

Comunicações — Sessão 5

Um estudo de iconografia musical do pano de boca do Teatro Amazonas atribuído a Crispim do Amaral (1858-1911)

Raúl Gustavo Brasil Falcón

Luciane Viana Barros Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas-UEA; RIidIM-Brasil/AM

Resumo:

O artigo consiste no estudo da obra pictórica que integra o conjunto artístico da sala de espetáculos do Teatro Amazonas: o Pano de Boca conhecido como *Allegoria do Encontro das Águas*, atribuído ao artista pernambucano Crispim do Amaral (1858-1911). O objetivo deste estudo é reunir e analisar as informações referentes ao Pano de Boca do Teatro Amazonas, através de estudos de História da Arte e da Iconografia Musical, procurando estabelecer relações estéticas entre a decoração e a cenografia do teatro como espaço da música. Para a análise iconográfica utilizou-se como principal referência a teoria da arte de Erwin Panofsky, que estabelece os processos de análise e interpretação artística, além de outros teóricos que abordam a intertextualidade. A partir da análise dos aspectos formais, técnicos, estilísticos e simbólicos da obra, verificou-se a aproximação temática do Pano de Boca, com o assunto da ópera *Jara*, do compositor paraense, José da Cândido da Gama Malcher.

Introdução

Inaugurado em 31 de dezembro de 1896, no governo de Eduardo Gonçalves Ribeiro, o Teatro Amazonas, considerado um dos monumentos que melhor representa essa fase de riqueza, também foi palco para o crescimento do cenário artístico em Manaus. Para a construção do teatro, foi assinado o contrato em 23 de agosto de 1883, mas o início das obras ocorreu somente no ano seguinte, em 14 de fevereiro de 1884, pois, o terreno não estava preparado para a construção desse monumental prédio na época. Infelizmente, nesse mesmo ano faltou muita mão de obra e material, levando à suspensão do contrato em 12 de janeiro de 1886 (MESQUITA, 2006, p.211). Sete anos se passaram para retomar a construção do Teatro Amazonas, que ocorreu somente no governo de Eduardo Gonçalves Ribeiro.

Para a construção desse prédio, foram contratados vários artistas vindos do exterior, pois a cidade não supria a demanda exigida e necessitava de artesãos e decoradores. De acordo com Valladares (1974, pg 54), a partir dos dados do historiador Mário Ypiranga Monteiro, o atual governador da época, Eduardo Ribeiro não poderia trabalhar sem técnicos, e ainda tinha o problema de mão-de-obra. A partir da lei nº 8 de 21 de setembro de 1892, o governador Gonçalves Ribeiro, mandou conceder passagens gratuitas de 3ª classe a artistas nacionais e estrangeiros para fixar residência no Amazonas. E através dessa lei vieram artistas de todos os lugares do país, principalmente do Maranhão e da Bahia, além de vários artistas europeus, como italianos, portugueses e franceses, para trabalhar no Teatro Amazonas. (Idem),

Entre os artistas que o governador mandou buscar, se destaca Crispim do Amaral, que ficou encarregado da decoração interna do Teatro Amazonas, das pinturas, telões de cena, bastidores, colocação da rosácea do *plafond* da sala de espectadores, construção do maquinário do palco, assentamento das cadeiras da plateia, arrumação da mobília, das peças de artes, etc. Atribui-se a ele também os projetos da parte frontal do edifício, com o antecorpo, tímpano, frontão circular, acrotérios, óculos e bustos, incluindo plantas e reformas, decoração interna e mobiliária, pagos com a quantia de Cr\$220.000.00. (VALLADARES, 1974, pág. 54 apud BITTENCOURT, 1948, pp. 115 e 117). De acordo com Luiz Miranda Corrêa (1966, p. 36), o *plafond* da sala de espetáculos, que alguns autores mencionam ser de autoria de Crispim do Amaral, supostamente foi executado em Paris, pela casa francesa Capezot. Entretanto, não há concordância acerca dessa informação.

