

## Mesa Redonda RIIdIM-Brasil

### A estética italiana nas fontes de iconografia musical no Teatro Amazonas

Luciane Viana Barros Páscoa  
PPGLA- UEA- FAPEAM; RIIdIM-Brasil/AM

#### Os artistas decoradores

A decoração artística interna do Teatro Amazonas foi concebida por Crispim do Amaral, que por sua vez contratou os serviços de Domenico De Angelis, Giovanni Capranesi e de sua equipe, formada por Enrico Quatrini, Adalberto De Andreis, Silvio Centofanti e Francesco Alegiani. Estes artistas, oriundos da *Accademia di San Luca* em Roma, realizaram um conjunto pictórico e escultórico que revela a estética italiana oitocentista. O convite de Crispim do Amaral veio fortalecer as ligações entre estes artistas, para os quais o Teatro Amazonas tornou-se um ponto de convergência. O volume e a diversidade das encomendas contribuíram para que o trabalho fosse realizado em equipe, prática usual naquele tempo. (PÁSCOA, 1997, p. 22) Estes artistas provavelmente conheceram Crispim do Amaral ou em Belém entre 1886 e 1890 ou no período que este último esteve em Roma, estudando na referida academia.

Na *Accademia di San Luca*, Domenico De Angelis (c.1852-1900) teve como principais professores Cavalieri Carta e Francesco Podesti, bem como Alessandro Marini. Esta foi uma das instituições mais ativas desde o século XVI, considerada por Vagnetti, a “segunda na ordem de tempo, mas primeira pela sua importância e celebridade” (VAGNETTI apud DERENJI, 1996, p.17). Conhecido pela mestria no trabalho com temas sacros, De Angelis foi convidado para vir ao Brasil pela primeira vez por Dom António de Macedo Costa, Bispo do Pará, que planejava um remodelamento para a Catedral de Belém.

De Angelis associou-se com o pintor Giovanni Capranesi, com quem manteve um ateliê de artes decorativas situado na Praça Vittorio Emanuele em Roma (VALLADARES, 1974, p.81). Capranesi nasceu em Roma em 1852. Sua família, relacionada com Giacomo Della Chiesa, o futuro Papa Bento XV, teve uma grande tradição humanista e cultura arqueológica. Capranesi foi discípulo

de Alessandro Mantovani, com quem trabalhou na decoração das galerias do Vaticano concluídas em 1887, mas seu nome não aparece nos registros de arquivo. Aproximando-se do grupo acadêmico romano foi influenciado por Cesare Fracassini e por Francesco Podesti, e desde então suas pinturas revelaram grande ecletismo decorativo. Por volta de 1890, em parceria com Domenico De Angelis realizou sua primeira grande obra, a decoração da Capela do Sagrado Coração, na Igreja de São Inácio em Roma (concluída no início de 1894). No mesmo ano, Capranesi e De Angelis partiram para o Brasil, para trabalhar na decoração dos teatros de ópera de Manaus e Belém (DIZIONARIO, 1976). Nesta cidade deixou as pinturas na catedral, assim como em outros edifícios públicos e privados, sempre em parceria com De Angelis. Como resultado deste trabalho conjunto, destacam-se na Itália: uma sala do Palácio Ferri (1882), as decorações do Salão do Banco da Itália e do Salão de Bailes do Palácio Campanari, toda a idealização da câmara do Imperador da Alemanha dentro do Quirinal, para citar apenas alguns (PÁSCOA, 2000). Nos últimos anos de sua vida, Capranesi colaborou regularmente com o Banco da Itália, fornecendo os projetos para as novas cédulas. Faleceu em 1921, em Roma, no mesmo ano em que foi eleito presidente da *Accademia de San Luca*.<sup>1</sup>

## As imagens da música

### 2.1 *Plafond* do Salão Nobre

A decoração interna do Teatro Amazonas possui diversas referências musicais. No Salão Nobre há um *plafond* de autoria de Domenico De Angelis, cujo tema é a *Glorificação das Artes no Amazonas*. Este *plafond* possui catorze metros de comprimento por sete metros e meio de largura e foi realizado em têmpera sobre linho lonado aplicado ao forro. Trata-se da única obra do conjunto pictórico-arquitetônico do Teatro Amazonas que foi assinada e datada por Domenico De Angelis em 1899. Esta obra assume um caráter singular por se tratar de uma pintura de perspectiva *sotto in su*, sob composição exclusiva com figuras sem recorrer à quadratura mediante o *trompe l'oeil* dos elementos arquiteturais (Figura 1).

