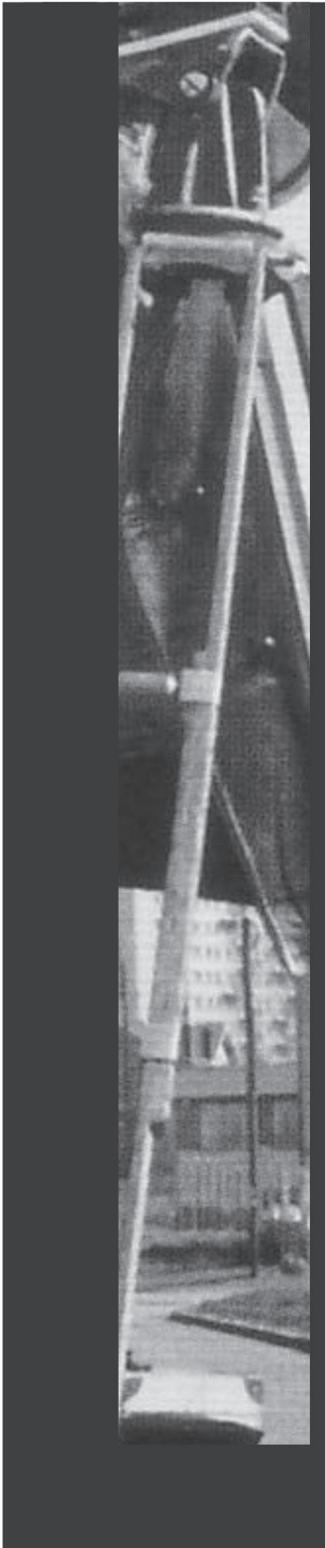


O OLHAR PANORÂMICO¹: A CONSTRUÇÃO DA CIDADE COMO EXPERIÊNCIA E OBJETO DO CONHECIMENTO (1800-1830)

■ **Margareth da Silva Pereira**



A cidade não é um fato. É uma construção histórica, social e cultural específica que, pelo jogo intrincado entre seus atores, define a sua própria modalidade de “ser cidade”. A cidade não é uma construção histórica, social e cultural isolada. O seu modo de ser cidade se define em suas relações e em seus contrastes com a multiplicidade de cidades que a habita e com as quais seus atores, interna e externamente, entretêm contato. A cidade não é apenas matéria. É formada por fluxos de sociabilidade, de desejos, de esperanças e da memória e dos sonhos de outras cidades presentes na ação de habitantes. É matéria impregnada da volatilidade de percepções diferenciadas do tempo e das relações e são infinitos os seus horizontes que podem, contudo, estreitar-se ou ampliar-se.

Esta posição que cada cidade possui e desenvolve como construção coletiva “em relação” e “em contraste” a outras cidades torna-se mais evidente em certos momentos históricos – justamente quando o regime de redes, fluxos e trocas cresce e a instabilidade, as hierarquias, as tensões e as alianças e

visões de mundo compartilhadas do jogo entre os atores se revelam. A posição de uma cidade é relativa. Sua “capitalidade” só pode ser avaliada sistemicamente, em sua capacidade de manter-se em diálogo mais ou menos intenso com uma “nebulosa de cidades” (e não com outra), definindo suas posições relativas neste ou naquele momento.

Pelo menos é isso que, hoje, mostram os ritmos temporais de Roma, São Paulo, Barcelona, Shanghai ou Marselha, Paris, Londres ou México. É isso também que a história de Nova Iorque, Buenos Aires, Milão, Veneza ou Istambul, Amsterdam, Seoul, Tóquio ou Rio de Janeiro nos permite pensar – para citar pelo menos algumas velhas ou novas “capitais”, “metrópoles” ou “cidades globais”.

A história cultural dessas cidades, vista de maneira comparada, evidencia a ativação do campo do conhecimento em certos contextos históricos mostrando que os tempos de “globalização” são tempos de reorganização não só dos saberes “urbano” como também dos modos de representação iconográfica e discursiva das cidades, começando pela criação de novas modalidades de figuração e neologismos.

O tempo da globalização é, assim, o tempo das cidades e de seus

■ **Professora da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal do Rio de Janeiro
spmarg@terra.com.br**

reformadores, arquitetos, escritores, pintores e dos seus “urbanistas” *avant la lettre*. É o tempo do poder municipal e de seus funcionários, mas, sobretudo dos cidadãos, dos estrangeiros, dos imigrantes, mas, também, de grandes sincretismos e tensões sociais e entre culturas. Nesses momentos, observa-se a formação de redes intelectuais transnacionais, que com alguma sincronia tanto alimentam a própria internacionalização do campo da cultura técnica-administrativa quanto repensam as singularidades locais, reformulando, inclusive, não só práticas e teorias mas ambicionando uma ação a longo termo. Define-se um “espaço de interações” entre certas cidades no interior do qual circulam representações, práticas, bens, saberes e até mesmo formas novas de sensibilidade coletivas que passam a ser compartilhadas.

A problemática que gostaríamos de introduzir aqui diz respeito a essa posição relativa de cada cidade e sua capacidade de ação, reação e, de interação em suma, no processo de conformação dinâmica de um sistema “globalizado de intercâmbio”. O Rio de Janeiro ocupará uma posição privilegiada dentre as cidades das Américas em um dos momentos de reorganização desse sistema. Após a Revolução de 1789, parece-nos ser possível identificar um grande capítulo da história da globalização no arco temporal que vai da expansão Império Napoleônico até 1830, com o fim de um primeiro tempo de grandes utopias. Profundos deslocamentos nas formas dos atores sociais se perceberem e se situarem e às suas cidades marcam as primeiras décadas do século XIX quando uma “nebulosa de cidades” passa a conhecer-se e a reconhecer-se por meio da multiplicação de livros de viagem mas, sobretudo, da circulação de imagens. Um lugar de entretenimento criado à época destinado a exibir imagens em telas circulares gigantes – “o panorama” – propicia aos historiadores do pensamento urbanístico pelo menos outras duas vertentes de estudo a serem melhor exploradas.

A primeira vertente diz respeito a seu impacto na vida urbana e se enraíza não apenas no processo de construção de novas formas de sociabilidade e de entretenimento. Pode-se afirmar que na medida em que o tema pintado que mais obteve sucesso ao ser exibido foram vistas urbanas, os panoramas permitem-nos observar como as cidades se constituem culturalmente como objeto do olhar, de conhecimento e, pouco a pouco, de correção e reformas. Pode-se começar questionando-se a própria escolha feita pelos empresários que construíram os primeiros panoramas sobre as cidades a serem mostradas. Afinal porque esta cidade e não uma outra? Acaso ou redes de sociabilidade?

