

**Macau na Geopolítica e na Cultura Visual Vitorianas:
A Guerra do Ópio e a Presença Britânica
na China no (Guia do) Panorama
Description of a View of Macao (1840), de Robert Burford**

Rogério Miguel Puga
(NOVA FCSH/CETAPS)

London covered the whole Earth. England encompassd the Nations:
And all the Nations of the Earth were seen in the Cities of Albion.
William Blake, *Jerusalem* (c.1804)

Introdução

Até 1842 Macau foi a única porta de entrada e lar de ocidentais na China, bem como um espaço privilegiado para o intercâmbio sino-ocidental cultural. A partir sobretudo do século XIX, o enclave é representado por diversos pintores e fotógrafos anglófonos, (Puga 2023) e, apesar de ser contemplado nas antologias de Richard Hakluyt (1553-1616) e Samuel Purchas (1575-1626) e noutras obras, é sobretudo desde 1637 que Macau marca presença na literatura inglesa, (Puga, *A World* 144-166) fenómeno que se intensifica a partir de 1700, quando a East India Company (EIC) inicia comércio directo com a China, e os sobrecargas passam a utilizar o enclave luso-chinês como o seu lar no Império do Meio.

Macau foi, portanto, o lar dos sobrecargas da EIC na China desde 1700 até 1834, e dos comerciantes independentes ingleses até à fundação de Hong Kong, após a Guerra do Ópio, um ano depois da exibição, em Londres, de um panorama da autoria do artista Robert Burford (1791-1861)¹ que representa a cidade.

Macau já era conhecida do público inglês quando,² em 1840 e 1841,³ uma *cityscape* e uma *riverscape* da península vista a partir da Rada foi exibida no *upper circle* do londrino Leicester Square Panorama.⁴ Os dois topónimos no título do panorama – *View of Macao in China* – remetem, como veremos, para o teatro da Guerra do Ópio que, nessa mesma altura (1839-1842), a Grã-Bretanha (GB) travava com a China. O visitante poderia adquirir a brochura de doze páginas *Description of a View of Macao in China Now Exhibiting at Panorama, Leicester Square. Painted by the Proprietor Robert Buford* (1840) que guiaria a sua visita, e da qual nos ocupamos neste estudo, uma vez que o panorama não sobreviveu e é apenas conhecido,⁵ como todos os outros panoramas londrinos, através da imagem da sua legenda (Fig. 1) na brochura disponibilizada aos visitantes:

-
1. Familiar de John Burford (*fl.* 1812-1850) que, como veremos mais adiante, foi dono de dois panoramas londrinos. Robert Burford, o autor do panorama de Macau, foi um conhecido pintor de inúmeros panoramas que exibiu, em Londres, sensivelmente entre 1819 e 1860. O artista expôs, pela primeira vez, *A View of Westminster Hall*, na Royal Academy, em 1812, tornando-se assim um mediador, ou melhor, um curador, de paisagens monumentais, naturais, históricas, militares e etnográficas globais dirigidas ao público londrino que conseguia pagar os ingressos (um *shilling*).
 2. O Panorama abriu, em 1793, como uma sociedade, mas, com o lucro das entradas, Barker conseguiu comprar as quotas aos sócios. (Anónimo, “Panoramas” 35) O estabelecimento encerrou em 1863, e a imprensa coeva descreveu a sua estrutura (veja-se, por exemplo, Anónimo, “Panoramas” 33-34 e a Fig. 2).
 3. O próprio guia (Burdord, *Description of Macao* 2) informa o visitante “[t]he panorama taken from the Bay of Typa”, dado repetido, no ano seguinte, no guia do panorama de Damasco (Burford, *Description of Damascus* 1): “in the upper circle, is now open, a View of Macao, with the Bay of the Ty-Pa [sic.]”, baía que é descrita em Burford. (*Description of Macao* 12)
 4. Ao mesmo tempo, como informa o guia de que nos ocupamos, era exibido no *Lower Circle* (a maior sala), uma paisagem de Benares. (Burford, *Description of Macao* 12)
 5. A esmagadora maioria dos panoramas do século XIX, pintados a óleo, não sobreviveu, pois circulava por várias localidades, inclusive, nos EUA, era utilizada até à exaustão ou reaproveitada, ou sucumbia a fogos, à humidade e às más condições de armazenamento. (Anónimo, “Panoramas” 35)

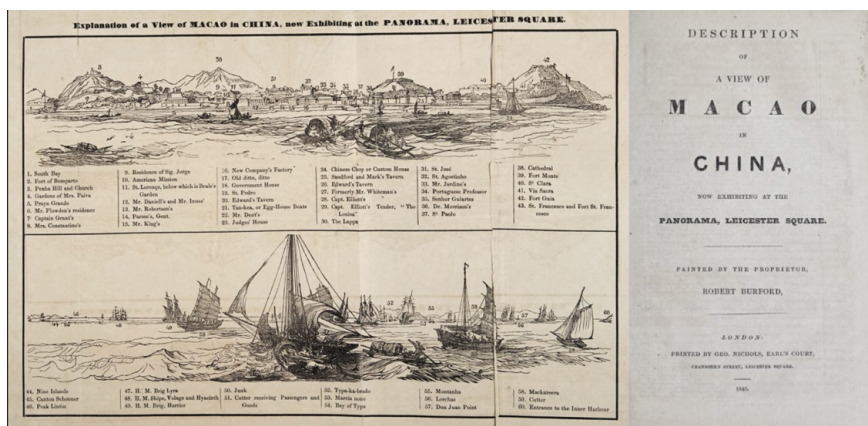


Fig. 1 – Imagem de Macau e frontispício (Burford, *Description of Macao*)

O guia (Fig. 1) de que nos ocupamos (*Description of Macao*) ainda não foi alvo de qualquer estudo académico, pelo que decidimos analisá-lo no âmbito dos Estudos Anglo-Portugueses, revelando a sua função ideológica à luz dos interesses comerciais e coloniais britânicos da altura que obviamente influenciam o momento em que Macau é exibido e descrito na narrativa escrita e visualmente.⁶ Numa primeira parte deste artigo revisitamos a história e as funções do panorama enquanto representação histórica, produto cultural popular e instrumentos ideológico da cultura visual vitoriana, para depois tentarmos entender qual seria a reacção do visitante vitoriano ao panorama, e analisarmos o contexto histórico em que é exibido, na metrópole do império britânico. Estudaremos, na secção final, quer a imagem de Macau representada na tela do panorama 1840 a partir de artigos jornalísticos coevos e da imagem-sumário na brochura, quer o texto geral e as 27 legendas dos elementos da imagem numerados (no guia) e escolhidos pelo autor para serem destacados.

6. Remetemos o leitor interessado nos paratextos (folhas de sala, guias, anúncios, notícias) dos panoramas para o estudo e a antologia de Garrison *et al* (2012-2013), que reúne, contextualiza e estuda 90 desses textos.

1. O Panorama (de Leicester Square) e a Cultura Visual Vitoriana: Tecnologia Ideológica e Entretenimento Didático

No final do século XVIII e ao longo do século XIX, um número crescente de espectáculos visuais e exposições entreteve o público londrino, do Eidophusikon, de Philippe de Louthembourg, e do Museu de Cera Madame Tussaud's à Great Exhibition, (Altick 1978) passando pelos famosos daguerreótipo, caleidoscópio e os panoramas do Strand e de Leicester Square que, enquanto experimentações estéticas e explorações de novos paradigmas visuais, foram "part of a quest for a sublimity that eluded the more conventional formats of pictorial representation [...] by removing boundaries or compositional conventions [...] intend[ing] to unlimit visual representation by freeing it from constraints of size, framing or internal structuring" (Ibata, *The Challenge* 148) e terão concorrido para a intensificação da dimensão emotiva da esfera pública e da cultura popular vitorianas. Os panoramas, que, de acordo com parte da elite londrina, não exigiam uma educação ou um gosto refinados, terão funcionado como "agent[s] of popular taste" (Grau 57) numa altura em que, como recorda Plunkett:

picture-going, in all its variety, became a national pastime. Exhibitions of visual media took place in towns and cities across Britain, and not only in mechanics and literary institutes, theatres, and other large exhibition spaces, but in music halls, town halls, workhouses, schools, and church halls [...] streets and fairgrounds. (s.p.)⁷

Já Armstrong defende que a modernidade (urbana) do século XIX era caracterizada em termos do "status of the image, the nature of mediation (or bringing about of a changed state), and the problem of knowledge and perceptual certainty". (254) Se Crary (1992), Kember

7. Hyde (1988) refere-se a esse fenómeno como *Panoramania*.

(13-40) e Biltereyst, Maltby e Meers (3-4)⁸ defendem que as novas tecnologias visuais do século XIX, como o panorama, ajudaram a sincronizar a subjectividade (sensorial) do público aos ritmos da industrialização,⁹ os panoramas tinham ainda objectivos de propaganda militar e colonial, como veremos.

O panorama mimetizava a forma de observar do viajante que se coloca num ponto vantajoso para observar o máximo possível da paisagem, e são vários os escritores românticos que descrevem, aliás, paisagens dessa forma.¹⁰ Por exemplo, a mulher de William Wordsworth, Mary Wordsworth, no diário da sua viagem pela Europa, em 1820, aprecia a natureza e as aldeias continentais e dirige-se directamente à sua filha Dora, então em Inglaterra, ao subir às ruínas de um castelo numa encosta alemã, e pede-lhe que use a sua imaginação para visualizar os detalhes e as perspectivas simultâneas da verticalidade e horizontalidade da imensa paisagem alpina, como se de um enorme panorama¹¹ – tão em voga na Londres de então – se tratasse.¹²

-
8. Biltereyst, Maltby e Meers: “the modernity thesis proposed that disruptive economic, social and cultural effects of urbanization and industrialization created a state of constant sensory change, nervous stimulation, feverish stress, speed and bodily peril, and that cinema both reflected this state and was a consequence of it, promoting a particular gaze or form of perception”. (3-4)
 9. Oleksijczuk recorda que a eliminação de barreiras espaciais através do comércio global (capitalismo), da construção de canais, estradas, do comboio e dos barcos a vapor leva à revisão radical das noções de velocidade, espaço e tempo. (131)
 10. Barthes comenta, ao escrever sobre a Torre Eiffel: “the bird’s-eye view, on the contrary, represented by our romantic writers [...] permits us to transcend sensation and to see things in their structure. Hence it is the advent of a new perception, of an intellectualist mode, which these literatures and these architectures of vision mark out”, (9) detendo-se o autor, mais adiante, no panorama: “What, in fact, is a panorama? An image we attempt to decipher, in which we try to recognize known sites, to identify landmarks [...] to perceive Paris from above is infallibly to imagine a history”. (10-11)
 11. Henry Crabb Robinson comenta a escrita de Mary Wordsworth: “[who] frequently described as in a panorama, the objects around her. These were written on the spot [...] Now it is evident that a succession of such pictures must represent the face of the country”. (271)
 12. Mary escreve à filha: “*Suppose us standing upon its Tower* rising out of a Sea of mist. – Woody hills on the Shore; – *beyond & above these*, the majestic Alps appearing in sunshine, revealing themselves by degrees. Just before us [...], a beautiful path *leads up a flat green hill* to a level with *the Tower on which we stand* [...] – Now, a little Valley at our feet opens out between us & the hill, [...] and more paths [...]. Turning to the right, the Jura Mountains [...] & opposite to the Alps, promontories & points running into the body of the mist; [...] changing form continually. Mountains of different heights; woody, overlapping, & peering above each other, *bring me round to the region of the Alps* – now [...] enlarged & multiplied”. (Hammack 95) (itálicos nossos). Em Haarlem, a diarista descreve ainda “the most interesting Bird’s eye view”, (153) recordando-nos que as paisagens mais alargadas eram cada vez mais apreciadas em Londres, por exemplo, no Diorama de Regent’s Park, inaugurado em 1823, e que os Wordsworth visitaram em 1824. (Waldegrave 99)

O panorama tem sido visto por alguns estudiosos como uma tecnologia democratizante (e voyeurística), pois permite o acesso a informação visual e escrita a uma maior parte da população, enquanto outros autores, adotando uma leitura mais foucauldiana, consideram o panorama um instrumento de vigilância e regulamentação estatal, (Kingstone, *Panoramas* 30-31) sendo óbvio que poderiam ser ambas as coisas, como qualquer outra obra de arte ou entretenimento: promoviam debate e o dissenso (caso os visitantes discutissem determinados temas), mas também reproduziam o discurso dominante.

Recuemos brevemente às origens do panorama. O pintor de origem irlandesa Robert Barker (1737-1806) terá inventado o panorama na cidade de Edimburgo, em 1787, cerca de quatro anos depois do primeiro voo de balão de ar quente (Novembro de 1783), ao criar uma forma de pintar paisagens circulares (de 360 graus) sem distorcer a linha do horizonte. (Altick 129; Iбата, *The Challenge* 150) No ano seguinte, Barker exibiu uma paisagem dessa cidade escocesa e, em 25 de Maio de 1793, inaugura a sua 'rotunda' de dois andares, o Leicester Square Panorama, que poderia albergar telas com mais de 300 metros, (Corner 6-14; Oetterman 105) num edifício próprio, desenhado pelo arquitecto escocês Robert Mitchell, a que se chamou, em Inglaterra, 'rotunda' (Fig. 2), não se fazendo a concorrência esperar, pois surgem, por exemplo, o Lyceum Theatre, o Egyptian Hall e o Colosseum.¹³ O Panorama fundado por Barker estaria de portas abertas durante cerca de setenta anos, e é nele que seria exibido o panorama de Macau, em 1840.

13. A 'rotunda' estava aberta entre as 10 horas e o pôr do sol, sendo o interior do edifício aquecido no Inverno e iluminado pela luz solar, sendo o melhor período para o visitar entre final de Abril e Outubro.

