

Victor Flores e Susana S. Martins (eds.)



O Medium Esquecido

COSMIO RAMA

O Medium Esquecido



COSMORAMA

TÍTULO

Cosmorama. O *Medium* Esquecido

EDITORES

Victor Flores
Susana S. Martins

AUTORES

Ana David Mendes
Carmen López-San Segundo
Célia Cuenca Córcoles
John Plunkett
Nuno Borges de Araújo
Oleksandr Lyashchenko
Sara Beirão
Susana S. Martins
Teresa Mendes Flores
Victor Flores

REVISÃO E TRADUÇÃO

Victor Flores
Susana S. Martins

DESIGN GRÁFICO

Rute Muchacho

EDIÇÃO DE FOTOGRAFIA

Oleksandr Lyashchenko

CAPA

Imagem: pormenor de *A foz do Tejo perto de Lisboa*, Hubert Sattler, 1868, Museu de Salzburgo
Design: Rute Muchacho

IMPRESSÃO

Soartes, Artes Gráficas, Lda.

COPYRIGHT

© 2025 Early Visual Media Lab – CICANT e
Art History Institute, NOVA-FCSH / IN2PAST

1ª EDIÇÃO

Lisboa, Julho 2025

ISBN

978-989-757-335-4
978-989-35191-9-6

MORADAS

Early Visual Media Lab (CICANT)
Av. Campo Grande, 388, Ed. U, Gab. U.1.1
1749-024 Lisboa – Portugal

Instituto de História da Arte
(IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)
Colégio Almada Negreiros, Campus
de Campolide da NOVA
1099-032 Lisboa – Portugal

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto PTDC/COM-OUT/4851/2021, DOI: <https://doi.org/10.54499/PTDC/COM-OUT/4851/2021>, dos projectos estratégicos UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>, UIDB/05260/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/05260/2020>, e LA/P/0132/2020, <https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020>.

Contents

8 **INTRODUÇÃO**
Cosmorama. O *medium* esquecido

I. Os Cosmoramas na Península Ibérica

- 16 Os primeiros Cosmoramas em Lisboa
- 23 Os Cosmoramas no Porto
- 29 *A Grande Galeria Óptica* de Thomas Karl Andorfer
- 34 O Cosmorama em Madrid (1828-1870):
indícios de um espectáculo visual moderno
- 38 O Cosmorama de Girona
- 40 Nicolino Calyó: o artista e *showman* de Cosmoramas
- 44 Os títulos dos Cosmoramas ibéricos
e a sua primeira visualização geográfica

II. Londres e Estados Unidos: A longevidade de dois Cosmoramas

- 50 A moda de espreitar nas *Salas do Cosmorama*,
em Londres
- 53 Os Cosmoramas e os museus nos Estados Unidos

III. A iconografia dos Cosmoramas

- 58 Actualidade
- 60 Cidades
- 62 Monumentos
- 64 Natureza
- 66 Palácios de Cristal
- 68 Religião
- 70 Os Públicos do Cosmorama

IV. Hubert Sattler

- 76 O Cosmorama de Hubert Sattler
- 78 *A foz do Tejo perto de Lisboa*
- 80 *Lisboa, vista do Forte de Almada, na margem esquerda do Tejo*
- 84 *A Basílica de S. Pedro, em Roma*
- 86 *Roma vista das ruínas dos palácios imperiais no Monte Palatino*
- 89 *Os Colossos de Memnon, com 18 metros de altura, na época do dilúvio no Alto Egipto*
- 93 *As ruínas do templo e complexo de Karnak, perto de Luxor*
- 94 O círculo de Sattler

V. Antecipando e Regressando ao Virtual

- 98 Antes do Cosmorama. Ver de perto, ver longe
- 102 O feirante *mondi nuovi* de Nicolas-Louis-Albert Delerive (c. 1755-1818)
- 104 *O Cosmorama* de Roque Gameiro (1864-1935)
- 106 Depois do Cosmorama. *O Grande Espectáculo Virtual*
- 108 A 'janela cosmorâmica': recriação física e virtual de um modo de ver
- 111 Os mapas de profundidade: entre o real e o virtual
- 114 Os modelos em relevo nos Cosmoramas

- 116 Notas biográficas dos autores

Cosmorama. *O medium esquecido*

Este livro é dedicado a um prazer visual há muito esquecido e descontinuado: o de observar imagens através de lentes. Na Europa, esta tradição cultural remonta às caixas ópticas em feiras ambulantes, vindo a culminar nas exposições elegantes dos Cosmoramas no início do século XIX. Nestes espaços de curiosidade, uma elite culta, burguesa e amante das artes pagava para espreitar imagens de um mundo distante através de um dispositivo óptico invulgar.

Ao contrário dos salões de arte, no Cosmorama as pinturas não estavam imediatamente à vista. Encontravam-se escondidas atrás de paredes, sendo observadas através de lentes que as ampliavam e acentuavam os efeitos de profundidade. De lente em lente, o espectador fazia o seu 'passeio pitoresco à volta do mundo', ao mesmo tempo que convivia e que construía o seu espaço público. Apesar de os Cosmoramas atravessarem países e continentes, o 'mundo' deste cosmos era, no entanto, pouco universal e muito eurocêntrico. Por essa razão, as suas imagens tiveram um papel central na construção das identidades europeias e na conotação da Europa com os ideais de civilização e modernidade que vieram a alimentar as derivas imperialistas da segunda metade do século XIX.

Surgidos no séc. XIX depois dos Panoramas e antes do Diorama, os Cosmoramas, ou 'Vistas do mundo', foram um dos espectáculos



Fig. 1 – Vista da Sala Cosmorâmica no American Museum de P.T. Barnum, em Nova Iorque. Ilustração publicada no guia oficial do museu, 1849.

‘orama’ mais longevos e os únicos com oculares para o público espreitar. Inicialmente também designado como um ‘espectáculo de curiosidades’, o Cosmorama era uma sofisticada galeria de pintura criada em Paris, em 1808, pelo clérigo italiano Jean-Antoine-Henri-Eugène Gazzera. Localizado durante cerca de vinte anos nas galerias de madeira do Palais Royal, o Cosmorama foi apresentado como possuindo mais de 200 pinturas com ‘os monumentos e locais mais notáveis do mundo moderno e antigo’. Estas grandes pinturas — que em 1823, depois do Diorama de Daguerre, chegavam a medir 203cm por 121cm— criavam uma grande ilusão de profundidade e de imersão devido ao dispositivo em que estavam instaladas: por detrás das lentes na parede, uma pirâmide escura concentrava o olhar na imagem, impedindo-o de alcançar os limites da imagem. Com iluminação natural, velas ou lamparinas a óleo, a imagem aparecia no fundo deste túnel escurecido de forma vibrante. Por sua vez, as lentes biconvexas ampliavam o campo de visão, imergindo o espectador nas três coordenadas do espaço.

Este dispositivo óptico produzia uma experiência visual única. Em vez de uma visão completa e imediata da pintura, a imagem era dada a ver por partes, requerendo algumas acções ao corpo do espectador. Em primeiro lugar, que se aproxime da lente. De seguida, que se debruce sobre ela. Por último, para ver toda a imagem, a sua cabeça tem de se reposicionar por várias vezes para explorar a imagem através de diferentes ângulos. Algumas *Salas de Cosmoramas*, como as de Londres, tornam esta experiência parcelar e sequencial mais evidente pelo facto de terem três lentes para cada imagem posicionadas num semicírculo, e assim oferecendo

diferentes pontos de vista. Ao contrário da experiência do Panorama cunhada por Robert Barker como ‘Nature at a glance’ (‘La Nature à coup d’oeil’) na sua patente de 1787, num Cosmorama, a imagem era vista por partes. A sua totalidade era construída mentalmente. Esta contingência exige que se espreite uma e outra vez para que o cérebro conclua a operação e reúna as diferentes partes. Em vez de se sentir dominado pela imagem, é o observador quem domina, escolhendo o seu ângulo de visão a partir de um ponto de vista central.

Das suas várias especificidades, importa realçar também uma outra singularidade: os Cosmoramas não se apresentavam como espectáculos, mas sim como “exposições”. Cada exposição dos Cosmoramas tinha uma duração entre uma a quatro semanas, garantindo-se assim uma renovação constante das imagens ao longo de alguns meses, um dos factores diferenciadores em relação aos espectáculos concorrentes. Além disso, em contraste com as exposições de pintura da época, em que as obras se penduravam de forma a cobrir as paredes quase de alto a baixo, os Cosmoramas adoptam um outro modelo. Ao distribuir as pinturas e as lentes em linha, à altura do olhar, e com alguma distância entre si, os Cosmoramas de algum modo preconizam o modelo expositivo da arte moderna, assumindo uma linguagem expositiva inovadora que também importa resgatar e reconhecer historicamente.

Em 1832, data do encerramento do Cosmorama de Gazzera em Paris, já outros Cosmoramas haviam proliferado, promovendo circuitos de exibição de imagens na Europa, e também da Europa

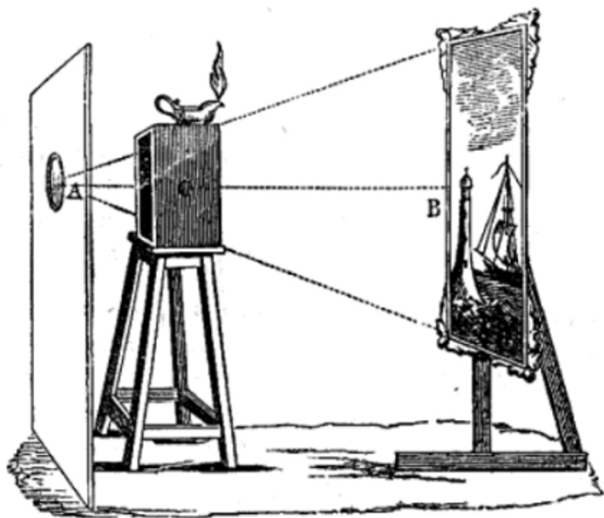


Fig. 2 – Ilustração de montagem de um Cosmorama, publicada no livro de William Clarke *The Boy's Own Book: A Complete Encyclopedia of All the Diversions of Boyhood and Youth* (Londres: W. Kent & Company, 1859).

para o continente americano, nomeadamente para o Brasil, Cuba e Estados Unidos. Apesar desta forte presença na cultura visual moderna, os Cosmoramas constituem uma parte invisível e negligenciada da evolução dos media ópticos, tendo recebido muito pouca atenção académica por comparação com os Panoramas ou os Dioramas. Mas a sua invisibilidade e esquecimento são também detectáveis na história da arte e na história das exposições e dos museus cuja evolução foi acompanhada pelos Cosmoramas

durante o século XIX. Verifica-se nos Cosmoramas a mesma hibridizade entre arte e ciência que marcou a génese do museu, também característica dos gabinetes de curiosidades renascentistas. Tais factos sinalizam a relevância deste património esquecido.

Na exposição *O Cosmorama em Lisboa. As Viagens Virtuais no Século XIX*, patente Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema entre Junho e Setembro de 2025, e que este livro acompanha, apresentam-se algumas dessas rotas mapeadas pelo projecto de investigação *Curiositas. Espreitar antes da Realidade Virtual*. Através das pesquisas feitas na imprensa histórica, este projecto inventariou mais de 700 Cosmoramas em Portugal, em Espanha, no Reino Unido, no Brasil e nos Estados Unidos da América através de anúncios diários nos jornais. Estes dados foram partilhados numa visualização geográfica disponível em acesso aberto no site do projecto *Curiositas*. Com o mesmo objectivo de partilha da investigação e do conhecimento adquirido, esta exposição recriou um Cosmorama físico com as pinturas do austríaco Hubert Sattler conservadas no Museu de Salzburgo, assim como um Cosmorama virtual, tal como se descreve no último capítulo. Por último, esses objectivos culminam ainda neste livro, gratuito e acessível online, no qual se propõe reativar a memória e experiência sensorial do Cosmorama— dos seus dispositivos, histórias, gestos, e modos de ver— recuperando o seu significado e relevância histórica.

Victor Flores e Susana S. Martins

I. Os Cosmoramas na Península Ibérica

COSMORAMA

Os primeiros Cosmoramas em Lisboa

Os dois primeiros Cosmoramas a operar em Lisboa destacam-se pela curiosidade de terem travado um duelo na imprensa com o propósito de reivindicarem a sua origem no *Cosmorama* de Gazzera, em Paris¹. O *Cosmo-Neorama* do francês Domingo Lusardi abre as portas ao público lisboeta a 6 de Outubro de 1834², e dez dias depois, o francês Menatory inaugura a primeira exposição do seu *Cosmorama de Paris*³. Estes dois apresentadores haviam percorrido juntos França e Espanha na década anterior, até se desentenderem. Por serem os primeiros e únicos Cosmoramas em Lisboa neste ano de 1834, o despique entre ambos e as mútuas acusações adquirem grande protagonismo na imprensa portuguesa, designadamente no jornal *O Periódico dos Pobres*.

Enquanto Menatory reivindica ter o ‘verdadeiro e grande Cosmorama de Paris’, Lusardi insurge-se referindo ter a escritura de compra e venda do ‘Cosmo-Neorama’ (sic) de Gazzera onde lhe teriam sido transferidos os ‘privilégios e prerrogativas’ concedidos pelo governo francês⁴. Esta privilegiada relação comercial veio permitir que no início de 1835 Lusardi anunciasse a exposição de várias vistas famosas e de grande formato compradas em Paris a Gazzera. Quatro destas vistas constam do programa da primeira exposição de Gazzera em Janeiro de 1808: ‘A praça do Vaticano’; ‘A magnífica e

1. O Cosmorama do abade piemontês Gazzera, o primeiro estabelecimento de um Cosmorama fundado em 1808, em Paris, havia sido encerrado em 1832.

2. Lusardi era também oftalmologista, exercendo essa sua profissão no mesmo endereço do seu Cosmo-Neorama em Lisboa: Rua da Figueira, nº 8, 1º andar. Em Fevereiro de 1835, o estabelecimento muda-se para o Cais do Sodré, nº 19, 1º andar.

3. Inicialmente estabelecido na Rua Nova do Almada, nº 35, 1º andar, o *Cosmorama de Paris* muda-se em Dezembro de 1834 para a Calçada do Duque, nº 1, 1º andar.

