

CAPÍTULO 1.3.

Vedute et allie – olhares (delas & deles) estrangeiros sobre o Rio de Janeiro

Vedute et allie – foreign (hers & his) views on Rio de Janeiro

Maria de Fátima LAMBERT⁷⁾

Resumo

O que persiste, o que difere entre as tomadas de vista pictóricas concebidas por artistas europeus no Brasil oitocentista e as fotografias/panoramas que, décadas mais tarde, pretendiam guardar, numa imagem, tudo o que a vista alcançava? Esta ideia de registar, antes das panorâmicas digitais, serviu propósitos ideológicos e estéticos. Proliferaram pinturas /desenhos /gravuras /fotografias que registavam as linhas de costa do Rio de Janeiro. Procurou-se a pregnância de fundamentos antropológicos, sem menosprezar as poéticas visuais. Cada autor foi “epistemólogo e esteta”. A escolha quis-se diversificada, averiguando afinidades e diferenças representacionais. O ímpeto adveio das vedute de Maria Graham, vistas no MASP, estendendo-se a pesquisa a outros autores representados em Museus do Rio de Janeiro e São Paulo, sob tema: “artistas viajantes”. Reflete-se quanto à identidade/ideologia transposta nas imagens, estratégias para compor “mundos longilíneos”, alongados no horizonte-paisagem, atendendo a sua polissemia estética e crítica.

Palavras-chave: Vedute /vistas panorâmicas do Rio de Janeiro, artistas viajantes europeus, representações identitárias

Abstract

The What persists, what differs between the pictorial views conceived by European artists in nineteenth-century Brazil and the photographs/panoramas that, decades later, intended to retain in a single image all the eye could see? This idea of recording, before digital panoramas, served ideological and aesthetic purposes. Paintings /drawings /engravings /photographs that registered Rio de Janeiro' coastlines proliferated. The pregnancies of anthropological foundations were sought, without underestimating the visual poetics. Each author was “epistemologist and aesthete”. The choice intended to be diversified, checking representational affinities and differences. The impetus arose from two Maria Graham's Vedute seen at MASP, extended the research to other authors represented in Rio de Janeiro and São Paulo Museums' under the theme: “traveling artists”. It reflects on the identity/ideology transposed in the images, strategies to compose “long-lined worlds”, stretched in the landscape-horizon, taking into account its aesthetic and critical polysemy.

Keywords: Rio de Janeiro's Vedute /panorama views, European travelling artists, identity representations

⁷⁾ Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, Portugal. E-mail: flambert(at)ese(dot)ipp(dot)pt



Depois das Vedute, Vendo-se a vista, d'après Marcos Chaves

Parafraseando o título *Todas as Artes, todos os Nomes*, apresentam-se imagens de “quase todos” os nomes de artistas, quer de “quase todas” as incidências sobre uma cidade que é de “todos/as”. Por “quase todas e todos”, compilaram-se autores, mapeados num período de dois séculos, cujo denominador comum consiste na tomada de vistas do Rio de Janeiro, abraçadas em formatos panorâmicos. O nosso deslumbramento, perante os procedimentos digitais para captar 360° de paisagem, foi antecedido pelos panoramas, registos retangulares, que simulavam uma circularidade em modo planisfério. Ainda que desenrolados em linhas horizontais “esticadas”, as dimensões oscilavam entre o diminuto e o gigantesco, perspetivando a realidade “comprimida/sintetizada” na tela.

Nos séculos XX e XXI, as vistas comercializáveis demonstram uma incondicional adesão (turística) à “cidade maravilhosa”. Conclua-se que, tal proliferação de imagens recorrentes – *Point Of Interest (POI)* – poderia banalizar-se e banalizar a cidade. Subsiste o magnetismo, ainda que viajantes/turistas e residentes estejam cientes das estratégias de marketing.

Os postais tradicionais foram substituídos por fotos velozes, decididas pelos turistas/viajantes, absorvendo recordações/lembranças mais do que propondo memórias. Hoje, as imagens estereotipadas são carregadas, diretamente nas redes sociais, por quem as produz. As recordações/lembranças visuais uniformizam-se, visando os POI durante viagens/deslocações que cumprem distintos propósitos. Sejam o cais de Veneza, Nápoles ou a Baía de Guanabara, ainda que apressadamente, difícil resistir a tentação de fotografar, cumprindo alguma *Viagem Impossível* de Marc Augé (1993). O que não invalida ou impede reativar *nulla praesentia*, a evidência do local, mediante registos adquiridos/premeditados pelo próprio viajante/turista.

Do cimo do morro, a sentença “Vendo-se a vista” converteu-se em “Eu só vendo a vista”, ironia de Marcos Chaves, sistematizada em finais do século passado, numa série de fotografias e vídeo: *Eu só vendo a vista* (1997), ilustrada pela vista sobre o famoso *Pão de Açúcar*. A paráfrase toma como referente o formato dos cartões postais, que frutificam no turismo globalizado, glosando uma das vistas mais difundidas, convertida em imagem de marca da *cidade maravilhosa*.



Figura8. Marcos Chaves. *Eu só vendo a vista*, 1997^{8.)}

Fonte: A autora.

^{8.)} Disponível em: <https://www.marcoschaves.net/instalacoes/eu-so-vendo-a-vista/print>



iconográfica que incidiu sobre plataformas digitais. Buscaram-se *vedute* que evidenciassem intencionalidade e/ou enquadramento perspético, ressaltando analogias visuais.

Os elementos, patentes nas “vistas topográficas” dos autores mencionados, partilham características, detetando-se, em contexto epistemológico e estético, quer do contemplado, quer do contemplador, estando sob consignação:

- formato retangular alongado (gigantesco) na composição e suporte;
- conteúdos iconográficos lineares, acompanhando o traçado do horizonte em terra, vista desde o mar e o inverso;
- recorte superior de paisagem (natural e/ou construída), com/sem presenças figuradas – primeiro, médio e/ou plano distanciado;
- ponto de vista do autor/observador em níveis/cotas diferentes;
- profusão maior/menor de detalhes na composição;
- pontos singulares que provocam acuidade percetiva do espetador.

A compilação integra autores ativos no Brasil: durante o séc. XIX até aos inícios de novecentos; assessorados por recursos técnicos, dispositivos e suportes diversos. As imagens digitais das obras identificadas foram “extraídas”, acedidas nos websites de IMS, MASP, Biblioteca Brasileira, Biblioteca Nacional Digital, Itaú Cultural e British Museum.

2. Vedute no/do Rio de Janeiro – séc. XIX

2.1 Artistas e [suas] viagens

Proliferaram pinturas, desenhos e gravuras concebidas por viajantes-artistas e fotógrafos europeus sobre o Rio de Janeiro – capital de reino e Império. Entre a coleção de imagens acessível, selecionaram-se alguns exemplos “primevos”. Identificaram-se tópicos que patenteassem fundamentos antropológicos, socioculturais (e outros), sem menosprezar as poéticas visuais.



Figura 9. Maria Graham – Sketches, mainly of South America, Ca.1821-25^{9.)} Fonte: Panorama de Maria Graham – Panorama da Baía de Guanabara,1825. Óleo. 20x352,7x1,5cm. São Paulo: Assis Chateaubriand^{10.)} Elizabeth Kajiya e Emeric Essex Vidal. Panorama da Baía Rio de Janeiro, 1835. Lápis s/ papel, ca .5 m^{11.)} Pedro Campos.