---

<sup>1</sup> Conforme arquivo da *Accademia Nazionale di San Luca*, Giovanni Capranesi foi seu presidente em 1921. In: [http://www.accademiasanluca.it/allegati/elenco\\_presidenti\\_san\\_luca.pdf](http://www.accademiasanluca.it/allegati/elenco_presidenti_san_luca.pdf). Último acesso em 8 de agosto de 2013.



**Figura 1.** Domenico De Angelis. *A Glorificação das Artes no Amazonas*. Plafond do Salão Nobre do Teatro Amazonas, Têmpera sobre linho lonado aplicado ao forro, 14x7,5m, 1899. (Fonte: Arquivo do Teatro Amazonas)

A escolha deste tema é significativa, pois o painel representa a alegoria da Glória rodeada por musas num céu povoado por anjos musicistas e uma espessa selva equatorial sem qualquer menção a outros viventes. A obra possui três grupos distribuídos em quadrantes, o primeiro é onde se encontra a alegoria das artes, depois o grupo dos *amorini* e por fim o grupo da música. No primeiro grupo, a Glória, figura central e alada, levanta uma coroa de louros em cada mão para a consagração das artes. Ao seu lado esquerdo, estão as musas da Tragédia, da Comédia, da Dança, da Música e da Poesia, representadas com seus atributos iconográficos tradicionais, ao lado de Eros. Ao lado direito da Glória, estão as figuras que representam a Arquitetura, a Escultura e a Pintura. Um segundo grupo de *amorini* forma uma composição elíptica que se liga ao último grupo dos anjos músicos, que entre as nuvens tocam instrumentos de cordas e de sopro. As extremidades do *plafond* estão ocupadas por vegetação regional, que estabelece uma relação da pintura do forro com os painéis parietais do Salão Nobre, onde predomina a temática naturalista.

Valladares interpretou o primeiro grupo (Figura 2) da seguinte maneira:

Gloria é a figura ereta, alada, entre os dois grupos, levantando em cada mão a coroa de louro para a consagração das artes. Estas se representam entre musas e alegorias. *Melpomene*, musa da tragédia, vê-se no último plano, em perfil, com um punhal em riste. *Thalia*, num gesto largo, se protege da luz com máscara da comédia, sombreando o jovial rosto. *Euterpe*, musa da música, de dorso nu, tange um alaúde. *Erato*, musa da lírica, da poesia do amor, ocupa o primeiro plano em gesto declamatório; junto a si reclinado, *Eros* (Cupido) toca uma das cordas de uma lira. Em amplo movimento de dança, *Terpsichore*, a musa da dança e do canto coral, gira o seu belo corpo e esvoaça o véu de ouro. (1974, p.92)

Estão corretas as nomenclaturas dadas às musas da mitologia grega, entretanto, o instrumento musical mencionado por Valladares, não é um alaúde, mas sim, um bandolim napolitano (MICHELS, 2007, p.42). Este bandolim surgiu no século XII e confere na obra uma citação italiana, pois o instrumento atribuído a Euterpe geralmente é uma flauta. A lira, por sua vez, é um instrumento muito usado na mitologia grega e pode conter seis a oito cordas. Nesta pintura ela é representada com três cordas, segurada por Erato, uma figura alada que tem ao seu lado *Eros*, um ser angelical.

O personagem central é alegoria da Glória, que segura duas coroas de louros em suas mãos. À direita da Glória estão, conforme Valladares,

sob o gesto generoso de coroação, três figuras que representam a arquitetura, a pintura e a escultura, junto a coluna de um templo. A figura de



**Figura 2.** Detalhe de *A Glorificação das Artes no Amazonas*. Plafond do Salão Nobre do Teatro Amazonas, Têmpera sobre linho lonado aplicado ao forro, 14x7,5m, 1899. (Foto: Arquivo pessoal)