Crispim do Amaral nasceu em Pernambuco, na cidade de Olinda em 1858. A sua atuação no campo das artes era bem variada, conhecido por seus

múltiplos talentos como ator, caricaturista, pintor, escultor, cenógrafo, desenhista, aquarelista. Também foi um músico que participou de saraus e concertos. Irmão de dois artistas conhecidos, o caricaturista Amaro do Amaral e o pintor e fotógrafo Libânio do Amaral, esse trabalhava como professor da Academia Amazonense de Belas Artes e também foi sócio de George Hübner na casa fotográfica Hübner & Amaral no Rio de Janeiro e em Manaus (PÁSCOA, 1997, p.19).

Entre os principais biógrafos de Crispim de Amaral, se destaca o historiador Herman Lima, em *História da Caricatura do Brasil* (1963). Crispim do Amaral teve seus ensinamentos de pintura e cenografia com o pintor e cenógrafo Léon Chapelin, embora haja uma dúvida em relação ao seu mestre. De acordo com Teixeira Leite (1983), pode haver um equívoco em relação a Léon Chapelin, pois esse trabalhava em Salvador, como cenógrafo entre os anos de 1854 e 1859, como auxiliar de *Tassagne* na execução do Pano de Boca do Teatro de São João. Havia em Recife, um escultor francês, cujo sobrenome é igual ao do cenógrafo, o artista François Etienne Chapelin, que trabalhava para o Departamento de Obras Públicas de Recife. Residia na capital pernambucana desde o ano de 1836, e tornara-se mais tarde, professor de escultura. Depois da dúvida apresentada por Leite, fica a indagação de com quem Crispim do Amaral aprendera pintura e cenografia: se fora com Léon Chapelin, ou François Chapelin.

Crispim do Amaral chegou ao norte do Brasil com 18 anos, junto com a companhia teatral de Vicente Pontes de Oliveira, residindo por seis anos em Belém para trabalhar como cenógrafo, não no Teatro da Paz, mas em outros teatros da cidade, onde prestava serviços de iluminação, decoração e cenografia (PÁSCOA, 1997, p.19). Em seguida, mudou-se para Manaus. Após essa permanência no Norte, retornou para Pernambuco, onde viveu por volta de dois anos.

De acordo com o artigo *Teatro da Paz: Histórias invisíveis em Belém do Grão-Pará* (2009) de Roseane Silveira de Souza, Crispim do Amaral conheceu Domenico De Angelis em 1881, artista italiano formado pela renomada Academia di San Lucca, quando chegara a Belém junto com seu sócio Giovanni Capranesi para a execução da decoração do Teatro da Paz. Ainda em Belém, De Angelis contratou artistas locais para compor sua equipe, e Amaral se encontrava presente nela.

No ano de 1883, Crispim do Amaral tentava ir à Roma para se aperfeiçoar em pintura, buscou auxílio na Assembleia Legislativa Provincial para conseguir uma bolsa de estudos, mas infelizmente lhe foi negada. Agindo por conta própria, publicou no jornal local para a sociedade comparecer em seu concerto

vocal e instrumental, com o intuito de arrecadar recursos para seus estudos na Europa. (SOUZA, 2009,pg.164).

Crispim do Amaral

“Sentindo-se com a irresistível vocação para a arte da pintura, da qual tem alguns princípios, mas não sendo possível aperfeiçoar-se pela falta de recursos pecuniários, visto que até hoje tem falhado todos os meios de que lançado mão, tendo ainda ultimamente a assembléa provincial lhe negado a subvenção que pediria para esse fim, resolveu recorrer á generosidade do publico, nunca desmentida em iguaes circunstancias.

Na quinta-feira, 26 do corrente, Crispim do Amaral dará um concerto vocal e instrumental, offerecendo occasião ao magnânimo publico paraense para manifestar mais uma vez a benevolência com que lhe acolhe todas as pretensões justas.

Pretende ir até a corte do Imperio, a fim de reunindo ao produto d’este e de outros concertos, ir concluir seus estudos em Roma.

Espera, por consequência, que o publico o protegerá e desde já antecipa o seu reconhecimento, que será perpetuo e acima de toda a expressão.