4. Jornal *O Periódico do Pobres*, 5 de Janeiro de 1835. Não é claro por que Lusardi se refere ao Cosmorama de Gazzera como «Cosmo-Neorama», uma vez que o estabelecimento de Gazzera era consistentemente conhecido como «Cosmorama» no seu prospecto oficial, no programa da exposição e nos anúncios na imprensa.

5. *Précis Historique sur le Cosmorama, ou La Promenade Pittoresque Autour du Monde*, Janeiro de 1808.

6. *O Periódico do Pobres*, 15 de Novembro de 1834.

7. O surgimento das grandes imagens do Diorama teve um impacto no Cosmorama de Gazzera em Paris. As pinturas passaram a ter quase o dobro do tamanho (2,03 x 1,21 metros), exigindo também lentes maiores.

grandiosa basílica de S. Pedro em Roma, e primeira cidade do mundo’; ‘O Anfiteatro Flavio [Coliseu], em Roma’; e ‘As Ruínas de Palmira’⁵. Lusardi exibiu-as em Lisboa em Fevereiro e Março de 1835.

Para contrapor, Menatory expõe uma vista de Lisboa, tal como prometera por diversas vezes, feita por um artista local e com o propósito de ‘mostrar que tudo quanto representa no seu Cosmorama é exacto e natural’⁶. A exactidão é a qualidade mais reivindicada por Menatory para as suas imagens. A inclusão de uma vista local era uma estratégia comum nos Cosmoramas para agradar aos visitantes e assegurar a veracidade das outras imagens expostas. As vistas locais eram utilizadas como uma espécie de ‘fact check’ para tornar credíveis as vistas de locais distantes e desconhecidos. Menatory não comparava a exactidão topográfica das suas imagens com a dos mapas. O seu referencial era o novo Diorama de Daguerre, a mais recente atracção de Paris, com vistas em tamanho real.⁷ O interesse por este novo *medium* e também pela sua estética ajudam a compreender a exposição de imagens como a da pintura do paisagista britânico William Westall ‘Colunada sob a biblioteca do Trinity [College]’ (possivelmente, uma sua reprodução) nas suas exposições em Lisboa e em Dublin (Figura 3). Com uma atmosfera que remete para os dioramas, esta vista assenta num geométrico desenho de perspectiva preparado para ser visto através de grandes lentes amplificadoras. O efeito dramático dos seus tons semiescuros poderia ser ainda acentuado pela iluminação a óleo com que alguns cosmoramas estavam equipados.



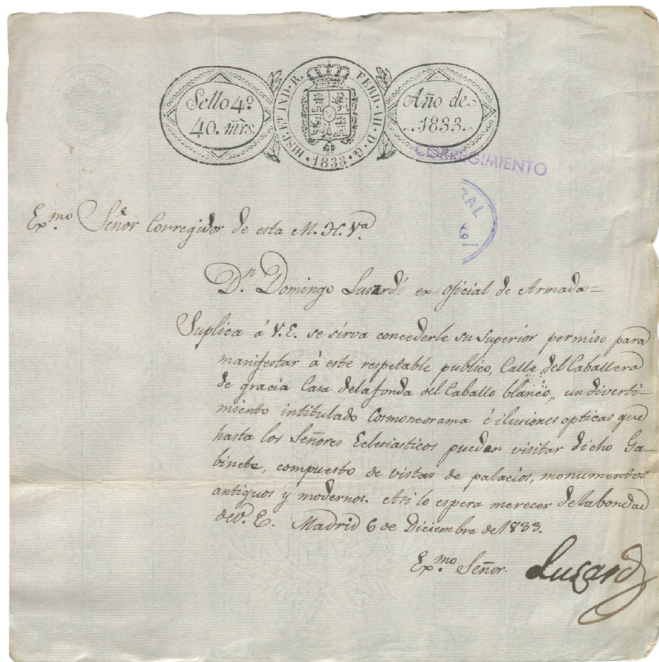
Fig. 3 – *Colunata sob a biblioteca do Trinity College*, gravura de Joseph Constantine Stadler (1755–1828) a partir de pintura de William Westall (1781–1850), publicada no livro de R. Ackermann *A History of the University of Cambridge, Its Colleges, Halls and Public Buildings*, 1815. Gravura sobre papel, 25x30cm.

Por outro lado, as figuras com traje académico que ali vemos sinalizam que, tal como quaisquer outros Cosmoramas europeus, os Cosmoramas de Menatory e Lusardi eram promovidos e destinados ao ‘público culto, distinto e amante das Belas Artes’. O *Cosmo-Neorama*, a título de exemplo, era descrito na imprensa como um espaço ‘com decência, elegantemente mobilado e provido de algumas folhas públicas [jornais] e de vários jogos permitidos.’ Este ambiente conotava o espaço dos cosmoramas com o prestígio e a distinção social procurados pela emergente classe da burguesia. Mas o principal trunfo para atrair este público era a descrição deste novo *medium* ‘protovirtual’ que proporcionava viagens imersivas através de imagens. Lusardi apresenta assim esta nova experiência:

‘O curioso afeiçoado pode, num minuto, transferir-se de uma metrópole para outra, percorrer os campos, atravessar rios e mares, passar de um sítio do globo a outro, tornar nos nossos dias aos séculos mais remotos, aproximar-se das maiores distâncias, conhecer a topografia dos países e costumes dos povos, os acontecimentos mais célebres da História, e os fenómenos mais raros da Natureza, instruindo-se com delícia, sem trabalho algum, e com pouca despesa, e por meio da vista.

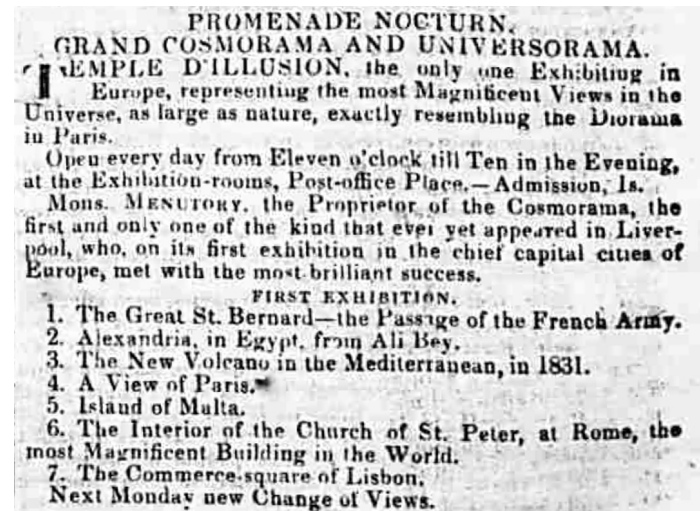
Tudo isto oferece a exposição que se dá ao público com o título grego de *Cosmo-Neorama*, que se pode chamar em Português — *Viagem no Aposento*.⁸

8. *O Periódico do Pobres*, 4 de Novembro de 1834. ‘Viagem no aposento’ é uma tradução da expressão italiana *viaggio di camera*, também conhecida em alemão como *Zimmerreisen*.



Excelentíssimo Senhor
Corregedor desta Muito
Honrada Vila, Domingo Lusardi,
ex-oficial da Armada, Roga a
V. Ex.^a se digne conceder-lhe
a sua superior autorização
para apresentar ao respeitável
público, na Rua do Cavaleiro
de Graça, Casa da Fonda do
Cavalo Branco, um divertimento
intitulado Cosmoneorama e
Ilusões Ópticas, que até os
Senhores Eclesiásticos poderão
visitar. O referido gabinete
é composto por vistas de
palácios, monumentos antigos
e modernos. Assim espera
merecer da bondade de V. Ex.^a.
Madrid, 6 de dezembro de 1833.
Excelentíssimo Senhor, Lusardi

Fig. 4 – Pedido de licença de Domingo Lusardi para apresentar o seu espectáculo de *Cosmo-Neorama*, 12 de dezembro de 1833. Arquivo da Vila, Arquivo do Corregedor, Madrid. Fonte: Cuenca Córcoles, 2023. Este documento foi originalmente publicado em 2023 por Célia Cuenca Córcoles, na tese de doutoramento 'La mirada óptica. Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos XVIII y XIX', defendida na Universidade de Barcelona.



Os apresentadores de Cosmorama são os primeiros curadores viajantes. A identificação dos seus itinerários requer um levantamento minucioso da imprensa histórica de vários países. Entre os anúncios de imprensa recolhidos pelo projecto de investigação Curiositas, foi possível reconstituir o percurso de Lusardi entre Madrid (1833), Lisboa (1834) e Porto (1835). Apesar de ter requerido licença em Madrid para o seu *Cosmo-Neorama* (Figura 4), Lusardi só viria a utilizar essa designação em Portugal, mantendo em Espanha o simples nome de *Cosmorama* para as suas

Fig. 5 – Anúncio de Menutory em Liverpool, *Liverpool Standard and General Commercial Advertiser*, 3 Fevereiro de 1837.

exposições. Esta alteração dos nomes das exposições nos diferentes países por onde circulavam era relativamente comum, por razões de posicionamento comercial. Menatory começa por estabelecer-se em Barcelona em 1832 com um *Neorama de Paris* a que também designa por *Templo de Ilusión*. Em Lisboa, em 1834 e 1835, adopta a designação de *Cosmorama de Paris* mas quando rumo para o Porto em 1836 regressa ao nome *Templo de Ilusão*. No mesmo ano, viaja para Dublin onde estabelece um *Grand Cosmorama*. Em 1837, já em Liverpool, agrega todos estes nomes anteriores e acrescenta ainda *Promenade Nocturne* e *Universorama* num anúncio que chega a ter um dos títulos mais excêntricos da sua *tour* pela Europa, e que esclarece a crescente dimensão de marca comercial destes títulos (Figura 5).

Menatory não terá sido bem sucedido em Liverpool. De acordo com notas de imprensa locais, foi feita uma reclamação contra si na polícia por criar demasiado barulho ao ter contratado músicos para atrair visitantes para o seu Cosmorama. Apesar de ter aí apresentado praticamente as mesmas vistas de Portugal, não teve o mesmo sucesso. Nos museus portugueses não foi identificada qualquer imagem dos Cosmoramas de Menatory e Lusardi. Os seus itinerários posteriores são também ainda desconhecidos.

Victor Flores

Os Cosmoramas no Porto

As exposições de Cosmoramas em Portugal não se limitaram à cidade de Lisboa, tendo-se estendido a outras localidades do litoral do país. Pela sua relevância, vamos tratar aqui as que estiveram patentes na cidade do Porto.

O *Cosmo-Neorama* de Domingos Lusardi está documentado no Porto desde 20 de Janeiro de 1835. No final deste mês anunciou encerrar temporariamente a sua «exposição do mundo», instalada na rua de Santo António, para ir a Lisboa buscar vistas novas. Entre estas estava «A Igreja e edifício dos Jerónimos em Belém, à entrada de Lisboa». No Porto, apresentou pelo menos nove exposições, com cerca de 10 vistas cada, dos mais diversos temas e localidades do mundo. Inicialmente cobrando 120 reis, em Maio o preço desceu para metade. Anunciou nesta cidade até Junho de 1835¹.

Com a designação de *Templo da Ilusão*, o francês Menatory que tivera o *Grande Cosmorama de Paris* exposto em Lisboa, entre 1834 e 1835, apresentou um *Cosmorama* no Porto, na rua de Santo António, n.º 81, entre 8 de Fevereiro e 26 de Março de 1836, com 6 a 10 vistas em cada exposição. O preço da entrada inicialmente era de 120 reis e baixou para 60 reis a 19 de Março, tendo promovido assinaturas para as exposições de todas as 60 vistas de localidades de todo o mundo e acontecimentos notáveis que apresentou².

1. *Diário do Porto* (1835, 20 de Janeiro), 2, 12, e (1835, 30 de Janeiro), 11, 46; *Folha de Annuncios*, (1835, 20 de Abril) 8, 1, a (1835, 5 de Junho), 28, 1, cit. por Miranda, C. (2006), *A Retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotípia (1830-1845)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

2. *O Artilheiro* (1836, 8 de Fevereiro), (1836, 26 de Março), *A Vedeta da Liberdade* (1836, 18 de Fevereiro), (1836, 5 de Março).



Fig. 6 – *O coro da igreja dos Capuchinhos em Roma.* François Marius Granet, 1815. ©2025 Image copyright: The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florença. Óleo sobre tela. 148 x 196,9 cm. N.º Inv. Met NY 80.5.2.

3. *O Artilheiro*, (1836, 25 de Outubro), 235, 4, a (1837, 5 de Junho), 122, 4; *A Vedeta da Liberdade*, (1836, 26 de Outubro), 253, 4, op. cit.

4. Os frades Capuchinhos usavam barba, daí o termo «barbadinhos».

5. Em 1842, na sua nova localização no Largo do Pelourinho, n.º 24, 1.º andar, em Lisboa, Andorfer acrescentou uma *Camara obscura vertical* [um microscópio solar] à sua exposição. *A Revolução de Setembro* (1842, 4 de Maio), 433, 4, to (1842, 30 de Maio), 452, 4.

Em Outubro de 1836 acabara de chegar a esta cidade um novo *Cosmorama* que se instalou na rua da Porta de Carros, n.º 68, 1.º andar, com uma «maquina» que anunciou ter sido apresentada anteriormente em Paris e noutras capitais da Europa. Dizia ser de maior dimensão dos que as que anteriormente se apresentaram nesta cidade, e que nela se observavam oito vistas pela frente, direita e esquerda. Duas vistas eram de exposição permanente, por serem as que despertavam maior interesse, e as outras eram regularmente mudadas. Em finais de Novembro, havendo queixas de má frequência no local, o espectáculo mudou para a próxima rua de Santo António, n.ºs 42-43. As entradas custavam 80 reis e não faltavam ali os doces e as bebidas a diversos preços, bem como a actuação de um canário e um cão amestrados no final do cosmorama³.

Com o título *Grande Galeria Óptica* esteve patente na cidade de Lisboa em 1840 e novamente em 1842, um espectáculo apresentado por Thomas Karl Andorfer, de Baden, Áustria. No Porto, esta galeria instalou-se na rua das Taipas, n.º 71, em quatro salas do primeiro andar, entre 25 de Agosto e 31 do mesmo mês de 1840. Nesta cidade, tal como em Lisboa, apresentou imagens nos géneros Neorama e Cosmorama. Na 5.ª exposição, apresentada entre 25 de Agosto e 31 do mesmo mês, apresentou três imagens no género Neorama, sendo uma delas do coro da igreja dos padres Barbadinhos⁴, em Roma, cópia tirada do famoso quadro de Granet (Figura 6). Estava aberto todos os dias e as entradas custavam 160 reis por pessoa⁵. Andorfer viajou pelo mundo com este espectáculo óptico e, passados dez anos, regressou à cidade do



Fig. 7 – Posição crítica do H.M.S. Investigator na costa norte de Baring Island, 20 de Agosto de 1851, cromolitografia de William Simpson, publicada por Ackermann und Co.