⁹⁾ Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0405-14-1-261

¹⁰⁾ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/panorama-da-baia-de-guanabara>

¹¹⁾ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emeric_Essex_Vidal_Panorama_da_Ba%C3%ADa_de_Guanabara.jpg

Cada artista pensou a *veduta*, posicionado ante uma “dose” de mundo a averbar; assumindo-se “epistemólogo e esteta”, responsável por ideias e imagens. Entre os artistas versados, destaquem-se: Maria Graham (1821-1825)^{12.)} Emmeric Essex Vidal e Benjamin Mary (1835), Jean-Baptiste Debret (1839), Alfred Martinet Warre, a partir de Georges Leuzinger (1845), Enrique Casanova a partir de Georges Leuzinger (Ca. 1883), Marguerite Tollemache (1855), Emil Bauch (1873), Nicolau Facchinetti (1888), Marc Ferrez (1890) e Antônio Caetano da Costa Ribeiro (1910-1915). A escolha quis-se diversificada, averiguando quanto de “mesmo” ou “diferente”; apreendendo quais estratégias representacionais se mutaram no arco cronológico definido.

Entre os nomes listados, identificaram-se duas mulheres: Maria Graham e Marguerite Tollemache^{13.)}. listados, identificaram-se duas mulheres: Maria Graham e Marguerite Tollemache.1 Foi, aliás, a partir de duas Vedute de Maria Graham, visitadas no Museu de Arte de São Paulo [MASP] que se desencadeou a pesquisa. Outras panorâmicas foram contempladas: no Instituto Moreira Salles [IMS/Rio de Janeiro - setembro 2011]; Itaú Cultural e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand [SP - fevereiro 2016], tendo por denominador comum o fato de resultarem da criação de *artistas viajantes*. Nesta tipologia de pinturas, a estratégia de composição pretende apropriar-se do “mundo parcelado”, enquanto horizonte-paisagem localizada, distendido em sua polissemia estética e intangibilidade patrimonial.

Os viajantes proliferaram no Brasil, ajustados a objetivos e missões específicos. Desde o último quartel do séc. XVII que os artistas europeus rumavam da Europa ao Brasil, sendo a primeira missão comissionada por Maurício de Nassau. Em 1808, D. João VI abriu os portos do Brasil, não mais condicionando o acesso de estrangeiros, permitindo o fluxo de artistas, que exerciam a atividade, percorrendo o território. Distinguiam-se registros de paisagem natural/urbana; desenhos científicos, subsumidos a conhecimentos multidisciplinares, não descuradas causas geoestratégicas e políticas. Alguns artistas-viajantes europeus apenas se demoravam, outros radicavam-se, assim ocorrendo, durante o séc. XIX, com os primeiros fotógrafos profissionalizados no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife ou Salvador.

A febre das viagens foi incrementada na segunda metade do séc. XIX. O viajante converter-se-ia progressivamente em turista, posicionando-se no 1º grau^{14.)} segundo a estratificação de Nietzsche em *Le voyageur et son ombre* (1902). filósofo estabeleceu cinco níveis ou graus, consoante os perfis dos viajantes. Ao analisar os artistas-viajantes das *vedute*, seguindo a teoria de Nietzsche, percebe-se que, de acordo com as intenções fundamentais, se posicionavam na fusão dos 2º e 5º grau, pois eram, respectivamente: “os que olham verdadeiramente o mundo”, alcançando o estágio supremo de alguns: “homens de força superior que, necessariamente acabam por exhibir à luz do dia, tudo o que viram, depois de terem vivido e assimilado; eles revivem, então, as suas viagens em obras e em ações, quando regressaram a casa” (Nietzsche, 1902, p. 147).

¹²⁾ Entre parêntesis as datas das obras mencionadas neste estudo

¹³⁾ Esta perspectiva, no contexto de Estudos feministas, é objeto de outro paper, a publicar em 2022.

¹⁴⁾ “1º grau: “os viajantes que se veem, - na verdade, viajam-nos e eles são, de algum modo, cegos;» 3º grau: “no terceiro grau, algo acontece ao viajante, na sequência das suas observações;» 4º grau: “os viajantes retêm o que viveram e guardam-no em si;» (Nietzsche, 1902, pp. 146-147)



Surgiram outros estudos sobre o perfil do viajante, à luz de disciplinas concomitantes e procurando definir perfis e estereótipos. *Physiologie du Voyageur*^{15.)} foi dos primeiros, cujo autor Maurice Alhoy (1841), à semelhança de Nietzsche, analisava o fenômeno-turista – constatação que suscitava, simultaneamente, admiração e repulsa junto de intelectuais e burgueses. Das viagens e respectivas estadias/residências frutificaram registros. Os artistas experimentavam como que um estado de lucidez e suspensão, refletindo o papel inexorável assumido numa sociedade em transformação.

2.2 As *vedute* – variantes e afinidades

O significativo acervo iconográfico constituiu-se, tomando as vistas topográficas do Rio de Janeiro por tema recorrente. Comportava obras realizadas por iniciativa dos artistas ou encomenda – privada, científica ou diplomática. Lembre-se que as viagens intercontinentais se multiplicaram a partir de 1870, beneficiando do incremento de paquetes no Atlântico, favorecido o vaivém entre o Brasil e a Europa (Venayre, 2012). Entre os viajantes, sobressaíam protagonistas célebres: atores/atrizes^{16.)}, músicos, bailarina/os e seus eventos em itinerância.

Os viajantes que aportavam ao Rio de Janeiro, deparavam-se com a linearidade recortada à distância. O que retinham/guardariam para si e/ou partilhavam nas suas criações? Cabiam intermináveis possibilidades de criação, aqui convergindo na celebração da paisagem na chegada ao Rio: a linha de costa a perder-se de um lado a outro; sinais de natureza pujante e intervencionada por gerações sucessivas. Eis a razoabilidade da *veduta* pluralizada, demonstrada pela invocação endossada pelos artistas que, seguidamente, são enunciados. Lista-se a seleção de obras mapeadas na tipologia *Vedute*, eferindo autor, título/local da paisagem tratada e data atribuída. A listagem comporta evidências acedidas online – como referido – assim como as pinturas anteriormente identificadas, quando de visitas presenciais às instituições museológicas (2004 a 2016) no Rio de Janeiro e São Paulo^{17.)}.

Relembrando as reflexões desenvolvidas no pt. 1. “Eu só vendo a vista”, perspectiva-se consentaneidade – entre as evidências identificadas, quanto a, pelo menos, um dos aspetos seguintes:

- Formato retangular (excessivamente) alongado do suporte e da composição;
- Conteúdos iconográficos de predomínio linear, acompanhando o traçado do horizonte em terra, vista desde o mar e o inverso - embarcações;
- Recorte superior de paisagem (natural e/ou construída), com ou sem presenças figuradas - em primeiro, médio e/ou plano distanciado;
- Ponto de vista do autor/observador em diferentes cotas;
- Profusão maior ou menor de detalhes integrados na composição;
- Pontos de convergência para atrair a atenção do espectador.

