

**EPIGRAMA VISUAL DE UMA NARRATIVA LÍRICA:
PERI E CECIDE DOMENICO DE ANGELIS**

**VISUAL EPIGRAM OF A LYRICAL NARRATIVE:
PERI E CECIBY DOMENICO DE ANGELIS**

Luciane Viana Barros Páscoa¹

RESUMO: A decoração artística interna do Teatro Amazonas foi concebida por Chrispim do Amaral que por sua vez contratou os serviços de Domenico De Angelis, Giovanni Capranesi e equipe. Estes artistas, oriundos da Accademia di San Luca em Roma, realizaram um conjunto pictórico e escultórico que revela a presença de uma estética italiana na Manaus oitocentista. Para o Salão Nobre deste teatro, foram concebidos onze painéis parietais. Segundo o contrato, dez deles deveriam apresentar cenas de paisagens amazônicas, exceto um, que deveria representar um assunto da ópera “*Il Guarany*” de Carlos Gomes. Percebe-se a clara intenção dos comitentes do Teatro Amazonas em homenagear o compositor, que havia falecido no mesmo ano da inauguração daquela casa de ópera. Neste painel a proximidade da cena pictórica com a descrição literária pressupõe que Domenico De Angelis não utilizou apenas o libreto da ópera como fonte, mas também o romance homônimo de José de Alencar, elaborando uma pintura emblemática, o que revela a boa recepção de Carlos Gomes no norte do país. “*Il Guarany*” foi levada aos palcos líricos europeus a partir de 1870 com grande sucesso, tornando-se uma das obras artísticas do século XIX que mais se identificou com o desejo nacionalista brasileiro. A repercussão e o sucesso da ópera de Carlos Gomes aconteceram, em parte, porque o autor tinha concebido uma obra artística que valorizava o argumento extraído do assunto literário de criação brasileira e sobre a fundação do Brasil. Neste trabalho pretende-se analisar os aspectos iconográfico-musicais, formais e simbólicos da composição pictórica *Peri e Ceci*, estabelecendo as possíveis relações intertextuais com a ópera e com o romance.

¹ Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Artes e Letras da Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: lpascoa@uea.edu.br. ORCID: 0000-0001-7751-0189

Palavras-chave: Teatro Amazonas; Pintura; Domenico De Angelis; Carlos Gomes; Ópera;

ABSTRACT: The Amazon Theater internal artistic decoration was designed by Crispim do Amaral, who hired the services of Domenico De Angelis, Giovanni Capranesi and team. These artists, from the Accademia di San Luca in Rome, created a pictorial and sculptural ensemble that reveals the Italian aesthetic presence in the 19th century in Manaus. Eleven parietal panels were designed to integrate the Noble Hall of this theater. According to the contract, ten of them were to feature Amazon landscapes scenes, except one, which was supposed to represent a subject from the opera “*Il Guarany*” by Carlos Gomes. With this painting, we can see the intention of the Amazon Theater delegates, to honor the composer, who had died in the same year that the Opera House was opened. In this panel, the pictorial subject has proximity to the literary description, which assumes that Domenico De Angelis used not only the opera libretto as a source, but also the homonymous novel by José de Alencar, elaborating an emblematic painting that reveals Gomes’ good reception in north of the country. “*Il Guarany*” was taken to European lyrical stages from 1870 with great success, becoming one of the artistic works that most identified the Brazilian nationalist desire of the 19th century. Carlos Gomes’ repercussions and success happened in part because the author had conceived an artistic work that was extracted from a Brazilian literary subject, which explored the foundation of Brazil. In this work, we intend to analyze the iconographic-musical, as also the formal and symbolic aspects of the pictorial composition *Peri e Ceci*, establishing the intertextual relations with the opera and the novel.

Keywords: Amazon Theater; Painting; Domenico De Angelis; Carlos Gomes; Ópera;

O Teatro Amazonas foi inaugurado em 31 de dezembro de 1896, no governo de Eduardo Ribeiro. Para a realização da decoração interna do teatro, fornecimento de mobiliário e mecanismo foi contratado o artista pernambucano Crispim do Amaral (1853-1911), que por sua vez indicou para a execução das pinturas do Salão Nobre e *plafond* do Teatro Amazonas o ar-

tista italiano Domenico de Angelis e sua equipe (Páscoa, 1997). Provenientes da Accademia di San Luca em Roma, Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi realizaram um conjunto pictórico e escultórico que manifesta a presença de uma estética italiana na Manaus oitocentista. Para o Salão Nobre deste teatro, foram criados onze painéis parietais. Um contrato detalhado estabelecia que dez desses painéis deveriam apresentar cenas de paisagens amazônicas, exceto um, que deveria representar um tema da ópera “*Il Guarany*” de Carlos Gomes. Com isso, percebe-se a clara intenção dos comitentes do Teatro Amazonas em homenagear o compositor que havia falecido no mesmo ano da inauguração da casa de ópera.