Apolo, coroado, exhibe uma traça de arquiteto. A pintura faz ao cavalete uma tela de paisagem verde, alusiva, talvez à Amazônia, e a Escultura, que é a única figura nua, de extraordinária beleza clássica, reclinada, exhibe entre as mãos uma miniatura de estátua grega, lembrando Hércules, de cor alabastrina. (1974, p.92)

O que pode ser acrescentado é que ao fundo está a fachada de um templo e não apenas uma coluna, com citações maneiristas e neoclássicas em sua arquitetura. Nesse grupo há uma clareza na representação, na iluminação, remetendo à tipologia acadêmica. A personificação das Belas Artes e seu agrupamento pode remontar à organização do sistema das artes estabelecido por Hegel, que desenvolveu uma teoria das três formas de arte (simbólica, clássica e romântica) através da hermenêutica histórica e também o sistema semiótico das cinco artes (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia). (CHALUMEAU, 2001, p.72)

No grupo que faz referência direta à música, estão representados os seguintes instrumentos: trombeta lisa, trompete barroco e de piston (Figura 3), dois violinos e um bandolim napolitano (Figura 4).

No segundo plano, outro grupo que faz alusão à música, localizado entre as nuvens. Um desses personagens pode remeter a Clio, ninfa da mitologia grega e musa da História, que pode ser representada com a trombeta lisa. São observados também dois violinos em que não se pode identificar se usam espaleiras e queixeiros.

À direita, um instrumentista que parece estar com um bandolim napolitano idêntico à primeira figura, ou uma mandola do sec. XVI, porém não se pode afirmar com certeza, pois não aparece a cravelha, onde se encontra uma das grandes diferenças dos dois. Por último, observa-se o grupo dos cantores com possivelmente um regente, um trio e um solista, que empunham partitura instrumental de escrita moderna. Possivelmente, a notação não tenha qualquer significado musical e apenas vise dar beleza plástica à composição.

A obra foi concebida num ecletismo estético de viés romântico e neomaneirista, ou seja, evoca a dualidade entre céu e terra, natureza e cultura. (OLIVEIRA; PÁSCOA, 2010, p. 35) As figuras humanas possuem diferentes tipos de expressão com fisionomia similar, de características europeias e classicizantes. O neoclassicismo também se faz presente na obra, enaltecendo o ideal de beleza greco-romano, enfatizando a harmonia das proporções, a regularidade da forma e a serenidade das expressões. Para a visão neoclássica, a natureza e a sociedade são imperfeitas. Portanto, a idealização dos personagens é coerente com a percepção estética de De Angelis, que era um pintor da tradição. Inte-





**Figura 3.** Detalhe de *A Glorificação das Artes no Amazonas*. Plafond do Salão Nobre do Teatro Amazonas, Têmpera sobre linho lonado aplicado ao forro, 14x7,5m, 1899. (Fonte: Arquivo pessoal)



**Figura 4.** Detalhe de *A Glorificação das Artes no Amazonas*. Plafond do Salão Nobre do Teatro Amazonas, Têmpera sobre linho lonado aplicado ao forro, 14x7,5m, 1899. (Fonte: Arquivo pessoal)



grando o conjunto de referências musicais do Salão Nobre, logo abaixo do *plafond*, observa-se no conjunto de dezesseis panos triangulares entre as arcadas, a pintura alegórica e decorativa de um grupo de *amorini* sobre fundo folheado a ouro. Os *amorini* (Figura 5) voam sobre as folhagens de palmeiras, envoltos em tecidos, e por vezes tocam instrumentos musicais, como pratos e aulos, empunham arco e flecha, brincam galantemente e não se repetem.

As imagens da música que predominam no *plafond* estão numa hierarquia superior em relação às demais artes representadas e também à natureza evidente nos onze painéis parietais. Assim, o *plafond*, peça central do salão, trata do momento em que a cultura ocidental e seus valores tradicionais tocam a primitiva floresta, ocasião também em que a perspectiva do encontro mudará seu destino, numa alegoria à expectativa prometedora dos efeitos que o Teatro Amazonas poderia causar sobre o meio em que estava inserido.