¹⁵⁾ As ilustrações no volume: Honoré Daumier e Ange-Louis Janet-Lange.

¹⁶⁾ Leia-se Brasil (2001).

¹⁷⁾ Na impossibilidade de inserir as imagens enumeradas, transcrevem-se os hiperlinks para que os leitores aceder online às demais.



Autor	Paisagem/local	Ano
Marcos Chaves	Eu só vendo a vista (fotografia + vídeo)	1997
Frans Post	Tropical Coastal Landscape (MET Museum)	Séc. XVII
Joaquim José Codina	Prospecto da Cidade de S. Maria de Belém do Grão Pará	1784
	Prospecto da Cidade de S. Maria de Belém do Grão Pará	Ca. 1792.
Jean Debret	Vista da Entrada do Rio de Janeiro	1834-1839
	Vista_do_Paço_de_São_Cristovão (II)	5/data/1839
	Vista Rio de Janeiro, a partir do Mosteiro de São Bento	5/data/1839
	Sao_Vicente. Viagem ao Sul do Brasil	1827
	Vista panorâmica da Baía de Guanabara	1834-1839
	Lagoa Rodrigo de Freitas vista do Corcovado	1824
	Trem Turístico /Estrada de Ferro Corcovado	1824
	Ponte sobre o Mangue, ilha do Fundão e ilha do Governador, vistas alto do Corcovado, com serra do Mar ao fundo baía da Guanabara	1824
Georges Leuzinger	Pão de Açúcar tomado da enseada de Botafogo. Fotogravura	C. 1870.
	Rio de Janeiro tomado da Ilha das Cobras.	C. 1870.
	Botafogo	C. 1870.
	Porto do Livramento	C. 1870.
Maria Graham	Panorama da Baía de Guanabara (Óleo sobre papel e tela. 20 x 352,7 x 1,5 cm)	1825
	Rio de Janeiro (tinta da china e lápis sobre papel, 9,4 x 43,8 cm)	1823
	Maria Graham - Sketches, mainly of South America, drawn mostly between 1821-25. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0405-14-1-261 1 drawing by Augustus Earle and 4 attributed to Dennis Dighton after Earle have been removed from the album:1845,0405.14.144-148 (they have been mounted Royal). Many of the drawings in this album were engraved in aquatint by E. Finden to illustrate the Journal of a Residence in Chile and the Journal of a voyage to Brazil by the artist, both published in 1824 when she had already written travel diaries for both India and Italy (see below). The 'Journal of a Voyage to Brazil' has been republished in facsimile, Cambridge University Press (2010); see the website on Women's Writing in the British Isles: http://orlando.cambridge.org/public/sv/People?person_id=callme	C.1824

Tabela 1. *Vedute identificadas* – séc. XVIII e 1917. Fonte: A autora.

Eugenio Rodriguez	Descrizione del Viaggio a Rio de Janeiro della Flotta di Napoli
Henry Chamberlain	View of the city of Rio de Janeiro taken from the anchorage
Thomas McLean	View of the city of Rio de Janeiro taken from the anchorage
Charles Landseer	Entrada da Barra do Rio de Janeiro Outside of Rio de Janeiro Harbour Outside of Rio de Janeiro Harbour Harbour of Rio Janeiro from Praia Vermelha
Benjamin Mary	Vue du Rio de Janeiro
Friedrich Hagedorn	Vista do Rio de Janeiro tomada da Praia de Boa Viagem (atribuído) . Baía do Rio de Janeiro com Pão de Açúcar (atribuído)
Friedrich Salathé	Panorama do Rio de Janeiro 1 e 2 Panorama do Rio de Janeiro, segundo panorama pintado em Paris por G.F. Ronmy (1824) pelos desenhos de Félix Taunay Panorama of Rio de Janeiro, Capital of Brazil Panorama do Rio de Janeiro - gravuras 1 e 2 Panorama do Rio de Janeiro - gravura 3 Panorama do Rio de Janeiro. Gravura, segundo panorama pintado em Paris por G.F. Ronmy (1824) pelos desenhos Taunay Rio de Janeiro e ses environ prise du Palai de Sr. Christophe: [amanhecer]. guache. 21x100cm Rio de Janeiro e ses environ prise du Palai de Sr. Christophe: [anoitecer]. guache. 21x98cm
Félix-Émile Taunay	Panorama do Rio do Janeiro tirado do Morro do Castelo
G. Le Barbier	Rio de Janeiro

Tabela 2. *Vedute identificadas* – séc. XVIII e 1917. Fonte: A autora.



Enrique Casanova	Vista do Rio, a partir de Georges Leuzinger
Alfred Martinet Warre	Panorama da Baía do Rio de Janeiro, a partir de Georges Leuzinger
	Panorama da Baía do Rio de Janeiro
Carlos Roberto de Planitz	Vista Cidade São Sebastião do Rio de Janeiro tirada da ilha das Cobras
Anónimo	Panorama da cidade do Rio de Janeiro
Thomas Ender	Der Zuckerhut von der Seeseite
Emmeric Essex Vidal	Panorama da Baía do Rio de Janeiro (mais de 5m comprimento)
Marguerite Tollemache	Rio Janeiro
	View of the Entrance to Rio Harbour from Mr Mobus a Boa Vista - Tijuca
	Bay of Rio from San Domingo
	Bay of Rio de Janeiro from the Serra de Tacuarra Petropolis - 2000 feet above Sea
Luís dos Santos Vilhena	Vista da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro
Anónimo	Veduta della città di S. Sebastiano di Rio de Janeiro dall' Isola das Cobras [Iconográfico]
Marc Ferrez	La rade de Rio de Janeiro
	Rio de Janeiro visto do Alto do Corcovado
Nicolau Facchinetti	Panorama do Rio de Janeiro (atribuído)
	Panorama da Cidade do Rio de Janeiro
Antônio Caetano da Costa Ribeiro	Pão d'Assucar, Urca e Babylonia: vista panorâmica
	Entrada da barra do Rio de Janeiro, Brazil: vista panorâmica
Anónimo	Panorama do Rio de Janeiro
Empresa de Propaganda Brasileira	Panorama circular da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro

Tabela 3. Vedute identificadas – séc. Fonte: A autora.
XVII e 1917

Os conteúdos iconográficos das vedute diferenciam-se, propondo-se sete subdivisões:

- Extensão longilínea da costa: alongamento flexibilizado, em formato planisfério, intencionando corrigir algumas deformações perceptivas:
 - Maria Graham - Panorama da Baía de Guanabara, 1825. Óleo s/papel e tela. 20x352,7x1,5cm. São Paulo: Assis Chateaubriand (Doação, Assis Chateaubriand, 1952). Créditos Fotográficos: Elizabeth Kajiya /Pedro Campos^{18.)}
 - Félix-Émile Taunay, Panorama do Rio do Janeiro tirado do Morro do Castelo, 1830, água-forte, água-tinta impressa em bistre e azul celeste, aquarela, guache e pochoir s/papel, 21,6x101,7cm^{19.)}
 - Félix-Émile Taunay, Friedrich Salathé, Panorama do Rio do Janeiro tirado do Morro do Castelo, 1840, Gravura água-tinta, 20x100cm. J. Steinmann, Rittner et Goupi^{20.)} .
 - Jean Debret. Lagoa Rodrigo de Freitas vista do Corcovado em 1824*^{21.)}
 - Jean Debret. Ponte sobre o Mangue, ilha do Fundão e ilha do Governador, vistas do alto do Corcovado, com a serra do Mar ao fundo da baía da Guanabara. 1824^{22.)}