6. Desta vez trazendo um *Gabinete de modelos em relevo e em cortiça* de monumentos romanos de Itália.

7. *O Periódico dos Pobres no Porto* (1850, 31 de Julho), 179, 742.

8. *O Moderado* (1855, 13 de Julho), 183, 3.

9. A «Cidade do Porto, Portugal», entre ca. 15 Maio e ca. 19 Maio, e «Cidade de Lisboa, Portugal», entre ca. 24 de Maio e ca. 1 de Junho. *O Ecco Popular*, (1856, 15 de Maio), 110, 4, to (1856, 6 de Junho), 127, 4.

Porto⁶. Neste seu regresso em 1850, Andorfer instalou este espectáculo na rua do Calvário, n.º 17, nas duas primeiras exposições em cinco salas e nas seguintes em quatro salas do 1.º e do 2.º andar. As vistas apresentadas na sua galeria óptica no género Neorama e no género Cosmorama eram mudadas em cada exposição, patente durante uma semana, e aberta todos os dias. Realizou dez exposições com quadros diferentes entre 5 de Junho e cerca de 6 de Agosto de 1850, e anunciou que no dia 7 deste mês estaria fechado para montar um Diorama de Salão onde iam ser mostrados sete quadros de Neorama e Cosmorama, alguns destes inteiramente novos, em quatro exposições, durante três semanas, entre 8 de Agosto e 1 de Setembro⁷.

Temos notícia da chegada de um *Cosmorama e Panorama* à cidade do Porto no início de Julho de 1855, vindo de Londres, com muitas e variadas vistas, incluindo diferentes cenas da guerra da Crimeia⁸.

No ano seguinte anunciou a sua presença nesta cidade um *Cosmorama e Neorama*, que foi instalado na rua de Santa Catarina, n.º 449, pelo menos entre meados de Maio e o início de Junho de 1856. Mudavam regularmente as vistas apresentadas. Entre as imagens de países estrangeiros, encontravam-se duas vistas de Portugal⁹.

Entre Março e Junho de 1857 esteve exposto no Porto um *Grande Cosmorama e Neorama*, ou *Grande Cosmorama diorâmico*, numa casa situada na esquina da praça de D. Pedro e a rua de Sá da Bandeira. As entradas inicialmente custavam 200 reis e as crianças pagavam metade, mas rapidamente baixou para 120 reis e

finalmente para 60 reis. Brecciano, o seu proprietário, apresentou cerca de oito séries de vistas com doze imagens em cada uma, entre 16 de Março e meados de Junho de 1857¹⁰. Os temas anunciados variavam entre as habituais vistas de cidades, monumentos e imagens que ilustravam temas noticiados poucos anos antes, como a guerra da Crimeia ou as atribulações do capitão Samuel Gurney e o seu navio *Investigator* no Ártico. Por comparação dos títulos tudo indica que estas últimas seriam as cromolitografias publicadas em 1854, com base em desenhos e aquarelas do próprio Gurney.¹¹ (Figura 7)

Nuno Borges de Araújo

10. *O Commercio do Porto* (1857, 23 de Março), 60, 4, a (1857, 15 de Junho), 133, 4.

11. *The Archive of Captain Samuel Gurney Cresswell, RN, 1842-67*, [<https://grants.fnl.org.uk/archive-captain-samuel-gurney-cresswell-rn-1842-67>].

A Grande Galeria Óptica de Thomas Karl Andorfer

A Grande Galeria Óptica, criada pelo austríaco Thomas Karl Andorfer, foi uma das mais ambiciosas e amplamente itinerantes exposições ópticas do século XIX. Entre 1828 e 1854, Andorfer percorreu mais de 25 cidades na Europa, Brasil, Estados Unidos e nas Caraíbas. As suas exposições apresentavam Cosmoramas, Neoramas, Dioramas e um microscópio solar—combinando ciência, arte e ilusão. Andorfer foi uma figura de destaque no entretenimento óptico oitocentista, a par de contemporâneos como Johann Michael e Hubert Sattler, Nicolino Calyó e Johann Carl Enslin.

A carreira de Andorfer teve início em Itália, onde entre 1828 e 1837 passou por cidades como Verona, Milão, Nápoles e Veneza. A utilização de pinturas a óleo, em vez de gravuras coloridas, combinada com efeitos ópticos baseados em lentes, criava ilusões impressionantes de profundidade e realismo. Enraizados na tradição do *vedutismo* de Canaletto e Pannini, os seus Cosmoramas eram considerados tanto educativos como encantadores, oferecendo ao público vistas imersivas de acontecimentos contemporâneos e cenários históricos. Um dos temas mais populares foi a Batalha Naval de Navarino (1827), momento decisivo na Guerra de Independência da Grécia (Figura 8).

Em 1839, Andorfer viajou para a Península Ibérica, chegando a Cádiz e, mais tarde, a Lisboa, onde encontrou grande sucesso. Na capital



Fig. 8 – *A Batalha de Navarino, 20 Outubro 1827*. George Philip Reinagle, 1828. © National Maritime Museum, Greenwich, Londres. Óleo sobre tela 121,9 x 243,8 cm. [Esta imagem ilustra um tema frequente nos Cosmoramas].

portuguesa, apresentou oito exposições entre Janeiro e Abril de 1840, cada uma com quatro Cosmoramas e três Neoramas, renovadas quinzenalmente. A sua estratégia de promoção assentava sobretudo na imprensa local onde se dirigia à elite educada da cidade.

Em maio de 1842, a Rainha D. Maria II de Portugal visitou a *Galeria Óptica* de Andorfer com os seus filhos—um gesto simbólico que

Andorfer aproveitou para solicitar (e mais tarde receber) o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo (Figura 9). O seu pedido mencionava não apenas os méritos artísticos, mas também contributos científicos e filantrópicos, como a doação de receitas a orfanatos e a oferta de amostras minerais a instituições académicas.

Entre 1843 e 1845, Andorfer viajou pelo Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro, Recife, São Luís e Belém. Apesar de uma nova visita régia—desta vez do Imperador Dom Pedro II—os seus espectáculos tiveram menos sucesso do que na Europa. No Brasil, os anúncios dos Cosmoramas surgiam frequentemente ao lado de avisos de venda ou fuga de pessoas escravizadas, revelando o contexto social inquietante em que estes espectáculos circulavam. Num caso, um Cosmorama foi oferecido em troca de uma pessoa escravizada “sem defeito”, expondo as contradições de um entretenimento a florescer no seio de um violento sistema colonial.

Os bilhetes tinham preços elevados, comparáveis aos do teatro, e os programas destinavam-se a um público instruído. Face à crítica e à diminuição da afluência, Andorfer fez concessões. No Rio de Janeiro, acrescentou três vistas da cidade à exposição. Em São Luís, incluiu uma vista da Praça do Comércio de Lisboa, a pedido da comunidade portuguesa. Estas adições, no entanto, foram reactivas, mantendo-se inalterada a programação essencialmente eurocêntrica da galeria.

Tal como o Cosmorama original de Paris (1808), que prometia um “passeio pitoresco pelo mundo” centrado no Egipto, Síria, Grécia e Itália, a galeria de Andorfer privilegiava locais, eventos e estéticas

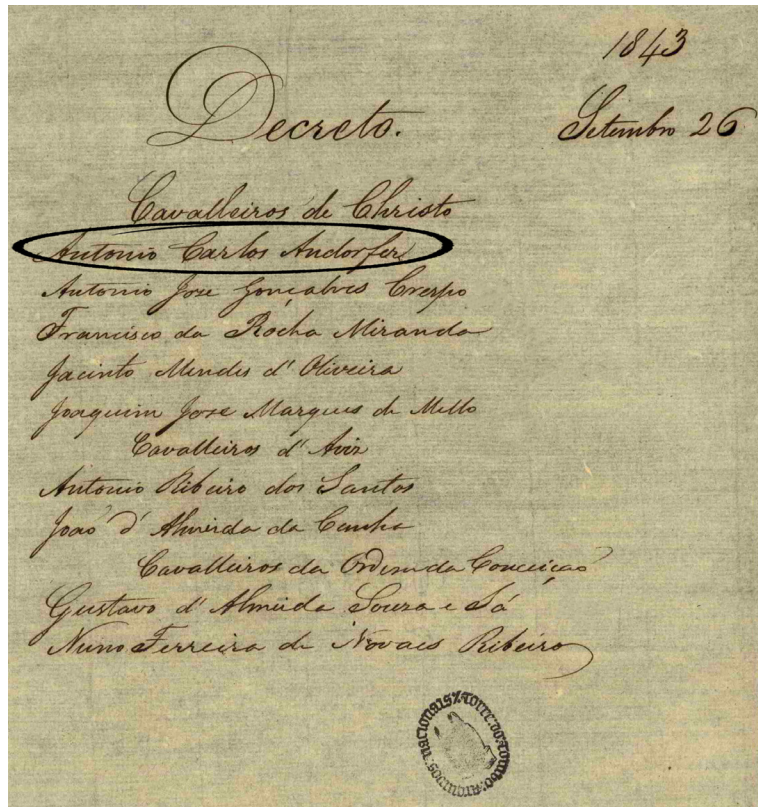


Fig. 9 – Decreto de nomeação dos Cavaleiros de Cristo, Ministério do Reino, 26 Setembro 1843, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

européias. Esta visão implicava uma mensagem de superioridade cultural e mostrava-se mal adaptada aos públicos das Américas. Apesar da circulação global, Andorfer nunca integrou imagens do continente americano nas suas exposições europeias, revelando os limites do “universalismo” que os Cosmoramas diziam representar.

Em 1845, levou a galeria aos Estados Unidos, exibindo primeiro em Salem e depois no número 271 da Broadway, em Nova Iorque. Também aí promoveu as suas credenciais europeias, mas sem acrescentar cenas americanas. Os anúncios em Nova Iorque elogiavam as visitas de figuras reais e o valor académico da galeria, contrastando com os anúncios no Brasil, impressos lado a lado com avisos sobre escravizados. Nos EUA, os anúncios da galeria partilhavam páginas com estúdios de daguerreotipia—sinal do surgimento de uma nova tecnologia visual que em breve eclipsaria os entretenimentos ópticos.

Após passagens por Cuba e novas digressões pela Europa—incluindo Porto, Génova e Liubliana—Andorfer rebaptizou as suas exposições como *Gabinete de Arte*, integrando maquetes em cortiça de monumentos antigos. Apesar das extensas viagens, nenhuma das centenas de imagens que exibiu foi identificada. Na década de 1850, os Cosmoramas entraram em declínio, substituídos pelos estúdios fotográficos que ofereciam um novo realismo visual. A *Grande Galeria Óptica* de Andorfer, embora com alcance internacional, permaneceu ancorada numa visão eurocêntrica do mundo, sem conseguir ultrapassar o imaginário imperial do século XIX.

O Cosmorama em Madrid (1828-1870): indícios de um espectáculo visual moderno

Durante o século XIX, os públicos urbanos passaram por uma profunda transformação nas suas formas de observar e compreender o mundo. Uma das vias que facilitaram esse novo olhar foram os espectáculos visuais baseados em dispositivos ópticos, como o *cosmorama*, o *polyorama*, o *mundonuevo* e outras variantes, como os *peepshows*, o *kaiserpanorama*, o *kinetoscópio* e o *mutoscópio*. Estes aparelhos, instalados em gabinetes, feiras ou salões específicos, utilizavam lentes, luz direccionada e cenografias pintadas para apresentar imagens ampliadas de cidades distantes, monumentos célebres, batalhas históricas ou paisagens naturais.

Madrid desempenhou um papel central na recepção e circulação deste tipo de espectáculo óptico. A análise da imprensa histórica digitalizada — preservada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Espanha, na Biblioteca Virtual da Imprensa Histórica e na Biblioteca Regional da Comunidade de Madrid — permite documentar uma actividade intensa e contínua ligada ao Cosmorama entre 1820 e 1870. O estudo desses registos, que combinam anúncios e crónicas, possibilita uma reconstrução precisa das condições de exibição: locais, duração, repertórios visuais e agentes responsáveis. Graças a indicadores como a frequência das apresentações,

os nomes dos espectáculos e a identidade dos empresários ou *showmen*, foi possível traçar um perfil bastante detalhado deste fenómeno cultural.

A projecção social do *cosmorama* em Madrid foi significativa. Esteve presente em jornais políticos, ilustrados, culturais e de carácter generalista, o que revela a sua capacidade de atrair um público diversificado. Entre os periódicos com maior número de registos destacam-se: *Diario de Madrid* (1828–1830), *Diario de Avisos de Madrid* (1828–1845), *La Revista Española* (1833), *El Español* (1836–1855), *El Corresponsal* (1839–1842), *El Espectador* (1845–1847), *La Correspondencia de España* (1846–1870), *El Museo Universal* (1857–1868), *El Diario Español* (1852) e *La Ilustración de Madrid* (1870).

Os testemunhos encontrados na imprensa permitem concluir que o Cosmorama era exibido com regularidade. Um exemplo notável é a sua presença contínua, durante mais de vinte anos, na *Galería Topográfica Pintoresca*, dirigida por León Gil de Palacio e Eusebio Lucini entre 1835 e 1856. A sua presença em Madrid seguia também ciclos ligados a itinerâncias ou à chegada de repertórios estrangeiros. O primeiro registo situa-o em 1828, com apresentações que se prolongaram, de forma descontínua, até à década de 1830. A partir de 1860, verifica-se um aumento significativo nas menções jornalísticas, especialmente entre 1860 e 1865, considerado o período de maior popularidade do espectáculo.

A duração dos espectáculos era variável: alguns prolongavam-se por anos, enquanto outros permaneciam em cartaz apenas por

NUEVO ESPECTACULO
DENOMINADO
PASEO PINTORESCO
POR GRANADA.