**Figura 5.** Detalhe do Grupo de *Amorini*, Salão Nobre do Teatro Amazonas. (Fonte: Arquivo pessoal)

## 2.2 PAINEL PARIETAL *Peri e Ceci*

No Salão Nobre está localizado um painel parietal, pintura emblemática de De Angelis que retrata uma cena da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes. No Diário Oficial do Amazonas de 22 de setembro de 1898 foi encontrada a publicação do Termo de contrato que assinou Domenico de Angelis para a preparação do Salão Nobre do Teatro Amazonas. O contrato de 1898 detinha-se no cumprimento de prazos e orçamento de materiais, e parece ser de preparação para instalação e montagem das obras no Salão Nobre. Entretanto, havia um contrato anterior, de 1897, citado por Valladares, e que já especificava detalhes técnicos e temáticos. O longo termo do contrato não indicava o título de cada painel, com exceção da cláusula que mencionava: “do centro da parede do lado da sala de espetáculos representando um assunto da ópera *Il Guarany* do maestro Carlos Gomes e os outros representando paisagem do Amazonas”. (VALLADARES, 1974, p.81-84) Observa-se que De Angelis teria liberdade para escolher o assunto da ópera conforme lhe aprouvesse, desde que atendessem à intenção de homenagear Carlos Gomes.

O painel *Peri e Ceci* (Figura 6), nome com o qual se tornou conhecido com o passar dos anos, é o único do conjunto que contém figuras humanas e possui estreita relação com a ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes e com a obra literária *O Guarani*, de José de Alencar, que a inspirou (SILVA, 2007, p.168). A cena retratada no painel pode ser considerada o ápice da narrativa apropriada por Gomes, onde Peri salva Ceci do incêndio provocado pelos índios Aimorés. O pintor poderia ter escolhido outros momentos da ópera, mas provavelmente achou esta cena a mais emblemática, porque seria a cena final, que marca e sintetiza o enredo. *Il Guarany* foi uma das obras artísticas no século XIX que mais se relacionou ao sentimento nacionalista naquela etapa de formação da identidade brasileira. Estilisticamente esta ópera está relacionada ao movimento da Scapigliatura, do qual participou Carlos Gomes, ao lado de uma geração que contava com nomes expressivos como Arrigo Boito, dentre outros, e que tinha como características estéticas maior participação da música sinfônica para finalidades descritivas, exotismo e orientalismo, dentre outros elementos. No contexto oitocentista, o orientalismo refere-se aos povos distantes e sua cultura, na tentativa de recuperar os valores primitivos do bom selvagem, abandonados na conjuntura europeia de crise e decadência. De certa forma o movimento posiciona-se entre Realismo e Ultra-realismo, ou Naturalismo e portanto exhibe elementos que por vezes relacionam-se a ambos.

No painel *Peri e Ceci* observam-se duas figuras humanas no primeiro plano. Vê-se a representação de um jovem indígena idealizado, cujo formato do



**Figura 6.** Detalhe do Painel Parietal *Peri e Ceci*. Atribuído a Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. Têmpera sobre linho lonado, c.de 1900, 3,89m X 3,51m. Salão Nobre. (Fonte: Arquivo pessoal)



**Figura 7.** Pannel Parietal *Peri e Ceci*. Atribuído a Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. Têmpera sobre linho lonado, c.de 1900, 3,89m X 3,51m. Salão Nobre. (Fonte: Arquivo do Teatro Amazonas)

corpo foi inspirado nos modelos clássicos. Possui uma expressão de preocupação e está fugindo de um incêndio, carregando uma figura feminina. A donzela branca descendente de europeus tem o corpo delicado, seu tom de pele contrasta com a do indígena e encontra-se desfalecida. No segundo plano, avista-se uma parte da casa com duas janelas retangulares abertas de onde vem a luz do fogo e a coluna de fumaça que remetem à situação do incêndio. O traço arquitetônico utilizado pelo artista e observado na representação da janela remete às residências do século XIX, possivelmente com características formais do neoclassicismo. No lado esquerdo, no quadrante inferior e superior do quadro, vê-se uma rica vegetação, com troncos, plantas e folhagens amazônicas, como as folhas de tajá. Ao deixar a casa, o jovem índio anda sobre um tronco de árvore. A proximidade da cena pictórica com a descrição literária pressupõe que Domenico de Angelis não utilizou apenas o libreto como fonte literária, mas também o romance.