Do intimo d’alma agradece ás exmas. Sras. DD Julia Cordeiro, Celina Coimbra, Maria Eliza da Rosa, Margarida Costa Pinelli [sic], Arcalina Pinheiro, Santa Monteiro e aos ilms srs. Professores Pereira, Kiêné, Roberto Barros, Zeller, Panario e ao inteligente senador Magalhães Castro, que honram com o seu valioso concurso, ajudando-o a chegar onde almeja.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 24 jul. 1883, p.3 apud SOUZA).

No ano de 1888, por intermédio de Domenico de Angelis, foi concedida a Crispim do Amaral, uma bolsa de estudos do governo paraense para aperfeiçoar-se em pintura na Academia Real di San Lucca. (SOUZA, 2007, p.159) Em Paris, Crispim do Amaral, teve uma carreira jornalística intensa, pois trabalhou no jornal *Le Rire* como cartunista, e foi nesse jornal que publicou uma charge de repercussão internacional, que adiantaria seu retorno ao Brasil. De acordo com Teixeira Leite, a famosa caricatura representando a Rainha Vitória, presa como uma criancinha, que vestia a saia e batia palmada, em alusão à Guerra Anglo Bôer, resultou em um processo da justiça francesa, contra o editor e o caricaturista, sendo condenado a três anos de prisão, o que apressou sua volta para o Brasil antes de cumprir a pena.

No Rio de Janeiro, também exerceu atividades como cenógrafo, pintor e decorador, executou os cenários da ópera Moema, de Delgado de Carvalho, além da produção de outros cenários para operetas e revistas montadas no Cinematógrafo Rio Branco. Usava o pseudônimo de *Punk*, dirigiu o jornal *A Se-*

mana Ilustrada (1887-1888) onde fazia crítica, ironizando os hábitos da sociedade burguesa dos paraenses, com ilustrações bem jocosas. No ano de 1902, retomou suas atividades no jornal, sendo diretor de *A Avenida* (1903), e em 1905 fundou seu próprio periódico *O Pau*, trabalhando também, como caricaturista em *O Século*.

Crispim do Amaral teve um ataque de uremia quando retornava para sua casa da redação de bonde, chegando a falecer na Assistência Pública do Rio de Janeiro, aos 53 anos de idade, em dezembro de 1911.



Figura 1. Pano de Boca do Teatro Amazonas atribuído a Crispim do Amaral (1858-1911). Óleo sobre lona , 10,50m x 6,40m.

O Pano de Boca pertence ao conjunto pictórico da sala de espetáculos do Teatro Amazonas, mede cerca de 10,50m X 6,40m e foi realizado na técnica de pintura a óleo sobre lona crua, executado aproximadamente entre os anos de volta do ano de 1894- data em que o artista é contratado para a decoração interna do Teatro Amazonas- em 23 de fevereiro de 1894, pago com a quantia de Cr\$220.000,00 (MESQUITA, 2006, pg. 219)

Para a análise iconográfica deste trabalho, utilizou-se como principal referência a teoria da arte de Erwin Panofsky, na qual estabelece em três etapas os processos de análise e interpretação artísticas.

O pano de boca ou telão de cena é uma antiga tradição do teatro romano e foi introduzido como elemento de cenografia por volta de 56 a.C. A introdução do pano de boca, ornamentado como hoje é conhecido, ocorreu durante o Renascimento, espalhando-se por toda a Europa. Antes disso era um simples pano branco, conhecido como *siparium*, (BERTHOLD, 2001, apud SOUZA, 2009, p. 151). “A diferença entre o *siparium* e o pano de boca é que se este se tornou um elemento para ser contemplado” (SOUZA, 2009, p. 137).

A obra, de composição piramidal, encontra-se dividida em três planos: em primeiro plano está a alegoria principal conhecida como “Encontro das Águas”; em segundo plano, acima da alegoria principal, encontra-se a representação de Vitória junto ao Brasão do Estados Unidos do Brasil; no terceiro plano constitui-se o cenário com os motivos regionais. As cores predominantes nessa obra são: o azul, o verde e suas variantes, o amarelo, o vermelho, o dourado, entre outras.