El local donde se vé está situado en la calle de la Estrella, esquina á la de Silva, entrando por la de la Luna, casa núm. 2 nuevo, cuarto principal.—Las horas de entrada son todos los días desde las 10 á las 2 por la mañana, y por las tardes desde las 3 á las 7 de la noche.—Entrada general 3 rs. y 1 los niños.

Fig. 10 – Anúncio do *Cosmorama Pintoresco de Granada* de Luis Muriel. *Diario de Madrid*, 5 de Maio, 1836.

algumas semanas. Podiam ser programados diariamente ou em horários específicos, como à tarde ou à noite. Eram frequentes os preços reduzidos para crianças ou militares. Entre os títulos identificados figuram *Cosmoneorama*, *Gran Cosmorama*, *Galería Pintoresca*, *Cosmorama Exposición de París* e o *Cosmorama Pintoresco de Granada*, apresentado pelo pintor Luis Muriel (Figura 1). Outros espetáculos não possuíam título próprio, mas eram acompanhados por descrições detalhadas das vistas exibidas.

Duas grandes tendências temáticas destacam-se: por um lado, representações de paisagens urbanas e monumentais — como o Paseo del Prado, o Palácio Real de Aranjuez, a Alhambra de Granada,



Fig. 11 – Vista óptica do Escorial (Espanha), publicada por Basset, c. 1820. Gravura colorizada.

o Palácio Real de Madrid ou o Escorial (Figura 2)— e, por outro, cenas históricas ou religiosas, acompanhadas por panorâmicas de cidades como Londres, Paris, Constantinopla ou Roma.

O Cosmorama em Madrid era apresentado como um espetáculo moderno, visual e educativo. A imprensa mostra que o público madrileno valorizava essas experiências tanto pela capacidade de recriar lugares exóticos como pela sua função pedagógica, permitindo-lhe “ver o mundo” sem sair da cidade.

Carmen López-San Segundo

O Cosmorama de Girona

O Cosmorama conservado no Museu del Cinema, em Girona, pode ser considerado o único exemplo material sobrevivente de um dispositivo de cosmorama. A sua singularidade reside não apenas no notável estado de conservação, mas também no facto de ter sobrevivido com um conjunto completo de mais de cinquenta vistas especificamente concebidas para serem utilizadas com o aparelho.

O Cosmorama consiste numa grande estrutura de madeira com 3,70 metros de comprimento e 2,24 metros de altura, funcionando como uma parede dupla com cinco lentes dispostas horizontalmente ao nível dos olhos, espaçadas entre si cerca de 35 a 40 centímetros. Este aparelho de visualização representa uma nova forma de entretenimento burguês que procurava distinguir-se dos espectáculos de rua anteriores, como os *mondi nuovi*, promovendo um modo de espectacularização mais disciplinado e socialmente aceite.

A colecção que o acompanha inclui 55 vistas, representando principalmente cidades italianas, bem como cenas de Paris, Istambul, Brasil e locais como Vic e Barcelona. A inclusão de vistas locais era uma prática comum nos cosmoramas do século XIX. Com o objectivo de criar uma experiência mais realista nos espectáculos imersivos, as vistas locais proporcionavam um ponto de comparação que reforçava a credibilidade das restantes vistas europeias e estrangeiras.

Cada vista está numerada no verso, de 1 a 5, correspondendo aos cinco suportes internos no interior do aparelho do Cosmorama,

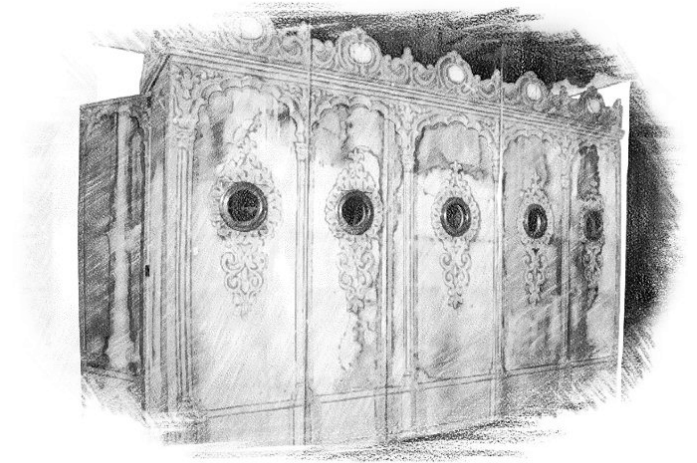


Fig. 12 – Cosmorama do Museu do Cinema – Colecção Tomàs Mallol, Girona..

que também estão numerados. Por exemplo, a vista de Gibraltar é o número 3, enquanto o enterro de Napoleão é o número 1. Este sistema permite a combinação de vistas para criar múltiplas apresentações. Cada espectáculo era normalmente acompanhado por um programa impresso que descrevia os elementos principais das vistas apresentadas, fornecendo um apoio textual que reforçava ainda mais o estatuto elevado do espectáculo.

O Cosmorama de Girona oferece uma perspectiva valiosa sobre as dimensões sociais, tecnológicas e estéticas da cultura visual do século XIX. Constitui um vestígio material das práticas culturais associadas à visão imersiva nos espectáculos ópticos do século XIX.

Cèlia Cuenca

Nicolino Calyó: o artista e *showman* de Cosmoramas

A fundação do olhar moderno consolida-se no início do século XIX através de uma cultura visual diversa onde novas tecnologias de consumo e circulação de imagens desempenharam um papel fundamental. Popularizadas a partir dos anos 1820, as exposições de Cosmorama atualizaram a tradição dos *peepshows* e dos recintos de feiras, combinando formas e valores de entretenimento, espectáculo e instrução¹. Estas exposições desempenharam um papel significativo na expansão das experiências visuais, sendo central a este fenómeno a figura do *showman*, cuja presença moldou o envolvimento do público com o *medium*.

Embora Nicolino Calyó seja apenas brevemente mencionado em dicionários de artistas — geralmente identificado como “pintor de retratos e miniaturas” —, anúncios em jornais históricos revelam uma identidade profissional muito mais activa e complexa.² Calyó desempenhou simultaneamente os papéis de artista e *showman*, colaborando com empresários de Cosmorama e levando as suas obras em extensas digressões. As suas exposições circularam não apenas por várias cidades europeias — em particular em Espanha, por Madrid, Granada, Cádiz e Jerez (Figura 13) —, mas também alcançaram públicos nos Estados Unidos, no México e em Cuba.

1. Ver Balzer, R. *Peepshows: A Visual History*. New York: Harry N. Abrahams, 1988, e Plunkett, J. “Peepshows for All: Performing Words and the Travelling Showman”. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. vol. 63, no. 1, 2015, pp. 7-30.

2. Patterson, M.S. “Nicolino Calyo and His Paintings of the Great Fire of New York, December 16th and 17th, 1835”. *The American Art Journal*. vol. 14, no. 2, 1982, pp. 4-22.

‘Chegaram a Madrid os artistas italianos Nicolino Calyó e seu filho, tão sobejamente conhecidos já em algumas capitais de Espanha e principalmente em Sevilha, onde permaneceram bastante tempo, fazendo admirar as suas ricas coleções de pinturas a têmpera, por meio de exposições ópticas. Durante três dias, os Srs. Calyó estiveram no palácio mostrando a SS. MM. e à família real as preciosas vistas que trazem, tendo agradado tanto à rainha que esta se dignou conceder-lhes o local onde se realizam os sorteios na Trindade, a fim de que possam apresentar ao público algumas exposições de tão preciosas pinturas.’

3. *American and Commercial daily advertiser*. 20 Abril 1835.

4. *El clamor público*. 11 Junho 1854.

5. *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 30 Abril 1840.

—Han llegado a Madrid los artistas italianos D. Nicolino Calyo y su hijo, tan ventajosamente conocidos ya en algunas capitales de España y principalmente en Sevilla, donde han permanecido bastante tiempo, haciendo admirar sus ricas colecciones de pinturas al temple, por medio de exposiciones ópticas. Durante tres dias han estado los Sres. Calyo en palacio enseñando á SS. MM. y familia real las preciosas vistas que traen, habiéndolo gustado tanto á la reina, que se ha servido concederles el local donde se verifican las rifas en la Trinidad á fin de que puedan dar al público algunas exposiciones de tan preciosas pinturas.

Fig. 13 – Anúncio da chegada de Nicolino Calyó a Madrid e da sua visita à família real. *La Época*, 1 de Maio, 1854

Se é bem conhecido o interesse dos artistas de Cosmoramas em mostrar paisagens e monumentos neste tipo de exposições, em Calyó não verificamos apenas isso, mas também uma vontade em partilhar a actualidade com o resto do mundo. Para além das típicas cenas bélicas, são provas disso alguns registos de vistas curiosas anunciadas em periódicos da época, como a erupção do Monte Vesúvio em 1832³ (consistentemente captada por Calyó), a tempestade e perda do navio Maria Joana no golfo do México⁴, ou o registo de um novo vulcão aparecido no mar mediterrâneo que o artista terá visto numa das suas excursões⁵. A necessidade deste registo do acontecimento é também percebida com a chegada de Calyó a Nova Iorque, tendo muito pouco tempo depois capturado imagens do grande fogo que ocorreu na cidade em dezembro de

1835. Mais do que inúmeras pinturas e gravuras do incêndio, há registros dos escombros nos dias que sucederam a tragédia.

Mas a tendência de Nicolino Calyó em representar e mostrar cenas com natureza ao invés de vistas urbanas não passa despercebida com as obras que escolhe para apresentar nas suas exposições de Cosmorama, muitas vezes apresentando as cidades por onde passou através de perspectivas que incluem baías, colinas ou algum tipo de marco natural. (Figura 14) É aliás, em 1854, referido em crítica que o seu pincel se adapta melhor aos campos, colinas, céus e rios, e que as suas vistas de cidades e edifícios revelam “descuido e rigidez”, bem como um incorrecto desenho das figuras⁶, o que vem provar esta preferência, pelo cuidado e atenção com os ambientes da natureza em detrimento dos restantes.

O estudo dos Cosmoramas — em particular o papel do artista-*showman* — oferece uma oportunidade valiosa para reavaliar o lugar dos media visuais e da cultura artística no século XIX. Esta perspectiva permite uma reinterpretação de figuras já conhecidas, como Calyó, revelando facetas menos exploradas das suas carreiras e contribuindo para uma revisão mais ampla das narrativas da história da arte.

Sara Beirão

6. *El clamor público*. 11 Junho 1854.



Fig. 14 – *Uma vista do porto Baltimore*, Nicolino Calyó, 1836. Museu de Arte de Baltimore. Aguarela sobre papel, 94,1 x 128,3 cm.

Os títulos dos Cosmoramas ibéricos e a sua primeira visualização geográfica

Na Península Ibérica, os Cosmoramas foram apresentados sob várias designações, o que nem sempre contribuiu para o seu estudo e compreensão. Em Portugal, apesar de existirem algumas utilizações equívocas do termo, a designação mais simples e comum é “Cosmorama”, podendo estas exposições ser também apresentadas com outros nomes, como as designações de *Cosmorama Político* ou *Cosmorama Universal*, *Galeria Óptica*, *Espectáculo Óptico* ou *Templo da Ilusão*. Outros espectáculos posteriores como o Neorama e o Diorama geraram neologismos por aglutinação tais como *Cosmoneorama* e *Dio-Neorama*.

Em Espanha, as designações mais comuns são *Cosmorama* e *Neorama* (nem sempre como sinónimos), mas encontramos também o *Cosmorama Universal*, *Gran Cosmorama*, *Cosmoneorama*, *Diorama*, *Templo de Ilusión*, *Viaje pintoresco*, *Galeria Óptica* ou *Galería Pintoresca*. Encontramos também menções como *Gran Neorama de Paris*, *Gran Panorama Monstruo* e ainda algumas variações específicas como *Neorama con Figuras de Movimiento*, *Cosmorama Histórico*, *Cosmorama com Luz Natural* ou *Cosmorama de la Guerra Franco-Prusiana*.

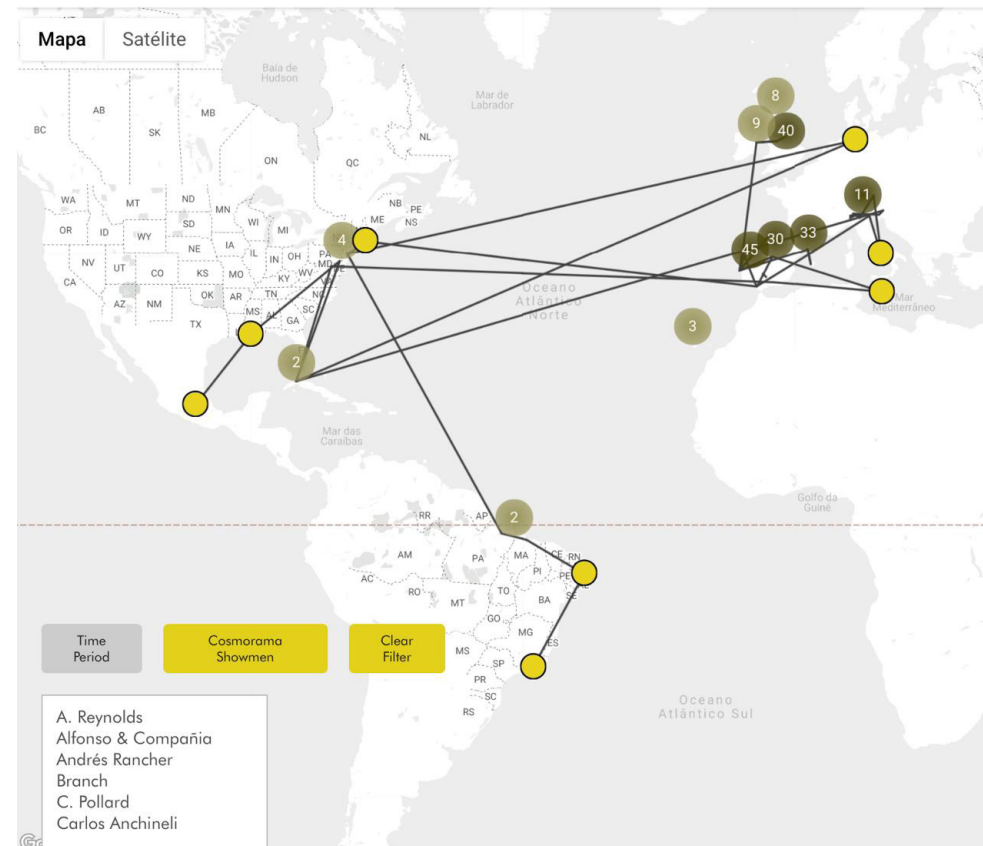


Fig. 15 – Visualização geográfica dos circuitos internacionais dos cosmoramas desenvolvida pelo projecto de investigação *Curiositas*: <https://curiositas.ulusofona.pt/cosmoramas-map/>

*II. Londres e Estados Unidos:
A longevidade de dois Cosmoramas*

COSMORAMA

A moda de espreitar nas Salas do Cosmorama, em Londres

Em Londres, as *Salas do Cosmorama* tornaram-se um dos espaços de exposição mais elegantes da década de 1820. Inauguradas na St James's Street em maio de 1821, mudaram-se posteriormente para os números 207-209 da Regent Street em 1823, onde apresentaram Cosmoramas durante as três décadas seguintes. Nas *Salas do Cosmorama*, os visitantes podiam observar uma série de oito vistas (mais tarde alargadas para catorze) através de lentes convexas, que ampliavam e reforçavam o realismo imersivo das cenas. As duas pequenas ilustrações à direita da imagem demonstram também que os espectadores viam a imagem através de uma abertura escurecida, o que impedia a visão das margens do enquadramento e contribuía para a ilusão visual. Os críticos elogiavam estas cenas por parecerem maiores do que a realidade. Ao contrário das impressões baratas das caixas ópticas (*peepshows*), o cosmorama apresentava pequenas pinturas a óleo. As cenas em exibição incluíam vistas de cidades europeias e de locais naturais ou patrimoniais de renome. As primeiras vistas apresentadas incluíam o interior e exterior da Basílica de São Pedro, em Roma, bem como Gibraltar, Paris, Suíça e as Docas de Londres. As cenas eram substituídas regularmente para atrair o público.