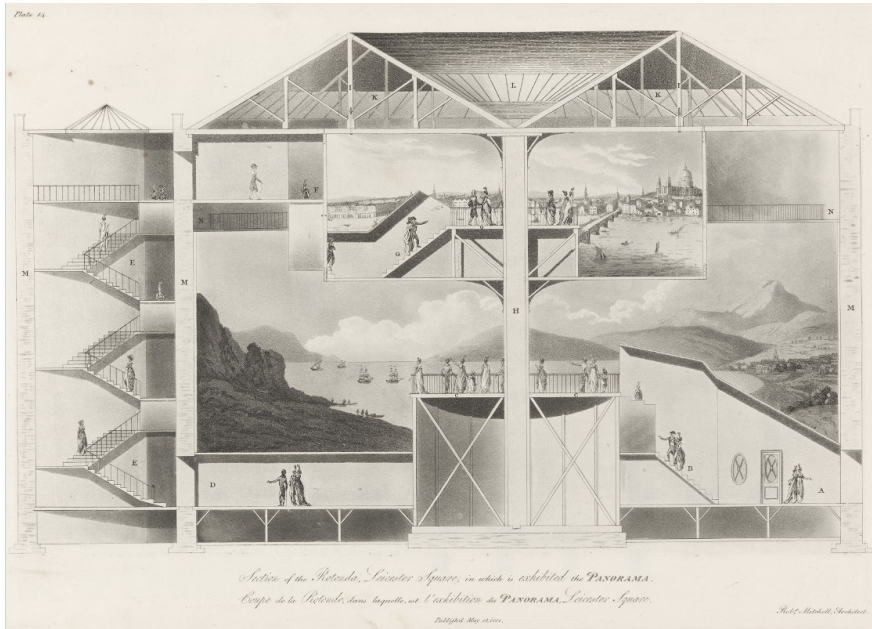


Fig. 2 – Esquema da rotunda do Panorama de Leicester Square (1801), publicado em Mitchell (plate 14)

No esquema do interior da rotunda publicado por Mitchell (Fig. 2), encontramos, entre os visitantes, o dobro das mulheres a serem guiadas por acompanhantes masculinos, e algumas crianças, apreciando sobretudo essas visitantes, da plataforma, representações de façanhas masculinas britânicas (cercos, batalhas, comércio e colônias), como, aliás, também acontecia na ficção britânica em que as mulheres, embora viajassem cada vez mais, esperavam pelo regresso dos homens e das suas histórias de aventuras masculinas. (Lanone 118-120) Torna-se, portanto, simbólico, o número elevado de mulheres nessa representação da viagem virtual que o panorama possibilitava aos londrinos. Os espectadores teriam a sensação de entrar noutra 'mundo' e estar rodeados pela paisagem representada na tela, pois entravam na plataforma de observação (varanda circular) através de

escadas em caracol e corredores escuros (Fig. 2).¹⁴ O visitante urbano posicionava-se, assim, no meio do espectáculo urbano e imersivo,¹⁵ e sentia-se inicialmente desorientado e impressionado,¹⁶ para depois controlar essa estupefacção e apreciar a ampla paisagem pintada na tela circular,¹⁷ sensação que é invocada pelo famoso quadro *The Wanderer above a Sea of Mists* (1818), de David Casper Friedrich. A entrada na 'rotunda' do panorama permitia também um momento de escape e de isolamento visual e auditivo (sensorial) da azáfama londrina e, como recorda Ibata, o que constitui realmente novidade no panorama (enquanto tecnologia da ilusão) "was the ability it gave viewers to cross into spaces which until then had been kept within the quadrilateral frame of the painting or illustration, or separated from the viewer by physical distance". (*The Challenge* 148)

Barker que sempre enfatizara a alta qualidade do seu trabalho,¹⁸ publicita, num anúncio, o panorama como uma elaborada técnica

-
14. A patente de Barker especifica a ilusão do realismo: "The entrance to the inner inclosure must be from below a proper building or framing being erected for that purpose, so that no door or other interruption may disturb the circle on which the view is to be represented [...] and the inner inclosure may be elevated, at the will of an artist, so as to make observers, on whatever situation he may wish they should imagine themselves, feel as if really on the very Spot". (167) Em 1829, um visitante elogia o realismo do panorama de Madrastra da autoria do artista William Daniell: "fidelity with which all that is characteristic of Indian climate and scenery in general and of the Madras variety of it in particular [...] has been preserved [...] [T]he figures are drawn with such perfect truth that we can almost see the natives moving about, we fancy we can catch the sound of the palankeen bearers' voices as they bustle along. [...] Every square inch is redolent of hot climates crowded with Asiatic images and fertile in what may be called historical and political associations peculiar to our Indian administration". (Shellim 81)
 15. Grau define imersão como "diminishing critical distance to what is shown and increasing emotional involvement in what is happening". (2003, 13) Ao referir-se ao panorama, Griffith utiliza a expressão "immersive spectatorship" (39) e Grau "aesthetics of immersion". (13-15)
 16. A rainha Charlotte terá ficado enjoada ao visitar o panorama *Grand Fleet at Spithead in 1791*, que simulava o movimento de barcos, e algumas visitantes desmaiavam e achavam a experiência demasiado intensa. (Altick 135)
 17. Devido a esse processo, Ibata defende que o panorama de Baker poderá ser uma reação à teoria do sublime de Burke (*The Challenge* 156) que descreveu a experiência sublime como sendo composta por dois momentos seguidos, desprazer e euforia, ou seja, primeiro, a razão é dominada e a mente teme, sente "astonishment" e é privada de todos os seus poderes "of acting and reasoning" até que a exaltação passa a prevalecer quando o observador percebe que está livre do perigo observado e o intenso terror inicial se transforma em prazer estético, "a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror". (53, 123) A autora conclui que o que o panorama estava a revelar não era apenas "popular taste against the taste of the elite. It was a new form of visuality, based on immersion, bodily participation and instant virtual transport from place to place. In the latter respect, it participated in the acceleration of visual experience which went along with growing urbanization". (Ibata *The Challenge* 165)
 18. Robert Burford foi o principal gerente do Panorama entre 1827 e 1863 e defendeu que os seus panoramas não eram "a species of scene-painting, coloured in distemper, or other inferior manner [but

de desenho e pintura numa tela curva, sem os limites da moldura:¹⁹ “The idea is entirely new, and the effect, produced by fair perspective, a proper point of view, and unlimiting the bounds of the Art of Painting”, (*apud* Oleksijczuk 51; *vide* Herman s.p.)²⁰ ideia que também Robert Burford manteria posteriormente nos títulos dos guias que acompanham cada panorama, que era, na época, a par do diorama,²¹ a mais avançada tecnologia de representação de paisagens (próxima daquilo a que hoje chamamos realidade virtual).²² Aliás, o panorama, enquanto “pre-cinematic vision”, (Gabriele 2016) entretenimento didático popular e arte visual, “drew attention to the figural space of representation; and provided new evidence for the constructed and contingent nature of the real”. (Otto s.p.)²³ Em 11 de Julho de 1803, John Burford, parente de Robert Burford, juntamente com um outro artista, o filho mais velho do inventor do panorama, Thomas Edward Barker, abriu um Panorama no Strand, que rivalizava com o de Leicester Square,²⁴ que era, então, uma das maiores atracções

were] painted in the finest oil-colour and varnish [...] and in the same manner as a gallery picture”. (*Description of Summer* 10)

19. Alguns autores defendem que Barker não estava a remover a moldura, mas a criar uma nova que incluía em si mesma o observador. (Ford 8)
20. Em 24 de Abril de 1789, um jornalista do *Times* descreve o panorama de Barker e afirma que é uma experiência pedagógica e cultural útil para os membros da família real “who rarely go abroad”, concluindo: “This Artist brings the wished for scene before them, one entire uninterrupted circle, placing them in the centre, where they can see the same as those who travel [...] and having seen it personally, they can retain it perfectly in idea, the same as nature could impress”. (Otto s.p.)
21. Recordem-se outros neologismos que designaram espectáculos em Londres, mas que, ao contrário do panorama, não sobreviveram: “eidophusikon”, “eidometropolis” e “cosmorama”.
22. Sobre a tecnologia dos panoramas de Londres e o seu impacto na cultura visual de então, vejam-se: Altick 1978; Hyde 1988; Miller 1996; Oettermann 1997; Charlesworth 2001, 129-145; Benosman 2001; Comment 2002; Jong 2006; Rombout 2006; Otto 2007; Varga 2007; Markman 2008; Koller 2010; Rockett e Rockett 2011; Thompson 2018 e as restantes actas dos inúmeros congressos do International Panorama Council (UPC); Koller 2019; Barringer e Trumpener 2020; e Kingstone 2022, entre outros.
23. Como também recorda Uricchio, “the panorama entered the world not as a visual format but as a claim: to lure viewers into seeing in a particular way. Robert Barker’s 1781 patent for a 360-degree painting emphasized the construction of a ‘proper point of view’ as a means of making the viewer ‘feel as if really on the spot.’ This situating strategy would, over the following centuries, take many forms, both within the world of the painted panorama and its photographic, magic lantern, and cinematic counterparts”. (225)
24. John Burford e Barker exibiram, nos dois *circles* – o *Upper (Lesser) Circle* e o *Large Circle*, com cerca de 27 metros de diâmetro e a imagem a uma distância de nove metros do público – do Leicester Square Panorama, paisagens de cidades e localidades como: Dover (1809-1810, 1817-1819), as ilhas da Sicília (1801-1812), a baía de Cádiz (1810-1812), Lisboa (1812-1813), Florença (1812-1814), Moscovo a arder (1813-1814), Berlim (1814), a Batalha da Corunha (1814-1815), Paris (1814-1815, 1816-1817), Ostend (1815-1817), a vitória de Waterloo (1816), Roma (1817-1818), Atenas (1818-1819), Veneza no Carnaval (1819), Nápoles (1820-1821), Corfu e a costa da Grécia (1823), Pompeia (1824), Génova,

de Londres, (Andrews 1930) contemplando as duas salas quer episódios históricos, militares (como as Guerras Napoleônicas)²⁵ e coloniais – que celebravam visualmente a glória da expansão e do império britânicos,²⁶ nomeadamente expedições (às regiões polares)²⁷ –, quer paisagens naturais²⁸ e urbanas de países europeus e de colônias britânicas, algumas visitadas e pintadas por John e Robert Burford, enquanto outras representavam localidades longínquas eram pintadas a partir de desenhos de outros viajantes, sobretudo agentes coloniais (militares, administradores) e de gravuras, como aconteceu com o panorama de Hong Kong, em 1844.²⁹ Muitas dessas cidades eram portos por onde as frotas britânicas iam passando, ou cenários de confrontos bélicos (Oleksijczuk 154-155), tal como Macau, no início da Guerra do Ópio.

Genebra (1827) Cidade do México (1826), Madrid (1827), San Sebastian e Rio de Janeiro vista da baía de Guanabara (1828), Sidney (1829), Amesterdão (1830), Calcutá, Quêbec, Florença (1831), Milão (1832), as Cataratas do Niágara (1833), Nova Iorque, Lima, Paris e o cemitério Père La Chaise (1834), Mont Blanc, Dublin (1937), Cantão (1838), Malta (1839), Varanasi e o rio Ganges (1840), Damasco (1841), Cabul (1842), Koblenz e a cidade das termas alemã, Baden-Baden, península de Boothia (1843), Hong Kong (1844), Constantinopla (1846), Cairo (1847), regiões polares (1850), Jerusalém (1851), Granada (1853), Berlim (1854), São Petersburgo (1856), Moscovo (1857) e Roma (1860), entre outros.

25. A descrição rigorosa e realista de detalhes e do posicionamento dos barcos e de oficiais em determinados momentos das batalhas britânicas contra Napoleão era apreciada pelos visitantes. (Byerly 158; Garrison, "Virtual Reality" 8) Em 1799, um jornalista do *Morning Chronicle* comentava o simulacro do terror e do perigo no panorama sobre a Batalha do Nilo: "Nothing can be more perfect or more sublime than the illusion which this Painting of the Battle of the Nile possesses. The effect is the most striking that we ever witnessed from the combination of light and colours. It is actually magical, for the Spectators are surrounded on all sides with the flames of the engagement, and they shrink from the explosions that threaten to cover them with the burning fragments of the ship blown up." (Tracy 137)
26. Panoramas que ilustravam: a Batalha da Sobraon, na Índia, que teve lugar em 10 de Fevereiro de 1846, exibido logo nesse ano (*Description of a View of the Battle of Sobraon with the Defeat of the Sikh Army of the Punjab*, 1846), o bombardeamento de Acre (1841), o ataque anglo-francês a Sebastopol (1855), a cidade de Déli e a derrota de rebeldes indianos (*Description of a View of the City of Delhi, with an Action between Her Majesty's Troops and the Revolted Sepoys*, 1858) e os Himalaias com as estações britânicas de Kussowlee, Soobathoo e Simla, bem como as planícies do Hindustão (1847). Destacam-se ainda os temas das batalhas de Waterloo e de Alma, e, sendo ainda Barker o dono do panorama de Leicester Square, eram apreciadas aí representações das batalhas do Nilo, de Copenhaga, de Salamanca e de Vitoria. Sobre o panorama alusivo à Batalha de Trafalgar, veja-se Billing (2002).
27. Apesar de essas expedições polares serem encaradas como esforços nacionais britânicos, Kaalünd recorda que eram "inherently international projects" (301) que envolviam comunidades dessa zona do globo, tripulantes internacionais que utilizavam conhecimentos adquiridos em expedições estrangeiras.
28. Por exemplo, *View of the Falls of Niagara* (1833) e *View of Mont Blanc, the Valley of Chamounix* (1837), de Robert Burford, cujos guias citam versos de *Childe Harold's Pilgrimage*, de Lord Byron, que descrevem as quedas de água no rio Velino e os Alpes
29. Burford informa no guia do panorama de Hong Kong: "the figures by H. C. Selous [...] from drawings taken by Lieut. F. J. White [...] in 1843". (*Description Hong Kong* 4)

Quando Robert Barker faleceu, em 1806, o seu filho mais novo, Henry Aston Barker (1774-1856), assumiu a administração do Panorama de Leicester Square. Em 1816, Henry comprou o Panorama do Strand ao seu irmão Thomas e tornou-se parceiro comercial de John Burford, que fora ‘pupilo’ do pai de ambos. A partir de 1817, John geriu o Panorama do Strand, e os dois donos de ambos os panoramas asseguraram-se de que as paisagens exibidas eram distintas e atraíam visitantes.³⁰ Em 1822, quando Henry se retirou do negócio, John passou a gerir os panoramas com a ajuda do seu familiar Robert Burford, autor do panorama de que nos ocupamos. Em 1826, John Burford reformou-se e Robert continuou a gerir as duas ‘rotundas’, encerrando, em 1831, o Panorama do Strand e, em 1863, o de Leicester Square. (Taylor 1875, 467)

Os panoramas ajudam a construir visualmente a identidade nacional (Thompson 9-15; Trumpener 182-201) e imperial ao celebrar a glória nacional do Reino Unido (RU), ecoando as narrativas oficiais, bem como o projecto colonial e bélico, ou seja, funcionam como “voyeurismo patriótico”. (Kingstone, *Panoramas* 261-293) Hardt e Negri defendem que as ideologias do império assentam na capacidade de apresentar “force as being in the service of right or peace”, (15) nomeadamente a divulgação de paisagens e episódios militares e históricos³¹ que espelham os objectivos e actividades, por exemplo, do Admiralty, bastando recordar o panorama das ‘regiões polares’ (*Panorama of Summer and Winter Views of the Polar Regions*) exibido por Robert Burford, em 1850, quando a Royal Navy organizara várias expedições britânicas a essa zona do globo, nomeadamente para

30. Por exemplo, em 1801, ambos os panoramas exibiram paisagens de Constantinopla, um com vista da Torre de Galata, e outro da Torre de Leander.

31. Kingstone conclui: “panoramas typically celebrated dominant nationalisms, colonialism, and imperialism. The recent historical events they depicted were almost universally military events, and the ones selected were almost universally victories. They were thus routinely used to stir up patriotic and specifically warmongering emotion”. (“Panoramas” 263) Por exemplo, o primeiro *panorama with motion* (com efeitos de movimento) foi exibido em Bath, em Abril de 1797, e celebrava a glória naval britânica através da vitória contra Espanha na Batalha do Cabo Vicente, em Fevereiro desse ano. Em Junho de 1798, um panorama, em Ipswich, representa a vitória de Admiral Duncan sobre a frota holandesa na Batalha de Camperdown, e posteriormente acontece o mesmo com a Batalha do Nilo num panorama que percorre a GB entre 1800 e 1801. (Plunkett s.p.)

resgatar o explorador Sir John Franklin,³² espelhando quer destinos e símbolos de interesse para o RU, quer agendas e debates políticos. As expedições ao Polo Norte constituíam mais uma *performance* para reforçar o poder global da GB, e os panoramas espelham o interesse político e popular nessas viagens, e, como conclui Oleksijczuk, “by offering spectators illusions of proximity to ever more distant places in which British influence and power were making themselves felt, Robert and Henry Aston Barkers’ panoramas shrank the world as they enlarged Britain’s place in it”. (171)

Se o público procurava, no panorama, evasão (viagem), educação, entretenimento e uma experiência estética em Leicester Square,³³ estudos recentes revelam que esse espetáculo de “savag horrors” transformou o Ártico num espaço sobrenatural de gelo através de paisagens também sensacionalistas, góticas e caracterizadas por efeitos meteorológicos exotizados, ou seja, a autenticidade que tantos autores elogiaram na altura nem sempre se verificava. (O’Dochartaigh 114-142) Os panoramas eram, portanto, utilizados para divulgar expedições britânicas e divulgar informação e avanços científicos, (Garrison, “Virtual Reality” 7-9) ou seja, faziam parte daquilo a que actualmente chamamos *popular science*.³⁴ Se até ao fim das Guerras Napoleónicas Henry Barker veiculava o sublime histórico através de cenas militares, posteriormente Robert Burford fê-lo também através de paisagens urbanas, (Ibata, *The Challenge* 161) que são igualmente históricas, mas nas quais a presença humana era sempre diminuta. No entanto, como veremos, no panorama da pitoresca Macau, actividades como a pesca e o comércio, simbolizados pelos inúmeros barcos e tripulações, remetem para a população e práticas locais, que seriam muito mais visíveis na enorme tela. A imprensa inglesa reagiu sempre com entusiasmo à grandiosidade das imagens ‘panorâmicas’

32. A expedição de 1848-1849, liderada por James Clark Ross. Os desenhos do panorama são feitos com base nos desenhos de William Henry Browne, que participara na excursão.