As relações possíveis com a iconografia musical se devem a este Pano de Boca pertencer a um teatro de ópera, o Teatro Amazonas. É importante mencionar o fato de que Crispim do Amaral, também exerceu função de músico (flautista), chegando a substituir membros da orquestra do Teatro da Paz, e que frequentemente fazia apresentações em saraus em Manaus. Outra aproximação da iconografia musical refere-se ao tema abordado no Pano de Boca, com a menção indireta à ópera *Jara*, do compositor paraense José Cândido da Gama Malcher, pela relação dos elementos simbólicos presentes nas obras.

A alegoria “Encontro das Águas” representa a união dos dois rios mais importantes da Amazônia, o Rio Negro e o Rio Solimões, que quando unidos formam o grandioso Rio Amazonas. O artista Crispim do Amaral, utiliza em sua obra, como destaque, quatro representações humanas. Observou-se que a alegoria apresenta uma similaridade com certos personagens da mitologia clássica greco-romana. A alegoria presente está em concordância os padrões em vigor na pintura acadêmica brasileira, um desses aspectos é afirmação do nacionalismo pré-estabelecido pela Academia Imperial de Belas-Artes. Este elemento pode ser percebido principalmente pela utilização do cenário amazônico com representações do indígena, mesmo que discretas em segundo plano.

No centro da alegoria, há uma figura feminina em cima de uma concha, acompanhada por outros três personagens que parecem saudá-la com a sua vin-

da ao encontro das águas. O artista utiliza como tema, o nascimento de Vênus ou Afrodite.

De acordo com Mavromataki, em *Mitología Griega* (1997), o nascimento de Afrodite ou Vênus, tem como símbolo a beleza e o amor. Muito adorada e louvada na antiguidade, seu nascimento tem sido fonte de inspiração para artistas de todos os tempos.

O mito do nascimento de Afrodite surgiu do mar, muito provável que reflita também a relação da água com o amor, a sexualidade e a fertilidade. De acordo com a tradição, a deusa havia tido relações com Poseidon, o deus dos mares, com quem teve a Erica e Rodo. Com frequência os artistas a representam sentada sobre um Hipocampo, e acompanhada de tritões e nereidas. (MAVROMATAKI, 1997, p. 86).

Existem várias versões a respeito do nascimento de Vênus. Os escritores da antiguidade clássica mencionam que Afrodite nasceu com a união de Zeus com Dione. Mas, de acordo com a versão mais aceita, Vênus era filha de Urano, sendo uma das principais divindades do Olimpo:

Quando Cronos cortou os órgãos genitais de Urano, seu pai, o jogou no mar e ensangüentados ficaram a flutuar nas ondas, conforme as correntes e as ondas arrastavam a genitália, foi envolto uma espuma branca que crescia sem parar até tomar forma de uma mulher. Passou por Citera e chegou a Chipre onde da espuma surgiu (segundo outras versões de uma concha) a belíssima deusa, a surgida das ondas, Afrodite, assim que tocou a terra firme foi recebida pelas Horas, as quais as vestiram e enfeitaram com um colar e a coroaram. E a seguir foi conduzida ao Olimpo, onde foi apresentada aos deuses, os quais ficaram perplexos diante de sua beleza. (MAVROMATAKI, 1997, p. 82).

A pintura apresentada por Crispim do Amaral é similar com as outras representações do nascimento de Vênus ou Afrodite, pois teve como referência a mitologia clássica para compor a alegoria principal de sua obra.

A representação pictórica de Crispim do Amaral segue os padrões neoclássicos, estilo dominante na arte ocidental do fim do século XVIII até aproximadamente 1830. A experiência na Academia di San Lucca proporcionou-lhe o contato com os ensinamentos acadêmicos e tradicionais, que podem ser observados na obra.