Dos elementos simbólicos que podem ser identificados nesta obra pictórica, no primeiro plano o homem, como um ser de conexões cósmicas que involuntariamente torna-se guardião de outro e de seus entes. A mulher, ser frágil que necessita de proteção. O fogo pode ser interpretado como algo que destrói, mas que ao mesmo tempo pode regenerar. A fumaça é o símbolo das relações entre o céu e a terra, entre espírito e a matéria (LEXIKON, 1997, p. 99). É a destruição da vida familiar e primitiva de Ceci, mas é a construção de uma etapa nova. A composição possui um eixo diagonal que é destacado pelo tronco da árvore. A árvore com suas folhas que se renovam é, sobretudo um símbolo do renascimento da vida que sempre vence a morte, e a conífera verde é um símbolo da imortalidade (Idem, 1997, p.25). No contexto do painel, pode-se interpretar que a árvore está representando um refúgio para um novo mundo. A partir do incêndio, a decadência da civilização europeia é simbolizada pela casa arruinada de D. Antônio de Mariz e a fuga de Peri e Ceci para a floresta, o recommear.

A floresta nas concepções religiosas e nas crenças populares de inúmeros povos desempenha um papel significativo como área sagrada e misteriosa, é um lugar que concede asilo e proteção, tem também o sentido alegórico da concentração espiritual e da interioridade. E a floresta está representada em um segundo plano na obra pictórica, mas conserva a sua monumentalidade, característica da natureza amazônica.

Na composição de De Angelis, deve ser observada a dinâmica e o gestual dos personagens. Peri movimenta-se da esquerda para a direita com as pernas em diagonal, com a cabeça voltada para a cena que deixa para trás. O corpo de



Ceci, lânguido e desfalecido, forma uma curva em torno de Peri, com os cabelos soltos, a pele clara, pernas e braços relaxados. O contraste se estabelece nas cores, nos tons da pele, mas também na oposição dos membros tensos de Peri e do corpo inerte de Ceci, que é resgatado do local. A dualidade, característica do movimento scapigliati, assim como as relações de alteridade estão presentes: homem e mulher, luz e sombra, branca e indígena, arquitetura e natureza, cultura e natureza. Além disso, o tema evoca uma recorrência dramaturgica de então, a ópera de resgate, ou de libertação, onde personagens e até mesmo nações, oprimidos, são resgatados física e ideologicamente.

A ópera *Il Guarany* foi levada aos palcos líricos europeus a partir de 1870, com o libreto escrito por Antônio Scalvini e Carlo D'Ormeville. No romance indianista de José de Alencar, que primeiramente foi publicado como folhetim semanal, o herói é como Rousseau chama de “o bom selvagem”, porque é um personagem idealizado nos padrões dos heróis clássicos, porém modelado ainda por visão mais profunda dos heróis de Verdi e de Vitor Hugo. Esta ópera não pertence ao romantismo de natureza germânica, e sim ao romantismo de natureza estética meridional, que é o caso da ópera italiana. Carlos Gomes se inseriu no meio intelectual artístico da Itália, recebendo dali suas principais influências.

É precisamente no IV Ato - cena 4 que começa a se desenrolar a cadeia dos motivos pelo qual é inspirado o painel *Peri e Ceci* do Salão Nobre do Teatro Amazonas. A casa de Ceci estava cercada pelos índios Aimorés e os aventureiros tramam invadir o único lugar que a família tem por abrigo. O desfecho da ópera acontece na última cena deste IV ato, onde Peri promete ao D. Antônio de Mariz salvar Ceci. Na literatura e no painel pictórico o protagonista sai por uma janela por meio de uma árvore, e toda a família de Cecília perece por não ter meios para se salvar. Na última cena não há mais diálogo, apenas uma pequena narrativa. Os personagens estão seguros longe da casa e observam a sua total destruição. É um momento dramático: Ceci observa a casa em chamas e Peri aponta para o céu. (SILVA; PÁSCOA, 2011, p.28)

Os demais painéis parietais do Salão Nobre demonstram as paisagens típicas da região Amazônica. As riquezas da fauna, da flora, dos costumes regionais se relacionam com o painel *Peri e Ceci* pela proximidade do personagem indígena com a natureza, formando um conjunto pictórico.