Mas também se pode olhar sob o prisma da recepção e circulação dessas imagens. Porque algumas vistas urbanas obtiveram mais sucesso que outras?

De todo modo, estamos aqui diante da construção de uma percepção “internacional” dos assentamentos humanos, isto é de cidades, que são articuladas em um “sistema” de reconhecimento mútuo. Isto é, estamos diante de vistas de cidades cuja articulação está implícita e compete apontar pois estamos diante de imagens que passaram a ter circulação inclusive “globalizada” após 1825-30. De fato, os panoramas auxiliam-nos perceber mecanismos que constroem o posicionamento de certas cidades, umas em relação às outras, e inclusive a inserção da capital do Império do Brasil em um sistema senão de “cidades globais”, como diríamos hoje, de cidades, que pontuavam, mais que outras, uma história humana que se percebia como “universal”.

A segunda vertente de estudo, diz respeito a uma segunda fase da história dos panoramas após 1830, isto é, quando o sucesso destes lugares de exibição já está tão consolidado que novos sentidos vão sendo associados à palavra “panorama” engendrando ainda o adjetivo “panorâmico”. Mas esta segunda vertente se manifestaria plenamente em um novo tempo forte de globalização, 30 ou 40 anos mais tarde.

DA CRIAÇÃO DE UMA PALAVRA E DE UMA FORMA DE OLHAR

Grande parte do vocabulário que utilizamos hoje, inclusive para falar de cidades, é formado por palavras que têm autor e data de criação. Como alertava Hobsbawm “indústria”, “industrialização”, “classe trabalhadora”, “capitalismo”, “socialismo”, “liberalismo” são expressões inventadas a partir do final do século XVIII. Poderíamos fazer uma lista ainda maior de outras palavras que passaram a fazer parte do vocabulário de certas cidades no período que tratamos aqui, começando pela palavra “panorama” criada por Robert Barker.

Entretanto, as definições existentes nos dicionários brasileiros em circulação hoje adotam quatro definições para a palavra “*panorama*”, dentre as quais apenas uma guarda parte do seu significado quando foi inventada. De fato, quando Robert Barker em 1787, solicita e obtém uma patente para uma invenção sua batizada pouco mais tarde de panorama, tratava-se de uma construção bem específica destinada a exibir telas circulares. O edifício também seguia uma disposição precisa na qual o espectador deveria ser conduzido por corredores escuros até o centro de uma

plataforma. A ausência de luz e o percurso seriam concebidos para que, gradualmente, embaralhassem sua percepção e seus sentidos de orientação. Ele se veria, assim, abruptamente, diante de uma tela de grande proporção que estaria estendida circularmente de modo a envolvê-lo inteiramente. A cena seria pintada o mais realisticamente possível, incluindo técnicas sofisticadas para a sua produção, com ajuda de aparelhos óticos e cálculos entre outros artifícios para corrigir as distorções.

Alguns biógrafos, dizem que Barker teria inventado o princípio de exibição destas telas observando os efeitos de luz que incidiam do alto na parede escura de uma cela onde se encontrava aprisionado por não pagamento de dívidas. Deixando sua imaginação vagar e preencher de cenas aquelas superfícies nuas, o pintor teria tido a idéia não só deste novo aparato para mostrar imagens mas criaria também o neologismo, formado por ele com a ajuda de duas palavras gregas: “pan”, que significa todo, total, e “orama” que significa “vista”. Visão total, visão da totalidade.

Outra versão sobre o momento de “invenção” do panorama por Barker o coloca passeando ao ar livre na colina chamada Calton Hill, tendo a cidade de Edimbourg a seus pés. Seria, assim, contemplando a cidade e os horizontes infinitos que se descortinavam aos seus olhos, que teria adotado, na sua proposta de realização e exibição de pinturas, aquilo que ele mesmo experimentava, girando lentamente o olhar em sucessivos quadros (BORDINI, 1984; COMMENT, 1993).

Independentemente da versão a ser considerada correta, na origem do novo invento está não apenas um gênero de pintura, mas também um modo de mostrá-la. Em 1792, Barker inaugura a primeira rotunda construída para a exibição de suas telas em Leicester Square, em Londres. Hoje sabemos que não é por acaso que Barker colocava, como fizera Jeremy Bentham, o olhar no centro da arquitetura, não para vigiar os corpos, mas para convidar a imaginação, agora, ao sonho, ao devaneio, à liberdade (Cf. Pereira, 1994).

O uso de alguns destes recursos não eram absolutamente novos ou originais e suas preocupações com o ativamento dos sentidos fundem diversas heranças. O que é novo, entretanto, é a busca de uma síntese formal, através da pintura e da arquitetura, que provoque a experiência de um acontecimento estético “total” e acione percepção, imaginação e razão, insistindo em unir a objetividade à subjetividade e celebrar a identidade do exterior e do interior.

O panorama é, como vimos, um aparato que incitava a um sentimento de desorientação que preparava à uma experiência contemplativa de “revelação”. A contemplação

seria a fase de abertura da consciência ao mundo que permitiria, por sua vez, alcançar a própria consciência do sujeito sobre si e sobre o que o cerca em novas bases (RECHT, 1993, p. 85). É a busca de teorização e racionalização dos mecanismos de estímulo da “vertigem dos sentidos” e exercício da “consciência e da razão”, através da intensificação do “realismo” artístico e da individuação – tanto do espectador, quanto da obra – que está no centro do modo de formalização e enquadramento do visível, implícito nos panoramas. Daí o espaço escuro, o foco de luz sobre a tela, a situação sem saída dada pela forma arquitetônica circular e reforçada pela circularidade da tela, além evidentemente da posição central ocupada pelo espectador.

Essa atitude, própria do romantismo revela a busca de uma verdade fenomenal, “unitiva”, que reage ao processo de especialização, fragmentação e isolamento de dimensões da realidade humana promovido pelo cientificismo pós-enciclopedista. Em resumo, enquanto acontecimento total, os panoramas buscavam sublinhar que a “verdade” do conhecimento não operaria nem por especialização, nem por agregação, mas, ao contrário, a partir de uma inteligibilidade unitária dos problemas.