Fig. 16 – O Cosmorama de St James Street 29, Londres. Ilustração publicada em Blunt, C. 'Popular description of the cosmorama', *La Belle Assemblée*, nº155, vol. 24, Novembro de 1821, p.233.

A entrada nas *Salas do Cosmorama* custava um xelim, valor semelhante ao cobrado pelos Panoramas e Dioramas, sendo que o local se promovia como um espaço distinto e respeitável; na ilustração que acompanha o texto, o vestuário dos visitantes e a elegância da decoração sublinham essa respeitabilidade. Além disso, esta ilustração foi publicada na *La Belle Assemblée* (cujo título completo era *La Belle Assemblée or, Bell's Court and Fashionable Magazine Addressed Particularly to the Ladies*), uma revista dirigida ao público feminino que procurava destacar as notícias mais recentes da sociedade. A publicação desta imagem na revista, juntamente com o guia educativo sobre o funcionamento do cosmorama, é sinal do interesse em voga e de elite por este novo formato óptico.

John Plunkett

1. Bellion, Wendy. 2011. *Citizen Spectator. Art, Illusion, and Visual Perception in Early National America*. Williamsburg: University of North Carolina Press Books, pp. 3-6.

2. Barber, John W., Henry Howe. 1841. *Historical Collections of the State of New York*. New York: S. Tuttle, p.333.

Os Cosmoramas e os museus nos Estados Unidos

Apesar da sua origem europeia, os Cosmoramas cedo se espalharam pelos Estados Unidos, activando uma dinâmica intensa de circulação internacional e transatlântica. Várias cidades acolheram estes espectáculos ópticos, revelando itinerários culturais e protagonistas como Hubert Sattler ou Nicolino Calyó. No entanto, um dos elementos mais notáveis foi a inclusão dos Cosmoramas em espaços museológicos permanentes — conferindo-lhes um estatuto cultural e educativo que transcendia a efemeridade dos espectáculos itinerantes.

Em Filadélfia, Charles Willson Peale (1741-1827) instalou uma lente convexa diante de uma aquarela no seu museu depois de visitar, em 1817, o Grande Cosmorama do *American Museum* de John Scudder, em Nova Iorque¹. Em 1825, o seu filho Rubens Peale viria a inaugurar o *Rubens Peale's Museum and Gallery of Fine Arts*, também em Nova Iorque, onde inclui um “cosmorama de qualidade superior²”. Mas talvez o caso mais emblemático desta articulação entre Cosmorama e museu tenha sido o do *showman* P. T. Barnum (1810-1891).

Ao adquirir o Cosmorama e o museu de John Scudder em 1841, Barnum integrou-o no seu *Barnum's American Museum* na Broadway, transformando-o num espaço fixo desta emergente

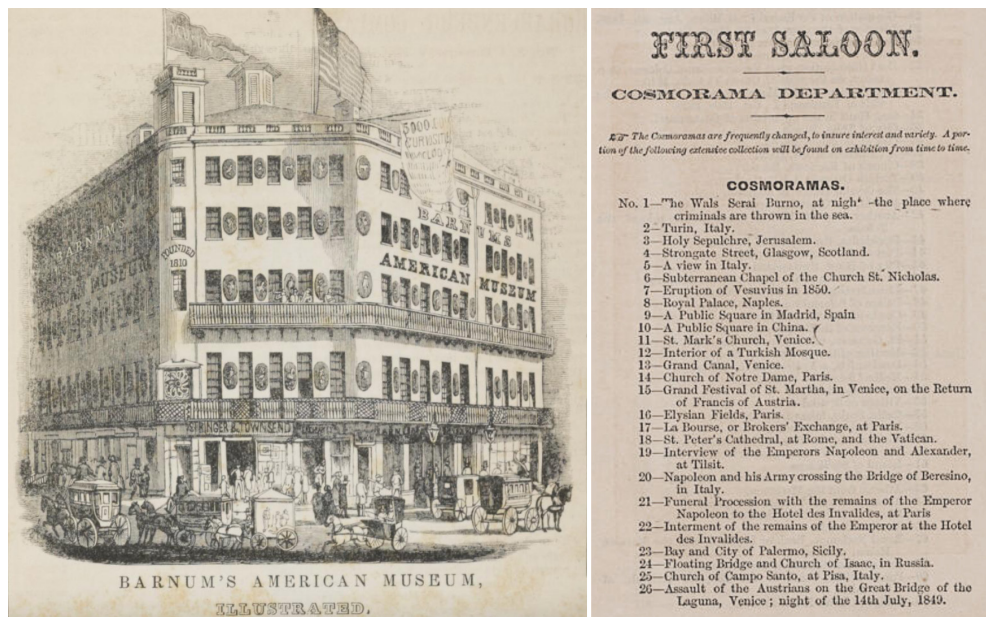


Fig. 17 – Vista do edifício do Barnum's American Museum e do programa do seu Salão de Cosmorama.

cultura urbana. Este museu de cinco andares, eclético por excelência, reunia entre as suas muitas curiosidades naturais e científicas, um impressionante Salão de Cosmorama (Figura 17). Este espaço, do qual subsiste uma das mais detalhadas, raras e importantes representações de época (Figura 1), congregava dezenas de vistas para serem observadas num local de fruição moderna, tornando-se num grande sucesso de públicos e de socialização. Apesar de inseridas num local propício ao espanto e ao contacto com o desconhecido, as pinturas deste Cosmorama foram igualmente aclamadas pela sua qualidade estética. Pintadas por exímios “artistas italianos”, eram imagens que possibilitavam uma cosmopolita viagem virtual através da arte e de um dispositivo moderno de observação e serialização do mundo.

Exemplos como estes revelam o protagonismo e reconhecimento que os Cosmoramas foram adquirindo nos circuitos de cultura e entretenimento, e o modo como o contexto do museu os investiu de novos valores culturais.

Susana S. Martins

III. A iconografia dos Cosmoramas

COSMORAMA

Actualidade

Além de paisagens desconhecidas e monumentos distantes, temas da actualidade recente — incluindo batalhas, cerimónias ou representações de figuras reais e personalidades ilustres — eram também mostrados nas exposições de cosmorama. Através destas imagens-notícia, o público podia aproximar-se das explosões da Batalha de Navarino, acompanhar o monumental cortejo fúnebre de Napoleão que atravessou Paris em 1840, ou testemunhar as frentes de combate na Crimeia. O cosmorama fazia assim uma crónica visual do tempo e da política presentes, transformando o visitante observador num participante activo da história.

SM



Fig. 18 – *Assaltantes italianos surpreendidos pelas tropas papais*, Horace Vernet, 1831. The Walters Art Museum, Baltimore. Óleo sobre tela, 86,7 x 131,5 cm. [Os Cosmoramas expuseram cópias (sic) desta imagem].

Cidades

A palavra “Cosmo-rama”, que significa “vista do mundo”, sugere desde logo a ideia de viagem. Os Cosmoramas anunciavam-se como pitorescas voltas ao mundo, nas quais as cidades – em aspectos urbanos mas também quotidianos – tinham uma forte representação. As suas imagens, inspiradas pelo *Grand Tour* e por valores de prestígio cultural, mostravam grandes capitais mas também o exotismo de terras longínquas. Reflectiam, assim, uma visão marcadamente eurocêntrica – que celebrava sobretudo as cidades clássicas e da bacia do Mediterrâneo, vistas como berço das civilizações que moldaram a cultura europeia.

ADM



Fig. 19 – *Meca (Arábia Saudita)*, Hubert Sattler, 1897. Museu de Salzburgo. Óleo sobre tela, 100 x 130,5 cm. N.º Inv. 9083-49.

Monumentos

Viajar no século XIX implicava, tal como hoje, o ritual de conhecer os principais monumentos dos países ou cidades de destino. No Cosmorama, as imagens de monumentos importantes do Ocidente, permitiam ao visitante maravilhar-se com detalhes e prodígios arquitectónicos, mas também visitar esses monumentos, experienciando os seus interiores e atmosferas. Esta observação educativa combinava prazer e instrução, tornando o mundo acessível a quem não viajava de facto. O Cosmorama participava, assim, no culto nacionalista dos monumentos, entendido no século XIX como elemento central da identidade das nações.

SM



Fig. 20 – *A Girândola do Castel Sant'Angelo, em Roma*, Ippolito Caffi, 1830-1840. Museu Thorvaldsens. Óleo sobre tela, 36,6 x 46,5 cm. [Esta imagem ilustra um tema frequente nos Cosmoramas].

Natureza

Nos Cosmoramas, a força avassaladora da natureza ganha vida. Imagens de tempestades violentas, mares de gelo e vulcões em erupção transportam-nos para os extremos do mundo natural. Estas paisagens sublimes despertam uma mistura de fascínio e temor — mas observamo-las a partir de um lugar seguro e distante. Ao contrário das vistas belas ou pitorescas, os Cosmoramas não procuram o encantamento. Preferem a tensão e a ambiguidade, convidando-nos a uma experiência profundamente romântica que desperta emoções e desafia a razão.

VF

Fig. 21 – *O Vesúvio em erupção, o artista e o seu pai, Carle Vernet, Horace Vernet, c. 1822. Museu de Belas Artes, Houston. Óleo sobre tela 74 x 92,5 cm.*
[Esta imagem ilustra um tema frequente nos Cosmoramas].



Palácios de Cristal

A partir de meados do século XIX, as exposições industriais foram apresentadas em Palácios de Cristal. Estes elegantes edifícios construídos com uma estrutura de ferro e de vidro simbolizavam a revolução industrial e proliferaram pela Europa e pelos Estados Unidos após a Grande Exposição de Londres em 1851. Em Lisboa, três destes palácios foram apresentados em 1855 na mesma exposição do *Grande Cosmorama* da Rua Direita do Loreto, assinalando-se o grande interesse por estes novos espaços modernos e conotados com o progresso.

VF



Fig. 22 – *Palácio de Cristal, Londres*, [O Departamento Estrangeiro, visto em direção ao transepto] 1851, Victoria and Albert Museum. Gravura sobre papel, 29,4 x 46,6 cm. [Esta imagem ilustra um tema frequente nos Cosmoramas].

Religião

A religião católica foi um dos temas mais frequentes nos Cosmoramas. Para além de ilustrarem passagens bíblicas e exibirem templos famosos, os Cosmoramas funcionavam também como espaços de devoção e contemplação religiosa. Diante de cada lente, o observador experimenta uma sensação de isolamento, como se o mundo exterior estivesse suspenso.

As imagens religiosas intensificavam-se especialmente durante os feriados religiosos, mas a sua presença servia também para relatar acontecimentos da atualidade, tais como incêndios que destruíram basílicas importantes (Figura 23) ou a extinção da ordem dos Capuchinhos após as invasões napoleónicas em Itália (Figura 6).

VF



Fig. 23 – *Basílica de São Paulo fora dos Muros após o incêndio de 1823*, Louis Léopold Robert, 1825, Museu Thorvaldsens. Óleo sobre tela, 82,4 x 102 cm. Nº Inv. B92. [Esta imagem ilustra um tema frequente nos Cosmoramas].

Públicos do Cosmorama

Os Cosmoramas dirigiam-se sobretudo a uma burguesia urbana, cada vez mais interessada em formas de entretenimento visual que combinavam prazer, novidade e instrução. Estes espaços, dedicados à exibição de vistas do mundo, apresentavam-se como lugares respeitáveis, adequados ao espírito moderno e aos novos regimes de visualidade que o século XIX inaugurou.

Mais do que identificar bem a audiência a que se destinavam, estes espectáculos vieram consolidar a formação de novos públicos e modalidades sociais em torno das imagens. As exposições de Cosmorama posicionavam-se, assim, num território relativamente inédito, entre o popular e o erudito. Os seus promotores procuravam, por um lado, distanciar-se do universo ambulante das feiras e das caixas ópticas de rua — frequentemente associados ao engano, ao improvisado ou à vulgaridade. Por outro lado, os Cosmoramas procuravam abrir uma prática de observação detalhada de imagens, outrora reservada a elites aristocráticas e cortesãs, a um público mais amplo e socialmente diversificado.

Além disso, a documentação coeva revela uma forte preocupação com a reputação moral destes locais. Um dos temas recorrentes nas notícias promocionais na imprensa é a necessidade de garantir que estas exposições fossem percebidas como decentes, instrutivas e adequadas a todos os públicos — senhoras,

—Tendo chegado ao conhecimento do Director da Galeria Optica exposta na rua do Giz em seis salas do 1.º andar, que algumas pessoas achirão nas primeiras noites da abertura da dita Galeria que ella estivesse demasiado escura, e que esta circunstancia poderia pôr obstaculo ao bello sexo desta capital de assistir a este genero de divertimento; e apesar de que durante o longo curso de suas viagens, nas suas exposições em todas as capitães tanto na Europa como n'este Imperio elle não uzava illuminação exterior alguma, enfraquecendo ella em parte o effeito das vistas expostas; não obstante considerar elle de sua obrigação, o conformar-se com o uso do paiz em que vive, e por conseguinte tem a honra de participar que tem tomado as disposições necessarias para remediar tal inconveniente com uma illuminação forte até tal ponto que satisfaça a decência sem destruir o effeito das representações.