De Angelis e Capranesi também realizaram uma pintura intitulada *A morte de Carlos Gomes*, que atualmente se encontra no Palácio Antônio Lemos, o Paço Municipal de Belém. No quadrante direito superior deste quadro, percebe-se uma citação do painel parietal *Peri e Ceci*, em tamanho de um quadro de gênero inserido na decoração do quarto onde está Carlos Gomes rodeado de amigos e

personagens históricos de Belém. Observa-se nesta pintura o autorretrato de De Angelis e Capranesi, no canto esquerdo, tomando notas do momento da morte do célebre compositor, ao mesmo tempo em que procuram inserir-se como personagens ativos daquela história artística.

### 2.3 Bustos

Ainda no Salão Nobre, observam-se esculturas que retratam músicos, como Carlos Gomes, José Maurício Nunes Garcia e Henrique Gurjão, desenhados por De Angelis e esculpidos por Enrico Quatrini. As esculturas foram modeladas em gesso, seguindo os padrões neoclássicos do busto-retrato revelam o traço firme de De Angelis, que expôs uma série de fotografias que precedeu a vinda destas obras. A parceria com Enrico Quatrini já acontecia desde Belém, por ocasião da encomenda da estátua de Dom Caetano Brandão e em Manaus no monumento de Abertura dos Portos do Amazonas, realizados em torno de 1899 a 1900 (PÁSCOA, 1997, p.22).

O busto-retrato de Carlos Gomes (Figura 8) possui um caráter naturalista que tem origem na vontade de conservar uma imagem precisa e verídica dos traços exteriores do modelo, de sua vida interior e de seu papel social. Neste retrato, as características físicas são exaltadas enquanto o personagem principal é instalado numa posição quase hierática. O busto de José Maurício Nunes Garcia e Henrique Eulálio Gurjão possuem as mesmas características formais e estéticas. Nunes Garcia é representado com capa e batina, com expressão austera, uma possível alusão à sua condição de padre (Figura 9).



**Figura 8.** Busto de Carlos Gomes. Domenico de Angelis e Enrico Quatrini, Salão Nobre do Teatro Amazonas. (Fonte: Arquivo pessoal)

A escolha destes personagens músicos dentre outros literatos possivelmente está ligada aos aspectos de afirmação nacionalista: Nunes Garcia seria o músico renomado do período colonial, Carlos Gomes, o músico de maior projeção nacional e internacional e Henrique Gurjão, que estudou na Europa e escreveu *Idália* em 1861, estreada em Belém, em 1881, foi o primeiro compositor operístico da região amazônica, ao menos a partir do Romantismo (Figura 10).



**Figura 9.** Busto de José Maurício Nunes Garcia. Domenico de Angelis e Enrico Quatrini, Salão Nobre do Teatro Amazonas. (Foto: Arquivo pessoal)



**Figura 10.** Busto de Henrique Gurjão. Domenico de Angelis e Enrico Quatrini, Salão Nobre do Teatro Amazonas. (Foto: Raúl Falcón)

## 2.4 *Plafond* da Sala de Espetáculos

No *plafond* da sala de espetáculos, há quatro cenas de representação das artes, com ênfase para a dança, a tragédia e a música, com ninfas, *amorini*, instrumentos musicais e partituras. Dominada por uma pérgola que se dispõe na direção da cúpula do próprio teatro, toda a ação passa-se mais em dispersão do centro e apontando para a parte dianteira onde o busto de Carlos Gomes foi pintado como referência mais importante dentro de um ambiente parnasiano (PÁSCOA, 2000). Nos vãos da pérgola, as cenas mencionadas foram feitas acima de uma representação de balaustrada, seguindo um aspecto etéreo e simbolista (Figura 11).

Na representação da música, estão agrupados vários personagens que seguram instrumentos musicais. Vê-se no primeiro plano, com maior nitidez uma figura feminina que toca um violino. No chão, cadernos de música com escrita instrumental. As ninfas vestidas de branco no segundo plano tocam alaúde, aulos e pratos. Os personagens da esquerda parecem contracenar, num gesto alusivo à ópera. Aos pés destes personagens, uma lira está no chão. Uma ninfa no quadrante direito está de costas e seu gesto remete à possibilidade de estar tocando um violoncelo, pois se visualiza as volutas e o arco. No lado esquerdo, vestida de azul, uma ninfa toca uma flauta. Os *amorini* tocam instrumentos de percussão, tais como triângulo e pandeiro (Figura 12).