33. Qureshi recorda que “pleasure and instruction were neither mutually exclusive nor necessarily confined to distinctly separate spaces”, (7-8) e tal é realidade no interior da rotunda.

34. Sobre *popular science* vitoriana, vejam-se, por exemplo, O’Connor (2007), Lightman (2007), e Kember, Plunkett e Sullivan (2012).

que considerava realistas e glorificadoras do RU. Por exemplo, em 1796, George Woodward veicula a sensação de novidade ao noticiar o *Panorama of London from Albion Mill* (1792), que, curiosamente, lhe invoca paisagens literárias. (1796, 30)³⁵

Em 1824, o panorama realista continuava a impressionar e a possibilitar ao visitante ‘viajar’, como revela, por exemplo, Ephraim Hardcastle, ao sobrepor várias paisagens culturais e religiosas na Londres vitoriana.³⁶ No entanto, o simulacro do acto de viajar (que coloca o observador no centro da pintura)³⁷ em que o panorama assenta leva a que parte da elite cultural e social, que já viajava, critique, com suspeita, a sua artificialidade e a sua dimensão ilusória, como recordam Ibata (*The Challenge* 149) e Wood, que conclui que o “consensus in the art establishment was that panoramas were somehow vulgar”, (104) considerando alguns artistas até que não seriam arte. (Comment 86-97, 144) O viajante virtual tinha acesso a uma paisagem alargada, podendo olhar em várias direcções e fingir que estava ao ar livre, na cidade representada, como o fez, em 1812, o pintor Charles Robert Leslie (1794-1859), amigo e biógrafo de John Constable, face à (suposta) autenticidade³⁸ do panorama de Barker que exhibe a Sicília: “I actually put on my hat imagining myself to be

35. “Looking down-wards the variety of people, carriages, horses, &c. passing and repassing, in one continual line of great extent, heightens the general effect, and brings Milton’s descriptive lines in full force to the memory: ‘Populous cities please me then, / And the busy hum of men.’” (Woodward 30) A citação de “L’Allegro” (1645), de Milton contém um erro, pois no original lemos “Towred cities” e não “populous cities”.

36. “Panoramas are among the happiest contrivances for saving time and expense in this age of contrivances. What cost a couple of hundred pounds and half a year a century ago, now costs a shilling and a quarter of an hour [...]. Now the affair is settled in a summary manner. The mountain or the sea, the classic vale or the ancient city, is transported to us on the wings of the wind. And their location here is curious. We have seen Vesuvius in full roar and torrent, within a hundred yards of a hackney-coach stand with all its cattle, human and bestial, unmoved by the phenomenon. Constantinople, with its bearded and turbaned multitudes, quietly pitched beside a Christian thoroughfare, and offering neither persecution nor proselytism. Switzerland, with its lakes covered with sunset, and mountains capped and robed in storms [...] and now Pompeii, reposing in its slumber of two thousand years, in the very buzz of the Strand. There is no exaggeration in talking of those things as really existing [...]. The scene is absolutely alive, vivid, and true; we feel all but the breeze, and hear all but the dashing of the wave”. (Hardcastle 151-153)

37. A patente de Robert Barker, datada de 1787, explicita inclusive que: “[his] invention, called *La nature à coup d’oeil*, is intended, by drawing and painting, and a proper disposition of the whole, to perfect an entire view of any country or situation, as it appears to an observer turning quite round”. (165)

38. Sobre o *sketch* e a autenticidade no Romantismo, veja-se Sha. (4)

in the open air", (*apud* Griffiths 83; *vide* Hyde 28) percepções e sensações próximas das do visitante do panorama de Macau de cujos guia e legenda nos ocupamos. Também John Ruskin visitara, em jovem, o Panorama (de Milão) de Robert Burford e, para além de elogiar a qualidade do seu trabalho,³⁹ em 1885, recorda, na sua autobiografia *Praeterita*, como essa visita ajudara a preparar a sua viagem a Itália, considerando a 'rotunda' uma instituição pedagógica londrina que deveria ter sido mantido aberta pelo governo.⁴⁰

Diversas paisagens longínquas eram assim sobrepostas e exibidas em Londres, simulando os espectadores o acto de viajar, tomando (tal como a Marinha) posse simbólica dessas paisagens que viajam até eles através da pintura de vários artistas. Como recorda Walter Benjamin, esse espectáculo paisagístico simboliza poder (político), pois os panoramas na Paris do século XIX transferem para essa capital "political supremacy over the provinces", (35) acontecendo o mesmo em Londres relativamente a espaços coloniais, inclusive colónias administradas por outros vizinhos e aliados europeus (Macau) em países a quem a GB declarara guerra, como veremos de seguida.

1. A Guerra do Ópio e a Presença Britânica na China: o Contexto em que o Panorama de Macau é exibido em Londres e a Função Ideológica dessa Paisagem

A data da exibição do panorama de Macau em Londres não é ingénua e tem lugar quando a GB defendia a sua supremacia e os seus interesses coloniais e comerciais na China através da primeira

39. Ruskin destaca o panorama de Burford: "Calame and that man – I forget his name – are merely vulgar and stupid panorama painters. The real old Burford's work was worth a million of them". (*Deucalion* 567)

40. "I had been partly prepared for this view by the admirable presentment of it in London, a year or two before, in an exhibition, of which the vanishing has been in later life a greatly felt loss to me, – Burford's panorama in Leicester Square, which was an educational institution of the highest and purest value, and ought to have been supported by the Government as one of the most beneficial school instruments in London. There I had seen, exquisitely painted, the view from the roof of Milan Cathedral, when I had no hope of ever seeing the reality, but with a joy and wonder of the deepest; – and now to be there indeed, made deep wonder become fathomless". (Ruskin *Praeterita* 168)

Guerra do Ópio (1839-1842), durante a qual Macau assume uma maior relevância geopolítica para a GB e para a China. Aliás, a fundação de Hong Kong, em 1842, na sequência da referida guerra, mudou para sempre a importância do enclave luso-chinês que fora, até então, o único enclave europeu na China, o 'lar', a porta de entrada e câmara de descompressão cultural de europeus e norte-americanos no Império do Meio desde c.1557.

Em 1803 e 1808, os britânicos tentaram, em vão, ocupar Macau durante as guerras britânicas contra Napoleão (alegando protecção da cidade, caso os franceses atacassem) e ponderaram capturar a cidade durante a Guerra do Ópio, (Puga *British Presence* 117-121, 130-134) factos recentes que os observadores teriam em mente. Concordamos com Oleksijczuk quando analisa os panoramas "[as] bound up with the discourses of imperialism", (2) pois foram claramente um meio de veicular paisagens para as massas (Oetterman 1997) e, com o apoio dos guias (programas), de 'outrificar' comunidades e longínquos espaços colonizados (ou a colonizar), tal como as exposições de artefactos e de história natural "[which] treated the world as an identifiable array of objects to be collected or painted and visually possessed as knowledge". (Oleksijczuk 60)⁴¹ As pinturas na rotunda celebravam visualmente episódios bélicos em que o vencedor era a GB e a versão-visão apresentada era, portanto, a do vencedor para o público doméstico vencedor. Se Favret conclui que o panorama e sobretudo os guias e as legendas (enquanto discurso homogéneo) foram utilizados para distrair e atenuar ou evitar debates, (216-219) estudos como os de Galperin, (34, 39) Crary (113-114) e Russell (75-78) analisam como essa forma de arte ensinou o público britânico a "ver" a 'nação' e a ver como 'nação', enquanto um colectivo simultâneo de observadores, ou seja, um público 'nacional(izado)' que apoiava os esforços bélicos britânicos em todo o globo.

Com o início da Guerra do Ópio, em 1839, Macau e o sul da China tornam-se referências recorrentes na imprensa britânica, não

41. Segundo Oettermann, o panorama "represents the final sum in the addition of nature, [putting] [...] an end to the uncertainty of relationships between details by claiming them all in one swoop". (30)

sendo, portanto, de estranhar que houvesse curiosidade e mercado para comercializar um panorama sobre o já antigo lar dos britânicos no delta do rio das Pérolas, a par do complexo de feitorias de Cantão. Como o guia de que nos ocuparemos mais adiante espelha, Macau, um espaço estratégico e cobiçado pelos britânicos, foi também teatro de guerra britânico na China e símbolo multiseular da presença e do lucro europeus na China. A colônia portuguesa materializa assim aquilo a que Favret chama “historical sublime” (212, 219) enfatizado pelo panorama (público), a par dos inúmeros quadros em coleções privadas, galerias e museus com paisagens militares e coloniais, como, por exemplo, *The Rope Bridge of Serinagar* (Srinagar), também conhecido como “The Siege of Srinagar”, dos irmãos William e Thomas Daniell, que foi exposto, em 1800, na Royal Academy, e publicado no volume quarto de *Oriental Scenery* (1805). O pitoresco e cosmopolita panorama de Macau exibido no auge da Guerra do Ópio, em 1840, levaria o público a invocar a referida guerra e o comércio britânicos. Macau manteve-se neutral durante a Guerra do Ópio, (Dias 1993) mas, por sobrevivência, respeitou sempre as directivas das autoridades chinesas, e talvez o guia do panorama espelhe algum ressentimento por parte dos britânicos face a essa realidade, comportando-se a obra de arte como um palimpsesto, com várias camadas narrativas enquanto espaço colonial português na China e espaço histórico essencial ao *China Trade* britânico e norte-americano, como veremos de seguida.

Se um panorama de Cantão fora ‘exibido’ em Londres um ano antes do início da Guerra do Ópio, em 1838, Macau é-o em 1840, e Hong Kong, já como colônia britânica, é revelada ao público londrino em 1844. Aliás, o panfleto dedicado a Hong Kong refere Macau como referente geográfico na página três, em que o autor avisa os britânicos sobre a independência que a nova colônia na China lhes possibilita em relação aos portugueses de Macau, enclave que fora o ‘lar’ dos britânicos na China desde 1700, e onde eram forçados a respeitar as leis e ordens dos portugueses:

[Hong Kong] is about 37 miles E.N.E. of the Portuguese settlement of Macao, and nearly 90 from Canton [...]. The convenience of its situation, and the safety of its Harbour, were the inducements that led to its selection, as a rendezvous for British ships and subjects, during the continuance of hostilities with China, and afterwards to the demand that it should be granted as a permanent place of settlement. Its importance as a rendezvous for the mercantile community must be evident to every person, as it gives to our merchants an entire independence of the Chinese, as well as the Portuguese authorities, to whom they were in a great measure subject when residing at Canton and Macao. (Burford, *Description Hong Kong* 3)

Com a fundação de Hong Kong dois anos depois da exibição do panorama de Macau, Portugal perdia o monopólio comercial ocidental na China, e, na página 6, a *Description* dedicada a Hong Kong vaticina que a colónia britânica ultrapassará a portuguesa rapidamente e que os comerciantes mudarão muitas das suas firmas para o novo entreposto, o que, de facto, se viria a verificar:

The important consequences that may be expected to flow from a peaceful and unrestricted intercourse with the vast population of the Empire, and the conducting of trade on terms of fair and honourable reciprocity, must be highly beneficial to both nations. Hong Kong will be a free port, and will attract shipping from all parts of the world, and doubtless will soon transfer the trade from Macao. Merchants will make it their rendezvous and residence, the Chinese will become the carriers between them and Canton, and commerce will pour wealth into the coffers of the Empire at the same time that it enriches the stranger. (Burford, *Description Hong Kong* 6)

A fundação de Hong Kong mudou a importância regional e internacional de Macau, que fora 'lar' para todos os comerciantes estrangeiros quando eram, anualmente, forçados a deixar as feitorias de Cantão durante os meses de Outono e de Inverno, permanecendo em Macau, onde, aliás, as suas mulheres e filhos residiam todo o ano, proibidos de entrar na China. Essas três cidades formaram

um triângulo essencial para o comércio e a presença estrangeira na China,⁴² funcionando Hong Kong para os britânicos como ‘a Macao of their own’ no delta rio das Pérolas. (Puga, *British Presence* 117-121, 130-134)

A ilustração do guia, que legenda o panorama (Fig. 2), enumera e identifica os principais pontos de interesse da urbe, salientando as residências dos britânicos envolvidos no China Trade (Mr. Plowden, Captain Grant’s, American mission, Mr. Daniell and Mr. Innes, Mr. Robertson’s, Mr. King’s; Edward’s tavern, Mr. Dent’s, Standford and Mark’s Tavern, “formerly Mr. Whiteman’s”, Capt. Elliott’s, Captain Elliott’s Tender, “The Louisa”), que não são depois comentados no texto do guia, onde apenas encontramos dois desses elementos, a Missão Americana e o missionário pioneiro Robert Morrison (1782-1834). Essa lista e as descrições aparecem em Londres já após o final do monopólio do comércio da EIC na China (1833-1834) e depois de as autoridades chinesas forcarem, com o início da Guerra do Ópio, as autoridades lusas de Macau a expulsar todos os britânicos do enclave. (Dias 1993)

Como veremos de seguida, Macau, tal como os interesses coloniais portugueses e britânicos na China e a implícita Guerra do Ópio, são observados, em (desde) Londres, à distância, fisicamente e do ponto de vista do observador. Os barcos – que eram o único meio de ocidentais chegarem e saírem de Macau – representam o contacto com o mundo exterior de uma cidade luso-chinesa que nasceu do comércio, virada para o mar e para o delta do rio das Pérolas representado, aliás, no panorama, adornado por construções portuguesas habitadas por britânicos.

42. A *Description of Canton*, de Burford, refere Macau como referente geográfico duas vezes, na legenda e na página 11.

2. Representação de Macau no [Guia do] Panorama e a sua Recepção pela Imprensa em 1840

Como já vimos, os panoramas representavam sobretudo paisagens naturais, urbanas e históricas, episódios bélicos (batalhas, cercos) e cerimónias públicas (coroações), e não eram apenas uma forma de “viagem virtual”, mas também veículos de notícias (Rockett e Rockett 91-92) e interpretações visuais da contemporaneidade. Embora Altick afirme que os panoramas são mais “topographical than topical”, (178) acabam sempre por ser ambos, (Kingstone, *Panoramas* 38-39) pois as batalhas representadas acontecem num local que é ou se torna histórico, e um lugar específico é sempre representado através de monumentos e outros ‘espaços de memória’. Como veremos de seguida, o panorama, enquanto cultura popular, tal como a *print culture*, contribuiu para a construção da identidade e da comunidade nacionais (Anderson 2006; Plunkett 2013) britânica, incluindo o império, observado (virtualmente) desde Londres através da imagem na tela e do respectivo guia, num processo intermedial efémero que ecoa as representações de Macau na escrita de viagens, na imprensa e em romances britânicos como um espaço pitoresco, exotificado, e, inclusive, anglicizado.

