espaço de exposição de arte. (KRAUSS, R. 2006)

¹¹ Inúmeros programas-como por exemplo, o Quicktime VR, da Apple, e o Photovista, da Live Picture, fazem uso destas técnicas para produzir vistas virtuais em ambientes reais de grande interesse turístico [...]. Mas estes programas tem duas grandes limitações: só podem ser apresentados em telas planas e rodam apenas imagens de baixa resolução, o que limita as vistas virtuais do ponto de vista da imersão. (PARENTE, A. 1999).

¹² Em outros sistemas é possível utilizando a tela do computador e o *mouse* navegar por panoramas virtuais, mas não com o grau de imersão do sistema Visorama.

¹³ Esta experiência em mundos virtuais por imersão, como lazer, já foi usada inclusive em filmes de ficção de viagens interestelares como *Star Trek*. No seriado, o local de divertimento da tripulação da nave é o dispositivo *hollow deck*, conceito de sala com gradeamento perpendicular criando uma realidade tangível de ilusão, cruzando sonhos ou trechos de paisagens.

Referencias

MEIRELLES, V. apud COELHO, M. C. *Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles: Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Centro de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2007, (Tese de Doutorado).

VIBERT, P. apud COELHO, M. C. *Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles: Aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Centro de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2007, (Tese de Doutorado).

CONSIDERA, E. *Uma modernidade bem comportada. O panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Langerock*. In: I Colóquio Internacional de História da Arte em setembro de 1999, org. e edit. Salgueiro, H. A. São Paulo, 2000.

HOLANDA, A. *Novo Dicionário Aurélio* – Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1975.
Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 24 de fev. p. 10, 1891.

KRAUSS, R. Os espaços *discursivos da fotografia*, org. Ferreira, G. & Venâncio Filho, P. Revista Arte e Ensaio 13, p. 160, PPGAV / EBA / UFRJ, 2006.

PARENTE, A. A arte do observador. Revista FAMECOS, nº 11 p. 124-129, dez. 1999.
<http://www.eco.ufrj.br/visorama/6/9.pdf> - acessado em 03/08/2008

PEIXOTO, E. Panoramas. In: Rosa, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*, Edições Pinakothek – Rio de Janeiro, 1982.

RAMALHO, M. Revista Pesquisa Rio – Faperj, nº 1, dezembro 2007.

VELHO, L. apud RAMALHO, M. Revista Pesquisa Rio – Faperj, nº 1, dezembro 2007.

Currículo

Dalila dos Santos Cerqueira Pinto é graduada em gravura pela EBA-UFRJ, Mestre e Doutoranda pelo PPGAV-UFRJ.