Naquelas rotundas tudo parece indicar que o espectador se via colocado, como queriam os românticos, diante da experiência exacerbada do mundo sensível que leva à criação artística. O que, talvez, nada mais fosse do que a consciência da potência criativa que é o homem diante da experiência da liberdade e da história. Nesta perspectiva, o primeiro ponto que merece ser salientado na primeira fase de construção dos primeiros panoramas diz respeito às suas relações com um entendimento da história como obra aberta e como “agir crítico”, francamente estimuladas inclusive a partir do período revolucionário. De fato, a modernidade entendida não enquanto um estilo ou recorte temporal, mas como exercício de uma consciência e sensibilidade crítica é o motor das pesquisas técnicas e estéticas em torno destas telas circulares.

Neste sentido, a ausência de molduras trabalha aqui no sentido de apagar os limites entre a percepção e o objeto “representado”. Em sua circularidade a tela insiste em sublinhar que o que se vê já não tem início ou fim e a monumentalidade na apresentação direta das coisas e dos fatos enfatiza a própria grandiosidade de coisas e fatos diretamente tributários de decisões humanas, dentre os quais a própria construção, vida, morte ou promessas das cidades e de suas histórias.

A FIXAÇÃO DA CIDADE COMO TEMA

Inicialmente, embora revolucionária, a invenção de Barker obtém um sucesso “modesto”, devido entre outros fatores ao tema exibido: o primeiro panorama retratava uma frota inglesa ancorada entre o Portsmouth e a Ilha de Wight. Foi somente a partir do terceiro panorama exibido, mostrando justamente uma vista urbana - de Londres -, que os visitantes não mais hesitaram em afirmar que estavam diante de um dos maiores progressos realizados nos últimos anos na arte de pintar.

Entre 1799 e 1800, os panoramas chegavam à França e à Alemanha enquanto em Londres já começavam a adquirir um bom nível de sofisticação. Na Alemanha, o impacto das pinturas de panorama sobre a geração romântica é enorme. Desde 1788, em Berlim, um decorador de teatro, Johann Adam Breysig (Cf. BORDINI, 1984), com a ajuda do paisagista Kaaz, construiu também um panorama. Entretanto, passada a fase experimental os panoramas se afirmariam como um fenômeno cultural, sobretudo na capital inglesa e em Paris ao longo dos anos 1800-1820. Pelo menos foi nos espaços das duas rotundas situadas na *Passage des Panoramas em Paris* e em *Leicester Square* em Londres que, neste período, as cidades começaram a ser enfocadas e exibidas numa escala jamais vista e com um grau de “objetividade” absolutamente original.

A um modo de exibir a pintura até então utilizado, colocando as telas no alto e “misturadas” umas ao lado das outras, a vivência de um panorama isolava o objeto do olhar de modo a enfatizar a interação do espectador com o que era olhado (RECHT, 1989, p. 122). Exibidas como espetáculo as imagens das cidades eram assim experimentadas aqui intensamente pela própria situação em que era colocado o espectador individualmente: “frente à frente” e “dentro” da cidade, sem possibilidade de fugir dela.

Nesse período os panoramas são objetos de curiosidade que interessam tanto às novas camadas urbanas como aos especialistas. As dimensões das construções já desde o começo foram enormes e, evidentemente, correspondiam também às dimensões das telas exibidas. Schinkel, na Alemanha, havia em 1808, exposto um panorama de Palermo (Cf. PLESSEN, 1993) e as idéias extraídas das suas experiências com esta forma de exibição que guiam a revolução que realiza na forma de exibição de obras de arte que ele realiza: isolando-as umas das outras e colocando-as frontalmente ao observador.

Em Paris, o pintor Jacques-Louis David levará seus alunos para olhar no boulevard Montmartre em Paris um

dos primeiros panoramas exibidos na rotunda construída por James Thayer. Pintado por C. Bourgeois, D. Fontaine e Pierre Prevost com a colaboração de C.M. Bouton e J. Mouchet (BORDINI, 1984). Este panorama mostraria justamente uma vista de Paris tomada do alto do Pavilhão central das Tuilleries e seria objeto de um relatório apresentado ao *Institut de France* pelo arquiteto e pintor Dufourny onde seu caráter inovador seria realçado.

Pierre Prévost e Bourgeois realizariam em colaboração mais três outros panoramas enfocando Toulon, Lyon e novamente Paris. Embora o panorama de Leicester Square tenha sido famoso, parece ter sido na capital parisiense, que os panoramas foram ganhando uma *mise-en-forme* melhor acabada. De fato, é aí que se constituiu, em torno de Pierre Prévost, não só o principal, como o mais bem sucedido, atelier de produção dessas telas e das pesquisas técnicas que lhe sucederam. Do atelier Prévost saíram as mais realistas obras no período como também é nele que Daguerre começa a sistematizar suas próprias investigações sobre os dioramas e sobre a fotografia. Prévost começaria sua carreira independente realizando até 1808, os panoramas de Nápoles, Roma, Londres, Amsterdam, Boulogne-sur-mer. Todas estas telas tinham 50 metros de diâmetro e 5 ou 6 metros de altura (LE BRETON, 1808).

Ao eleger vistas urbanas como “assunto”, os pintores de panoramas, mas também, as multidões que afluem para contemplá-las, celebram o viver em cidade como fato histórico contribuindo para a superação das visões arcadianas e idílicas e para o enfrentamento direto do mundo urbano como lugar do exercício político. De fato, a fixação da temática urbana sublinha e ao mesmo tempo contribui para o processo de construção da idéia de cidade enquanto totalidade que é solidário da emergência de uma visão, também nova, em relação às realizações humanas.

A sucessão de imagens urbanas mostradas em telas circulares de 5, 8, 14 metros de altura contribuía para o processo de familiarização das novas massas urbanas com a própria “existência” das cidades enquanto uma forma construída. Entretanto, o exercício visual novo de comparar formas arquitetônicas, monumentos ou ruínas levava ainda mais longe: sublinhava, características, particularidades, papéis ou funções de cada cidade habitando os cidadãos, através do contraste e da comparação, ao elogio ou a crítica do seu próprio espaço de vida.

De fato, isolando o espectador, o panorama quer lhe dar a estrutura de um sujeito livre de todo pertencimento ao tempo para que ali, no centro da sala iluminada do alto, diante da obra, ao buscar reproduzir uma experiência estética

realizada pelo artista – de alto sentido instrutivo – cada qual possa intuir que a história é ação num presente.