O Panorama de Leicester Square exibiu inúmeros episódios históricos (sobretudo bélicos) e quadros coloniais que concorriam para a construção e exibição doméstica da glória do império da GB vitoriana, sendo útil o conceito de alegoria colonial, ou seja, a utilização de paisagens como Cantão, Macau, Hong Kong e Nanquim, para nos servirmos apenas dos exemplos localizados na China. Essas alegorias concorrem para a construção daquilo a que Aguirre chama “império informal”, (xv) ou seja, a política expansionista britânica assente também no domínio cultural de países e espaços que não eram colónias britânicas, mas que eram do interesse dos agentes coloniais e mercadores nacionais e que eram ‘coleccionados’ em Londres através de artefactos exotificados, em museus e colecções, relatos de viagens e representações visuais, como o panorama de Macau, todos para

consumo doméstico.⁴³ Se é óbvio que alguns panoramas, sobretudo no século XVIII e início do século XIX, poderiam dar lugar ao dissenso e a discussões sobre as representações e os seus objectivos ideológicos, (Oleksijczuk 23-30; Swidzinski 2016) essas paisagens aproximaram-se cada vez mais do discurso patriótico, mostrando os guias e restantes paratextos “uncompromising support of the government, military and empire”. (Garrison, “Virtual Reality” lxxvi) Plunkett descreve, aliás, o panorama como uma forma de permitir aos britânicos, em casa, participar nos acontecimentos do império e nas suas guerras, (s.p.) assim normalizadas na esfera pública e no mundo do entretenimento popular, podendo essas representações agradar simultaneamente a críticos e a simpatizantes do projecto colonial britânico, ou seja, permitir leituras divergentes. (Kingstone, *Panoramas passim*) Aliás, esses voyeurismo e medo da normalização da violência ‘patriota’, que ecoa no panorama de Macau, como veremos, é veiculado pelo sujeito poético de uma composição de Reverend Thomas Greenwood (*Scripture Sketches*), redigida após a visita ao panorama sobre a Batalha Waterloo: “Oh! how can I gaze with delight / On a scene so revolting as this?” (Huhtamo 80)⁴⁴

No século XIX, artistas chineses e ingleses, como o pintor romântico George Chinnery (1774-1852), representavam a Baía da Praia Grande, e as suas obras, compradas e levadas para casa por mercadores europeus e norte-americanos, terão, decerto, sido a fonte de artistas como Robert Burford ao pintar, em Londres, o panorama de

43. Comment afirma que a invenção do panorama foi “a response to a particularly strong nineteenth-century need – for absolute dominance” (19) e que o público o visitava “to experience the [...] illusion that they were masters of the world”, (136) ou seja, a experiência individual mimetizava e dava espaço e paisagem à narrativa sobre o império da GB vitoriana. Já para Miller o panorama “satisfied the nineteenth-century craving for visual – and by extension physical and political – control over a rapidly expanding world”. (34)

44. Um artigo de 1860 informa que o panorama mais rendível foi o da Batalha de Waterloo: “of all the panoramas ever exhibited, that of the battle of Waterloo was the most popular and lucrative. The doors were thronged from morning till night; and for the benefit of the more aristocratic visitors, establishment was even opened on Sundays. By the exhibition of his picture, the proprietor realised no less than ten thousand pounds”, (Anónimo “Panoramas” 35) o que comprova a curiosidade dos londrinos e visitantes da capital por episódios de glorificação nacional que passavam a fazer parte da identidade britânica.

Macau,⁴⁵ por exemplo, a gravura produzida por volta de 1847, por Albert Henry Payne (1812-1902), com base num desenho de Charles Graham, (Payne 30; *Puga To the Farthest Gulf* vol. 2, 443) na qual se vê a Baía da Praia Grande da Rada, durante uma tempestade, marcando a paisagem, tal como no panorama, marinheiros e pescadores chineses nas embarcações locais.

Também o panorama de Cantão, nas proximidades de Macau, exibido em Londres, em 1838, teve como eventual fonte uma pintura semelhante a *View from the Roof Terrace Scross the Roofs of the Hong*s (c.1835-1839), de artista chinês desconhecido, produzida em estúdios de Cantão para ser vendida a estrangeiros, (*China Export Art*) e que encontramos em Conner. (*The Hong*s 149; *vide* Quilley 262) O próprio Burford informa que o original que ele utilizou “was taken from a terrace on the summit of the British Factory, by Toonquea, a native artist of Canton”, (*Description of Canton* 3) sendo uma das poucas vezes que a obra de arte que serve de fonte é produto de um artista *local*, no caso um pintor chinês, num espaço de comércio que ainda era opressivo para com os britânicos – o complexo das feitorias de Cantão, de onde eles não podiam sair –, mas que, após a Guerra do Ópio, se mudaria para uma ilha próxima e partilharia características com um espaço colonizado. Tal fenómeno explica-se facilmente se tivermos em mente que os vários estúdios de artistas chineses em Cantão e Macau produziam arte ao gosto ocidental para ser adquirida por mercadores estrangeiros, como recordações da sua estada no sul da China e para mostrar aos familiares, regressados a Londres ou a Boston, onde haviam residido. Essa pintura chinesa reforça quer a importância das feitorias e sedes de firmas-lares ocidentais em Cantão, quer a autenticidade dessa representação sínica, estabelecendo-se um diálogo intercultural entre artistas. Aliás, a ‘fantasia’ etnográfica que Burford confessa inserir no panorama de Cantão, em 1838,⁴⁶ volta a povoar, em 1840, o de

45. Conner (“The Architecture” 339) recorda que existe, numa coleção privada, um esboço a lápis da Praia Grande, com notas estenográficas da autoria de George Chinnery que identificam alguns habitantes de Macau.

46. “In the immediate foreground, and on the extensive platform which the spectators are supposed to occupy, an artist’s license has been taken, to introduce various groups of Chinese-illustrating, in a

Macau, quando o artista insere figuras-tipo chinesas nas embarcações para reforçar a cor local, ao gosto romântico.

Desde 1838 – nas vésperas da Guerra do Ópio (com o escalar dos conflitos entre britânicos e as autoridades chinesas) –, quando é exibido o panorama de Cantão, que a China marca presença na rotunda de Robert Burford, seguindo-se Macau (1840), Hong Kong (1844) e Nanquim (1845). Esta última cidade tem também uma simbologia especial na história da GB, pois foi aí assinado, em 29 de Agosto de 1842, após a derrota da China na Guerra do Ópio, o tratado que, entre outras compensações, cedeu Hong Kong à GB e abriu, à força, vários portos chineses ao comércio ocidental, nomeadamente Xangai. Esse panorama representava um momento bélico e glorioso para a história da GB, mas que beliscara fortemente a auto-estima e a identidade nacional chinesas. O panorama de Macau deverá ser visionado com estes outros em mente, como se de uma elaborada rede de significados cumulativos se tratasse, começando com Cantão (1838), onde a EIC e os mercadores independentes compravam chá e seda, passando pelo primeiro lar britânico na China, a colónia luso-sínica, passando por Hong Kong que é ‘doado’ à GB na sequência do referido tratado, ou seja, simboliza o culminar da vitória britânica. Tal como outros panoramas de batalhas e vitórias britânicas, ou seja, de paisagens consideradas épicas, também este colectivo de quatro panoramas com cidades chinesas habitadas ou povoadas por britânicos (por vezes, à força) funcionam como uma narrativa intermedial épica, da qual Macau faz parte enquanto lar dos britânicos na China de 1700 a 1842, embora administrado pelos portugueses por delegação das autoridades chinesas. Aliás, era essa uma das importantes funções de Macau para o imperador, o controlo de todos os estrangeiros pelos portugueses num espaço praticamente fora da China. (*Puga British Presence* 79-82)

striking manner, the singular costume, and some of the ordinary pursuits of this peculiar people, which, from the narrowness of the streets, and the style of the buildings, could not have been introduced in any other part of the painting [...]. [T]he whole offering a multitude of varied and uncommon objects to interest the curious observer, and more than one subject for reflection to the philosopher and moralist". (*Burford Description of Canton* 4)

Podemos analisar a recepção do panorama de Macau pelo público vitoriano através de curtas apreciações publicadas na imprensa da altura. Em Julho de 1840, *The Metropolitan Magazine* elogiava a exotizada representação artística de Macau, bem como a 'lição' que a GB dera recentemente à China, com o início da guerra, enfatizando a superioridade naval britânica. A descrição do panorama torna claro que a ilustração e legenda do panorama no guia não é tão detalhada como o panorama, servindo a imagem que reproduzimos na Fig. 2 apenas de legenda:

The Panorama of Macao, Leicester Square.

Independently of the interest that this strip of land, Macao, afforded by the bounteous Celestial Empire to *foreign barbarians*, now possesses, *as being the scene of operations that may ultimately lead to mighty events*, the picture, as a picture, is admirable, and a *complete triumph of the scenic art*. The sea is really and truly the moving and living sea. There are very many *curious things* represented in this panorama. *Many Chinese in their various costumes*, their *strangely built vessels*, whilst the view itself is *grand and imposing*. There are also represented the *English men-of-war that lately told so emphatic a story to Governor Lin*. We think that there will be but few persons who will omit going to see this *seat of war* – they who will seize the opportunity will be amply repaid for their trouble, and retire not only gratified, but *instructed* also. (Anónimo, "The Panorama of Macao" 88) (sublinhados nossos)

O jornalista reconhece o interesse que Macau, "[a] seat of war", tem para a GB, e a predisposição do público visitante seria influenciada por notícias como esta. Esse mesmo imaginário bélico e a ideia de superioridade da GB marcam também presença noutro artigo sobre o panorama, no jornal *The Spectator*, que refere figuras chave da Guerra do ópio, o comissário (chinês) Lin e Charles Elliot:

Mr. Burford's new panorama of Macao is attracting all the town to Leicester Square; and the "little O" it encloses is sometimes inconveniently crowded with visitors as the day advances; the public being almost as curious to behold the scene of the squabbles between Commissioner Lin and the

Barbarian Elliot, as to see the site of the last murder. A brief mention of the private view of this attractive picture was made the week before last, but only in our second edition: we have since paid another visit to it, and took time to appreciate the skillful and effective painting. Macao is a very picturesque spot, for so small an island, or peninsula rather; the two hills, one crowned with a fort the other with a church, at each extremity of the crescent formed by the shore, are verdurous; and the row of low white houses along the strand with green sun-blinds, and a church or two seen above their roofs, has a very pretty and snug look. Being a Portuguese settlement, and the abode of "foreign barbarians," Macao has nothing purely Chinese about it except the junks in the harbour, and an uncouth oblong box or two afloat, which the matting sails proclaim to be boats. But this place is only a knob on "the world's tea-pot;" though it is one by which we may lift off the lid, and look in to see what is brewing there – and the hot water's poured in by this time, no doubt. The Hyacinth and Volage frigates in the offing, the Portuguese merchantmen nearer inshore than any other foreign traders are allowed to come, and the English cutters receiving on board passengers and luggage to be conveyed to the ships, make a lively scene. The *ludicrous* appearance of the *clumsy* Chinese junks, with matting sails attached to bamboo yards, huge painted lanterns on their poop, and round shields painted with faces like the sign of the Sun to protect the rowers, *contrasted with* the tight and tall forms of the English vessels, in gallant trim-shows what fearful odds are on the side of the invaders: it looks like battering toys to assail such gingerbread craft. *The picture, we are told, was painted in haste;* and it has not the finish of the view of Benares in the large circle; but what is wanting in elaboration is made up in spirit and power. The tide rushing in is admirably represented; and the waves under the bow of the cutter between it and the shore are fluid and in motion. The warm tone of the landscape is very agreeable, and by contrast gives freshness to the sea atmosphere. (Anónimo "Mr. Burford's" 596) (sublinhados nossos)

O autor afirma, desconhecendo a realidade, que Macau de chinês apenas tem as embarcações como juncos e tancares, que o visitante poderá apreciar no panorama, como se na tela estivesse representada a totalidade da urbe. Esses mesmos metonímicos juncos chineses são

ridicularizados pelo autor e considerados inferiores às graciosas embarcações britânicas. A referência aos barcos de guerra que, na altura da exibição estariam na China, a par dos estabelecimentos britânicos no panorama (e referidos na legenda), convoca a Guerra do Ópio e torna o mar um 'espaço' simbólico do império e do crescente poder naval britânico na Ásia. Já *The Literary Gazette* informa, na secção "Varieties":

Panorama of Macao.

Coming events, it would seem, not only cast their shadows but their pictures before. Here, in Leicester Square, have we been, during the past week indulging in the contemplation of an admirable panorama of Macao, peering at the Chinese junks, casting a suspicious glance at very suspicious-looking opium clippers, thinking the tan-kea or egg-house boats picturesque, and wondering if there was a row how the Portuguese ships-of-war, and the English *Lyra*, *Volage*, *Hyacinth*, *Harrier*, &c. &c., would act; and lo! there comes an express from India which makes this very view the scene of national action, just as if Mr. Burford painted it expressly for the occasion. Nothing could be more *à propos* than this new effort of the painter's art; and when we say that, besides its temporary importance, which will attract all London to visit it, as an accurate representation of a place so peculiarly interesting at the time, it is a very beautiful specimen of panoramic effects. The shore, buildings, and mountains, are finally done; but the water is still more ably executed, and some of the boats, &c., absolute realities, and not deceptions on the canvass. (Anónimo, "The Panorama" 382)

O jornalista elogia a veracidade e o dinamismo da imagem, bem como o esforço nacionalista do pintor e o interesse que Macau adquirira recentemente com a Guerra do Ópio, permitindo-nos verificar como o panorama era recebido (ou como a sua recepção pública era influenciada pela imprensa e pela ideologia dominante), nomeadamente a leitura bélica, nacionalista e até colonial da superior GB face à China e à colónia portuguesa. Os barcos de guerra portugueses e britânicos (enumerados) são elementos destacados pelo jornalista, a par de juncos chineses, *clippers* que transportam ópio e tancares, e o *express* da Índia que torna a imagem "national action".

Também *The Polytechnic Journal* noticia o panorama: “Indefatigable in his endeavours to cater for the public taste, no sooner does a locality presented feature of general interest than Mr Burford produces one of his beautiful panoramas”, (Anónimo “Panorama of Macao” 72) enfatizando o interesse do público e da opinião pública por Macau. Trata-se, portanto, de uma estratégia de construção visual, literária e imaginária quer de cidades (no caso, uma semi-colónia portuguesa) que servem os interesses britânicos na Ásia, quer de vitórias militares e de cenários coloniais britânicos, bem como da identidade nacional. Aliás, em 1831, *The Athenaeum* deixa isso bem claro, na secção “Our Weekly Gossip”, ao referir que, em 1841, o panorama de Macau é substituído pelo do ataque a Acre.⁴⁷

Se autores como Oleksijczuk (172), Ibata (“The Orient” 127-147; 2018, 161), Hermann (2017) e Kingstone (*Panoramas* 33, 43, 76) destacam os panoramas de tema bélico sobretudo durante as guerras napoleónicas, essa temática não termina em 1815, até porque a GB continua a participar noutras guerras (por exemplo, a Guerra do Ópio) para aumentar o seu poder global.

As ‘rotundas’ que exibiam panoramas permitiam a famílias inteiras simular uma viagem numa longínqua cidade como Macau, visitada, descrita e mencionada por inúmeros membros da edilidade londrina, sobretudo por sobrecargas e directores da EIC e mercadores. Os observadores poderiam apreciar, através da *cityscape* desenhada por Robert Burford, a arquitectura e elementos etnográficos exotizados para representar a cultura chinesa, podendo-se, então, falar de orientalismo visual, pois essas exposições de paisagens naturais, urbanas,

47. “The military contests in which England is engaged have fallen in good time for Mr. Burford, who replaces Macao by St. Jean d’Acre. The new Panorama displays the historical city and fortress under bombardment by the British fleet; and at the point of triumph, when explosion within the citadel seconded Commodore Napier without. *Everyone will go to Leicester Square, and in imagination fight the battle over again.* The old town would, in itself, be picturesque, and the array of “winged assailants” majestic, did not the excitement of the conflict give life and motion to the scene. Parts of the picture are admirably painted; especially the veil of smoke which hangs about the shattered towers and bulwarks, and the clouds bursting from the men-of-war. These are so truthfully executed, as to suggest sound: as we looked, we caught ourselves listening for the reverberated roar of cannon. The figures, as usual, are the worst portion of the work, save the sea, which is China blue”. (Anónimo “Our Weekly Gossip” 115) (sublinhados nossos)

etnográficas, comerciais e coloniais eram também motivadas por interesses geopolíticos, coloniais e obviamente económicos. Como vimos nesta secção, quando da exibição de Macau no Panorama de Leicester Square, a GB estava em guerra com a China, tentando as autoridades portuguesas do enclave representado manter-se neutrais face aos donos da terra em que se encontravam e face aos seus mais velhos aliados na Europa. Mas detenhamo-nos também no guia que acompanhava e contextualizava a visita ao panorama.