Na cena da dança, um dueto de *amorini* toca aulos e pratos. A referência é da dança circular em grupo, conforme tradição clássica, com vestes transparentes e esvoaçantes.

No painel próximo ao arco do proscênio, observa-se uma homenagem a Carlos Gomes (Figura 13), onde o mesmo segue representado num busto juntamente com os principais personagens das óperas *Il Guarany*, *Salvator Rosa*, *Fosca*, *Lo Schiavo* e *Condor*. As pinturas do busto-retrato de Gomes ali localizado e da representação de personagens de suas óperas podem ser atribuídas a Crispim do Amaral, que segundo Genesino Braga, projetou e repassou a execução da obra para a Casa Capezot, em Paris em 1896 (BRAGA apud VALLADARES, 1974, p.117). De fato, percebe-se uma qualidade estilística diferente das pinturas do *plafond* da sala de espetáculos com relação ao Salão Nobre. As figuras humanas estão mais próximas da concepção estética de Crispim do Amaral, que já se aproxima da leveza do simbolismo e do *art nouveau*. No centro, a pintura do busto-retrato do compositor está sobre um plinto ornamentado com volutas, onde se lê a inscrição “Gomes”.

A composição triangular é realizada com três personagens femininos: uma ninfa sentada que segura duas coroas de louro e flores; uma personificação



**Figura 11.** Cena da Música. *Plafond* da Sala de Espetáculos do Teatro Amazonas. Atribuído a Crispim do Amaral/Casa Capestot. (Foto: Mário Jorge)



**Figura 12.** Cena da Dança. *Plafond* da Sala de Espetáculos do Teatro Amazonas. Atribuído a Crispim do Amaral/Casa Capestot. (Foto: Mário Jorge)





**Figura 13.** Homenagem a Carlos Gomes. *Plafond* da Sala de Espetáculos do Teatro Amazonas. Atribuído a Crispim do Amaral/Casa Capezot. Foto: Mário Jorge

da Glória, figura alada que segura uma coroa de louros sobre a cabeça do músico e com a outra mão um ramo de folhagem; uma terceira figura feminina sentada, com a mão direita segura uma pena e com a esquerda uma pedra onde aparecem escritos os nomes de suas óperas, sendo a primeira *O Guarani*. Nessa relação entre texto e imagem, percebe-se a tentativa de estabelecer a analogia entre o autor e suas obras, seu caráter intelectual, bem como uma alusão ao registro das mesmas na história (Figura 14).

Os personagens das óperas estão caracterizados com figurinos clássicos com toques orientalistas, com certo exotismo admissível ao gosto do século XIX. Todos figuram entre o peristilo da colunata dórica que se encontra num pórtico, em frente ao qual está a pintura do busto-retrato do compositor. Nesta glorificação, Carlos Gomes está situado numa esfera suprema, num tempo imóvel longe das contingências do cotidiano.