Essa “revelação” do presente ou de “presentificação do passado” conseguida pela exacerbação do realismo da pintura, evidentemente vinha sendo estimulado pelo próprio momento pós-revolucionário, pelas conquistas napoleônicas e por um sentimento coletivo de reconstrução da história. Não é à toa que Napoleão visitando um dos panoramas de Prévost em 1810 vê a conveniência de se utilizar deste aparato para popularizar, ainda mais, suas vitórias. Até a pintura acadêmica - como vimos com David - parece ceder espaço, em certa medida ao “espetacular”, mas sobretudo, ao atual, ao agora, a aquilo que se vivencia.

A CIDADE: a presença do presente

Ainda que mediada pela retórica da propaganda direta ou indireta do período napoleônico a cidade é o personagem da performance técnica de Pierre Prévost e é na experiência contemplativa e comparativa que se fixa a percepção das cidades como “materialidade”, como “objeto”, como “enquadramento” e “foco”.

Nunca até Prévost, como declaram seus contemporâneos a ilusão havia ido tão longe (Cf. BORDINI, 1984, p. 22). É esta também a impressão de Monge e de outros membros do *Institut*, vendo aquele primeiro panorama de Paris quando declaram “esta aplicação engenhosa dos princípios científicos reunidas aos conhecimentos práticos da arte pode produzir efeitos ainda mais surpreendentes” (LE BRETON, 1808, p. 133).

Joachim Lebreton, secretário perpétuo da classe das *Beaux-Arts* do Institut de France em relatório à Napoleão comenta que no panorama de Tilsitt, com 100 metros de diâmetro e 12 metros de altura, exibido em 1808, Prévost realizara sua obra mais contundente “ muito superior a aquelas que o precederam e ainda mais mágica” (LE BRETON, 1808, p. 134). É esta também a impressão de Chateaubriand, que sobre o panorama de Jérusalem exibido dez anos mais tarde, em 1819, declararia: “ Era pura ilusão” (BENJAMIN, 1989, p. 547).

O Rio de Janeiro fez parte da história dos panoramas e de uma cultura “panorâmica” e “panóptica” de ver cidades (PEREIRA, 1994) e foi mostrado como a capital do novo Império do Brasil, apenas independente de Portugal, nas telas da *Passage des Panoramas* (1824) e em *Leicester Square* (1828). Em Paris, a vista do Rio foi exibida pouco depois da morte de Prévost em 1823 mas a encomenda das imagens datam de 1822. Precederam as pinturas do Rio os

panoramas de Wagram, Calais, Antuérpia e, sobretudo, Londres, Florença, Jerusalém e Atenas, nessa ordem. Em Londres, a exibição da imagem do Rio no panorama agora de propriedade de Robert Burford foi precedido de vistas de Pompéia, da Cidade do México, de Madri e de Genebra.² Não poderemos analisar esta sequência de cidades neste texto, entretanto assinala-se que o fato do Rio de Janeiro passar a ser enfocado como tema de um panorama ao lado de tantas outras cidades acompanhava a abertura do país ao contato e à conexão com as “velhas civilizações” da Europa e seu “novo industrialismo” liberal. Talvez, o sucesso que estas imagens obtiveram junto a londrinos e, sobretudo, junto aos parisienses, se explique pela capacidade que tiveram de evocar, naquela conjuntura, o cenário de novas utopias para uma humanidade industriosa e solidária.

Naquele momento as discussões em torno da reorganização da Europa permeavam certos círculos políticos e intelectuais com uma atmosfera de esperança capaz de se reconhecer nos processos de emancipação americanos e nesse mundo duplamente “novo” que era o Brasil. A reorganização da Europa havia sido título de uma obra de Saint-Simon, em 1814. Agora, dez anos mais tarde, os princípios universalistas e emancipadores defendidos por ele começavam a se tornar um movimento sem fronteiras pautado na idéia de uma restauração plena da experiência humana, capaz de fundir homem e natureza, Oriente e Ocidente, velhos mundos e novos mundos.

OS BASTIDORES DA HISTÓRIA: heranças, descontinuidades e sincronias

Na capital francesa os autores do livro de mais de cem páginas dedicado ao Brasil que acompanhava a exibição do panorama do Rio, insistiram na dimensão histórica do país apontando para seu alinhamento político e cultural com estas redes internacionais, começando pela capital do Império. No caso inglês, o tom era inteiramente outro: um folheto curto comentava as “facilidades” oferecidas pela cidade tanto para os visitantes quanto para os futuros investidores, privilegiando o intercambio econômico.

Com pouco mais de 110.000 habitantes, (o folheto londrino falava em 135.000)³ a cidade era vista em um momento de cristalização de posições alcançadas em consequência de sucessivas mudanças que começaram a inseri-la de modo cada vez mais claro na nova ordem liberal. No panorama parisiense era nítida a apresentação política do Rio como capital do novo Império do Brasil. Foram retratados o Imperador D. Pedro I com um séquito no Morro

do Castelo, berço da cidade, do qual tomava parte inclusive José Bonifácio. No caso do panorama londrino eram os aspectos comerciais que eram ressaltados. Do liberalismo político ao liberalismo econômico, definitivamente o país, através do elo que sua capital representava, passava a integrar um vasto sistema “internacional”.

No plano econômico, essa inserção se acelerara desde uns cem anos antes quando se tornara o mais importante centro econômico do país graças à função estratégica que seu porto passou a desempenhar na exportação da produção aurífera e na importação e distribuição de uma série de produtos. No plano político, em 1763, a cidade se torna a capital político-administrativa do Vice-Reino do Estado do Brasil, em detrimento de Salvador. Na última década do século XVIII, a Coroa Portuguesa passaria a considerar a hipótese de transferir a capital do Reino para o Brasil, reunindo os domínios de Portugal e Espanha na América em um grande e único Império visando enfrentar a ameaças dos movimentos independentistas na região (SANTOS, 2000).

Ora, este projeto geo-político acabara por estimular discussões sobre o estatuto colonial do Brasil e sobre o exercício da “centralidade” administrativa a ser exercida pelo Rio de Janeiro. Em consequência, as reflexões em torno da importância das comunicações e, sobretudo, das conexões da capital e seu território se multiplicariam e as próprias noções de “cidade” e de “capitalidade” passariam a ser discutidas, sobretudo depois de 1808, quando a família real portuguesa se instala no País (Cf. PEREIRA, 1988; FREIRE, 2000).