A soterrada cidade de Pompéia foi descoberta no ano de 1748, renovando assim o interesse pela antiguidade clássica, onde foram descobertos diversos afrescos, com temas mitológicos e cotidianos da vida da cidade de Pompéia e do mundo romano. O movimento neoclássico, também era denominado de

“classicismo arqueológico” e buscava reviver o espírito das grandes civilizações da Grécia e de Roma antiga, com o intuito de reagir ao hedonismo e a frivolidade do movimento rococó. Este movimento foi impulsionado por pensadores e filósofos, e combatia a ausência do estilo moral no rococó, no lugar disso, estabeleceram que a arte fosse racional, moral e intelectualizada (FARTHING, 2011). Hauser descreve claramente esse movimento:

Essa simplificação sem precedentes e esse nivelamento por baixo dos critérios estéticos, significa o triunfo de um novo idealismo puritano dirigido contra o hedonismo da época. O desejo da linha pura, nítida, não-complicada, de regularidade e disciplina, harmonia e repouso “ a nobre simplicidade e calma grandeza... a insinceridade e a sofisticação, o virtuosismo e o brilho vazios do rococó, qualidades que começam agora a ser consideradas pervertidas e degeneradas, mórbidas e antinaturais (HAUSER, 2000, p. 639).

Uma das principais fontes de inspirações para esses artistas neoclássicos vinha através das narrativas literárias e históricas dos gregos e romanos, na qual o artista Crispim do Amaral, provavelmente, utiliza o mito do nascimento de Vênus para a sua representação pictórica com adaptações e motivos regionais.

O cenário apresentado ao fundo da alegoria representa claramente a floresta Amazônica, com desenhos de árvores, flores e animais típicos da região, além da representação dos dois rios mais importantes do norte: o Rio Solimões que está a direita da alegoria, e o Rio Negro, que está a esquerda. A identificação dos rios se dá pelo detalhe presente na moldura pintada pelo artista para ornamentar a composição alegórica. Em cada lado do rio estão presentes duas representações masculinas que saúdam a presença da figura feminina, como deuses do Rio Solimões e Rio Negro.

As figuras masculinas presentes utilizam uma coroa de louros. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Lexikon, a coroa tem um significado bastante representativo:

Sobretudo por seu material, quase sempre de ramos e flores, na Antiguidade servia de adorno, condecoração e de sinal da graça de deus nos jogos esportivos. Soberanos costumavam ser representados, na Antiguidade com uma coroa de louros. A coroa de louros torna-se também popular condecoração de artistas, poetas sábios eminentes. A coroa é sempre expressão de dignidade e poder (LEXIKON, 1990, p. 65).

As duas representações masculinas são: tritões, filhos do deus Poseidon, representados como divindade dos rios:

Tritão era filho de Poseidon e Anfitrite...A figura inicial de Tritão, representava as forças insondáveis do mar, e foi se modificando pouco a pouco e os gregos imaginavam um grupo de tritões que constituíam o coro marinho... seguidores leais de Poseidon, nadavam no mar, dançando, fazendo música soprando em caracóis do mar. (MAVROMATAKI, 1997, pg. 134)

Ao lado esquerdo da figura feminina, acima, há uma figura humana, de uma criança nua, que pode ser um Cupido, Eros ou Amorino, filho de Afrodite -Vênus.

Filho de Afrodite e do violento Ares...o filho de Afrodite era um belíssimo menino, alado e armado com flechas mágicas com que atravessavam o coração tanto de homens como dos deuses...vinculado com Afrodite e a primavera, quando a natureza floresce...representa a resistência do coração antes da paixão erótica (MAVROMATAKI,1997, pg. 123).

No segundo plano, Crispim do Amaral, utilizou uma composição com a adaptação de temas regionais, como a floresta amazônica, a flora, a fauna e também retrata um pequeno grupo de índios ao fundo da alegoria, utilizando uma técnica de representação da profundidade.

Outro detalhe importante nesse Pano de Boca é a presença um ser alado junto ao brasão dos Estados Unidos do Brasil de 1889.