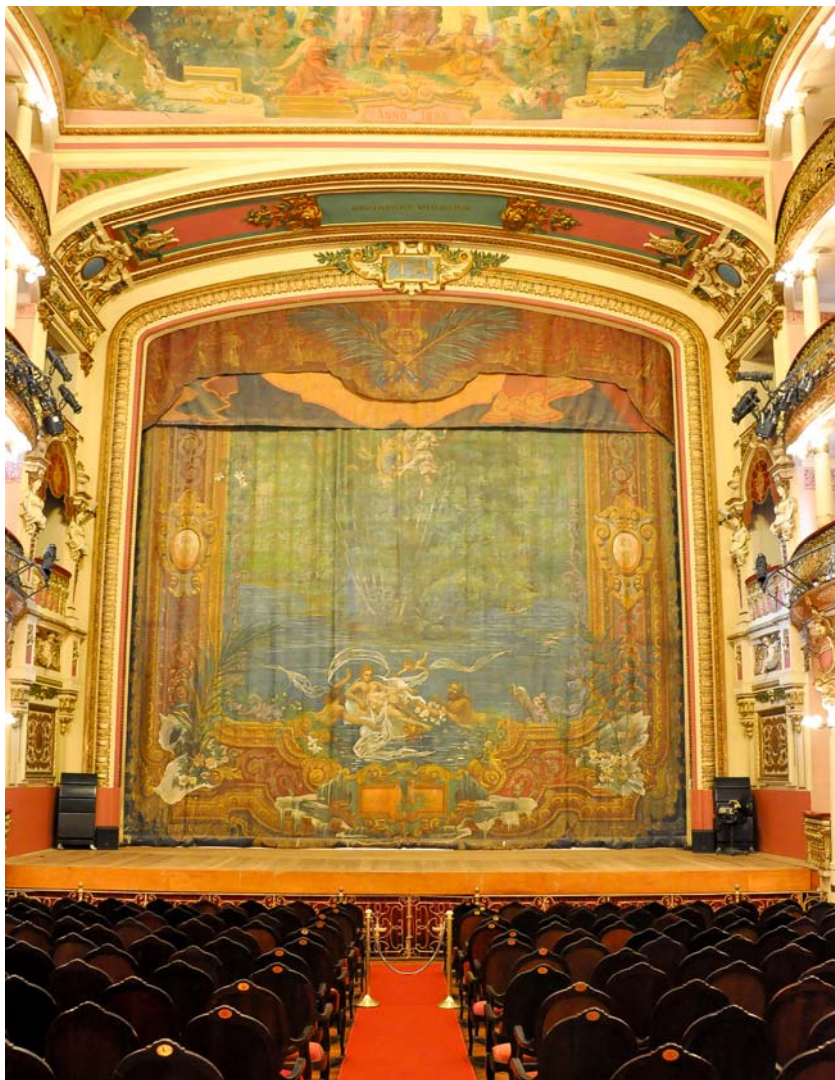


**Figura 14.** Detalhe da Homenagem a Carlos Gomes. *Plafond* da Sala de Espetáculos do Teatro Amazonas. Atribuído a Crispim do Amaral. (Foto: Mário Jorge)

Integrando o conjunto decorativo do teatro, na sala de espetáculos há ainda o pano de boca atribuído a Crispim do Amaral, uma alegoria ao Encontro das Águas, que contém um instrumento musical e uma referência indireta à ópera *Jaru*, do paraense José Cândido da Gama Malcher (Figura 15).

O desenho da plateia em forma de lira mostra a influência da concepção do teatro italiano, bem como sua feitura adequada ao repertório operístico levado em cena pelas diversas companhias que ali estiveram. Conclui-se que a tradi-

ção pictural italiana dos artistas egressos da *Accademia di San Luca* constituiu-se no eixo central da produção decorativa realizada no Teatro Amazonas, representando uma estética que na Amazônia oitocentista foi marcante.



**Figura 15.** Pano de Boca do Teatro Amazonas. Atribuído a Crispim do Amaral. (Foto: Mário Jorge)

## Referências

- ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Ateliê, 1999.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. **Teorias da Arte**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- DERENJI, Jussara. **Teatros da Amazônia**. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.
- DIZIONARIO Biografico degli Italiani**, (v.a) Volume 19, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976. Disponível em <http://www.treccani.it/biografie/> (Último acesso em 3 de dezembro de 2013).
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. 2º. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GERVEREAU, Laurent. **Ver, Compreender, Analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- LEITE, José Roberto T. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1983.
- LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- MICHELS, Ulrich. **Atlas da Música I**. Lisboa: Gradiva, 2007.
- OLIVEIRA, Áquilas; PÁSCOA, Luciane. **Um estudo de iconografia musical do plafond do Salão Nobre do Teatro Amazonas, a *Glorificação das Artes no Amazonas (1899)*, de Domenico de Angelis**. Manaus: UEA, 2010. (Relatório de pesquisa)
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PÁSCOA, Márcio. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Domenico de Angelis**. Série Memória, nº 16, Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto, Coleção nº1, 2000.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

- SILVA, Andreza Viana; PÁSCOA, Luciane. **Um estudo de iconografia musical do painel Peri e Ceci do Salão Nobre do Teatro Amazonas, de Domenico de Angelis**. Manaus: UEA, 2011. (Relatório de pesquisa)
- SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier da. **D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação**. Maceió: Edufal, 2007.
- SOUZA, Roseane Silveira. **Histórias Invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma (1869-1890)**. São Paulo: PUC, 2009. (Dissertação de mestrado)
- VALLADARES, Clarival do Prado. **Restauração e recuperação do Teatro Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.