3. O Guia Narrativo (Key) como Sumário-legenda do Panorama

Antes de analisarmos o conteúdo do guia, detenhamo-nos na história desse paratexto que acompanhava o panorama e condicionava, como já vimos, a visita virtual a Macau, cidade apresentada como parte do teatro de guerra e como espaço também anglófono pela imprensa coeva.

O público implícito na paisagem e no guia é o britânico, sobretudo o londrino, e, como veremos de seguida, a partir de 1793, para aumentar o “sense of control” do observador, Barker fornecia folhas de sala e posteriormente guias narrativos que dirigiam o olhar do visitante para topónimos, lares, edifícios e outros pontos que os autores consideravam de interesse e destacavam (Ziter 26; Garrison *et al*, vol. 1, 39; Iyata, *The Challenge* 153) em prol dos interesses ingleses. O texto escrito complementava a narrativa visual numerada e avançava pedagogicamente informações históricas, militares, etnográficas e comerciais. O panorama não funcionava como um objecto autónomo, e o visitante necessitava do guia para se ‘orientar’ e conseguir ter uma visão panorâmica informada, ao fundir “views that precisely cannot be taken in at a glance into views that can”. (Byrd 15; *vide* Maxwell e Trumpener 157; Kingstone, *Panoramas* 44)

3.1. A História dos Guias do Leicester Square Panorama

Quando o rei George III e outros grupos da elite britânica visitavam o Panorama era-lhes oferecida uma visita guiada por Robert Burford e Henry Barker, actividade demorada que não era possível com o público geral que deveria fluir de forma a rentabilizar o lucro do negócio. Aliás, Robert Burford, para publicitar o panorama de Macau, em Junho de 1840, convidou o editor do *Mirror* para uma visita guiada (*private viewing*), como revela um convite impresso da altura existente na Senate House Library, da Universidade de Londres (“Mr. R. Burford Requests”). Em 1793, ao exhibir, no *Large Circle* da ‘rotunda’, o panorama *Grand Fleet at Spithead in 1791*, Robert Barker criou e disponibilizou, à entrada do edifício, *descriptive sheets* (folhas de sala⁴⁸ para orientar o viajante virtual) que continham a imagem do panorama e a respectiva legendagem (nomes de barcos), um breve texto sobre a imagem, o artista e o edifício onde era exibido. Os visitantes apreciavam essas ‘folhas de sala’, que funcionavam como valor acrescentado à visita, e levavam-nas como recordação, mostrando essa curiosidade aos amigos. O tamanho dos textos e dos próprios guias foi aumentando, logo a partir da exibição do segundo panorama (vista de Londres) no *Upper Circle*. A folha de sala era agora quadrada e não rectangular e continha a ‘vista’ londrina disposta num círculo, com a localização do visitante no centro (perspectiva anamórfica). Os edifícios numerados eram identificados na legenda nessa mesma folha. Mais de uma década depois, o panorama *The Battle of Trafalgar* (1806-1807) era visionado com o apoio de uma dessas folhas descritivas, que continha quer o nome de cada barco inglês e francês e o número de armas que cada um carregava, quer o nome de alguns episódios da batalha. Em 1806, depois da morte de Robert Barker, Henry Aston Barker substituiu o pai e foi elaborando, ao longo de mais de uma década, essas folhas descritivas, que tinham também como objectivo gerar consenso entre os visitantes

48. Para uma história mais aprofundada da evolução do formato e do conteúdo das folhas de sala e dos guias (*keys*), veja-se Oleksijczuk 127-172.

quanto à mensagem do panorama, tornando-se rapidamente essenciais. (Oleksijczuk 130)

Henry foi aumentando o tamanho dos textos e incluiu o nome do artista que desenhara o panorama, bem como os autores dos desenhos originais copiados por esse pintor. A folha de sala dá lugar a uma brochura ou panfleto mais complexo, de 10 a 14 páginas (alguns chegavam às 50 páginas), que continha, no início, um desdobrável com a imagem (ainda anamórfica) do panorama, numerada, seguindo-se a descrição geral do panorama (localização e história da localidade representada, ou o contexto do episódio histórico) e de cada um dos elementos humanos, naturais, ou monumentais destacados e numerados, como acontece em 1816 (*Battle of Waterloo*). Em 1817, o guia de *View of the City of St. Petersburg* é o último a conter uma imagem circular e anamórfica do panorama. No ano seguinte, o panorama *Lord Exmouth's Attack upon Algiers* já é descodificado com um novo tipo de diagrama legendado que consistia num desenho desdobrável (da brochura) de toda a paisagem, com a primeira parte do panorama num rectângulo e a segunda parte num outro rectângulo (Fig. 3). A narrativa de 10 páginas que acompanha esse panorama é encomendada por Henry Barker ao jornalista James Jennings, que transforma a destruição da referida cidade num gesto heroico e as suas ruínas num espelho da virtude e da vitória britânicas ao demonizar o cruel e 'incivilizado' inimigo.⁴⁹ Os panoramas reflectem e normalizam, portanto, a violência imperial, política e militar britânica, e, como recordam Farquharson e Farrell, "violence is a complex and ever-shifting phenomenon, in which different players attempt to write narratives of violence that support their own agendas and purposes". (2) Perante essas narrativas visual e literária sobre a violência, haveria quem concordasse com e quem discordasse da crueldade colonial e

49. Jennings, ao descrever o ataque, afirma a glória nacional: "The age of chivalry is not gone! [...] the living scene, the vivid drama of reality, has just passed before us, in all the lineaments and strongest tints of Truth; - in all the glory of genuine Heroism; - in all the justice attendant upon the most favoured Virtue crowned with Victory? [...] Long had these marauders, the Algerines, disturbed the peace of the civilized world [...] this glorious enterprise [...] this heroic achievement, - alike honourable to the immediate actors in the mighty drama, to the planners of the expedition, and to the Prince and people under whose auspices it was conducted to so glorious a conclusion". (3-4, 12)

comercial, pois, como sabemos, essas atrocidades despertam repulsa em quem as condena, mas também o fascínio em quem as exerce ou defende, como recorda Kowalewski ao analisar a presença da violência na ficção norte-americana. (12-14)

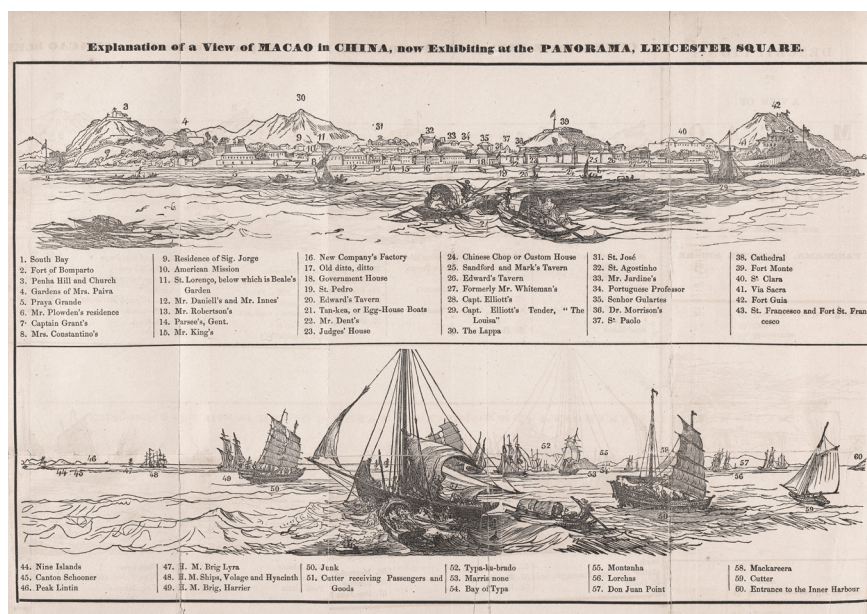


Fig. 3 – Duas imagens e legendas do Panorama de Macau (Burford, *Description of Macao* s.p.)

Os guias permaneceram em uso até o Panorama encerrar as suas portas, em 1863. O ingresso na 'rotunda' de Leicester Square incluía uma folha descritiva (folha de sala) do panorama que permitia ao visitante identificar os elementos destacados. Até 1801 a folha era gratuita, mas nesse ano, a do panorama *View of Constantinople from the Tower of Galatea* tornou-se mais elaborada, e os guias passaram a ser pagos (*sixpence* cada), vindo a custar cerca de um *shilling* na década de sessenta do século XIX. A partir de 1816 os visitantes adquiriam o

guia em formato de brochura. (Garrison *et al.* 2012-2013) Essas narrativas descritivas eram obviamente redigidas com bases em fontes inglesas sobre os espaços representados sem a identificação desses textos originais. Uma das inúmeras fontes do autor do guia (da viagem ‘virtual’) que acompanha o panorama poderá ter sido a primeira história da presença portuguesa na China em inglês, *An Historical Sketch of the Portuguese Settlements in China*, publicada pelo sueco Andrew Ljungstedt, em 1837, e que, tal como Burford, (*Description of Macao* 7) se refere várias vezes ao monte da Penha como monte Nilau, (Ljungstedt 15, 21)⁵⁰ a par dos inúmeros relatos de viagem anglófonos que descrevem Macau desde 1637, ano em que Peter Mundy (c.1595-c.1667) redige a primeira grande descrição inglesa do enclave. Era, aliás, comum o uso de relatos e notas de viajantes britânicos para redigir os guias dos panoramas,⁵¹ que surgem numa altura em que as notícias diárias se tornavam cada vez mais frequentes (Pettitt 2020) e em que os jornais vendiam mais quando continham imagens, levando, em 1842, à fundação do *Illustrated London News*, que, num ano, angariou 60.000 subscritores. (Ford 8) Aliás, ao representar as cataratas do Niágara e os Alpes em panoramas, Robert Burford cita *Childe Harold’s Pilgrimage*, de Lord Byron, e apesar de o texto do guia ser informativo e não literário, a posição do artista nessas duas brochuras é interessante na medida em que reclama – num período em que o valor da imagem era colocado em causa pela ‘elite literária’, em prol da poesia⁵² (Ibata,

50. Nilau (actual Lilau) foi o nome chinês da colina da Penha até 1622.

51. Por exemplo, o guia do *Panorama of the North Coast of Spitzbergen* (1819), de Henry Aston Barker, sobre a expedição de David Buchan ao Polo Norte, teve como base os desenhos e as notas de viagem do tenente William Beechey. A referida brochura indica ainda ao observador que emoções ‘sublimes’ deverá sentir (desolação, horror, admiração, exaltação), ecoando várias outras fontes literárias, nomeadamente *Frankenstein*. (Garrison *et al.*, vol. 1, 155-156)

52. Por exemplo, em 1794, a escritora escocesa Hester Lynch Piozzi descreveu os panoramas como “viewed by painters – a mere deception, ad captandum vulgus”, (163) enquanto o sujeito poético do livro sétimo de *The Prelude*, de William Wordsworth (WW), ao passear por Londres, descreve o *uncanny* panorama-gruta de forma ambivalente ao sugerir ao leitor: “let us view [...] the spectacles/Within doors [...] those mimic sights that ape/The absolute presence of reality,/Expressing, as in mirror, sea and land,/And what earth is, and what she has to show – [...] the painter – fashioning a work/To Nature’s circumambient scenery,/And with his greedy pencil taking in/A whole horizon on all sides – with power/Like that of angels or commissioned spirits,/Plant us upon some lofty pinnacle/Or in a ship on waters”. (1805, 245-251) Sobre o *panoramic sublime (aesthetics of immersion)* e a opinião de WW sobre o panorama, veja-se Jones (372-375). Entre 1791 e 1802, WW poderá ter visitado um panorama em Londres.

The Challenge 2-21, 163) – que a (magnitude da) imagem artística do panorama veicula aquilo que a literatura (“the power of language”) não conseguirá fazer.⁵³ Curiosamente, Burford utiliza os guias (narrativas escritas) para complementar a informação visual, informar e até condicionar o visitante, pelo que, na prática, ambas as representações (as artes irmãs celebradas pela expressão horaciana *ut pictura poesis*) não se excluem mutuamente, mas complementam-se e necessitam uma da outra; daí o jogo de palavras no título desta secção, pois os guias dos panoramas podem descodificar, mas também influenciar, ou seja, codificar a imagem a ser ‘consumida’ pelo visitante.

Tal como as imagens, o texto canta os sucessos e os interesses britânicos para consumo interno, numa altura em que a cultura popular (das classes trabalhadora e média), a *print culture* e o entretenimento visual se massificam e reforçam, através dos temas e dos espaços e episódios representados, a ideologia dominante. A leitura do guia era uma experiência cultural e educativa só por si, uma das várias experiências pedagógicas, emocionais e estéticas que o viajante-visitante do panorama poderia esperar, e, de acordo com Oleksijczuk, as alterações nos guias ao longo do tempo relacionam-se com a racionalização do tempo e do espaço na era moderna e permitiam ao panorama comunicar, de forma mais eficaz, a ideia de poder político e simbólico da GB aos vários públicos:

53. No guia que acompanha o panorama *View of the Falls of Niagara*, Burford afirma: “The Falls of Niagara are justly considered one of the greatest natural curiosities in the known world; [...] and exceed immeasurably all of the same kind that have ever been seen or imagined; travellers speak of them in terms of admiration and delight, and acknowledge that they surpass in sublimity every description which the power of language can afford; a Panorama alone offers a scale of sufficient magnitude to exhibit at one view (which is indispensable) the various parts of this wonderful scene, and to convey an adequate idea of the matchless extent, prodigious power, and awful appearance, of this stupendous phenomenon of nature”. (3-4) Por exemplo, no guia da *View of Mont Blanc, the Valley of Chamounix, and the Surrounding Mountains*, Burford continua a defender a mesma ideia e a atração principal do seu negócio, o panorama: “To present a clear and intelligible image, of a scene so fearfully grand and imposing, by a verbal description is impossible; the most fertile imagination, aided by the pen of Byron, or the matchless pencil of a Claude in a painting of moderate size, must alike fail to convey an adequate impression of the reality; for nature is here almost too magnificent, and the whole is on a scale of such inconceivable vastness, that it sets at defiance any attempt to depict it with ordinary means; the Panorama alone, and that to an extent considerably beyond its usual limits, can hope to approach anything like a fair delineation of this sublime scene, and even that, vast as it is, must fall far short of presenting it in all its glorious and ever varying beauty”. (3-4)

[i]n a gradual but significant shift, from the abstract space of the first keys to the instrumental space of perspectival illusionism of those produced in 1818 and onward, spectators were discouraged from inventing their own spatial stories. With the replacement of abstract, two-dimensional imagery by perspective views using one scale of measurement, the narratives associated with the panorama became more closely tied to interests of the nation-state, its people, and the empire. (2011, 127-128)

O título do guia e do panorama que analisaremos de seguida com maior detalhe consiste principalmente em dois topónimos, Macau, um espaço sobretudo masculino (de comércio), e China, império onde os estrangeiros não podiam entrar, com quem a GB media forças na altura e que conseguiria vencer, ou seja, a presença britânica já antiga na China supostamente reforçava os direitos e as alegações da GB para ter declarado guerra ao Império do Meio.