O Director depois de ter obtido nas outras partes do Imperio as informações de que a cidade do Maranhão se vangloria como o centro da civilização moderna do norte do Brasil, deseja tanto mais que o bello sexo não deixe de honrar frequentemente a sua Galeria, tendo a mesma em todos os tempos e em todas as capitães por elle frequentados, sido visitada por tantas familias Reaes e Damas de Distinção; e promete que não poupará nada para satisfazer a justa expectativa dos concorrentes e por meio da escolha das mais interessantes e mais notaveis representações.

Fig. 24 – Anúncio da Galeria Óptica em S. Luís, Maranhão. *Publicador Maranhense*, 9 Setembro 1844.

Tendo chegado ao conhecimento do Director da Galeria Óptica exposta na rua do Giz em seis salas do 1.º andar, que algumas pessoas acharam nas primeiras noites da abertura da dita Galeria que ella estivesse demasiado escura, e que esta circunstancia poderia pôr obstaculo ao bello sexo desta capital de assistir a este genero de divertimento; e apesar de que durante o longo curso das suas viagens, nas suas exposições em todas as capitães tanto na Europa como neste Império elle não usava illuminação exterior alguma, enfraquecendo ella em parte o effeito das vistas expostas; não obstante considerar elle de sua obrigação, o conformar-se com o uso do país em que vive, e por conseguinte tem a honra de participar que tem tomado as disposições necessarias para remediar tal inconveniente com uma illuminação forte até tal ponto que satisfaça a decência sem destruir o effeito das representações. O Director depois de ter obtido nas outras partes do Imperio as informações de que a cidade do Maranhão se vangloria como o centro da civilização moderna do norte do Brasil, deseja tanto mais que o bello sexo não deixe de honrar frequentemente a sua Galeria, tendo a mesma em todos os tempos e em todas as capitães por elle frequentados, sido visitada por tantas familias Reais e Damas de distinção e promete que não poupará nada para satisfazer a justa expectativa dos concorrentes e por meio da escolha das mais interessantes e mais notáveis representações.

crianças, famílias. O ambiente escurecido das salas, indispensável à visibilidade das imagens, era também objeto de suspeita: a escuridão podia sugerir conotações de indecoro ou promiscuidade, potencialmente desaconselháveis à presença feminina (Figura 24). Por isso, não é raro encontrar menções elogiosas à presença de “belas damas”, cuja visita servia para validar a respeitabilidade do espectáculo e afastar qualquer suspeita de imoralidade. A imagem dos próprios apresentadores era moldada segundo esse ideal de credibilidade. Muitos eram designados como “Professores”, sublinhando a vocação pedagógica do Cosmorama e a autoridade de quem o conduzia.

Outro aspecto relevante é a presença de figuras socialmente destacadas entre os visitantes, bem como o modo com esse elemento é explorado de um ponto de vista promocional. A visita da família real portuguesa, designadamente da rainha D. Maria II e dos infantes, ao Cosmorama de Thomas Karl Andorfer em Lisboa no ano de 1842, por exemplo, foi divulgada e celebrada. Tal como aconteceu com visitas da realeza espanhola às exposições de Cosmorama de Calyó. A presença destes ilustres visitantes nas exposições de Cosmorama demonstra mais do que a sua valorização social e cultural. Servia também para atrair visitantes e, de forma exemplar, cunhar a imagem pública do Cosmorama.

Para além da experiência visual e do exercício da curiosidade que permitiam, os Cosmoramas investiam também em estratégias modernas de *marketing* e fidelização de públicos. Bilhetes com desconto para quem visitasse várias exposições ao longo

do tempo, entradas reduzidas para crianças, assinaturas, venda de programas e pequenos colecionáveis (como gravuras) revelam uma consciência precoce da lógica do consumo cultural moderno. Estes mecanismos contribuíam para o sucesso financeiro das exposições, mas também para o envolvimento afectivo dos visitantes, que assim podiam recordar e prolongar a sua experiência.

Susana S. Martins

IV. Hubert Sattler

COSMORAMA

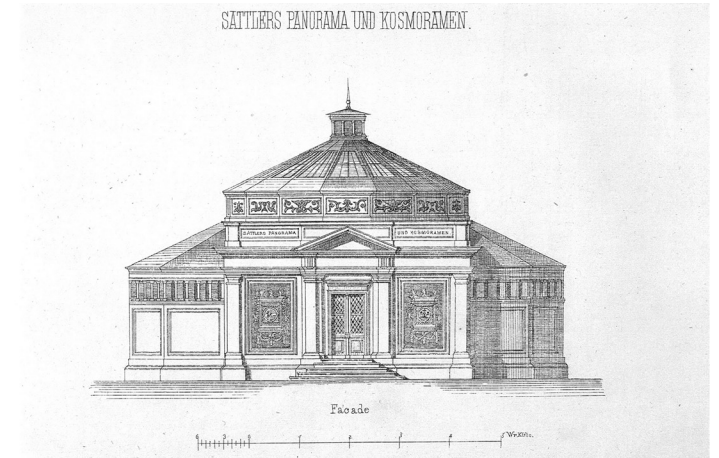
O Cosmorama de Hubert Sattler

Hubert Sattler (1817-1904) foi um dos mais reconhecidos pintores europeus de cosmoramas. Enquanto pintor viajante, atravessou a Europa, o Médio Oriente, Cuba e os Estados Unidos entre 1840 e 1870, tendo produzido um dos mais extensos repertórios de pinturas de Cosmorama. A precisão topográfica e o rigor documental das suas imagens distinguiram-no numa época em que a fotografia já começava a ser um *medium* auxiliar às artes plásticas, assim como sua concorrente.

Entre as suas obras, destacam-se duas vistas de Lisboa pouco conhecidas em Portugal e pintadas em 1868, após uma visita a Espanha. Nas páginas seguintes apresentam-se essas imagens, conjuntamente com vistas da Basílica de S. Pedro, no Vaticano, e, entre outras, das ruínas do Templo de Karnak, no Egipto. Para recriar uma experiência próxima a um cosmorama do século XIX, o espaço expositivo foi escurecido, equipado com paredes falsas e grandes lentes convexas. Por detrás destas, foram instaladas pirâmides quadrangulares que ocultam as extremidades das pinturas, aumentando a sensação de imersão.

Os cosmoramas de Hubert Sattler fazem parte de um conjunto patrimonial que integra o Panorama de Salzburgo (1829), pintado pelo seu pai, Johann Michael Sattler (1786-1847). Até 1937, este conjunto foi apresentado no mesmo edifício circular no centro histórico de Salzburgo. Actualmente, o Museu de Salzburgo conserva 138 destas vistas de Cosmorama pintadas a óleo e com um formato standard (c. 130 cm x 100 cm), sendo o maior núcleo conhecido deste género.

Victor Flores



"Leitor, se ainda não visitou as galerias mágicas do Professor [Sattler], não deixe passar a primeira manhã luminosa sem o fazer. Encontrá-las-á com um aspeto sombrio; bastante despidas e sem mobiliário (...); espreite por uma das aberturas e estará, de imediato, a milhares de quilómetros de casa."

"Vá e leve os seus filhos: aprenderão mais desta forma, numa hora, do que em três meses a folhear Atlas e Livros de Geografia Física."
Críticas aos Cosmoramas de Sattler nos EUA

Fonte: Ralph Hyde, *Panoramania!*, Londres: Barbican Art Gallery, 1989

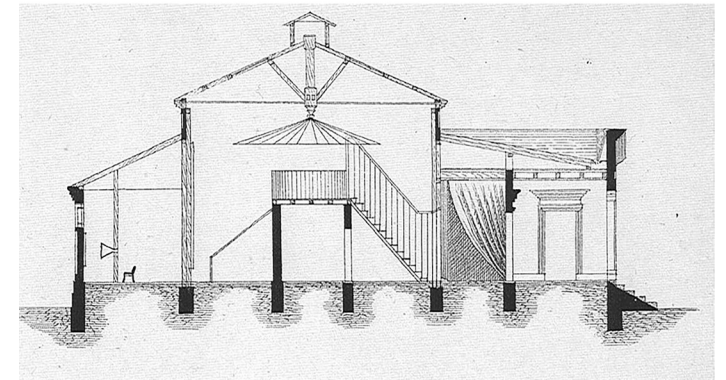


Fig. 25 – Edifício do Panorama e dos Cosmoramas dos Sattler em Salzburgo. Na rotunda interior estava instalado o Panorama, e no corredor exterior os Cosmoramas.

A foz do Tejo perto de Lisboa

Esta vista cosmorâmica de Hubert Sattler tem como principais protagonistas o rio Tejo e as suas embarcações. Em primeiro plano, o *clipper D. Pedro* exhibe a bandeira da coroa portuguesa, enquanto um bote a remos com passageiros tenta alcançar o navio. Entre os passageiros, homens com barba e turbante reflectem as ligações comerciais de Lisboa com a Índia e o Médio Oriente. À esquerda, destacam-se a Torre de Belém e uma falua do Tejo; à direita, diversas embarcações espanholas e francesas enriquecem a composição, revelando a pintura marítima como um dos temas predilectos de Sattler.

VF



Fig. 26 – Hubert Sattler (1817-1904), *A foz do Tejo perto de Lisboa*, 1868. Coleção Museu de Salzburgo. Óleo sobre tela, 105,6 x 133,4 cm. N.º Inv. 9046/49.

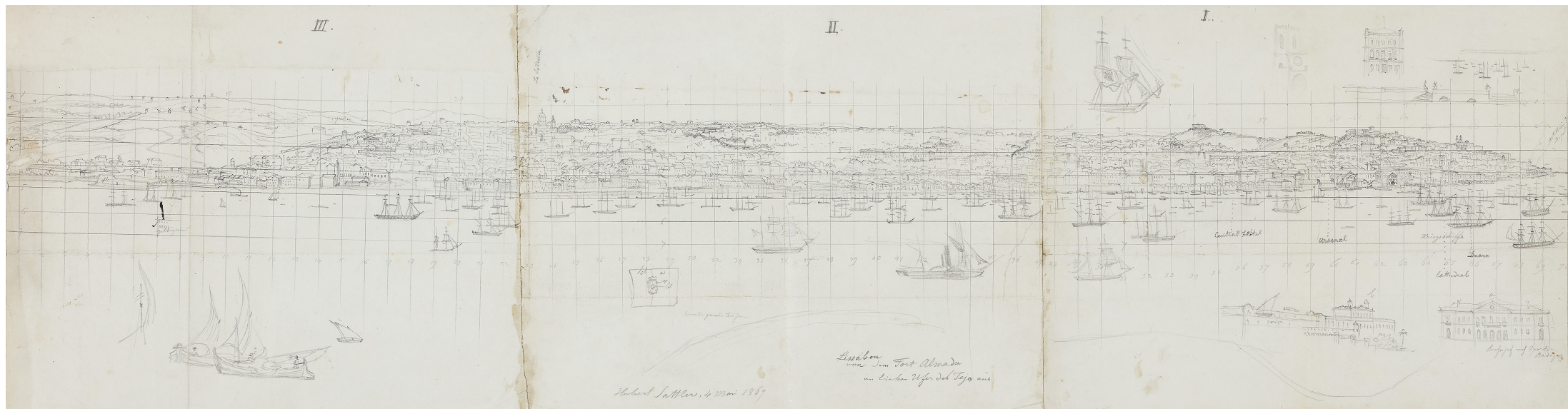
Lisboa, vista do Forte de Almada, na margem esquerda do Tejo

Como método de estudo para as suas pinturas de Cosmoramas, Hubert Sattler produziu vários desenhos panorâmicos de cidades que visitou ou que observou através de fotografias que adquiria. Dos dois cosmoramas de Lisboa que produziu, apenas deste se conservou o seu desenho preparatório. Lisboa é aqui representada 'a partir do forte de Almada, na margem esquerda do Tejo', tal como explica em rodapé. Num desenho minucioso sobre uma quadrícula numerada, o pintor destaca uma profusão de diferentes modelos de embarcações no Tejo, assim como alguns dos monumentos da capital: a Sé Catedral, a estação de Santa Apolónia e o Mosteiro de S. Vicente de Fora.

VF



Fig. 27 e Fig. 28 — Hubert Sattler (1817-1904). Pintura e desenho preparatório para *Lisboa, vista do Forte de Almada, na margem esquerda do Tejo*. 4 Maio de 1867. Colecção Museu de Salzburgo. Óleo sobre tela, 99 x 123,5 cm. N.º Inv. 9035/49.



A Basílica de S. Pedro, em Roma

As representações do Vaticano proliferaram na Europa do século XIX. Esta vista transporta o espectador para o interior da Basílica de S. Pedro, em Roma, permitindo admirar a grandiosidade e os detalhes da arquitectura, ao longo da vasta nave central. A partir de 1861, a Basílica esteve também no centro de disputas territoriais entre a Igreja e o novo Reino de Itália, que levariam à perda dos Estados Papais (Questão Romana). Imagens como esta celebravam não apenas a religiosidade, mas também funcionavam como símbolos de resistência e afirmação da autoridade do Papa face aos desafios políticos da época.

SM



Fig. 29 – Hubert Sattler (1817-1904). *A Basílica de S. Pedro, em Roma*, 1862. Coleção Museu de Salzburgo. Óleo sobre tela, 102,5 x 120,5 cm. N.º Inv. 9033-49.

Roma vista das ruínas dos palácios imperiais no Monte Palatino

As vistas de cidades são temas centrais nos Cosmoramas, evocando uma tradição visual que promove o gosto pela cidade desenvolvida desde o Renascimento, especialmente a partir do século XVI. À medida que a Europa abandonava a organização feudal centrada na propriedade rural, emergia uma nova sociabilidade urbana, ligada a grandes cidades monumentalizadas, polos de vida económica e cultural¹. Pinturas, gravuras e mapas panorâmicos desempenharam um papel essencial na construção do imaginário urbano moderno.