Os primeiros discursos que buscam fazer o diagnóstico das cidades brasileiras e da capital manifestam uma visão geométrica mas ao mesmo tempo biológica e vitalista do território. Assim, internamente, ao olhar as cidades o foco das ciências exatas e o das ciências naturais convergem sobre um “ponto” – a capital – que é vista como um corpo para o qual convergem vias e artérias. Mas esta nova percepção também considera, por sua vez, o território brasileiro como um corpo inserido numa “rede” de conexões que ultrapassava suas fronteiras e convergia para outras centralidades. Esta visão do país “em rede” é um indício do papel que passa a ser atribuído aos serviços de comunicação no desenvolvimento econômico das nações (PEREIRA, 1999).

Em inícios do século XIX vemos, assim, se afirmar uma nova percepção administrativa do território colonial tendo o Rio de Janeiro como o mais importante ponto de articulação de vastas áreas do país. Mas, no plano interno, sua localização, sua forma urbana, sua arquitetura, seus habitantes e suas práticas culturais arcaicas contrastam com

as noções deste “dever ser” contido nas novas idéias de cidade-capital que vão sendo construídas.

Ora os temas discutidos em torno dos papéis e funções da capital merecem ser re-contextualizados em processos mais amplos. Nesse início de século, as fronteiras geopolíticas e econômicas que vinham sendo “reorganizadas” são instáveis e em sua mobilidade acalutam sonhos de expansão ou com modos de vida totalmente novos. Entretanto, se Impérios expandem os seus limites ou se desmoronam, as lógicas e os comportamentos da sociedade burguesa e industrial, se afirmam e se fazem sentir em diferentes regiões do mundo. Embora distanciadas, estas áreas se reconhecem nas experiências umas das outras e, como mostra o caso brasileiro, passam a construir e compartilhar ideários políticos e técnicos e práticas sociais.

É colocando, em paralelo, a importância que os conceitos de “capital” e de “cidade-capital” passam a ter ao funcionamento cultural de uma série de mecanismos “panorâmicos” de olhar e criticar as cidades, como os próprios panoramas, que melhor compreendemos sua própria potência. De fato, a partir de uma visão universalista de cultura, a circulação de imagens de cidades “capitais” nos panoramas auxiliam a construção de uma visão “global” dos fenômenos levando a comparações, emulações e à tessitura de laços sociais de identidade entre países, regiões e cidades - em outras palavras construindo o que passamos a chamar seu “cosmopolitismo”. Do ponto de vista urbano, estes mecanismos seriam como que sensores das posições que cada cidade conquista em diferentes ritmos em uma nova ordem econômica, urbana e industrial, absolutamente identificada com a livre iniciativa e com o liberalismo. Entretanto, esses mecanismos revelam também suas características “panópticas”.

De fato, eles fomentam formas de controle e de “normalização” da vida social de largos setores da população citadina seja pela própria experiência comparativa que incitam, seja pela hierarquização internacional das posições “locais” face à percepção relativa das suas singularidades.

Os novos significados que a palavra “capital” vai assumindo ao longo do século XIX contemplam assim a dimensão local, mas para reinseri-la em um campo mais amplo, guiado por uma visão universal, historicista e evolucionista de história, que vai se tornando hegemônica. São em torno de práticas que estimulam ver e ser visto, comparar, comprar, vender ou trocar que o processo de internacionalização das cidades brasileiras vai dando seus primeiros passos, neste momento começando pelo Rio de Janeiro.

A dinâmica urbana que se desenvolveria a partir de 1822 ainda que com efeitos econômicos depressivos ou com instabilidades políticas, empurraria o país passo a passo em direção à abolição da escravidão (1888) e à República (1889), confirmando cada vez mais a sua inserção nesta forma de cultura cosmopolita que se desejaria urbana e industrial, visual e materialista, por excelência. Desenha-se a partir de então um tempo longo de mudanças, choques, acomodações entre os perfis “globais” e “locais” que o país iria construindo para si e para Rio de Janeiro, como sua capital.

O OLHAR PANORÂMICO E SEU DUPLO

Neste começo de século XIX o Rio de Janeiro, a despeito das críticas, reina no continente americano como pouquíssimas cidades e concentra inúmeras funções. Contraposta ao seu sítio natural, ela se dava a ver nos panoramas francês e londrino ora como uma “paisagem arcadiana”, ora como uma nova Atenas, ou, enfim, como uma cena “primitiva” e “original” do próprio processo “civilizatório” que agora se acelerava como mostrava o movimento do seu porto.

Em dez anos as técnicas de figuração haviam se aperfeiçoado a cada montagem e num prospecto informativo sobre o panorama do Rio de Janeiro, pintado por G.N. Romny, o autor do texto salienta a preocupação científica que presidia agora a *prise de vue* (NEPVEU, 1830; DENIS; TAUNAY, 1824). Os oito quadros que compunham a vista do Rio haviam sido feitos a partir da técnica da “Camera Obscura” e observando outros panoramas do período percebe-se que estas câmaras portáteis já eram de uso bastante corrente. Mas as contribuições da ciência à comunicação emotiva romântica não paravam aí.

As técnicas desenvolvidas para as pinturas de panoramas haviam se tornado extremamente sofisticadas e além dos aparelhos óticos, pressupunham a existência de boas bases cartográficas ou *relevés* capazes de auxiliar a construção da cena em seus detalhes e acabamentos pelo pintor. Além disso exigiam grande virtuosidade nas correções visuais capazes de acentuar a verossimilhança, garantindo ao mesmo tempo regularidade e contundência. Assim, foi até com muita rapidez que em apenas uma década, as cenas urbanas ganharam o alto grau de “realismo”, e se impuseram, como já comentado, graças, entre outros fatores, ao movimento instigado pelas conquistas napoleônicas que muito contribuiu para o culto das paisagens longínquas, “exóticas”, “pitorescas”.

Ao longo da década de 1820 os debates evoluem, gradualmente, na busca de novas técnicas capazes de oferecer ao espectador a sensação de que se acha como que mergulhado em uma cena real. Assim, se o tema da cena retratada permanece estável - vistas urbanas - prevalece a busca de precisão na “tomada” da cena a ser retratada para melhor criar o efeito ilusionista;

Pouco a pouco a desmaterialização do objeto buscada pelos panoramas começa a engendrar novas invenções onde o controle e os efeitos de luz são o centro das investigações visando evocar uma ambiência e provocar uma sensação corpórea. Daguerre, que fora aluno de Prevost, inventa em 1822 o diorama a partir de suas investigações sobre a iluminação dos panoramas como se fossem vistos em diferentes momentos do dia. Não se trata mais de acentuar apenas a questão do espaço implícita na forma circular. Agora nos dioramas sublinha-se a dimensão temporal.