¹⁸⁾ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/panorama-da-baia-de-guanabara>

¹⁹⁾ Disponível em: <https://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/20163/panorama-do-rio-de-janeiro-tomado-do-morro-do-castelo>

²⁰⁾ Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/panorama-do-rio-de-janeiro-visto-do-morro-do-castelo-f%C3%A9lix-%C3%89mile-taunay/8wHvGVfk4_Z4Lg

²¹⁾ Disponível em: <http://fco.brazilia.jor.br/Trem-Turistico/Estrada-Ferro-Corcovado/1824-Debret-Corcovado-vista-Lagoa-Rodrigo-Freitas.shtml>

²²⁾ Disponível em: <http://fco.brazilia.jor.br/Trem-Turistico/Estrada-Ferro-Corcovado/1824-Debret-Corcovado-vista-Mangue-ilha-Governador.shtml>



- Emmeric Essex Vidal. Panorama da Baía do Rio de Janeiro, 1835. Lápis s/papel. Gigantesca vista panorâmica mais de 5 m^{23.)}
 - Emil Bauch, gravado por Johann Friedrich Vogler. Panorama da cidade do Rio de Janeiro vista de Niteroy. 1873. Litografia a cores s/papel 75x242,5cm. Acervo Fundação Estudar/Pinacoteca Estado São Paulo^{24.)}
- Literalidade pretendida entre o representamen e o representado, respeitando o cálculo proporcionado entre os contornos topográficos evidenciados; atendendo, também, às primeiras fotografias, ainda nos últimos quartéis de oitocentos e outras, já nos inícios do séc. XX. Talvez um dos primeiros registos fotográficos date de 1865, notável abordagem, glosando gravuras, aguarelas e pinturas anteriores, assim como nos deparamos com pinturas que se aproximam das fotografias recentes:
- Maria Graham - Sketches, mainly of South America, drawn mostly between 1821-25^{25.)} .
 - Veduta della città di S. Sebastiano di Rio de Janeiro dall'isola das Cobras [Iconográfico]. Anónima.1844^{26.)} .
 - Alfred Martinet Warre. Panorama da Baía do Rio de Janeiro. Circa 1845.
 - Carlos Roberto de Planitz- Vista Cidade São Sebastião do Rio de Janeiro tirada da ilha das Cobras. 1840.
 - Nicolau Facchinetti. Panorama do Rio de Janeiro. (atribuído). 1888. Óleo s/madeira. 2,3x75,8cm^{27.)} .
 - Panorama da Cidade do Rio de Janeiro. ca. 1865^{28.)} .
 - [Panorama da cidade do Rio de Janeiro]. C. 1865 [1854]. Litografia colorida. 36,7x95,1cm^{29.)} .
 - Georges Leuzinger. Botafogo. Circa 1870. Fotogravura / Pigmento, 18,3x74,2cm. IMS^{30.)} .
 - Georges Leuzinger. Oficina Photographica de G. Leuzinger. Porto do Livramento. Circa 1870. Fotogravura / Pigmento, 18,9x73,8cm. IMS^{31.)} .
 - Marc Ferrez. Álbum Panoramas do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro visto do Alto do Corcovado. Circa 1890. Monocromática. 15,5x34,5cm. Albumina/prata^{32.)} .
 - Marc Ferrez. La rade de Rio de Janeiro. C. 1890. Negativo de segunda geração: n. 12678, triacetato de celulose reprodução fotomecânica, colotipia, p&b. 14x27,5 cm^{33.)} .

²³⁾ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/espaco-olavo-setubal/modulo-5/> https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emeric_Essex_Vidal_Panorama_da_Ba%C3%ADa_de_Guanabara.jpg

²⁴⁾ Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19685/panorama-do-rio-de-janeiro-atribuido>

²⁵⁾ Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0405-14-1-261

²⁶⁾ Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon115949/icon115949.jpg

²⁷⁾ Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19397/panorama-do-rio-de-janeiro-atribuido>

²⁸⁾ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon930902.jpg

²⁹⁾ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/344>

³⁰⁾ Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/70972>

³¹⁾ Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/70973>

³²⁾ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1890>

³³⁾ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2797>



- Fotografia. Anônimo. Panorama do Rio de Janeiro [1911]^{34.)} .
- Antônio Caetano da Costa Ribeiro. Pão d'Assucar, Urca e Babylonia: vista panorâmica [1910-1915]. cópia fotográfica de gelatina e prata, preto/branco 29x110,5cm^{35.)} .
- Antônio Caetano da Costa Ribeiro. Entrada da barra do Rio de Janeiro, Brazil: vista panorâmica [1910-1915]. cópia fotográfica gelatina e prata, preto/ branco. 23,8x97,6 cm^{36.)} .

• Transfiguração do representado em representamen: pela incorporação de atributos, tópicos ornamentativos a compor uma percepção real idealizada – entre reinos:

- Maria Graham – Rio de Janeiro (1825), desenho a tinta-da-china e lápis s/papel, 9,4x43,8cm. Pinacoteca Municipal São Paulo^{37.)}
- Jean-Baptiste Debret. Vue de la Ville de Rio de Janeiro, prise du Convent de Sa. Bento. 1835^{38.)} .
- Jean-Baptiste Debret. Vue de la même Ville, prise de l'Église de N.D.de la Gloire. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Circa 1835. Litografia a cores ^{39.)} .
- Friedrich Salathé. Rio de Janeiro e sés environ prise du Palai de Sr. Christophe: [amanhecer]. (s/d.). guache. 21x100cm^{40.)} .
- Friedrich Salathé. Rio de Janeiro e sés environ du Palai de Sr. Christophe: [ao anoitecer]. (s/d.). guache. 21,1x98,8cm^{41.)} .
- Friedrich Salathé. Panorama do Rio de Janeiro. Gravura, segundo panorama pintado em Paris por G.F. Ronmy, pelos desenhos de Félix Emilio Taunay [Iconográfico]^{42.)} .
- Friedrich Salathé. Panorama do Rio de Janeiro - gravuras 1 (e 2).^{43.)}
- Friedrich Salathé, 1793-1860. Panorama do Rio de Janeiro 1 e 2, gravura água-tinta, azul e sépia/1º estad; 28x101,3cm^{44.)} .