As vistas de ângulo picado — como esta imagem de Roma a partir do Monte Palatino — eram particularmente valorizadas. Aproximando-se das vistas “olho-de-pássaro”, combinam a amplitude dos mapas com a escala humana que permite identificar edifícios. O ponto de vista elevado proporciona um prazer escópico: permite ao olhar percorrer a cidade representada com nitidez e riqueza de detalhes, incluindo figuras humanas em cenas quotidianas. A luminosidade dourada, típica da pintura oitocentista, acentua ainda mais esse deleite. O dispositivo óptico do Cosmorama intensifica essa experiência: as lentes e a iluminação destacam os pormenores e aumentam o fascínio. Estas vistas também tinham um valor

1. Lefebvre, H. (2000).
La production de l'espace. Paris:
Anthropos.



Fig. 30 – Hubert Sattler (1817-1904). *Vista de Roma a partir do Monte Palatino (Itália)*. Coleção Museu de Salzburgo. Óleo sobre tela, 105,5 x 160 cm. N.º Inv. 9003-49.

político e simbólico, contribuindo para afirmar a identidade de cidades que se tornavam emblemas de regiões ou estados-nações em formação.

Em 1861, quando Sattler pinta Roma, a unificação italiana ainda decorria. Roma só se tornaria capital em 1870. O destaque às ruínas imperiais celebra as origens civilizacionais da Itália e da Europa, num tempo que valorizava a história como fundamento nacional. Os Cosmoramas amplificam a cultura visual associada ao *Grand Tour*, uma viagem educacional empreendida pelos jovens abastados, homens e mulheres, aos lugares considerados fundadores da civilização europeia. Os relatos escritos e os registos visuais daí resultantes faziam parte da experiência e depressa fundaram um mercado. Estas práticas contribuíram para transformar locais históricos em símbolos visuais — alicerces da moderna experiência turística, em que ver, reconhecer e representar o lugar se torna tão importante quanto estar nele.

Teresa Mendes Flores

Os Colossos de Memnon, com 18 metros de altura, na época do dilúvio no Alto Egípto

“Estas estátuas, feitas de um único bloco de granito das pedreiras de Siena, estão localizadas a cerca de uma hora de caminhada da margem oeste do Nilo, em frente a Luxor, perto de Medinet Abu, e retratam o Rei Amenoph III.”

Excerto do texto original apresentado aos espectadores dos Cosmoramas de Sattler.¹

1. Archäologische Stätten,
Salsburger Museumshefte, nº
18, pg.48

Esta pintura sintetiza o gosto oitocentista europeu por imagens ilusionistas e fantasiosas de civilizações antigas, exóticas e distantes. Hubert Sattler, enquanto pintor-viajante, soube explorar esse fascínio nos seus populares Cosmoramas. A cena impressiona pela escala “colossal” das estátuas, reforçada pelo ponto de vista baixo de quem se aproxima pelo rio, vendo-as contra um céu azul luminoso — recurso típico das paisagens cosmorâmicas. A duplicação das figuras pelos reflexos na água contrasta com a aridez da paisagem montanhosa ao fundo. Curiosamente, nos desenhos preparatórios que Sattler realizou no local, junto a Luxor, os colossos estavam em terra seca. A inundação do Nilo, apesar de ocasional, foi um artifício visual introduzido por Sattler para criar um



Fig. 31 – Hubert Sattler (1817-1904) *Os Colossos de Memnon no Vale do Nilo (Egipto)*, 1846. Coleção Museu de Salzburgo. Óleo sobre tela, 104,5 x 132,5 cm. N.º Inv. 9075-49.

“efeito especial” que envolvesse os colossos numa aura de mistério e inacessibilidade.

Os motivos *orientalistas* constituíam um mercado altamente competitivo. Para responder à procura, pintores como Sattler realizavam viagens com o objectivo de documentar visualmente os monumentos e culturas do passado, num movimento nostálgico de memorialização promovido pelas sociedades industriais. Estas imagens são produto directo do projecto colonial europeu: ao idealizarem o passado dos povos não-europeus através da glorificação de ruínas e monumentos, e desvalorizando o seu presente, contribuíram para o apagamento da sua história e para a apropriação do seu património arqueológico, amplamente usurpado e transferido para os museus europeus neste período. Em nome da promoção do conhecimento, os europeus expropriaram os egípcios da sua própria história, ao contá-la e imaginá-la por eles, como nesta imagem.

Na época da viagem de Sattler, em 1844, o Egipto estava sob domínio otomano, após as campanhas napoleónicas (1798-1801). Contudo, a presença francesa iniciou uma abertura à exploração europeia. As imagens produzidas e amplamente difundidas nesse contexto ajudaram a legitimar e naturalizar o colonialismo, transformando o mundo em espectáculo para o olhar europeu – um cosmos moldado para caber num quarto: o Cosmorama.

Teresa Mendes Flores

As ruínas do templo e complexo de Karnak, perto de Luxor

Resultado das viagens do próprio Sattler ao Egito, esta pintura de cosmorama representa as ruínas monumentais de Karnak, nas proximidades de Luxor. A composição é ancorada pela imponente colonata central que atrai o olhar para o interior da cena. Ao mesmo tempo, o primeiro plano convida à contemplação de pequenas figuras humanas e de hieróglifos misteriosos. Apesar do seu detalhe quase documental, esta imagem reflete o fascínio orientalista do século XIX e a crescente curiosidade europeia pela arqueologia e pelos vestígios de civilizações antigas.

SM



Fig. 32 – Hubert Sattler (1817-1904). *As ruínas do templo e complexo de Karnak, perto de Luxor* (Egipto), 1868. Coleção Museu de Salzburgo. Óleo sobre tela, 106 x 134 cm. N.º Inv. 9071-49.

O círculo de Sattler

Esta pequena pintura de paisagem poderá ter sido realizada por Hubert Sattler ou, como seria frequente, por alguém do seu círculo próximo. Várias pinturas deste género e dimensão eram muitas vezes vendidas como *souvenirs*, funcionando também como forma de divulgação dos temas que se apresentavam no Cosmorama. Independentemente da sua autoria, quadros como este revelam a influência e reconhecimento de Sattler, ao mesmo tempo que testemunham o surgimento de um público turístico e colecionador, bem como a formação de um mercado paralelo de vistas e imagens associadas às exposições de Cosmorama.

SM



Fig. 33 – Autor não identificado [Círculo de Sattler]. *Vista de Zurique para o Lago Zurique e os Alpes*, c.1864-1873. Óleo sobre cartão, 24,4 x 33 cm. Coleção privada.

V. Antecipando e regressando ao virtual

COSMORAMA

Antes do Cosmorama. Ver de perto, ver longe

O primeiro Cosmorama até agora conhecido abriu actividade em Paris, em 1808. Porém, a prática de espreitar através de lentes para apreciar imagens é bastante anterior. No século XVIII, o fascínio pela ilusão óptica e pela simulação da profundidade visual levou ao desenvolvimento de vários dispositivos de observação pictórica, em diferentes contextos sociais e culturais.

Nos círculos privados da educação aristocrática, destacaram-se os zograscópios, aparelhos concebidos para intensificar o efeito perspéctico de gravuras aquareladas, através de uma lente amplificadora e de um espelho angular. Em espaços mais populares — como ruas ou feiras —era comum encontrar-se apresentadores ambulantes que apregoavam as suas 'vistas curiosas', montando caixas ópticas com várias lentes de observação. Estas caixas eram também conhecidas como *tutilimundi*, *mundo novo*, *marmotas* ou *câmaras ópticas*, e eram muitas vezes acompanhadas de música.

Mais do que simples entretenimento, estes instrumentos celebravam o engenho técnico, a curiosidade científica e uma concepção totalizante do mundo. Integrar o Cosmorama na longa continuidade destas "formas de espreitar" ao longo do século XIX, permite compreender melhor a popularidade posterior dos visores de poliorama e das suas maravilhosas iluminações e transições de vistas, bem como o enorme sucesso da fotografia estereoscópica — antecipando também experiências imersivas futuras.

Ana David Mendes e Susana S. Martins



Fig. 34 – Ilustração publicada em *Câmara Óptica Onde as Vistas às Avestas Mostram o Mundo às Direitas*. Editado por José Daniel Rodrigues da Costa, Lisboa, 2 Julho 1807.

‘Cheguem, Senhores, cheguem, e pelos vidros desta Camara Optica observem as extravagantes cousas, que se apresentam aos olhos de quem as quer ver em quadros de vivas pinturas; e para que estes se percebam, eu com a possivel clareza explicarei miudamente a significação de cada um, que é quanto está da minha parte.’

Fig. 35 – Capa e citação (página anterior) da publicação *Câmara Óptica Onde as Vistas às Anessas Mostram o Mundo às Direitas*. Editor: José Daniel Rodrigues da Costa, Lisboa, 2 de Julho 1807.



O feirante *mondi nuovi* de Nicolas-Louis-Albert Delerive (c. 1755-1818)

Esta pintura de um feirante com uma caixa óptica é uma das únicas e mais antigas imagens sobre este tema em Portugal. Documenta a tradição itinerante destes dispositivos ópticos pelas feiras e praças de Portugal desde meados do século XVIII. A expressão “*mondi nuovi*” — que significa “mundos novos” — era apregoada por estes apresentadores como chamariz para as vistas de cidades e paisagens distantes. Nela vemos um feirante, de costas e com um capote ao ombro, a manipular as imagens dentro da caixa através de um fio. Um homem adulto e um jovem espreitam através das oculares enquanto uma criança estende a mão reclamando a sua vez de espreitar.

Esta pequena pintura faz parte de uma série de catorze representações de tipos populares e ofícios tradicionais portugueses, assinalando o talento de Delerive para a ilustração da vida quotidiana. As pinturas de Delerive integram também as colecções do Museu Nacional dos Coches e do Palácio Nacional da Ajuda.

Victor Flores



Fig. 36 – Nicolas-Louis-Albert Delerive (c. 1755-1818)
O feirante *mondi nuovi*, c. 1801.
Óleo sobre madeira.
Museu de Artes Decorativas
Portuguesas/FRESS
Nº Inv. 788.

O Cosmorama de Roque Gameiro (1864-1935)

Nesta aguarela de Roque Gameiro, um apresentador de caixa óptica manuseia vistas com efeitos de luz para um espectador enquanto um grupo de adultos e crianças espera a sua vez. Embora se encontre identificada como “O Cosmorama”, nome comum na época devido à semelhança no acto de espreitar através de lentes, trata-se de uma caixa óptica diorâmica (ou seja, com imagens translúcidas) e ambulante. Diversos anúncios e ilustrações demonstram que era comum os espectáculos ópticos adoptarem nomes diferentes por razões comerciais. A cena decorre no Terreiro do Paço, próximo do Martinho da Arcada. Pelos seus trajes e pose, o apresentador desta caixa óptica representa um tipo social frequente e muito semelhante ao da pintura de Nicolas Delerive apresentada na página anterior.

Ana David Mendes



Fig. 37 – Roque Gameiro (1864-1935) *O Cosmorama*, 1905. Museu da Aguarela Roque Gameiro. Aguarela sobre papel, 14,5 x 22 cm.

Depois do Cosmorama. *O Grande Espectáculo Virtual*

A promessa de uma viagem virtual esteve sempre subjacente nos discursos dos cosmoramas. O recurso à Realidade Virtual na exposição *O Cosmorama em Lisboa* remete para esse desejo antigo, possibilitando também a recriação de um dos Cosmoramas mais reconhecidos de Lisboa, o da *Grande Galeria Óptica* do austríaco Thomas Karl Andorfer. Esta é uma experiência de 'Realidade Virtual fisicamente aumentada', ou seja, o espaço físico da sala de exposição foi modelado para reforçar o realismo da experiência virtual. Para além de se ver, pode-se também tocar nas paredes, nas lentes e nos objectos.

Na primeira parte deste Cosmorama virtual, somos convidados a espreitar por seis oculares organizadas tematicamente, assim como a escolher as vistas cosmorâmicas a partir de um menu. Para ilustrar estes temas, apresentam-se imagens de pintores reconhecidos tais como François Marius Granet, George Philip Reinagle, Hubert Sattler, Ippolito Caffi, Louis Léopold Robert ou Horace Vernet, assim como gravuras colorizadas que pertencem ao único Cosmorama sobrevivente do Museu do Cinema – Coleção Tomàs Mallol, em Girona. Nesta sala virtual do *Cosmorama em Lisboa*, as pinturas foram dispostas em duas tipologias de lentes conhecidas dos Cosmoramas: lentes de 15 cm dispostas lado a lado em conjuntos de três, de forma a permitir explorar visualmente a imagem



Fig. 38 – *O Cosmorama em Lisboa*: vista da sala em Realidade Virtual. Design de Hugo Rodrigues.

a partir de diferentes pontos de vista; e lentes de 23,5cm com um maior efeito imersivo. A simulação do efeito óptico e de profundidade das imagens nestas lentes virtuais foi preparado com *mapas de profundidade* produzidos por algoritmos de inteligência artificial.

Na segunda parte da experiência, o visitante pode ainda interagir com um mapa onde se visualizam os circuitos dos principais apresentadores de Cosmorama que passaram pela Península Ibérica. Antes de concluir, é possível observar e tocar num modelo em miniatura da Torre de Belém, uma curiosidade típica dos cosmoramas, assim como aproximar-se de uma janela sobre a Praça do Município, em Lisboa, e observar um vídeo de animação 3D com a chegada da família real, em visita ao Cosmorama.

Victor Flores

A ‘janela cosmorâmica’: recriação física e virtual de um modo de ver

A partir de uma importante gravura publicada no periódico *La Belle Assemblée* (Figura 16), juntamente com outras fontes históricas e iconográficas, o projecto *Curiositas* desenvolveu um protótipo analógico de um Cosmorama — um dispositivo óptico com lentes biconvexas que criava um efeito de relevo na observação das imagens. Em particular, este protótipo visou estudar um sistema lenticular desaparecido e designado como ‘janela cosmorâmica’, ou seja, uma original combinação de três lentes biconvexas dispostas num semicírculo e assentes num parapeito a partir do qual se espreitavam as imagens. A partir das várias paralaxes visuais possibilitadas por estas lentes, o visitante do Cosmorama podia assim explorar cada imagem até às suas margens. Por outro lado, a disposição das imagens em diferentes distâncias focais, a curvatura das lentes e a iluminação, nomeadamente com os candeeiros a óleo do século XIX, foram objectos de um estudo heurístico e experimental destas práticas sensoriais descontinuadas.