Com os jogos de luz as pesquisas evoluíam para a representação da noção de movimento e de duração. Até então, o tempo era uma dimensão oculta: era um convite à imaginação. De certo modo, a “presentificação” vivida nos panoramas reconhecia e até mesmo apelava para o passado (a memória) e o futuro (a expectativa), mas guardava-os potencialmente como que num estado de espera. O passar das horas com os dioramas implica num esgarçamento dessa ambigüidade dos primeiros panoramas em relação à suspensão temporal.

De todo modo, a fixação em vistas urbanas sublinhava o movimento de ver e viver cidades e paradoxalmente é esta celebração que prepara também o campo mental para estabelecer a crítica do mundo urbano, a diagnosticar seus males, a buscar corrigí-los. É como se pudéssemos ver se repetir aqui o que Damisch comentara sobre as perspectivas “urbinates” do Quattrocento. Naquelas cenas urbanas, como aqui e mais tarde nas fotografias de Atget, os indivíduos e o mundo que os cerca - as cidades que os cercam - preparam através da exacerbação desse sentimento de intimidade a se tornarem estrangeiros (cf. DAMISCH, 1993, p. 282).

Neste sentido ainda que as telas circulares tenham buscado ultrapassar a cisão sujeito x objeto, paradoxalmente, a figuração da paisagem urbana nos panoramas acentua a “objetivação” da cidade e à “subjetivação” do espectador. Enquanto objeto total do olhar nessas telas a cidade se torna para o espectador “unidade” social e física, por outro lado, ele próprio se vê como “envolvido” e “partícipe” da construção histórica que a imagem da cidade lhe impõe.

Nos panoramas de Prevost, a partir de 1815, deslocada a atualidade provocada pelas visões das batalhas

napoleônicas, a ênfase começava a ser colocada na simulação de situações de viagens no “espaço” (regiões coloniais ou exóticas) e no “tempo” (acúmulo de vestígios de civilizações passadas), como de resto se observa também nos panoramas londrinos. De fato, a partir do fim do Império, as visões de cidades colocam em ação cada vez mais a capacidade retórica da imagem urbana de falar ora do passado (Jerusalém, Atenas, Florença, Constantinopla), ora de uma expectativa (Rio de Janeiro). O culto a mudança, ao novo, à viagem já havia sedimentado uma nova mentalidade que fazia pressão para mudanças.

Em 1823, quando morre Prévost às vésperas da exibição do último panorama de seu atelier - o do Rio em 1824 - já estamos realmente a pouco passos de duas grandes revoluções: a invenção da fotografia e do *panorama-salon*.

Patenteados em 1824 por Nepveu, o *panorama-salon* seriam uma espécie de aparelho-ótico que permitia a visão de reproduções de vistas urbanas de pequenos formatos, no conforto das residências burguesas. Na notícia que escreveu sobre o panorama-salon o inventor explicava que começara a colocar no mercado o seu panorama-portátil pela vista do Rio mas era possuidor de uma coleção de desenhos com as principais cidades do mundo. Estas vistas haviam sido tomadas, “sur place” com a *chambre noire*, porque se evitava assim esses “desenhos espirituais mais frequentemente inexatos, embora feitos pelos pintores hábeis” (NEPVEU, 1830).

Com o panorama-salon e com o tratamento que estas reproduções passaram a receber - enquadrada e enriquecidas em suas margens com figuras de pássaros, ruínas ou indivíduos - a imagem da cidade voltava a ser “representação”, vendida como souvenirs.

A partir dos anos 1830, a teorização em torno dos panoramas, já havia engendrado formas de vulgarização que refrearam ou controlaram a radicalidade de sua proposta de abrir espaço à subjetividade e à fruição estética⁴. O sucesso do panorama nessa sua primeira fase provocaria a generalização do uso da palavra que passaria a ser sinônimo, como sabemos, de tudo que é abrangente, completo, total – como registram os dicionários usualmente hoje.

É aqui, neste deslocamento semântico, que se instala um “olhar panorâmico” em um sentido outro daquele desejado por Barker e seus continuadores até este momento. O uso social da palavra panorama para designar qualquer atitude, objeto, gesto ou empreendimento que se desejava grandioso ou vasto acarretou, de certo modo, uma mutilação no seu sentido original. À uma forma de exibir e ver novas

que correspondeu a um tipo de experiência interativa na observação das cidades sobrepôs-se uma visão muito mais distante e neutralizada. E guardou-se da relação dos panoramas com a idéia de totalidade muito menos o sentido de “obra de arte total” desejado por Barker do que um sentido de amplitude quase “enciclopédico”, que rebaixou o lugar privilegiado ocupado pela subjetividade presente em sua proposta.

É este “olhar panorâmico”, que distancia e refreia a interação entre o corpo e o que se vê, mas sobretudo se vivencia, autonomizando inteiramente a visão, que sustentaria a própria forma que a maior parte dos reformadores urbanos adotaria em suas práticas e mais tarde em seus diagnósticos.

A mobilidade oferecida pelos *panorama-salon*, de pequenas dimensões e a reprodutibilidade e substituição das vistas urbanas já estamos em pleno processo de novas conquistas tecnológicas que, entretanto, balizam, retrocessos do ponto de vista estético. Em meados do século XIX com os tratamentos que os grandes panoramas passaram também a receber - permitindo a simulação de viagens em trens ou descidas de rios, nos chamados *movings-panoramas* essa tendência se radicaliza. Com a fruição do exotismo de situações, graças à articulação do movimento ao deslocamento físico e geográfico e à emoção dirigida e sob controle nos “travelling”, a noção de história, pouco a pouco, passava a ser narrativa e deixava de ser consciência e tensão concentradas (CASSIRER, 1988, p. 50).

Por outro lado, em 1839 a invenção da fotografia era tornada pública e no *Institut de France* um novo relatório era feito agora por Alexander von Humboldt, membro da instituição. Apreciador de panoramas e dioramas, figura central da proposta romântica alemã de conhecimento universal e unitário, Humboldt defendia junto aos seus pares acadêmicos o novo invento do antigo aluno de Prévost: o daguerreótipo. O desejo de realismo que tanto incitara as pesquisas dos pintores de panoramas fora levado às últimas conseqüências e se materializara no próprio invento da fotografia.