A figura do ser alado apresenta um par de asas, está seminu e possui características femininas. Segura o Brasão dos Estados Unidos do Brasil que está ornamentado em uma moldura em estilo *art nouveau*. Porta em sua mão esquerda, uma coroa de louros, “está ligado ao símbolo da imortalidade. Considerado na antiguidade como purificador físico e moral, atribui-se à ele a capacidade de estimular a inspiração poética, considerado como um símbolo da vitória, quase sempre sobre a forma de coroa” (LEXICON, 1990, p. 129), e na sua mão direita, um instrumento musical de sopro, uma possível trombeta, da família dos trompetes, sendo executada pela figura alada. De acordo com a iconografia tradicional é possível que se trate de uma representação da deusa Vitória, que premiava os vencedores com glória e fama, sendo um dos símbolos da deusa grega Atena.

Pela sua forma gestual e de acordo com os padrões clássicos, a figura alada com características femininas dando destaque ao brasão, poderia estar anunciando o novo regime. Logo abaixo da alegoria, consta a data em que foi proclamada a República.

Não era a primeira vez que o artista Crispim do Amaral utilizava o pano de boca para fazer propaganda do novo regime político. De acordo com Souza (2009, p.167) Amaral não foi um republicano assumido, mas aderiu aos movimentos que sucederam as mudanças políticas de sua época, principalmente aos movimentos abolicionistas, embora, muitas vezes tenha se beneficiado durante o Império, através de contratos e trabalhos importantes. Abraçou o novo regime sem qualquer conflito, “chegando a liderar um carro de artistas nas inúmeras passeatas realizadas na cidade para comemorar o primeiro aniversário do novo regime.” (SOUZA, 2009, p 168).

No Theatro da Paz, pintou o pano de boca conhecido como “*Alegoria da República*”, onde há representações de índios, mulatos, negros e brancos, reverenciando a nova república, considerado a “primeira representação artística republicana do estado do Pará” (SOUZA, 2009, p. 142).

A pintura feita por Crispim do Amaral para o pano de boca do Theatro da Paz, em Belém, lhe causou muitas críticas de reprovação: “o portador do pavilhão nacional é um genuíno moreno, esta composição gaulesa, impõem tanta revolta ao civismo nacional que, por tantas vezes tem sido vaiada” (DERENJI, 1996, p 53, apud SOUZA, 2009). Apesar das mudanças políticas que estavam acontecendo no país, à mentalidade da sociedade, dessa época - ainda estava atrelada ao antigo regime colonial, pois “essas manifestações atestam, o quanto estava distante a missão política e filosófica republicana brasileira” (SOUZA, 2009, p. 169). As críticas feitas a Crispim do Amaral não chegaram a afetar a sua influência e importância artística na região norte, tanto é que foi contratado para a decoração interna do Teatro Amazonas e pintou o pano de boca *Alegoria do Encontro das Águas* sem deixar de revelar na obra pictórica os seus ideais políticos.

Outro elemento decorativo, presente no pano de boca - é a variedade de arranjos florais retratando algumas plantas típicas da região, além da fauna. No centro da moldura que adorna a alegoria, encontra-se o nome do Rio Amazonas, que como efeito cênico, o artista retrata o encontro das águas, desaguando no palco. Nota-se também, como ornamentação, linha ondulares e assimétricas entrelaçadas, formas botânicas, muitos arabescos e volutas. A composição da moldura do pano de boca segue as mesmas características do *art-nouveau*, as cores vermelhas e douradas e, o estilo dos traços foi uma escolha intencional do artista, seguindo o mesmo padrão estilístico presente no Teatro Amazonas.

O *art nouveau* (finais do século XIX para o XX) foi um diferenciado estilo decorativo que ganhou imensa popularidade na Europa e nos Estados Unidos, influenciando todos os ramos da arte, desde a pintura e arquitetura, até as artes

gráficas. Uma das principais características do estilo citado é a predominância das formas naturais estilizadas, como folhas, gavinhas e arabescos provenientes de uma eclética variedade de fontes. (FARTHING, 2011, p.346).