Este protótipo analógico serviu ainda de modelo para a recriação de um Cosmorama em Realidade Virtual (Figura 38), tendo sido desenhada, para cada pintura, uma pirâmide quadrangular entre a lente e a imagem, assim como programado um sistema de



Fig. 39 – Componentes do protótipo de um Cosmorama desenhado para testes ópticos

iluminação ajustável e com uma temperatura de cor controlada. Por outro lado, utilizaram-se mapas de profundidade produzidos por algoritmos de inteligência artificial que permitiram a simulação aproximada do efeito de relevo das lentes.

Esta transposição visou simular, mas também ampliar criticamente esta experiência óptica, situando-a num contexto de mediação curatorial e arqueologia dos media. Refazer o Cosmorama foi um exercício de preservação e resgate de memória, sendo ao mesmo tempo uma estratégia de reinvenção crítica de patrimónios visuais 'invisíveis'. Neste percurso, a remediação é tanto um gesto criativo como reflexivo, capaz de reinscrever dispositivos históricos no presente digital, acentuando as suas possibilidades de leitura, experiência e transmissão.

Ana David Mendes

Os mapas de profundidade: entre o real e o virtual

A digitalização da experiência óptica do Cosmorama recorreu a algoritmos e à inteligência artificial para a criação de mapas de profundidade a partir das reproduções fotográficas das pinturas do século XIX. A extrapolação estimativa desta informação tridimensional resulta numa imagem a preto e branco, cuja gama de cinzentos permite aferir os vários planos de separação dos elementos que integram a composição da pintura. A partir de um ponto de referência fixo, a reinterpretação dos píxeis RGB da pintura traduz-se numa imagem monocromática, em que as zonas mais claras reflectem uma maior proximidade e as zonas mais escuras indicam um incremento da distância em relação a esse ponto de referência. A calibração do efeito pretendido, trabalhada para cada imagem individualmente, procurou aproximar-se das características ópticas de uma lente histórica biconvexa.

Para o estudo mais detalhado desta experiência de imersão, foi utilizado um protótipo de estrutura cosmorâmica, em combinação com a lente e com um trabalho minucioso de iluminação, recorrendo à impressão fotográfica da pintura *Interior da Basílica de São Pedro, Roma*, de Hubert Sattler, datada de 1862. A partir das conclusões e sensibilidades empíricas possibilitadas pela recriação física, procederam-se a ajustes nos mapas de profundidade,



Fig. 40 – Mapa de profundidade da pintura de Cosmorama de Hubert Sattler, *O interior da Basílica de S. Pedro, no Vaticano*. Museu de Salzburgo. Nº Inv. 9033-49.

alterando o contraste entre os vários planos da gama de cinzentos, num processo constante de mediação intercalar entre o real e o virtual.

As pinturas cuja imersão era potenciada pelo Cosmorama eram concebidas em termos de composição de forma a apresentar uma separação marcada entre os vários elementos. Assim, os ajustes e a recriação virtual resultante procuraram respeitar e realçar as intenções originais do pintor.

Oleksandr Lyashchenko

Os modelos em relevo nos Cosmoramas

As exposições de Cosmorama não apresentavam apenas pinturas. Várias delas incluíam também espaços — muitas vezes chamados museus ou gabinetes de arte — para o público apreciar meticulosos modelos de monumentos, como este da Torre de Belém. Frequentemente realizadas em cortiça, as réplicas de pequena escala alimentam uma prática de miniaturização do mundo característica de muitos museus e coleções do século XIX. Transpostos para o Cosmorama, estes modelos em miniatura remetem para ideias de conhecimento, posse e de *souvenir*, permitindo ao visitante ter literalmente o mundo na 'palma da mão'.

Susana S. Martins

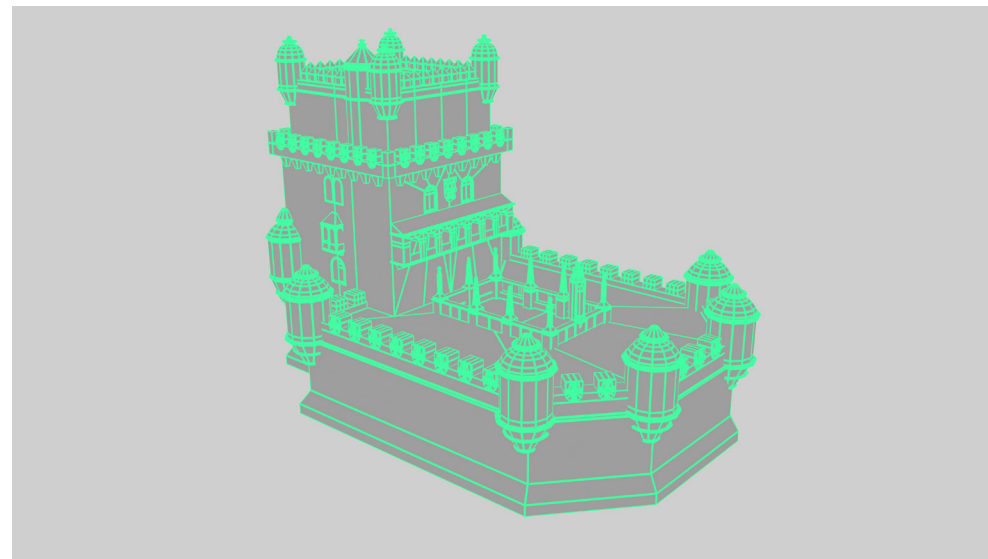


Fig. 41 – Desenho da Torre de Belém para impressão 3D e para experiência de Realidade Virtual *Cosmorama. O Grande Espectáculo Virtual*

Notas biográficas dos autores

Ana David Mendes

Ana David Mendes é doutoranda em Arte Contemporânea na Universidade de Coimbra e investigadora de doutoramento no CICANT (Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias), tendo sido investigadora no projecto *Curiositas: Peeping Before Virtual Reality*. Especializada em Museologia, é curadora artística da BAG - Galeria Municipal de Arte Contemporânea, e actualmente é directora artística do Centro D'Artes Villa Portela. Co-fundou o m|ilmo (Museu da Imagem em Movimento) em Leiria em 1996 e foi sua coordenadora científica e artística até 2017. Desenvolveu exposições interativas como *The Eye Workshop* (2010) e fez a curadoria de coleções museológicas com incorporação de novas tecnologias. Desde 2013, é membro da equipa de vários projectos do CICANT centrados na fotografia estereoscópica. Tem também desenvolvido curadoria em fotografia, arqueologia dos media, panoramas e instalações de media art. É membro do ICOM.

Carmen López-San Segundo

Professora na Universidade de Salamanca e doutora com Menção Internacional, com a tese *Media Archaeology and Education: Magic Lantern Slides in Spain as a Case Study*. O seu trabalho centra-se na arqueologia dos media, na cultura visual e no património científico, a partir de uma abordagem interdisciplinar que articula história, comunicação e educação. Coordena a Rede de Coleções Científicas da Universidade de Salamanca (coleccionescientificas.usal.es) e

integra o grupo de investigação *Cultura Académica, Património e Memória Social* (causal.usal.es). Desenvolveu a aplicação web *Linternauta* (linternauta.usal.es) e coordena o projecto *FotoC3: Cidadania, Criatividade e Cuidado* (fotoc3.usal.es). Participa em projectos como *Curiositas: Peeping Before Virtual Reality. A Media Archaeology of Immersion Through VR and the Iberian Cosmorama* (Universidade Lusófona e Universidade Nova, Lisboa), *Magic Lantern: Study, Safeguard, Uses and Reuses in 19th-Century* (Universidade Nova, Lisboa), e *A Million Pictures: Magic Lantern Slide Heritage as Artifacts in the Common European History of Learning*, um projecto JPI-CH que envolve as universidades de Utrecht, Exeter, Antuérpia, Girona e Salamanca.

Cèlia Cuenca

Cèlia Cuenca é doutorada em História da Arte pela Universidade de Barcelona. A sua investigação de doutoramento, realizada com o apoio de uma bolsa da Fundação La Caixa e enquadrada no domínio da Arqueologia dos Média, analisou a chegada, recepção e difusão das vistas ópticas em Espanha, bem como o impacto transformador que os dispositivos ópticos tiveram na cultura visual dos séculos XVIII e XIX. Licenciou-se em Humanidades pela Universidade Pompeu Fabra e concluiu um mestrado de investigação em História da Arte na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Actualmente, exerce funções como curadora de fotografia no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madrid.

John Plunkett

John Plunkett é Professor Associado no Departamento de Inglês e Escrita Criativa da Universidade de Exeter, no Reino Unido. A sua

investigação centra-se nos espectáculos visuais e meios ópticos do século XIX. A sua publicação mais recente é um livro com Joe Kember, *Picturegoing: Popular Visual Shows 1800-1914: Picturegoing from Peep Shows to Film* (Oxford University Press, 2025), que conta a história do crescimento do gosto popular por espectáculos visuais. Com base num vasto leque de novas informações sobre exposições de panoramas, dioramas, caixas de imagens (*peepshows*), lanternas mágicas, estereoscópios e cinema primitivo, este livro descreve em detalhe os espectáculos disponíveis, onde e em que consistiam, as redes e infraestruturas em que se inseriam e, acima de tudo, como eram experienciados pelos seus públicos.

Entre os seus livros anteriores incluem-se *Queen Victoria – First Media Monarch* (2003), *Victorian Print Media – A Reader* (2005), com Andrew King, e *Popular Exhibitions, Science and Showmanship 1820-1914*, editado com Joe Kember e Jill Sullivan, para além de numerosos artigos.

Nuno Borges de Araújo

Nascido em Braga, em 1959. Começou a sua aprendizagem e prática de fotografia em 1977. Em 1976-1978 trabalhou a tempo inteiro em escavações arqueológicas. Licenciou-se em Arquitectura (FAUP, Porto), tendo trabalhado em vários ateliers desta área. Reiniciou a actividade fotográfica em 1994. A partir deste ano, trabalhou em fotografia de arquitectura, tendo publicado imagens em diversas revistas de arquitectura, nacionais e estrangeiras, fotografia publicitária e exposto e publicado o seu trabalho fotográfico pessoal. Entre 1995 e 2013 participou em diversas acções de formação na área da história da fotografia, prática de processos

fotográficos antigos, conservação, restauro, tratamento e disponibilização de imagens fotográficas antigas. Paralelamente, tem realizado trabalhos de investigação na área da História da Fotografia em Portugal, no período de 1839 a 1910, elaborando trabalhos de âmbito nacional, regional e monográfico subordinados a este tema. Está a terminar o Doutoramento em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, com o tema 'Fotografia e cultura visual em Braga, 1853-1910'.

Oleksandr Lyashchenko

Oleksandr Lyashchenko é licenciado em Fotografia e mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade Lusófona. Colabora com o Early Visual Media Lab, no centro de investigação CICANT, desde 2020, onde faz parte do Centro de Excelência em Património de Media Imersivos da Universidade Europeia FilmEU. Tem desenvolvido trabalho no campo da reprodução fotográfica de património cultural, tendo participado nos projectos Carlos Relvas Stereo Raisonné e FilmEU RIT Congo VR. Paralelamente, desenvolve um percurso artístico, com participações em exposições coletivas desde 2021.

Sara Beirão

Sara Beirão é licenciada em Ciências da Arte e do Património e mestre em Museologia e Museografia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Especialista em arte do século XIX, dedicou-se, até ao final de 2017, ao estudo do Núcleo de Desenhos Silva Porto da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Entre 2018 e 2022, trabalhou como museóloga e produtora cultural na

Fundação PLMJ, colaborando em diversos projectos expositivos e de valorização do património artístico contemporâneo. Actualmente, é doutoranda em História da Arte, com especialização em Museologia e Património Artístico, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. A sua investigação incide no projecto “A arte de espreitar. História, imagens e musealização das exposições de Cosmorama em Portugal”, onde explora a relação entre práticas expositivas, cultura visual e história da museologia.

Susana S. Martins

Susana S. Martins é Professora Auxiliar no Departamento de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa e integra a Direcção do Instituto de História da Arte, NOVA-FCSH/IN2PAST, onde coordena o grupo de investigação MuSt – Museum Studies. Doutorada em Fotografia e Estudos Culturais pela Katholieke Universiteit Leuven (KULeuven, Bélgica), a sua investigação centra-se na interseção entre fotografia, exposições e culturas impressas. No âmbito dos estudos de museus, foca-se no património virtual, na história das exposições e na museografia digital. Leciona disciplinas de fotografia, museologia, arte contemporânea e cultura visual do século XIX. Actualmente, é Co-Investigadora Principal do projecto *Curiositas: Espreitar antes da Realidade Virtual* (2022–2026), financiado pela FCT, que investiga os Cosmoramas Ibéricos. Co-coordena igualmente a linha temática ‘Museus, Monumentos e as suas Coleções’ no laboratório associado IN2PAST.

Teresa Mendes Flores

Doutorada em Ciências da Comunicação pela UNL (2010) é investigadora integrada no Instituto de Comunicação da NOVA e Professora Auxiliar do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Investiga nas áreas da cultura visual, dos estudos da fotografia e do cinema e da arqueologia dos media ópticos. Neste âmbito especializou-se no estudo dos legados visuais do colonialismo português. É investigadora do projecto *Curiositas*.

Victor Flores

Victor Flores é Professor Associado e Director do Programa de Doutoramento em Arte dos Media e Comunicação na Universidade Lusófona, em Lisboa. Coordena o Early Visual Media Lab (EVML) no centro de investigação CICANT e o Centro de Excelência em Património de Media Imersivos na Universidade Europeia FilmEU. A sua investigação situa-se na interseção entre as humanidades digitais e os media imersivos históricos, com especial enfoque em materiais de arquivo e tecnologias emergentes como a Realidade Virtual. É fundador e editor principal da *International Journal on Stereo & Immersive Media* e investigador principal de vários projectos de investigação, incluindo *Curiositas: Peeping before Virtual Reality* (FCT) [<https://curiositas.ulusofona.pt/>]. Victor Flores é membro da direcção executiva do *International Panorama Council* e da *Fundación para la Difusión de la Fotografía y Estereoscopia Histórica FBS*, em Madrid. Integra também o Comité de Coordenação do programa WIRE da Universidade Europeia FilmEU.

O Medium Esquecido

COSMORAMA

CURI  SITAS