• Inserção de detalhes – em primeiro plano aproximado – que se evidenciam no todo da vista panorâmica (plano afastado) previamente observada, alterando a proporcionalidade, manifestando uma identidade georreferenciada específica:



³⁴⁾ Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon857108/icon857108.html

³⁵⁾ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/3777>

³⁶⁾ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/3776>

³⁷⁾ Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Graham_-_Rio_de_Janeiro_\(1825\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Graham_-_Rio_de_Janeiro_(1825).jpg)

³⁸⁾ Disponível em: <https://historiadoriparatodos.com.br/timeline/missao-artistica-francesa/>

³⁹⁾ Disponível em: <https://historiadoriparatodos.com.br/timeline/missao-artistica-francesa/>

⁴⁰⁾ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon334951/icon334951.jpg

⁴¹⁾ Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/24774>

⁴²⁾ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon595753/icon595753.html

⁴³⁾ Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon595753/icon595753.html

⁴⁴⁾ Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>



- Friedrich Hagedorn. Vista do Rio de Janeiro tomada da Praia de Boa Viagem (atribuído). C. 1850-1870, guache s/papel, 53x130,6cm^{45.)} .
- Benjamin Mary, Vue du Rio de Janeiro. 1835. sete pinturas em aquarela, grafite, nanquim e tinta ferrogálica s/papel. 30,4x314,3cm^{46.)} .
- Remissão/indexação à estética japonesa – gravuras: quando observadas vistas topográficas produzidas em finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, comparativamente àquelas que representam a costa do Rio de Janeiro, detetam-se proximidades curiosas.
 - Panoramic woodblock prints such as this six-block depiction of the opening naval battle between the Japanese and Russian fleets quickly fell into disfavor in the face of the postcard vogue. “Illustration of the Furious Battle of Japanese and Russian Torpedo Destroyers outside the Harbor of Port Arthur” Yasuda Hanpō, 1904. [2000.72a-f] Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston^{47.)}
 - Panoramic View of the Daisensui Pond (Pre-Earthquake), datando 1920, Hasui, Kawase (1883 - 1957), gravura em madeira, 17,7x49,3cm^{48.)}

A grande movimentação do mar, alusiva ao acontecimento enunciado no título, é exacerbada e notória, o que contrasta com a placidez e quietude da natureza, patente nas panorâmicas do Rio de Janeiro, com exceções, caso de:

- Georges Leuzinger. Officina Photographica G. Leuzinger. Pão de Açúcar tomado da enseada de Botafogo. Ca. 1870. Fotogravura. 29,5x75,0 cm. IMS^{49.)}
- Geometrização figurativa de conteúdos representados, visível na marcação dos contornos da linha de costa a negro e conferindo volumetriação mediante a aplicação/preenchimento liso das cores. Curiosamente, as vistas topográficas de Henry Chamberlain e Thomas McLean, ambos oitocentistas, observam-se afinidades estéticas às características iconográficas plasmadas nas gravuras japonesas mencionadas. Por outro lado, as vistas concebidas por Marguerite Tollemache conferem uma densidade orgânica, mediante a modelação do desenho e da aquarela que, em alguns, casos, lhe está associada.

⁴⁵⁾ Disponível em: <https://www.brasiliاناiconografica.art.br/obras/19848/vista-do-rio-de-janeiro-tomada-da-praia-de-boa-viagem-atribuido>

⁴⁶⁾ Disponível em: <https://www.brasiliاناiconografica.art.br/obras/19974/bresil-vue-de-rio-de-janeiro>

⁴⁷⁾ Disponível em: https://visualizingcultures.mit.edu/asia_rising/ar_essay02.html

⁴⁸⁾ Disponível em: https://www.castlefinearts.com/artwork_detail.php?id=19818

⁴⁹⁾ Disponível em: https://acervos.ims.com.br/portals/#/search/Fotografia?collection=Georges_Leuzinger



- Luís dos Santos Vilhena. Paisagem da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Ca. 1755. Fundação Biblioteca Nacional do Brasil^{50.)} .
 - Henry Chamberlain. View of the city of Rio de Janeiro taken from the anchorage. 1822. Gravado por John Clarke. água-tinta e aquarela s/papel. 36,7x96 cm. Coleção Brasileira Itaú^{51.)} .
 - Thomas McLean - View of the city of Rio de Janeiro taken from the anchorage. 1821, gravura, água-tinta e aquarela s/papel, s/ dimensões^{52.)} .
 - Marguerite Tollemache. Rio Janeiro. 1855. Litografia, lápis de cor e aquarela s/papel, 30,9x64,5cm. Gravador Paul Gauci/Bay of Rio de Janeiro from the Serra^{53.)} .
 - Marguerite Tollemache. View of the Entrance to Rio Harbour from Mr Mobus a Boa Vista - Tijuca 1800 feet above level of Sea 7th March 1855. Grafite, crayon s/papel, 23,1x60,7cm^{54.)} .
- Simplificação [esvaziada] extrema sublinhado o contorno da linha de costa, com mínimo preenchimento de referentes figurativos – naturais e edificadas. A marcação gráfica da panorâmica é notável, caracterizada através dos mínimos recursos das linhas. Os desenhos-vedute de Landseer são exemplares, focando o motivo sob diferentes ângulos, ainda que o primeiro seja o mais elucidativo:
 - Charles Landseer. Entrada da Barra do Rio de Janeiro. 1825-1826. grafite s/papel. 18,2x54,7cm. <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18865/entrance-to-rio-harbour>
 - Charles Landseer. Pão de Açúcar. 1825-1826. grafite s/papel. 7,8x29,5cm. <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18783/real-sugar-loaf>
 - Charles Landseer. Vista da Barra do Rio de Janeiro. 1825-1826. grafite sobre papel. 7,6x 29,1cm^{55.)} .
 - Hübner & Amaral Cia., Panorama do Rio de Janeiro. Berlin: Adolf Ekstein's Verlag, ca. 1925^{56.)}

No âmbito da Estética, *vedute* litorais, marinhas, *seascapes*, paisagens marítimas são derivações que povoam o imaginário cultural, tanto quando documentavam a realidade. Manderson (2016) questionava, no contexto da ecologia marítima, se as *marinhas* seriam *paisagens*. As marinhas mostram e/ou relatam situações/acontecimentos ocorridos no mar. As *vedute* representam, a partir do mar, litoral de cidades abraçando faixas longilíneas.

⁵⁰⁾ Disponível em: <https://historiadoriparatodos.com.br/timeline/1775-paisagem-da-cidade-de-sao-sebastiao-do-rio-de-janeiro/1775-35r-paisagem/>

⁵¹⁾ Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18506/view-of-the-city-of-rio-de-janeiro-taken-from-the-anchorage>

⁵²⁾ Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19447/view-of-the-western-side-of-the-harbour-of-rio-de-janeiro>

⁵³⁾ Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/rel_content_id/16804/p/2

⁵⁴⁾ Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19002/view-of-the-entrance-to-rio-harbour-from-mr-mobus-a-boa-vista-tijuca-1800-feet-above-level-of-the-sea-7th-march-1855>

⁵⁵⁾ Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19388/outside-of-rio-janeiro-harbour>

⁵⁶⁾ Disponível em: <https://www.slideshare.net/specweb/rio-de-janeiro-two-centuries-of-urban-change-18082008>



Relembre-se que a relação, entre os percetos visuais diretos e a sedimentação enxertada pelo imaginário, cumpre objetivos adjacentes das *Vedute*. Este registo, originado na Flandres do século XVI, entendia-se como vista topográfica (Beck-Saiello, 2016), tendo como premissa, documentar a realidade - paisagem natural ou edificada. Em Veneza, *circa* 1700 gozou de grande repercussão, subsumida no termo *Vedutismo*. Na 2ª metade do séc. XVIII alastrou na Europa, destacando-se Carnevarijs, Van Wittel, Pannini, Canaletto, Guardi, Bellotto, Joli ou Hackert^{57.)}. Consolidava-se uma tipologia gráfico-pictórica, executada com frequência e obtendo boa e heterogénea recetividade. Por motivos distintos, agradava a tantos espetadores, plasmando desígnios de viajantes e sedentários, ao proporcionar visões rasgadas, abarcando num olhar deslizado, a concatenação de pontos caraterísticos, permitindo que lugares privilegiados se tornassem cognoscíveis.