No plano das representações, vemos como a lenta sedimentação da idéia de cidade enquanto espaço a ser vivido, conquistado, corrigido, melhorado pela vontade dos homens que ganhara com os panoramas uma formulação visível e grandiosa, já se banalizara a tal ponto que não apenas invadia o campo literário mas até mesmo as salas de vistas. Marcando a ampliação também da dimensão doméstica, íntima e privada romances, livros de histórias infantis ou de viagens começam a desvelar a herança ambígua do tempo dos primeiros panoramas.

O reconhecimento da cidade em sua objetualidade, já permitira no plano mental e epistemológico a construção de um discurso “estrangeiro” e que se pretendia, agora, autônomo e cientificamente “crítico e neutro” em relação ao espaço urbano histórico.

Na verdade, o ponto de vista frontal e central privilegiado nos panoramas havia colocado o espectador num embate com a cidade – enquanto lugar de uma experiência – mas não em situação efetivamente de controle, conhecimento sistematizado e menos ainda de ação. O urbanismo nascente encontrará - ao nível dos grandes movimentos de massa - uma figuração mais adequada às suas pretensões apenas com a retomada, em outras bases, das perspectivas urbanas aéreas.

Nascidas no século XVI as vistas em vôo “de pássaros” coincidem com um outro momento de grande reflexão e racionalidade em relação ao viver em cidades, à forma urbana e às suas funções. Joachim Lebreton fazendo como vimos seu relatório a Napoleão em 1808, por razões ideológicas ou políticas, diminuiu a importância de Barker como inventor dos panoramas e sequer fazia referência a Breysig. Para ele a idéia original pertencia a Balthasar Lanci, pintor de Urbino que concebera um engenho similar entre o fim do século XV e começos do XVI, mas da qual não se havia tirado “nihil parti” (LE BRETON, 1808, p. 133). Assim ambas as figurações da cidade enquanto objeto total - o panorama de Lanci e as vistas “cartográficas” a vôo de pássaro, da qual a figuração de Veneza por Jacopo de Barbari torna-se a mais célebre - teriam sido quase contemporâneas. Elas seriam decorrentes de todo o interesse que o século XV e XVI também já demonstrara pelo social, pelo político e pelo urbano (CHAMBON, 1994, 1995) e que desde o final do século XVIII vinha dando sinais de retomada.

Ora, as vistas à vôo de pássaros de cidades proliferam na França a partir dos anos 1830/1840, mas a partir da simulação de vistas tomadas por aparatos voadores mecânicos: os balões. As visões totais da cidade, e de sujeitos historicamente engajados, tornadas primeiro possível enquanto uma experiência e educando o olhar (com os panoramas), sofre agora um deslocamento tornando-se observação descritiva, “distanciada” e “científica” (com as vistas em vôo de balão).

Na verdade, ao longo dos anos 1830/1840 Alfred Guesdon, talvez o mais célebre desenhista destas vistas a partir de meados do século XIX, se preparava para olhar as cidades exatamente como os *panoramas-salons* já haviam proposto: de um ponto de vista menos engajado (ESPUCHE, 1994). Suas vistas urbanas *en balon* tornar-se-iam famosas revelando o quanto a visão da cidade deixara de ser estímulo

e se tornara espetáculo, aqui no sentido contemporâneo da palavra.

Nas próprias telas que continuam sendo exibidas nas grandes rotundas repete-se, como comenta Sennet (1990, p. 103) o deslocamento do ideal de gravidade da segunda metade do século XVIII. De fato, vencido primeiramente pelo desejo de *flânerie* em jardins idílicos, agora, nestas telas ou em suas reproduções ele seria francamente deslocado por um sentimento de curiosidade pelo espetáculo - visto à distância - das aglomerações urbanas.

Ora, a visão da cidade enquanto totalidade parece, entretanto, manter-se em situação precária na série dos vôos em balões: a multiplicação de cenas urbanas em outros suportes revelando os limites e a opacidade desta nova forma de figuração. A passagem de uma subjetividade do sentir à uma subjetividade do querer (STAROBINSKI, 1987) parece marcar a diferença entre os primeiros grandes panoramas e a multiplicação das tomadas aéreas em balões e das vistas de cidade nos álbuns e relatos de viagens “pitorescas”, nos *panoramas-salons* e até mesmo na fotografia nascente. Desdobrando-se em diferentes suportes, e é entre a visão espetacular e o intimismo de um ou de outro meio que se desenha tanto a curiosidade pelo exótico quanto a busca de conhecimento científico, sistematizado, comparado.

Aqui, poderíamos nos perguntar também porque a França, porque Paris dividindo inicialmente certas tendências com Londres, se impôs cada vez mais como o centro deste movimento. A resposta teria que ser procurada nos diversos mecanismos que constroem Paris, num momento de competição econômica entre cidades, como a grande capital da segunda metade do século XIX. O que mostra que as cidades-capitais são as catalisadoras das potencialidades econômicas mas também ideológicas, científicas e culturais. A partir dos anos 1830/1840 Paris produz, vende, exporta, transfere para outras capitais regionais estas diferentes e novas formas de olhar. Entretanto, pode-se traçar um paralelo entre as vistas aéreas em vôo de pássaro e a ação dos primeiros urbanistas.

Pouco a pouco, constataremos na França com Napoleão III e com Haussmann, mas também por toda Europa, a emergência de teorias de intervenção que pregam correções e reformas na cidade através de projetos globais e articulados.

De fato, já por volta dos anos 1840 a acumulação de diferentes sinais denuncia que o foco de reflexão sobre as cidades deixava de ser a reconstituição de uma experiência para ser a descrição de um estado de coisas que apela para a ação. A multiplicação de imagens urbanas não nos deve

deixar enganar: pensar a cidade deixava de interessar, sobretudo, pintores e filósofos para atrair reformadores, sociólogos e urbanistas, *avant la lettre*. O desenvolvimento de “olhares” científicos primeiro acompanha e depois domina o desdobrar-se das figurações das cidades nos diferentes suportes. Em todo caso, é como se ambas as tendências, se completando mutuamente, buscassem a partir de então a todo custo substituir - como um valor de cultura, como um valor social que se transmite - a proposta dos primeiros panoramas de um conhecimento estético, momentâneo e individual, do viver coletivo que é a própria cidade. Nos anos 1850/70 seria a própria haussmanização o que denuncia as heranças mas também novos tempos com os primeiros projetos panorâmicos - já no sentido dominante, hoje, da palavra.