O Teatro Amazonas, configura-se com o estilo da época, eclético, “quando proliferaram múltiplas propostas do romantismo decadente, firmando-se na evocação de períodos estilísticos remotos” (VALLADARES, 1974, p. 42). A estilística presente se relaciona com o *art-nouveau*, como a serralheria fitomórfica, as colunas, os gradis das ordens de camarote, o varandim da orquestra, os lustres da plateia e do terraço, a rosácea, tudo importado da casa *Koch Frères* (VALLADARES, 1974, p.?), que são produtos da linhagem desse estilo.

De caráter eclético, apresenta alguns traços do rococó e a valorização pelas curvas como exemplo, o desenho da moldura que traz os nomes dos rios que formam o Amazonas.

Este pano de boca pode ser relacionado a outra obra, de natureza musical, realizada no mesmo período: a ópera *Jara*, de José Cândido da Gama Malcher, terminada em 1893 e estreada em 1895 (PÁSCOA, 2009, p.346). Existe a possibilidade, de Crispim do Amaral ter assistido as récitas desta ópera, tendo em vista que também trabalhou no Theatro da Paz como cenógrafo, deixando-se influenciar pelo tema. Márcio Páscoa cita em seu livro *Ópera em Belém (2009)* uma crítica de Euclides Faria para o jornal A Província do Pará, que faz referência aos aspectos da cenografia utilizada na execução da ópera:

Aos múltiplos recursos de que se dispõem a arte cenográfica, está reservada uma boa parte do efeito teatral da ópera, especialmente no cenário do quadro final, onde o pincel reproduzidor das belezas naturais tem uma palheta enriquecida de caprichosas tintas, nos variados matizes dessa eterna primavera que margina as caudalosas águas do Rio-mar. (FARIAS apud PÁSCOA, 2009, p. 349).

Não se sabe ainda qual foi o primeiro elemento inspirador, mas de fato, percebem-se relações intertextuais entre a temática da ópera e a descrição do cenário utilizado em *Jara* no Theatro da Paz, com o pano de boca localizado no Teatro Amazonas.

Referências

- DERENJI, Jussara. **Teatros da Amazônia**. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.
- FARTHING, Stephen. **Tudo Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. 2º. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GERVEREAU, Laurent. **Ver, Compreender, Analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- GRASSI, Emili. **A Arte no Séc. XIX**. Florença: SCALA Group, 2011.
- GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. **Dicionário Crítico e Literário do Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, vol.1, 1976.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 1994.
- LEITE, José Roberto T. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1983.
- _____. **Pintores Negros do Oitocentos**. Rio de Janeiro: E. Emanuel Araújo e Indústria de freios KNORR/MWM motores, 1988.
- LEXICON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- MAVROMATAVI, Maria. **Mitologia Griega**, Atenas: Edição Haitalis, 1997.
- MESQUITA, Otoni. **Manaus História e Arquitetura (1852-1910)**. Manaus: Editora Valer, 3º Ed. 2006.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. **O Teatro Amazonas**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1965/66, 3v.
- MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- PANOFISKY, 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.

- PÁSCOA, Márcio. Crispim do Amaral. **Série Memória**, nº 17, Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto, Coleção nº1, 2000.
- PÁSCOA, Márcio. **Ópera em Belém**. Manaus: Editora Valer, 2009.
- PECCARD, F. *Les Dieux et les Héros de la Grèce Antique*. Paris: Lanore, 1937.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- ROSA, Cecília Amaral de. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. São Paulo: Escala, 2008.
- SOUZA, Roseane Silveira de. **Histórias invisíveis do Theatro da Paz: da construção à primeira reforma. Belém do Grão-Pará (1869-1890)**. São Paulo: PUC, 2009.
- WILLIS, Roy. **Mitologias- Deuses, Heróis e Xamãs nas Tradições e Lendas de todo o Mundo**. São Paulo: PublicaFolha, 2007.
- VALLADARES, Clarival do Prado. **Restauração e recuperação do Teatro Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.
- ZANINI, Walter, (org). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, Fundação Djalma Guimarães, 1983.