As *vedute* celebravam a representação do longínquo (observado à distância), quando a deslocação era irrealizável, procurando-se nítida, pormenorizada e concisa. A designação *Vedute essata* reporta-se às pinturas que documentavam em termos topográficos, minuciosa e realisticamente, a cidade, sítio ou monumento, relegada a figuração para segundo plano. A paisagem é retratada intencionalmente, demonstrando ser uma aproximação à realidade circundante, subsumida em moldes racionalizantes. A paisagem ordenava-se matematicamente, factulidades do visto regularizavam-se, proporcionando o registo visual de “largas seções, tudo o que coubesse no cone visual” (Beck-Saiello, 2016, p. 2), sob auspícios de harmonias representacionais.

La pratique de la veduta, c'est-à-dire la représentation en deux dimensions, sur la surface réduite de la toile, d'une large section de paysage (tout ce qui rentre dans le cône visuel), nécessite une bonne connaissance des lois mathématiques et de l'optique ainsi qu'une excellente maîtrise de la perspective et du rapport des proportions (Beck-Saiello, 2016, p. 2)^{58.)}

A considerar, por outro lado, as *vedute* fantasiosas, que evocavam cenas inspiradas na iconografia greco-romanas, adicionando elementos artificiais ao que a vista alcançava na paisagem culturalizada. Apelidavam-se de *Capriccio*, *vedute ideate* ou *veduta di fantasia*. Os olhares dos contempladores iludiam-se em utopias visuais, ressaltando o poder edificador do humano como construtor de cidades, sendo as ruínas *topos* privilegiados por alguns pintores, ornamentadas pela melancolia e sublimidade. A metaforização tácita às *Vedute* permitia, acertava-se a gostos estéticos dominantes, ramificando-se nas afinidades literárias. Nos inícios do séc. XIX, as estéticas normativas, implícitas às *vedute*, flexibilizaram-se:

De l'architecture abondamment figurée dans la peinture de paysage des Lumières jusqu'à la simplicité de la ligne d'horizon, telle qu'elle paraît au fil du XIXe siècle dans l'œuvre romantique et impressionniste, nous avons observé que se manifeste une manière de glissement de l'ornement d'un milieu tectonique à un milieu pictural. Ce mouvement, contemporain de l'achèvement du vitruvianisme et de sa tradition tractatique, fait entendre l'invention de la peinture de paysage en effet d'une crise de l'architecture (Laroque, 2002, pp. 1-2).

⁵⁷⁾ Alguns locais privilegiados em *Vedute*: «Grand Canal à Venise, le golfe de Naples et même Saint Paul de Londres et la Kreuzkirche de Dresde», Beck-Saiello, p.1.

⁵⁸⁾ C'est pourquoi la veduta, que l'on appelle au XVIIe et encore au XVIIIe siècle «perspective naturelle», doit son développement en Italie aux «peintres de perspectives» qui ont exercé leur talent aussi bien dans les vues architecturales, comme Viviano Codazzi (1670), que dans la scénographie et la quadratura (Beck-Saiello, 2016, p. 2).



Por então, as *vedute* transmitiam as impressões emanadas de olhares pessoais, conduzindo as vistas das cidades. Assim, proclamavam o dinamismo clamado pela modernidade emergente: os panoramas - primeiro na pintura, depois na fotografia.

2.3. Vedute: apontamentos históricos no/do Brasil

Atendendo à história da pintura brasileira, no caso das *Vedute*, abe-se do gosto e popularidade das vistas topográficas. O interesse artístico retrocede à *Missão Artística Holandesa* (1637-1644) de *Maurício de Nassau* (Reis, 2002), representante da Companhia das Índias Ocidentais, através dos pintores: Frans Post e Abert Eckout. As respetivas pinturas incidiam em retratos preconizados, naturezas mortas encenadas e paisagens idealizadas, de resquícios estéticos barroquistas. As vistas de Post tratavam, com virtuosismo, registos de paisagem rural – fazendas, engenhos, plantações, costumes e tradições. Não se conhecem vistas topográficas do Rio de Janeiro, ainda que o teor panorâmico reverbere em obras como:

- Paisagem costeira tropical. Ca. 1637, aguarela, 24.5x41 cm^{59.)} .
- Vista da Ilha de Itamaracá. 1637, óleo s/tela, 63,5x89,5cm.

Estas pinturas apreendiam a vegetação em sua voluptuosidade e excesso, porventura mais esteticamente absorvidas pelo gosto europeu, que franjas de mar oceano e linhas de costa no horizonte. A topografia litoral era fundamental, ajustando-se à definição necessária de territórios, para efeitos geopolíticos e militares: “As cidades portuguesas se assentavam no topo de colinas; Salvador, no flanco de uma falésia. E instalavam seus templos e fortalezas também em lugares privilegiados.” (Mellado, 2019, p. 209). No século XVIII, desenvolver-se-ia, e consolidar-se-ia, o gosto das “vistas dilatadas”^{60.)} .

Na Viagem Philosophica (1783-1792) liderada por Alexandre Rodrigues Ferreira (2002), participaram desenhistas, tendo por missão documentar topograficamente, para posteriores demarcações (Rodrigues de Areia, 1991, p. 23). Os desenhos ocuparam-se da fauna, flora, pessoas/raças, seus costumes e tradições. Na publicação *Viagem ao Brasil* (Ferreira, 2012) não consta qualquer vista topográfica do Rio de Janeiro. Todavia, saliente-se o panorama da cidade de Sta. Maria de Belém, cumprindo os preceitos vigentes para vistas litorais dilatadas:

- Joaquim José Codina, Prospecto da Cidade de S. Maria de Belém do Grão Pará. Aquarela original. Belém, 1784, *Viagem philosophica às capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Desenhos originais coligidos por Edgar de Cerqueira Falcão, São Paulo, Ed. Bluncher, 1970, nº2^{61.)} .
- Joaquim José Codina. *Viagem Philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira*. Ca. 1792. Reprodução da Biblioteca Digital do Forum Landi gravura^{62.)} .

⁵⁹⁾ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tropical_Coastal_Landscape_MET_DP872958.jpg

⁶⁰⁾ “As descrições apontam para a qualidade escópica de tais sítios, na forma do que eram ‘vistas dilatadas’, ou ‘grandes vistas’, campos de visão amplos e mesmo em total circunferência, o que seria chamado de ‘panorama’ pelos visitantes a partir da última década do século XVIII” (Mellado, 2019, p. 209).