Observando, entretanto, os mecanismos de interação entre figurações urbanas e as imagens mentais que a elas se ligam e a própria constituição dos “estudos urbanos” e do desenvolvimento do urbanismo, talvez não seja inócua lembrar que embora grandiosos, monumentais, afirmativos, os panoramas nasceram de uma parte igual de dúvidas. Estas telas realística e cientificamente construídas almejavam ultrapassar a exterioridade da forma urbana que davam a ver e mobilizar a consciência subjetiva por intuírem que “as formas das cidades mudam mais que a alma dos mortais” e que o seu conhecimento e controle é, apenas, promessa de conhecimento e controle.

Notas

¹ Este texto retoma reflexões publicadas em *Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro* (1994), ampliadas em comunicação apresentada na IV International Conference on Urban History (1998) e que foram tema do curso *Réseaux de savoirs et réseaux de villes: Éléments pour une lecture des représentations iconographiques des villes au Brésil*, ministrado como professor convidado na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2006).

² De acordo com Pereira (1994), seguimos a interpretação de G. Ferrez de que o panorama mostrado em Londres, em 1828, na Leicester Square foi aquele desenhado por W. John Burchell, do qual o IHGB fez uma reimpressão em 1966 apresentada por aquele autor. Contudo, pesquisas na *British Library*, na seção de obras raras, mostram no prospecto com o título *City of S. Sebastian and Bay of Rio de Janeiro*, de 1828, uma outra imagem do Rio, embora também de Burchell (Ver análise neste texto).

³ *Description of a view of the city of St. Sebastian and the bay of Rio de Janeiro*. London, J. and C. Adlard, 1828.

⁴ Em Pereira (1999):

(1) Obras recentes dando mostras de exaustivas pesquisas, como Bordini (1984); Pleissen (1993) e Comment (1993) vêm tratando dos panoramas mas contemplando-o em um largo arco de tempo o que malgrado a extensão da empresa, acaba por diluir os pontos de ruptura e as diferenças do papel social e cultural que é desempenhado por um mesmo suporte artístico em um momento ou outro.

(2) Tendemos, ao contrário de Comment (1993: 102-103) a datar 30 anos mais cedo, por volta de 1840 no máximo, o fim da primeira geração de panoramas. São sintomas, sucessivamente desde a década de 1830: a invenção do “panorama-salon”, a invenção do daguerreótipo, a série de vistas urbanas de cidades de Alfred Guesdon à partir de 1840

(3) Na historiografia dos anos 1980/90 dedicada ao tema específico o livro de Bordini (1984) parece ser aquele que mais oferece pesquisas sistemáticas e possibilidades de desdobramentos, saliente-se ainda as pistas produtivas que o livro de Recht (1989) traz para certas questões envolvendo os panoramas. A palavra “ocularcentric” foi cunhada por Martin Jay (cf.1993).

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des capitales: 1600-1700*. Gêneve: Skira, 1964.
- AUJOURD'HUI, Art et Architecture, 42-43, octobre 1963: 64-65.
- BEAUDELAIRE, Charles. *Salon 1859: oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du XIXème siècle*. Paris: Les Editions du Cerf, 1989.
- BERQUE, Augustin (Ed.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Paris: ChampVallon, 1994.
- BORDINI, Silvia. *Storia del Panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo*. Roma: Officina Edizioni, 1984.
- BRION, Marcel; CASPAR, David Friedrich; CARUS, Carl Gustav. *De la peinture de paysage*. Paris: Klincksieck, 1988.
- CONAN, Michel. *Généalogie du paysage. Le Debat*. Paris 6529-42, 1991.
- COMMENT, Bernard. *Le XIX: siècle des panoramas*. Paris: Adam Biro, 1993.
- CROCE, Benedetto. *Essais d'esthétique*. Paris: Gallimard, 1991.
- CASSIRER, Ernst. *Ecrits sur l'art*. Paris: Les Editions du Cerf, 1995.
- _____. *L'idée de l'histoire*. Paris: Les Editions du Cerf, 1988.
- DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Champs-Flammarion, 1993.
- D'HELFT, Brigitte; VERLIEFDEN, Michel. *Les rotondes de l'illusion*. Monuments Historiques, Paris, 4: 1978.
- ESPUCHE, Albert Garcia (Org.). *Ciudades: del globo al satélite*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 1994.
- FREIRE, Américo. *Uma capital para a República*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- GUSDORF, Georges. *Le savoir romantique de la nature*. Paris: Payot, 1985.
- _____. *Le romantisme*. Paris: (1) Payot, 1993.
- JAY, Martin; DOWNCAST, Eyes. *The denigration of vision in twentieth-century: French thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- LE BRETON, Joachim (1808). *Rapport à l'empereur sur les progrès des sciences et des Beaux-Arts depuis 1789*. Paris: Belin, 1989.
- LEVIN, David Michael. *Modernity and hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- NEPVEU (Ed.). *Des panoramas-salon: explication du panorama de Rio de Janeiro*. Paris: Passage des panoramas, 1830.
- PATTETA, Luciano. *Historia de la Arquitectura: antologia critica*. Barcelona: Hermann Blume, 1984.

PEREIRA, Margareth da Silva. *Os Correios e Telégrafos no Brasil: um patrimônio histórico e arquitetônico*. São Paulo: MSP/ECT, 1999.

_____. Romantismo e objetividade: o primeiro panorama do Rio de Janeiro. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo, v.2, jan./dez. 1994.

_____. *Rio de Janeiro: l'éphémère et la perennité – Histoire de la ville au XIXème siècle*. 1988. Tese (Doutorado em História) - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.

PLESSEN, Marie-Louise (Ed.). *Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Bonn: Stroemfeld & Roter Stern, 1993.

RECHT, Roland. *La lettre de Humboldt*. Paris: Christian Bourgois, 1989.

ROGER, Alain. Le paysage occidental. *Le Débat*, Paris, n. 65, p. 14-28, 1991.

SANTOS, Affonso Carlos Marques dos. A cidade do rio de Janeiro: de laboratório da civilização à cidade símbolo da nacionalidade. In: SEMINÁRIO BRASIL-ARGENTINA: a visão do Outro, 2000, Brasília. *Anais...* Brasília: FUNAG, 2000.

SEDLMEYER, Hans. *El arte descentrado*. Barcelona: Labor, 1959.

SENNET, Richard. *The conscience of the Eye: the design and social life of cities*. New York: Alfred Knopf, 1990.

STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*. Genève: Skira, 1987.

_____. *Diderot dans l'espace des peintres suivi de Le sacrifice en rêve*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1975.