3.2. O Guia Descritivo: [D]escrever Macau para [Des]codificar as Paisagens Urbana e Fluvial do Panorama

O nosso estudo analisa o panorama através do guia que o acompanhava, ou seja, a brochura que o visitante recebia para guiar a visita ao interior da 'rotunda' e descodificar a paisagem sobre a qual aprende, ao passear e ao ler o chamado 'programa', paratexto e imagem reduzida que identificam o que o visitante via e também influenciava a sua interpretação da paisagem representada, enfatizando o processo de investigação prévia do artista e, durante a visita, pelo observador-leitor. À dimensão do prazer e do simulacro da viagem associa-se a leitura-investigação e a descoberta pedagógica pelo observador, que está ciente de que o panorama lhe apresenta um "single moment" (Kingstone, *Panoramas* 44, 138) face às três temporalidades da experiência do visitante definidas por Porter: a do momento capturado, a narrativa dos paratextos (as legendas e o guia) e o momento da visita em si, em que o visitante cria a sua própria narrativa a partir da interação entre a pintura, os paratextos, as memórias e as opiniões

produzidas na altura e posteriormente; (228-29) uma “nested structure” (de temporalidades) que contribui para a leitura final do panorama e do programa que narra, visualmente e através de breves textos, Macau enquanto espaço histórico, etnográfico e intercultural. O panorama é, portanto, uma experiência multimodal e não apenas visual (Kingstone, *Panoramas* 45) que encena o teatro do mundo ao colocar o visitante no palco da viagem virtual ou da história recente,⁵⁴ ou seja, apenas ao relacionar o que observa no panorama e lê nas legendas e nas entradas no guia, o observador tem uma visão panorâmica da obra de arte e torna-se um visitante-viajante informado que tem que alternar “between experiential modes, from affective immersion to mining the image for information”. (Kingstone, *Panoramas* 6) Já Neumann analisa o panorama na sequência do fenómeno do *Grand Tour*, cujo circuito urbano também segue (Itália, Grécia, Turquia), e como “travel replacement” no século XIX, na altura em que o turismo e o gosto pelas viagens crescem exponencialmente. (47-53)⁵⁵

O *incipit* do guia de que nos ocupamos apresenta logo Macau como “romantic [...] picturesque [...] beautiful”, (Burford, *Description of Macao* 2) activando, na mente e na visão do visitante, a estética do pitoresco através do ponto de vista privilegiado do estrangeiro que se aproxima de terra, mas ainda está na rada (“presents to the eyes of strangers approaching the roadstead”, 2). Na plataforma suspensa (ou varanda), o viajante poderia admirar determinados locais da cidade ‘visitada’, como se tivesse em mãos um guia de viagens real, pois se o panorama simula um espaço, o guia simula o guia de viagens. O mesmo *incipit* da brochura exhibe, desde logo, de forma intensa, o *jingoism* colonial do projecto que oblitera inicialmente

54. Como conclui Ibata, o que o panorama estava a revelar era não apenas “popular taste against the taste of the elite. It was a new form of visibility, based on immersion, bodily participation and instant virtual transport from place to place. In the latter respect, it participated in the acceleration of visual experience which went along with growing urbanization”. (*The Challenge* 165)

55. Como é sabido, os pintores de panoramas seguiam convenções, práticas e discursos estéticos da época para atenuar os limites da representação visual e redefinir os termos da experiência do sublime para uma nova audiência com novas necessidades visuais, (Otto s.p.; Ibata, *The Challenge*: 150, 155) e tal acontece desde o final do século XVIII, a centúria da *chinoiserie*, e pouco antes da generalização da arquitectura historicista, da pintura histórica, a par do design de interiores burguês e orientalista, do papel de parede exotizado aos elementos decorativos asiáticos. (Neumann 52)

a administração portuguesa do enclave “europeu” cujo (suposto) bairro britânico é considerado o mais importante:

Macao, the only European settlement in the Empire of China, stands on a narrow peninsula, at the southern extremity of the island of Heangshan. From its commanding and romantic situation it presents to the eyes of strangers approaching the roadstead, a most picturesque and beautiful scene. The panorama taken from the Bay of Typa, exhibits the city, on what may be termed the British side, consequently in its most interesting aspect. (Burford, *Description of Macao* 2)⁵⁶

A *Description of a View of Macao* apresenta breves descrições de alguns dos pontos de interesse destacados na legenda. A primeira parte da paisagem é representada por uma embarcação na Rada de Macau e a outra representa essas mesmas embarcações, recordando ‘intertextualmente’ as composições marítimas de W. J. Turner, que, na Royal Academy, foi colega de Henry Aston Barker, sócio de Robert Burford, que, por sua vez, conhecia Sir Joshua Reynolds. (Corner 9) Os dois donos do panorama de Leicester Square tinham acesso a informação militar, geográfica e cultura privilegiada em Londres e no império britânico e rentabilizavam esses contactos, (Garrison “Virtual Reality” 8) colocando o observador londrino provavelmente num dos barcos de guerra britânicos que, ao longe, recém-chegado, vigiava ameaçadoramente a China, ou seja, o visitante apreende simultaneamente um tempo coevo e um espaço asiático de guerra que enfatizaria a supremacia colonial e global britânica.

A brochura divide-se numa secção inicial de 5 páginas (“Macao”), que contém uma apresentação geral da cidade e da presença britânica, e na secção “Explanation of the Plate”, que contém 27 entradas dedicadas a fortificações (de interesse militar para os britânicos que cobizavam Macau), várias igrejas, jardins, montes, ilhas, como a de Lintim, onde se trafica ópio, (11) espaços e edifícios públicos,

56. Doravante indicamos as páginas do guia de que nos ocupamos apenas entre parêntesis.

a Missão Americana, embarcações sínicas, a alfândega (“Chinese Chop”, “Hoppo”, 8) que mede os barcos estrangeiros e os taxa, e figuras históricas anglófonas, como o já referido Robert Morrison, cuja actividade missionária na China fora boicotada pelos católicos, (9) não sendo vários números da legenda contemplados no guia. As entradas ocupam-se, assim, de locais de comércio, culturais e religiosos que povoam a escrita de viagens inglesa sobre Macau. A maioria da informação das brochuras é factual e descritiva, sendo deveras interessantes os comentários e apartes do autor sobre a presença e os interesses britânicos em Macau e na China. O panorama favorece o Porto Exterior e a Baía da Praia Grande, vistos do mar, nomeadamente a zona da Penha, onde habitavam os britânicos, na cidadela portuguesa e cristã, e que o autor apresenta falsamente como “the British side”, (2) pois a cidade não tinha propriamente uma zona britânica e o guia ocupa-se de monumentos e espaços espalhados por toda a cidadela cristã. Nas imediações da Igreja de São Lourenço e ao longo da Praia Grande viviam inúmeros portugueses e os comerciantes estrangeiros. O próprio texto mimetiza o ponto de vista que o panorama produz e coloca em frente ao espectador a Baía da Praia Grande, uma das paisagens mais pintadas do enclave: “Immediately in front of the spectator, facing the east, is the fine crescent curve of the Praya grande”, (2) descrevendo o autor as coloridas casas ao estilo europeu que adornam a paisagem, a par das igrejas, mosteiros, fortes espalhados pelos montes da cidade católica na China, cuja natureza (“mountain”, picturesque shape”) se faz observar “forming a noble background [...] giving the whole an air of European consequence, and military importance”. (2) O repetido adjetivo “picturesque” caracteriza o enclave administrado pelos portugueses, referindo-se o *incipit* do texto britânico sempre estrategicamente aos “europeus” e não aos velhos aliados a cujas leis e ordens os comerciantes britânicos têm que se subjugar em Macau e de que tanto se queixavam às autoridades britânicas na Índia e em Londres. (Puga *British Presence* 87-96) Os portugueses apenas são nomeados como os (antigos) pioneiros que chegaram à China no século XVI, na segunda página da narrativa. De terra, o olhar do visitante do panorama dirige-se

para o mar (“Turning from the city, the eye ranges over a vast extent of sea, bounded in some parts by the horizon alone”, 2), como se os comentários e sugestões funcionassem como uma didascália da *performance* do consumidor da tela cujos olhar e imaginação interagem com o guia e com a paisagem pintada sem simultâneo, acompanhando as inúmeras e coloridas (como revela a adjectivação) ilhas adjacentes e os montes rochosos de Macau ainda não arborizados,⁵⁷ pelo que estranhamos a referência aos talvez ficcionais “verdant hills and luxuriant foliage”. (2) Como seria de esperar, o verbo ‘ver’ torna-se recorrente na narrativa (“Ships of all countries are seen winding their way amongst the numerous Islands”, 3), e a lista e descrição dos exotizados barcos locais complementam a paisagem etnográfica visual da tela: “the extensive bay is occupied by craft of every description, from the heavy trading junk and native passage-boat, to the small Tân-kea⁵⁸ or Egg boats, which ply by hundreds between them and the shore; the whole contributing much, by their variety of size, singularity of shape, and the gay colours they exhibit, to the general effect, interest, and beauty of the scene”. (3) Curiosamente, a narrativa afirma que, no século XVI, os portugueses, assim caracterizados de forma negativa, devem ter subordinado o mandarinato, ou usado a força militar, para se estabelecerem em Macau, veiculando ainda um mito duradouro sobre a razão desse estabelecimento, que não se deveu, como o texto defende, ao útil combate dos lusos com os inúmeros barcos de piratas no litoral chinês, agradando assim às autoridades locais.⁵⁹

O autor resume o início da história de Macau e o comércio desenvolvido até um novo ciclo da cidade, a chegada dos holandeses e dos ingleses que terminam o monopólio português: “but no sooner did the Dutch and English enter into the China trade than their gains rapidly decreased, the spirit of enterprize declined, and Macao began

57. A arborização sistemática de Macau começaria apenas na década de 70 do século XIX. (Afonso 182-202; Estácio Puga *To the Farthest Gulf* vol. 2, 474-475)

58. Tancares ou sampanas, conduzidos por mulheres (tancareiras).

59. Sobre essa questão, veja-se Ping e Zhiliang (319-363, 445-460).

to decay... and no vigorous efforts have ever been made to redeem their losses", (3) o que também não é verdade, pois embora o final do comércio com o Japão, em 1639-1640, tenha sido um duro golpe, os portugueses encontraram mercados e rotas alternativas. Como já vimos, Macau era, na altura, cobiçada pelos britânicos, e encontramos a ideia de que a cidade já não pertencia aos portugueses, por exemplo, no romance *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe,⁶⁰ uma ficção que agradaria certamente aos interesses comerciais britânicos na China. A imagem negativa dos portugueses (aliados da GB na Europa, mas rivais na Ásia), fruto talvez da desilusão da sua neutralidade durante a Guerra do Ópio, que decorria, faz-se sentir, ao longo do texto, que critica a "jealousy towards other nations [...] fear" (4) quando os portugueses de Macau defendiam os seus interesses comerciais e lucro, tal como os britânicos.

O texto descreve ainda como os vários mercadores ocidentais se estabelecem nas "best houses" da cidade (4) e como, em 1802 e 1808, durante as guerras napoleónicas, frotas britânicas chegaram com a desculpa de vir defender a cidade de eventuais ataques franceses, não tendo nunca as autoridades chinesas autorizado a ocupação britânica de Macau, (*Puga British Presence* 104-115, 126-127) citando Burford o édito do imperador chinês que os expulsou e que foi amplamente publicado na imprensa britânica na primeira metade do século XIX. (Gutzlaff 711; Anónimo, "Some Account" 253-254) Essa lista de conflitos prepara estrategicamente o terreno e a mente do visitante do panorama para o início da Guerra do Ópio, que é assim cumulativamente justificada na narrativa que descreve quer a luta dos portugueses contra os piratas que tanto agrada às autoridades chinesas, quer o seu o lucrativo tráfico de ópio, que foi desviado para Lintim (pelos britânicos, embora o guia não o diga claramente), causando "a season of depression" (4) em Macau. Fica também claro que a urbe portuguesa enriquecia com o comércio do ópio antes de os ingleses o praticarem em larga escala para poder comprar chá aos

60. "Macao, a town once in the possession of the Portuguese, and where still a great many European families resided". (Defoe 368)

chineses. O autor refere ainda alterações entre portugueses e ingleses,⁶¹ ou seja, comenta temas comerciais e políticos coevos, bem como a aliança anglo-portuguesa no Oriente quando ainda era desconhecido o resultado da Guerra do Ópio. O guia descreve sumariamente a morfologia da cidade, a sua divisão em paróquias, os edifícios públicos, a população, a classe trabalhadora apenas chinesa, as administrações portuguesa e sínica, os templos chineses, os hospitais ocidentais, as escolas, o quotidiano, os portos interior e exterior, o número de barcos estrangeiros e os meios de transporte utilizados pelos ingleses: “the Praya Grande, occupied by British and other merchants [...]. There are scarcely any shops, but the markets are large, and are plentifully supplied by the Chinese with meat, fruit, and vegetables – the two latter being of the finest description. Carriages, of course, would be almost useless in a city so constructed; the usual conveyance is the sedan chair”. (5; sublinhado nosso) A EIC é também mencionada a propósito do trabalho do missionário Robert Morrison e de duas instituições pioneiras fundadas pelos sobrecargas e missionários protestantes, o primeiro museu e a primeira biblioteca em língua inglesa na China⁶²: “The city contains [...] a library and museum, founded in 1806, by the Honourable East India Company, which was progressing well previous to the dissolution of the factory at Canton, which deprived it of some of its most eminent contributors”. (5) O pioneirismo e o contributo britânicos para a vida cultural de Macau são assim enfatizados estrategicamente pela narrativa, que os coloca quase ao nível dos portugueses.

Numa altura em que a GB cobijava Macau e tentara, como a própria narrativa afirma, ocupá-la em 1802 e 1808, a imagem de decadência (civil e religiosa) é mais uma vez estrategicamente repetida (“at the present time decay is visibly stamped on everything, both

61. “What effect the annihilation of the trade, and the subsequent unfortunate misunderstanding with the English, will have on Macao remains to be seen . . . It is, however, to be hoped that all differences will speedily be amicably arranged, and the commerce in general fixed upon a firmer basis than hitherto”. (Burford 4)

62. Sobre o museu e a biblioteca, vejam-se Puga, “The First Museum” 575-586 e Puga, “The First English Language” 508-509.

civil and religious [...] there is but little trade, and desolation becomes more apparent every year", (5) tal como acontece noutros textos ingleses sobre colónias portuguesas, por exemplo *Goa and the Blue Mountains* (1851), de Sir Richard Francis Burton, no qual a estética das ruínas constrói retoricamente um subtexto que sugere que as decadentes ruínas católicas dariam fácil e rapidamente lugar a uma nova e empreendedora colónia britânica nessa mesma cidade. (Puga, "Uma Nova Ordem" 81-94) Aliás, de acordo com o guia do panorama, a época do ano mais feliz de Macau é a chegada dos barcos estrangeiros e quando os mercadores descem de Cantão, após as *trading seasons*, pois a vida social e cultural da urbe melhora substancialmente, "when balls, routs, and concerts are given, English amateur plays performed by the officers, and the ceremonies of the Catholic church are conducted with great splendour". (5) As actividades enumeradas ao longo do texto – bailes, festas, concertos, peças de teatro amador e piqueniques na ilha da Lapa, (8) a par das exuberantes cerimónias católicas (portuguesas) – são referidas nos diários de residentes norte-americanos, nomeadamente o de Harriet Low (I: 64-65, 68, 71, 72), jovem de Salem que residiu em Macau entre 1829 e 1833. O guia sugere, assim, estrategicamente que, para além das cerimónias religiosas, os portugueses nada mais fazem, o que obviamente não corresponde à realidade, tratando-se de uma caracterização negativa que serve os interesses dos britânicos que se auto-caracterizam por comparação aos administradores europeus de Macau, cidade em que muitos protestantes anglófonos europeus e norte-americanos contactavam, pela primeira vez, com católicos e com os seus rituais.