⁶¹⁾ Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=156&vol=5

⁶²⁾ Disponível em: <http://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/belem-no-final-do-seculo-xviii-entre-a-engenharia-militar-e-a-arquitetura-medica/>



A primeira Missão Artística Francesa^{63.}) desenvolvida entre 1816 e 1835 (Dias, 2006) - chegou ao Brasil em circunstâncias que ainda carecem ser clarificadas (Dias, 2006) - fora prolífera, destacando Jean-Baptiste Debret (Bandeira & Lago, 2009), entre outros participantes (Schwarz, 2008), caso de Nicolas-Antoine Taunay (Lago, 2008) com vasta produção nesta tipologia.

As titulações das vedute incluíam, invariavelmente, a cidade reportada. Até aos últimos quartéis do séc. XIX, as vistas topográficas designavam: cidade de *São Sebastião do Rio de Janeiro*. A referência completa cairia nas titulações seguintes, assinalando, com maior frequência e apenas, *Rio de Janeiro* ou *cidade do Rio de Janeiro*. Contemplar, observar, analisar as *vedute*, em reproduções de pequeno formato, com exceção do visionado num monitor, adquire complexidade, uma vez que muitos detalhes têm uma grandeza *diminuta*. Quando vistas presencialmente, as dimensões são variáveis, consoante se alongam e desdobram extensas faixas longitudinais – entre 3 a 5 metros de comprimento, casos de Maria Graham, Emmeric Essex e Benjamin Mary.

Desenhos e pinturas originaram gravuras e litografias, difundindo os pontos de maior interesse, propiciando a fruição estética que perpassava públicos. Inúmeros exemplares destinaram-se à ilustração e publicação, destacando, aqui, três autores: Maria Graham - *Journal of a Voyage to Brazil and Residence there During Years 1821, 1822, 1823* (1824), Jean-Baptiste Debret - *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831* (1834) e Marguerite Tollemache – *Álbum Drawings of Rio de Janeiro*, 40 registos a carvão, grafite e guache.

Por outro lado, visionamentos públicos dos panoramas, em locais como *Theatro Panorama*, popularizaram-se ao circularem por cidades como Rio de Janeiro ou Salvador. Mostravam-se vistas escolhidas que, publicitadas, atraíam grande e diversificada audiência. Logo, numa das primeiras sessões, a 5 agosto 1838 (Mellado, 2019), se confirmou que prevalecia um gosto eclético, atendendo à lista das imagens mostradas: “1.º O Jardim de Versailles. 2.º O Entrincheiramento do Porto, e o combate de 29 de setembro 3.º A Revista Miguelista dada por Dom Miguel. 4.º O Palácio de Versailles na França. 5.ª A Tomada de Argel pelos Francezes. 6.º O Funeral de D. Pedro” (2019, p. 218). Os motivos combinavam mundos, convocando protagonistas históricos, assim oferecendo uma distopia intercultural. A perspetiva, que conduziu este estudo, não privilegia esta aceção de *panorama*, antes promovendo as vistas litorais dilatadas, celebrando a conjugação natural e edificada da cidade.

⁶³⁾ Joachim Lebreton encabeçava o grupo que integrava: Nicolas-Antoine Taunay, Félix Taunay; Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, Charles de Lavasseur e Louis-Symphorien Meunié; Auguste Marie Taunay e François Bonrepos; Charles-Simon Pradie, entre outros profissionais. O grupo ver-se-ia acrescido por Marc Ferrez (escultor e tio do fotógrafo) e Zéphyrin Ferrez. Ver: Schwarz (2008) e Lebreton (1816).



Entre as obras compiladas, apura-se reduzido número de *Vedute* com figuras:

- Charles Landseer. Harbour of Rio Janeiro from Praia Vermelha. 1825-1826. grafite, aquarela, nanquim e tinta guache s/papel. 26,8x72,5cm^{64.} .
- Jean-Baptiste Debret. Vue de la même Ville, prise de l'Église de N.D. de la Gloire. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, Brasil. Ca. 1835. Litografia a cores^{65.})

As figuras apresentam-se difíceis de descortinar, pois submersas na densidade e excesso de pormenores das composições. Sendo quase “invisíveis”, ao serem contempladas em formato digital, há que aumentar a percentagem de visionamento no ecrã do monitor, até serem perceptíveis:

- Benjamin Mary, Vue du Rio de Janeiro. 1835. Sete pinturas, aquarela, grafite, nanquim e tinta ferrogálica s/papel. 30,4x314,3cm^{66.})

Nas vistas panorâmicas/topográficas, a arquitetura da cidade inclui o mapeamento de *pontos de interesse* que, na sua maioria, persistem até hoje: Baía de Guanabara, Monte e Igreja da Glória, Lagoa, Monte Corcovado, Pão de Açúcar, Praia Vermelha, Tijuca, Laranjeiras, Niterói, entre outros. O posto do pintor/a que observa diverge, deslocando-se para sudoeste ou noroeste, relativamente à cidade, encarando-a desde vários ângulos.

3. Vedute e “finale”

Não é apenas o acontecimento em si que é a meta a ser recuperada. Interessa o pensamento que levou o homem à determinada ação (Kossoy, 2003, p. 139)

A cidade sofreria mutações ao longo dos séculos, consolidada sua aura, acrescida enquanto capital do Império. Justifica-se mais ainda registar a cidade dilatada na linha litoral, augúrio de prosperidade e, simultaneamente, propulsora de fantasias. Novos propósitos aderiam a suas evidências topográficas, configurada uma outra assunção sociopolítica – ainda que ancorada nas circunstâncias anteriores - e sob desígnios de fortuna cultural. A simbólica adquirida consolidar-se-ia, quer em termos arquetípicos, quer plasmada nas criações literárias e, neste caso, nas representações visuais, expandindo-se na Europa. Para os cultores, os estetas de paisagens que acolhem a razoabilidade do natural e do cultural, as *vedute* do Rio de Janeiro consignam a visão de uma [pseudo] utopia - conjunta e/ou comungada – legitimada e absorvida por gerações georreferenciadas, malgrado a diferença de tempos e origens pessoais.

O Rio de Janeiro converteu-se num ícone, e as suas paisagens persistindo no fascínio exercido sobre os espetadores desde há séculos. A sedução estética, pelas linhas de terra e mar, gerou imagens inumeráveis, problematizando objetivos e impactos representacionais. O excesso de representações – inéditas ou recorrentes -reprodutíveis *ad infinitum*, difundia, ao tempo que banalizava, os conteúdos imagéticos. A proliferação de tomadas de vista, de *vedute* e/ou panoramas, transformaria sua condição patrimonial

^{64.} Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19343/harbour-of-rio-janeiro-from-praia-vermelha>

^{65.} Disponível em: <https://historiadorioparatodos.com.br/timeline/missao-artistica-francesa/>

^{66.} Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19974/bresil-vue-de-rio-de-janeiro>



intrínseca e múltipla. A propagação, em múltiplos de imagens revisitadas, vulgarizou os topos e consolidou os locais emblemáticos, a que turismo passou a acenar, sobretudo a partir de 1900. A multiplicidade de imagens repetidas de “ponto de interesse” [POI], terá esvaziado, parcialmente, a razão humanitária - e com que ilações estéticas, perguntar-se-á. No âmbito deste estudo, retrocedeu-se, não se avançando no levantamento produzido durante o séc. XX. Procuram-se os antecedentes, as origens, para entender a celebração das *vedute* – sobretudo no séc. XIX, suas afinidades e denominadores que, por reincidência, permanecem nas imagens compulsivas – suscitando, em quase *todos* espetadores uma quase presença *in loco*. Fotografar a realidade de uma cidade, no distanciamento/proximidade para a ver num olhar global, converteu-se em ato de posse, falácia estética unidirecionada ou não. As primeiras vistas panorâmicas tornaram-se um alibi para revistações ulteriores, mediante atos de desenho ou pintura, acreditando-se na verdade maior que o registo fotográfico traria. Boris Kossoy (2002) assinala como, frequentemente, surgia nas legendas a referência a que algo que foi desenhado a partir de uma fotografia; quanto essa referência se impregna de ambiguidades, alertando para o fato de:

Quem examina as imagens percebe logo a discrepância causada pelo contraste entre as fotografias que formam uma parte do conjunto iconográfico e a outra parte, as 'gravuras' resultantes de desenhos criados/construídos a partir de fotografias, imagens essas encomendadas e 'interpretadas' durante sua execução 'bem de perto' pelo Barão do Rio Branco; episódio de manipulação explícita relatado de forma bem direta, como se viu (Kossoy, 2002, p. 98).

Na presente lista de obras, incluíram-se imagens fotográficas de Georges Leuzinger, Marc Ferrez e Antônio Caetano da Costa Ribeiro. E, ponderando a amplitude da reflexão de Kossoy, se é detetável/ perceptível/ inteligível nas imagens desenhadas, pintadas ou gravadas que se abordam, procurando afinidades e dissidências. Perante, pois, relatos visuais oitocentistas do Rio de Janeiro, perspetivados na aproximação, marítima ou por terra, autoria de viajantes estrangeiros, confrontam-se tomadas de vistas que pretendiam abarcar “tudo aquilo que a vista alcançava”. Entre o desenho, a tinta, aguarela, guache e óleo, o alongamento da paisagem significa um horizonte, que se sabe distanciado, envolto na aura, seduzindo os europeus, entre aqueles que viajaram ao Brasil.

O que persiste e o que difere entre as tomadas de vista pictóricas, realizadas por artistas europeus no Brasil oitocentista e as fotografias/panoramas que, décadas mais tarde, pretendiam guardar numa única imagem tudo o que a vista alcançava? Assinalando a linha que estabiliza o horizonte, ainda que recortado pelos acidentes naturais de serras, morros, casarios:

La ligne de tangence au ciel et à la terre paraît alors un nouveau tailloir, où les forces de pesanteur et de résistance s'affrontent et sont anéanties. Le lieu est encore une fois créé par l'application du ciel sur la terre et par le suspens dorique de la chute; mais il n'est plus tangible et l'objet d'une commune révérence ainsi qu'en un temple. Il paraît pris en garde dans une dimension privée (Laroque, 2002, p. 3).

O formato retangular das *Vedute* pode agravar-se, expandindo na horizontal, muito além do que subsistia desde os registos venezianos de Giovanni Antonio Canal, dito Canaletto (1697-1768) ou Bernardo Belotto (1747/1748). A ideia de cativar um mundo "outro",



através da apropriação de um horizonte intangível, mais além da vista, anterior à normalização acessível através de panorâmicas digitais, serviu propósitos ideológicos e estéticos, instaurou paradigmas socioculturais, de serventia patrimonial e histórica.



Figura 10. Linhas 1, 2, 3, 5 e 6: Maria Fátima Lambert, 2011/2020; Linha 4: Fonte: Panorama de Baía de Guanabara: Elizabeth Kajiya e Pedro Campos. Maria Graham – Panorama da Baía de Guanabara, 1825. Óleo. 20x352,7x1,5cm. São Paulo: Assis Chateaubriand^{67.)}

As cidades possuem uma alma, é uma frase, um lugar-comum que se repete. Aparentemente, quando se plasmam imagens longínquas e quase isentas de figuração, acreditar-se-ia essa alma é inominada, impessoalizada, seria uma alma *mundi*. Hillman (1993) considera que ao olhar o meio circundante da cidade, as coisas afirmam a existência do humano, dele sendo vestígios e reificação: “Elas nos observam independente do modo como as observamos, independente de nossas perspectivas, do que pretendemos com elas e como as utilizamos. Essa exigência imaginativa de atenção indica um mundo almado” (Hillman, 1993, p. 15). As coisas por intercessão imaginativa, restituíam a alma, ideia que se transpõe ao pensar as vedute, excertos de paisagens onde a cidade justifica a intemporalidade da sua pele, pois se vê na alma, parafraseando Hillman (1993). A Estética idealizada da cidade perpassa apropriações individuadas, consolida uma sua versão utópica, porventura não demonstrando a sua realidade real, antes explorando projeções e introjeções de viajantes, de turistas, de artistas e de todos.

Financiamento FCT – INED / Centro de Investigação e Inovação em Educação da ESE/ Politécnico do Porto.

⁶⁷⁾ Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/panorama-da-baia-de-guanabara/>

Referências bibliográficas

- Alhoy, M. (1841). *Physiologie du Voyageur*. Paris: Aubert et Cie.
- Areia, M.L.R.de, Miranda, M. A. & Hartmann, T. (1991). *Memória da Amazônia. Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica pelas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá, 1783-1792*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Augé, M. (1998). *El Viaje Imposible: El Turismo Y sus Imágenes*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bandeira, J. & Lago, P.C. (2009). *Debret e o Brasil. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara.
- Beck-Saiello, É. (2016). *La vue topographique en France au XVIIIe siècle: éclat et mésesstime d'un genre. Itinéraires, 2015-2, 1-17*.
- Brasil, L. A.A. (2001). *O Pintor de Retratos*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Dias, E. (2006). *Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 14(2), 301-313*.
- Ferreira, A. R. (2002). *Viagem Philosophica às capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. (s/l): Kapae Editorial*.
- Graham, M. (1824) *Journal of a Voyage to Brazil and residence there during part of the years of 1821, 1822 and 1823*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown.
- Hillman, J. (1993). *Cidade & Alma*. São Paulo: Studio Nobel.
- Kossoy, B. (2003). *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Kossoy, B. (2002). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Lago, P.C. (2008). *Taunay e o Brasil. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Capivara.
- Laroque, D. (2002). *Le paysage dans les arts plastiques et la théorie de la composition. Une approche de la situation par la question de l'ornement. Annuaire de l'EHESS, 779-780*.
- Lebreton, J. (1959 [1816]). *Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 285-305*.
- Manderson, J. (2016). *Seascapes are not landscapes: an analysis performed using Bernhard Riemann's rules. ICES Journal of Marine Science, 73(7), 1831-1838*.
- Mellado, P. (2019). *Beira do Mar, Lugar Comum: os primórdios do lazer e bem-estar à beira-mar da cidade do Salvador séc. XIX*. Salvador: Universidade Salvador.
- Nietzsche, F. (1902). *Le voyageur et son ombre*. Paris: Mercure de France.
- Reis, P. (2002). *Frans Post: herança realista da pintura holandesa na paisagem brasileira*. Rio de Janeiro: EBA.UFRJ
- Schwarz, L.M. (2008). *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