Encontramos ainda, no guia, dois espaços anglófonos que estiveram muito tempo arrendados à EIC, a actual Casa Garden e o Jardim da Gruta de Camões, identificados no texto apenas como "Gardens of Mrs Paiva", (7) pois eram, na altura, pertença de Maria Ana Pereira (1825-1901) e Lourenço Caetano Cortela Marques (1811-1902), residentes nessa casa desde 1838. A propósito da Missão americana e da actividade missionária, o autor refere a escola para crianças e a revista *Chinese Repository*, dirigida, entre outros, pelo missionário norte-americano Samuel Wells Williams (1812-1884), e impressa e publicada

em Macau, entre 1832 e 1851. Burford relaciona estrategicamente os 'espaços de memória' de Macau com a presença anglófona, ou seja, inscreve os britânicos na história do enclave fundado pelos portugueses, como acontece quando descreve a capela do monte da Guia: "In 1808 the church was occupied as barracks for the British troops, who had charge of the fort". (10) Um outro espaço anglófono e icónico da Macau da primeira metade do século XIX é mencionado na entrada dedicada à Igreja de São Lourenço, nas imediações da qual residiam os britânicos, incluindo o pintor George Chinnery. Uma das descrições mais longas no guia é exactamente a desse ex-libris da urbe, a casa e o jardim do comerciante Thomas Beale (1775-1841), que chegara a Macau em 1791 e aí reunira, por entre rochas e lagos artificiais, aves, plantas e flores de todo o mundo,⁶³ incluindo a referida Ave do Paraíso:

Immediately below the church are the house and gardens of Mr. Beale. This gentleman has been for more than forty years resident at Macao, his aviary and gardens form perhaps one of the most interesting sights in the city. The former is a large elegant building, enclosing a considerable space, which is planted with trees, and contains artificial rock work, water, and everything that is conducive to the habits and comfort of its inhabitants. Here is found all that is curious or beautiful, in the feathered creation of the east, particularly living specimens of the rare and splendid birds of Paradise. In the gardens are many choice productions of the vegetable kingdom, and a fine collection of flowering shrubs, and plants. (7-8)

Ao descrever a igreja da Penha, Burford informa o visitante de que essa igreja subiste da "liberality of individuals, and gifts promised in the hour of danger by seamen", (7) inserindo assim hábitos católicos de Macau na narrativa que adquire cumulativamente uma dimensão etnográfica, a par da histórica e da informação militarmente relevante, por exemplo sobre a eficácia, função e estado dos fortes e das

63. Sobre Beale, a sua actividade e o seu jardim, veja-se Puga *A World 183-185*.

muralhas que defendem a baía da Praia Grande. (7) A breve descrição dos tancares (n. 12 da legenda do guia) adensa também essa dimensão etnográfica da paisagem marítima que o visitante encontra na tela. Os tancares são conduzidos por mulheres da comunidade tanká que viviam nos seus barcos-lares, no litoral do Sul da China:

The Tân-kea, or egg house boats, are about eight feet long, very broad, flat bottomed, perfectly straight, and wall sided, with large gunwhales about a foot out of the water; they have a round cover of matting called the house, and are frequently lined throughout with clean matting. They are generally straw hats or handkerchiefs on their heads, and have their hair in two long plaits down their backs. Most of the Tân – kea people live entirely in their boats. (8)

Quando Burford descreve a ilha da Lapa, as tancareiras regressam à narrativa: “Under the shelter of this Island, all the Tan-keas or egg boats, are obliged under a severe penalty, to lie at night; that they may not be concerned in smuggling, or any other intercourse unobserved by the mandarins, who would thus lose an opportunity of squeezing their owners”. (8) O autor-observador convida, assim, o visitante-leitor do panorama a tornar-se também observador de Macau e das práticas culturais das comunidades chinesa, portuguesa e anglófona, dos bailes, aos tancares que os transportam, num exercício voyeurístico intercultural, que contempla também os pequenos “Canton Schooner[s]” que fazem a ligação de passageiros entre Macau e Cantão, “fast sailing vessels of from five to ten tons, manned by Lascars; they run at stated intervals with passengers and baggage, and are mostly the property of the firm of Sandford and Marks, of Canton”. (11) A última entrada do guia é dedicada a uma embarcação luso-chinesa, a lorcha, (12) e, ao referir a ilha de Lintim, famosa por ser o epicentro do tráfico de ópio, o autor menciona outras embarcações chinesas que eram representadas nas obras de pintores como George Chinnery e referidas em inúmeros relatos de viagem:

Under the shelter of its [Lintin island's] dreary height lie several armed ships, as receiving vessels, for warehousing the opium, sent up by the clip-pers, and for packing it in smaller parcels than the chests in which it arrived. The opium having been sold in Canton, it was then for warded by armed smuggling boats to the city. These boats, called by the Chinese, fast crabs, and scrambling dragons, were much feared by the authorities, and many fierce encounters have taken place between their bold and desperate crews and the war junks. (11)

Segue-se-lhe uma entrada dedicada aos famosos juncos chineses que, atracados lado a lado,

present a huge unsightly mass, the hulls are very high at both ends, with flat bottoms, and no keel; the sterns are divided in an extraordinary manner to admit a clumsy rudder, which is worked by ropes from the sides; the whole is painted with various gaudy colors. The rigging is very simple, consisting of two or three masts with large square sails, made of matting and split bamboo. Every thing is on a rude scale, heavy, and clumsy, yet in the rivers they are good sailers. They are sometimes worked from the centre of the vessel by sculls, of such enormous size that it takes fifteen or twenty men to each. (12)

Curiosamente, num guia para um panorama tão geral, a descrição do junco, um dos mais recorrentes símbolos do Sul da China, acaba por ser uma sucessão de detalhes minuciosos da embarcação que, em si mesma, funciona como um detalhe da paisagem representada na tela. No panorama sumariado e legendado no guia encontramos essas mesmas embarcações na Rada, bem como os chineses que as dirigem num mar em movimento, dramaticidade que é intensificada pelas ondas, recordando-nos que, em 1860, um artigo inglês classificava os panoramas como "exhibitions [...] as Animated Illustrations of Geography". (Anónimo, "Panoramas" 35) O guia transforma, assim, a geografia exibida e descrita e inscreve nela uma dimensão britânica que parece sugerir a omnipresença do comércio nacional no globo terrestre. Fá-lo também através da única ilustração (desdobrável) que

encontramos na brochura e que consiste na já referida reprodução das duas metades do panorama, que talvez estivessem divididas por uma cortina na plataforma de observação (Fig. 2).

Conclusão

Como vimos ao longo deste estudo, o texto do guia auxilia o espectador a descodificar a *visual data* aí acumulada e legendada, destacando monumentos, edifícios públicos e militares, ilhas e montes, bem como residentes e espaços sobretudo ingleses. A *print matter* serve, portanto, de mediador para a paisagem pintada na tela, sendo o guia em si também um registo histórico que convida o visitante a observar, desde Londres, no centro da paisagem, essa mesma representação. Em 1840, a *cityscape* e a *riverscape* de Macau fazem parte do espaço alargado de guerra que decorria então entre a GB e a China, como, aliás, acontecia com outros panoramas de tema histórico, colonial e militar, como os dedicados às revoltas indianas (Mr. Marshall's Panorama of Delhi, 1857; Great Original Historical Panorama of India, 1857, de Hamilton; View of the City of Delhi, 1858, de Burford) e às guerras napoleónicas. O enclave luso-chinês marca presença no Panorama de Leicester Square entre inúmeras outras cidades relevantes para os interesses financeiros de Londres, simbolizando metonimicamente os já antigos esforços comerciais e coloniais britânicos e portugueses no Sul da China. Macau sempre fora, para a GB, um meio para atingir um fim (comércio sem limites e poder britânicos em Cantão), e um bem cobiçado pelos britânicos até exigirem da China, dois anos depois, 'a Macau of their own', Hong Kong. O panorama e o guia são, portanto, também uma forma de *jingouism* e estimulam, no visitante, essa mesma atitude.⁶⁴

64. Por exemplo, em 1861, após a morte de Robert Burford, é exibida, no Panorama, uma paisagem da baía de Nápoles da autoria de Henry C. Selous (colaborador e sucessor de Robert Burford) e elogiada por um crítico do *Art Journal* que conclui: "The panoramic view offers a very correct representation of this noble yet wretched City [...]; but as a work of Art, it certainly appears somewhat inferior to those that have preceded it". O jornalista recorre ainda à chamada estética da sujidade para enfatizar a superioridade

O panorama é um espectáculo artístico supostamente caracterizado pelo rigor realista, sem molduras, dirigido sobretudo ao público urbano vitoriano como observador colectivo e os seus efeitos de simultaneidade e instantaneidade (representação de vários acontecimentos de um dia de guerra em simultâneo numa só representação) seriam avassaladores para os visitantes que viajavam, em Leicester Square, rumo à China, nomeadamente à cobiçada colónia portuguesa utilizada até ao início da Guerra do Ópio como lar dos britânicos na China. O guia caracteriza negativamente os portugueses, talvez devido à neutralidade dos velhos aliados da GB na Europa durante a referida guerra, e confere ordem à paisagem representada, permitindo ao visitante analisá-la, familiarizar-se com a Macau católica, militar, etnográfica e também anglófona da primeira metade do século XIX, poucos anos antes da fundação de Hong Kong e da abertura dos portos do Tratado de Nanquim, na sequência da derrota da China na já referida Guerra do Ópio que alteraria o quotidiano e a dinâmica comercial, cultural e colonial no delta do rio das Pérolas da China para sempre.

Se uns panoramas representam o passado histórico recente, outros exibem cidades enquanto espaços dessa memória histórica. Macau simboliza metonimicamente a já antiga presença e o comércio britânicos na China, um país invadido, em 1839, pela GB e forçado a consumir ópio em prol dos lucros dos comerciantes britânicos, e, em 1842, a abrir vários portos ao trato ocidental. O sentido total do acto de observar e ler Macau nasce da interacção e da complementaridade entre a paisagem pintada e o guia narrativo que orienta (e influencia) a visita-viagem ao longo da *cityscape* de Macau, a partir de uma embarcação (talvez militar e inglesa) na Rada. O guia funciona como a actual *voz off* de um documentário e faz parte da experiência estética do panorama com um todo, tendo objectivos

inglesa e a inferioridade dos italianos, bem com o privilégio de apreciar Nápoles em Londres e não em Itália: "it is a beautiful scene, nevertheless even more pleasant to look upon in Leicester Square, then in the reality with all its abominations of tyranny, licentiousness, poverty, and dirt". (Anónimo, "Minor Topics" 319)

informativos⁶⁵ e pedagógicos,⁶⁶ mas também ideológicos, uma vez que a exibição desse espaço sino-português em 1840, no auge da Guerra do Ópio, não é inocente. Aliás, a neutralidade da urbe recordearia aos britânicos que os seus velhos aliados na Europa eram seus rivais coloniais e comerciais na Ásia.

Como vimos, o panorama, enquanto *global landscape*, (Barringer 82-106) foi um fenómeno cultural em Londres e noutras cidades, e, tal como a imprensa, a literatura, a cultura popular e o entretenimento, apoia e ecoa a narrativa (oficial) das glórias bélicas e imperiais vitorianas, marcando a (semi-)colónia portuguesa presença na 'rotunda' que tanto visitante fascinou em Londres. Conhecer, encenar e exhibir paisagens era também uma forma alegórica de exercer poder sobre elas, estereotipando-as no imaginário visual e cultural europeu. (Varga 2007; Rocket e Rocket 91-92) No ano de 1840, em plena Guerra do Ópio, e ainda antes da fundação da Hong Kong, Macau, que desde c.1575 era o lar da comunidade ocidental na China, marca presença em Leicester Square e torna-se uma exotizada paisagem histórica, económica e etnográfica mais conhecida do público londrino, desta feita em formato visual. O panorama simboliza a cultura vitoriana do espectáculo e permite simular e enfatizar paisagens reais de Macau, destacando a dimensão (geográfica, comercial e colonial) britânica da mesma, domesticando-a e homenageando os agentes coloniais e comerciais que aí residem e marcaram a paisagem, no caso os comerciantes de chá e militares britânicos que são figuras inclusive da história de Macau, como Charles Elliot (1801-1875), implícito nas referências à presença de navios de guerra britânicos ao largo da urbe, quer no panorama (tela e brochura), quer na imprensa britânica. Como vimos, o guia narrativo permite contemplar as várias dimensões

65. Iyata conclui: "The interaction between the verbal narrative and the view itself outlines a specific aesthetic project. To begin with, it shows that the panorama was meant to be a complete experience, combining spectacle and instruction. At the same time, the complementarity of text and image becomes a means to intensify the experience, not just in educational terms, but in aesthetic ones". (*The Challenge* 160-161)

66. Um artigo de 1860 defende: "On the whole, the panorama has been as eminently a vehicle for instruction as an illusion to the senses and a new luxury in aesthetical art", (Anónimo, "Panoramas" 35) ideia também veiculada por Humboldt em 1849. (91)

históricas, etnográficas, nacionais e culturais de uma Macau dinâmica, e é desse diálogo simbiótico entre o guia e o panorama que o visitante, imerso na 'rotunda', vai construindo uma imagem panorâmica (*overview*) de Macau, com base no que já sabia, no que observa, e, após a visita, ao consultar a brochura, no que passa a saber.

Obras Citadas

1. Fontes

- Anónimo. "Minor Topics of the Month." *The Art Journal* 7.82 (1861): 318-319.
- Anónimo. "Mr. Burford's New Panorama." *The Spectator* 625 (20-06-1840): 596.
- Anónimo. "Our Weekly Gossip." *The Athenaeum: Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts* 693 (06-02-1841): 115.
- Anónimo. "Panorama of Macao, Leicester Square." *The Polytechnic Journal* 3 (Julho de 1840): 72.
- Anónimo. "Panoramas." *Chambers's Journal of Popular Literature, Science and Arts* 316 (21-01-1860): 33-35.
- Anónimo. "Some Account of Canton Part III." *Saturday Magazine* 12.385 (Junho de 1838): 249-256.
- Anónimo. "The Panorama of Macao." *The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences* 1221 (13-16-1840): 382.
- Anónimo. "The Panorama of Macao, Leicester Square." *The Metropolitan* 27.111 (Julho de 1840): 88.
- Barker, Robert. "XX. Specification of Patent Granted to Mr. Robert Baker [...] for his Invention of an Entire New Contrivance or Apparatus, called by him La Nature à Coup d'Oeil [...] Dated June 19, 1787." *The Repertory of Arts and Manufactures: Consisting of Original Communications, Specifications of Patent Inventions* 4 (1796): 165-167.
- Burford, Robert. *Description of Summer and Winter Views of the Polar Regions as Seen during the Expedition of Capt. James Clark Ross*. Londres: G. Nichols, 1850.
- . *Description of a View of Canton, the River Tigris, and Surrounding Country, Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square. Painted by the Proprietor, Robert Burford*. Londres: T. Brettel, 1838.

- . *Description of a View of the City of Damascus, Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square. Painted by the Proprietor, Robert Burford.* Londres: T. Brettell, 1841.
- . *Description of a View of the Falls of Niagara, Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square. Painted by the Proprietor, Robert Burford, from Drawings Taken by Him in the Autumn of 1832.* Londres: Brettell, 1833.
- . *Description of a View of the Island and Bay of Hong Kong, Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square. Painted by the Proprietor, Robert Burford; the Figures by H. C. Selous. From Drawings, taken by Lieut. F. J. White, Royal Marines, in 1843.* Londres: J. Mitchell & Co., 1844.
- . *Description of a View of Macao in China: Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square. Painted by the Proprietor, Robert Burford.* Londres: impresso por Geo. Nichols, 1840.
- . *Description of a View of Mont Blanc, the Valley of Chamounix, and the Surrounding Mountains, Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square. Painted by the Proprietor, Robert Burford, from Drawings Taken by Himself, in 1835.* Londres: Brettell, 1837.
- Corner, G. R. *The Panorama (Leicester Square): With Memoirs of its Inventor, Robert Barker, and his Son, the Late Henry Aston Barker.* Londres: J. & W. Robins, 1857.
- Gutzlaff, Charles. "A Sketch of Chinese History". *The London and Paris Observer; or, Chronicle of Literature, Science, and the Fine Arts* 495 (09-11-1834): 707-712.
- Hardcastle, Ephraim [William Henry Pyne]. *Somerset House Gazette, and Literary Museum; or, Weekly Miscellany of Fine Arts, Antiquities, and Literary Chit Chat.* Londres: W. Wetton, 1824.
- Humboldt, Alexander von. *Cosmos: Sketch of a Physical Description of the Universe*, vol. 2, trad. Edward Sabine. Londres: Longman, Brown, Green, and Longmans and John Murray, 1849.
- Jennings, James. "Description of the Attack upon Algiers". *Description of Lord Exmouth's Attack upon Algiers, Painted by Henry Aston Barker; now Exhibiting in his Panorama, Leicester-Square.* Londres: Jas. Adlard & Sons, 1818. 3-12.
- Ljungstedt, Andrew. *An Historical Sketch of the Portuguese Settlements in China.* Boston: James Munroe, 1837.
- Low, Harriett. *Lights and Shadows of a Macao Life: The Journal of Harriett Low, Travelling Spinster, 1829-1834.* Ed. N. P. Hodges e A. W. Hummel. Woodinville: The History Bank, 2002.

- Mitchell, Robert. *Plans, and Views in Perspective, with Descriptions of Buildings Erected in England and Scotland; and also an Essay to Elucidate the Grecian, Roman and Gothic Architecture, Accompanied with Designs*. Londres: Oriental Press, 1801.
- Mr. R. Burford Requests the Honor of the Editor of the *Mirror & Friend's Company* on Saturday June 6th 1840 to a Private View of a Panorama of Macao, Leicester Square, 1840. Convite impresso. Senate House Library: Universidade de Londres. Cota: 940357868.
- Payne, Albert Henry. *Payne's Universum, or Pictorial World* 3. Londres: E. T. Brain, 1847.
- Pyne, William Henry [pseud. Ephraim Hardcastle]. "The Panorama." *Somerset House Gazette, and Literary Museum; or, Weekly Miscellany of Fine Arts, Antiquities, and Literary Chit Chat* 2 (1824): 151-153.
- Robinson, Henry Crabb. *Henry Crabb Robinson Books and their Writers*. Ed. Edith J. Morley, Londres: J. M. Dent and Sons, 1938.
- Ruskin, John. *Deucalion, and Other Studies in Rocks and Stones* [1878]. *Library Edition of the Works of John Ruskin* 26. Ed. E. T. Cook e Alexander Wedderburn. Londres: George Allen, 1906.
- . *Praeterita* 1. Londres: George Allen, 1907.
- Taylor, Tom. *Leicester Square; Its Associations and its Worthies*. Londres: Bickers and Son, 1875.
- Woodward, George Murgatroyd 'Mustard'. *Eccentric Excursions or, Literary & Pictorial Sketches of Countenance, Character & Country, in Different Parts of England & South Wales*. Londres: Allen & West, 1796.

2. Obras Literárias

- Defoe, Daniel. *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*. Londres: Dent, 1972.
- Piozzi, Hester Lynch. *British Synonymy Or, An Attempt at Regulating the Choice of Words in Familiar Conversation*. Londres: G. G. and J. Robinson, 1794.
- Wordsworth, William. *The Thirteen-Book "Prelude"*. Ed. Mark L. Reed, 2 vols. Ithaca: Cornell UP, 1991.

3. Estudos

- Afonso, José da Conceição. "A Revolução Verde de Macau (Século XIX-Década de 80)." *Revista de Cultura* 35-36 (1998): 171-206.
- Aguirre, Robert D.. *Informal Empire: Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
- Altick, Richard. *The Shows of London*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Andrews, Herbert C. "The Leicester Square and Strand Panoramas: Their Proprietors and Artists." *Notes and Queries* 159 (26 Julho 1930): 57-61 (2 Agosto): 1930: 75-78.
- Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Barringer, Tim. "The World for a Shilling. The Early Panorama as Global Landscape. 1787-1830." *On the Viewing Platform. The Panorama between Canvas and Screen*. Ed. Tim Barringer e Katie Trumpener. New Haven: Yale UP, 2020. 82-106.
- e Katie Trumpener (ed.) *On the Viewing Platform. The Panorama between Canvas and Screen*. New Haven: Yale UP, 2020.
- Barthes, Roland. *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Trad. Richard Howard. Berkeley: U of California Press, 1997.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*. Vol. 3: 1935-1938. Ed. H. Eiland e M. W. Jennings. Trad. E. Jephcott e H. Eiland *et al.* Londres: Belknap Press of Harvard UP, 2006.
- Benosman, R. e S. B. Kang. "A Brief Historical Perspective on Panorama." *Panoramic Vision. Sensors, Theory, and Applications*. Ed. R. Benosman e S. B. Kang. Nova Iorque: Springer, 2001. 5-20
- Billing, Valerie. *The Panorama of the Battle of Trafalgar*. Portsmouth: The Royal Naval Museum, 2002.
- Biltereyst, Daniel, Richard Maltby e Philippe Meers. "Cinema, Audiences, and Modernity: An Introduction." *Cinema, Audiences, and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*. Ed. Daniel Biltereyst, Richard Maltby e Philippe Meers. Londres: Routledge, 2012. 1-16.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford UP, 1990.

- Byerly, Alison. "A Prodigious Map Beneath his Feet': Virtual Travel and the Panoramic Perspective." *Nineteenth-Century Contexts* 29 (2007): 151-168.
- Byrd, Vance. *A Pedagogy of Observation: Nineteenth-Century Panoramas, German Literature, and Reading Culture*. Londres: Bucknell UP, 2017.
- Charlesworth, Michael. "Subverting the Command of Place: Panorama and the Romantics." *Placing and Displacing Romanticism*. Ed. Peter J. Kitson. Aldershot: Ashgate, 2001. 129-145.
- Conner, Patrick. "The Architecture of Macao as Viewed by George Chinnery." *Review of Culture* 36-37 (1998): 329-340.
- . *The Hongs of Canton: Western Merchants in South China 1700-1900, as Seen in Chinese Export Paintings*. Londres: English Art Books, 2009.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth-Century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Comment, Bernard. *The Panorama*. Londres: Reaktion Books, 2002.
- Estácio, António J. E. "Evolução das Zonas Verdes, sua Importância e Origens da Flora de Macau." *Revista de Cultura* 35-36 (1998): 207-216.
- Farquharson, Danine e Sean Farrell (eds.) *Shadows of the Gunmen: Violence and Culture in Modern Ireland*. Cork: Cork UP, 2008.
- Favret, Mary A. *War at a Distance: Romanticism and the Making of Modern Wartime*. Princeton: Princeton UP, 2009.
- Ford, Lily. "'Viewed in the Round': Review of Laurie Garrison et al. ed. *The Panorama, 1787-1900*". *Times Literary Supplement* (24-01-2014): 8-9.
- Gabriele, Alberto. *The Emergence of Pre-Cinema: Print Culture and the Optical Toy of the Literary Imagination*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.
- Galperin, William. *The Return of the Visible in British Romanticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.
- Garrison, L. "The Visual Subject, c.1810-1840: Trends in Romanticism and Victorianism." *Literature Compass* 4.4 (2007): 1078-1091.
- . "Virtual Reality and Subjective Responses: Narrating the Search for the Franklin Expedition through Robert Burford's Panorama." *Early Popular Visual Culture*, 10.1 (2012): 7-22.
- et al. (eds.) *Panoramas 1787-1900. Texts and Contexts*, 5 vols. Londres: Routledge, 2012-2013.
- Grau, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press, 2003.

- Griffiths, Alison. *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View*. Nova Iorque: Columbia UP, 2008.
- Hammack, E. R. "'Imperfect Notices': The 1820 Continental Journal of Mary Wordsworth." *Tulsa Studies in Women's Literature* 37.1 (2018): 91-110.
- Hardt, Michael e Antonio Negri. *Empire*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- Hermann, Carla. "Landscape and Power: Taunay's and Burford's Panoramas of Rio de Janeiro in Paris and London in the First Half of the Nineteenth Century." *Artelogie* 10 (2017). Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/796>. Acesso: 20-02-2022.
- Huhtamo, Erkki. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- Hyde, Ralph. *Panoromania!: The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. Londres: Trefoil Publications / Barbican Art Gallery, 1988.
- Ibata, H el ene. *The Challenge of the Sublime: From Burke's Philosophical Enquiry to British Romantic Art*. Manchester: Manchester UP, 2018.
- . "The Orient at Leicester Square: Virtual Visual Encounters in the First Panoramas." *Geographies of Contact Britain, the Middle East and the Circulation of Knowledge*. Ed. C. Lezni, F. Moghaddassi, H. Ibata e N. Nasiri-Moghaddam. Estrasburgo: PU de Strasbourg, 2017. 127-147.
- Jones, J. Jennifer. "Absorbing Hesitation: Wordsworth and the Theory of the Panorama." *Studies in Romanticism* 45.3 (2006): 357-375.
- Jong, Marijnke de. "Historical Panoramas." *The Panorama Phenomenon. The World Round!*. Ed. Rombout. The Hague: Panorama Mesdag, 2006. 29-68
- Kaal und, Nanna. "What Happened to John Franklin? Danish and British Perspectives from Francis McClintock's Arctic Expedition, 1857-59." *Journal of Victorian Culture* 25. 2 (2020): 300-314.
- Kember, Joe. *Marketing Modernity: Victorian Popular Shows and Early Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2009.
- , John Plunkett e Jill Sullivan. *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910*. Londres: Pickering & Chatto, 2012.
- Kingstone, Helen. *Panoramas and Compilations in Nineteenth-Century Britain. Seeing the Big Picture*. Cham: Palgrave, 2022.
- . "Panoramas, Patriotic Voyeurism, and the 'Indian Mutiny'". *Victorian Literature and Culture* 50.2 (2022): 261-293.

- Koller, Gabriele (ed.) *More than Meets the Eye. The Magic of the Panorama*. Amberg: Büro Wilhelm Verlag, 2019.
- . *The Panorama in the Old World and the New*. Amberg: Büro Wilhelm Verlag, 2010.
- Kowalewski, Michael. *Deadly Musings: Violence and Verbal Form in American Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Lanone, Catherine. "Arctic Spectacles in *Jane Eyre* and *Villette*." *Brontë Studies* 34.2 (Julho 2009): 117-126.
- Lightman, Bernard. *Victorian Popularizers of Science: Designing Nature for New Audiences*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Markman, Ellis. "Spectacles within Doors: Panoramas of London in the 1790s." *Romanticism* 14. 2 (2008): 133-148.
- Maxwell, Richard e Katie Trumpener. "Panorama, Glasshouse, Museum: Alexander von Humboldt, Franz Boas, Gustaf Kolthoff". *On the Viewing Platform: The Panorama Between Canvas and Screen*. Ed. Katie Trumpener e Tim Barringer. New Haven: Yale UP, 2000. 154-169.
- Miller, Angela. "The Panorama, the Cinema, and the Emergence of the Spectacular." *Wide Angle* 18.2 (1996): 34-69.
- Neumann, Dietrich. "Instead of the Grand Tour: Travel Replacements in the Nineteenth Century." *Perspecta* 41 (2008): 47-53.
- O'Connor, Ralph. *The Earth on Show: Fossils and the Poetics of Popular Science, 1802–1856*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- O'Dochartaigh, E. *Visual Culture and Arctic Voyages: Personal and Public Art and Literature of the Franklin Search Expeditions*. Cambridge: Cambridge UP, 2022.
- Oettermann, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Nova Iorque: Zone Books, 1997.
- Oleksijczuk, Denise. *The First Panoramas: Visions of British Imperialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Otto, Peter. "Between the Virtual and the Actual: Robert Barker's Panorama of London and the Multiplication of the Real in Late Eighteenth-century London." *Romanticism on the Net* 46 (Maio 2007). Disponível: <https://www.erudit.org/en/journals/ron/1900-v1-n1-ron1782/016130ar>. Acesso: 20-02-2022.
- Pettitt, Clare. *Serial Forms: The Unfinished Project of Modernity, 1815–1848*. Oxford: Oxford UP, 2020.

- Ping, Jin Guo e Wu Zhiliang. *Revisitar os Primórdios de Macau: Para uma Nova Abordagem da História*. Macau: Instituto Português do Oriente, 2007.
- Plunkett, J. "Moving Panoramas c. 1800 to 1840: The Spaces of Nineteenth-Century Picture-Going". 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 17 (2013). Disponível: <https://19.bbk.ac.uk/article/id/1488>. Acesso: 02-01-2023.
- Potter, Jonathan. *Discourses of Vision in Nineteenth-Century Britain: Seeing, Thinking, Writing*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- Puga, Rogério Miguel. *British Presence in Macau, 1635-1793*. Londres/Hong Kong: Royal Asiatic Society/Hong Kong University Press, 2013.
- . "The First English Language Library in China: The English Factory Library (Canton-Macao, 1806-1835)." *Notes and Queries* 61.4 (2014): 508-509.
- . "The First Museum in China: The British Museum of Macao (1829-1834) and its Contribution to Nineteenth-Century British Natural Science." *Journal of the Royal Asiatic Society* 22, 3-4 (2012): 575-586.
- . "Uma Nova Ordem Protestante sobre as Ruínas Católicas de Goa: Sugestões e Leituras Intertextuais da(s) Índia(s) Portuguesa e Britânica em Goa, and the *Blue Mountains* (1851), de Sir Richard Francis Burton." *ACT27: Goa Portuguesa e Pós-Colonial*. Ed. Everton Machado e Duarte Braga. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa/Húmus, 2014. 81-94.
- . *To the Farthest Gulf for the Wealth of India: Representações de Macau na Coleção do Peabody Essex Museum (Salem)*, 2 vols. Macau: Fundação Macau, 2023.
- . *A World of Euphemism: Representações de Macau na Obra de Austin Coates: City of Broken Promises enquanto Romance Histórico e Bildungsroman Feminino*. Lisboa: FCT / Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- Quilley, Geoff. *British Art and the East India Company*. Woodbridge: The Boydell Press, 2020.
- Qureshi, Sadiah. *Peoples on Parade: Exhibition, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Rockett, Kevin e Emer Rockett. *Magic Lantern, Panorama and Moving Picture Shows in Ireland, 1786-1909*. Dublin: Four Courts Press, 2011.
- Rombout, Ton (ed.) *The Panorama Phenomenon. The World Round!*. The Hague: Panorama Mesdag, 2006.
- Russell, Gillian. *The Theatres of War: Performance, Politics, and Society 1793-1815*. Oxford: Clarendon, 1995.

- Sha, Richard C. *The Visual and Verbal Sketch in British Romanticism*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1998.
- Shellim, Maurice. *The Daniells in India and the Waterfall at Papanasam*. Calcutá: Statesman, 1970.
- Swidzinski, Joshua. "Panoramic Sites and Civic Unrest in 1790s London." *Eighteenth Century* 57.3 (2016): 283-301.
- Thompson, Seth. "Constructing National Identity through the Lens of the Painted Panorama. The Bourbaki Panorama in Lucerne Switzerland". *International Panorama Council Journal Memory and the Panorama. Selected Proceedings from the 27th IPC Conference 2018*, vol. 2, 2018. 9-15.
- Tracy, Nicholas. *Britannia's Palette*. Kingston: McGill-Queen's UP, 2007.
- Trumpener, Katie. "National Vistas, Peripheral Vision. War and the Making of Nations in Alpine Panoramas." *On the Viewing Platform. The Panorama between Canvas and Screen*. Ed. Tim Barringer Katie e Trumpener. New Haven: Yale UP, 2020. 182-201.
- Uricchio, William. "A 'Proper Point of View': The Panorama and Some of its Early Media Iterations." *Early Popular Visual Culture* 9.3 (2011): 225-238.
- Varga, Tünde. *The Reveries of Flight: Popular Media and the Policy of Vision in English Romantic Culture*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007.
- Waldegrave, Katie. *The Poets' Daughters: Dora Wordsworth and Sara Coleridge*. Londres: Windmill Books, 2014.
- Wood, Gillen D'Arcy. *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760–1860*. Nova Iorque: Palgrave, 2001.
- Ziter, Edward. *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.