Neste painel, objeto deste estudo, a relação da composição pictórica com a descrição literária pressupõe que Domenico De Angelis utilizou como referência não apenas o libreto da ópera, mas também o romance homônimo de José de Alencar, elaborando uma pintura emblemática que revela aspectos da recepção da obra de Carlos Gomes no norte do país. A ópera “*Il Guarany*” teve grande sucesso e um dos motivos da acolhida positiva se deu, em parte, porque o compositor concebeu uma obra artística que valorizava o argumento extraído de assunto literário de criação brasileira e sobre a fundação do Brasil. Assim, neste trabalho, pretende-se analisar os aspectos iconográfico-musicais, formais e simbólicos da pintura *Peri e Ceci* (c.1898-1899), estabelecendo as possíveis relações intertextuais com a ópera e com o romance.

Os Artistas e o Projeto dos Painéis Parietais

De acordo com Silvio Rodrigues (2015), Domenico De Angelis pode ser considerado um dos artistas mais influentes na Amazônia do século XIX. Seu prestígio estava vinculado à qualidade técnica dos trabalhos e à versatilidade na realização de temas diversos. Autor de uma ampla e variada produção, o conjunto de sua obra “inclui desde retratos, paisagens e cenas de gênero às grandes empresas decorativas civis e religiosas” (Rodrigues, 2015, p. 246).

Domenico De Angelis (1852-1900) nasceu em Roma, estudou na Accademia di San Luca, uma das mais antigas e renomadas escolas de arte desde a sua fundação no Renascimento. Nesta escola, De Angelis teve como principais professores Cavalieri Carta, Francesco Podesti e Alessandro Marini. De Angelis associou-se com o pintor Giovanni Capranesi (1852-1921), com quem manteve um ateliê de artes decorativas situado na Praça Vittorio Emanuele em Roma, conforme documentou Valladares (1974).

Giovanni Capranesi nasceu em Roma e sua família, relacionada com Giacomo Della Chiesa, o futuro Papa Bento XV, teve grande tradição humanista e cultura arqueológica. Capranesi foi discípulo de Alessandro Mantovani, com quem trabalhou na decoração das galerias do Vaticano concluídas em 1887, embora seu nome não apareça nos registros de arquivo. Aproximando-se do grupo acadêmico romano, foi influenciado por Cesare Fracassini e por Francesco Podesti, e, a partir disso, 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, De Angelis e Capranesi partiram para o Brasil para trabalhar na decoração dos teatros de ópera de Manaus e Belém (Arcangeli, 1976). Nestas cidades, os artistas deixaram um significativo legado pictórico em edifícios públicos e privados.

Como resultado do trabalho conjunto de De Angelis e Capranesi, 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 di San Luca (Arcangeli, 1976).

De Angelis foi convidado para vir ao Brasil pela primeira vez por Dom Antônio de Macedo Costa, Bispo do Pará, que planejava um remodelamento para a Catedral de Belém.

Por volta de 1886 já atuava em Manaus, para onde foi convidado a trabalhar na decoração interna da Igreja de São Sebastião (Páscoa, 2000).

A realização do projeto de decoração do Teatro Amazonas envolveu uma equipe de artistas procedentes da Accademia di San Luca, que além dos já mencionados artistas italianos, havia também Crispim do Amaral², Silvio Centofanti, Adalberto de Andreis e Francesco Alegiani. A única obra que possui a assinatura de De Angelis em Manaus é o *plafond* do Salão Nobre do Teatro Amazonas. As demais obras podem ser consideradas um trabalho coletivo de ateliê, com a supervisão de De Angelis. Neste estudo, optou-se por atribuir a autoria da decoração do Salão Nobre a Domenico de Angelis e seu ateliê, tendo em vista que este artista era o responsável pelas obras e foi quem assinou o contrato referente, assim como o esboço do painel aqui estudado (Fig.3).

No Diário Oficial do Amazonas de 22 de setembro de 1898³ foi encontrada a publicação do Termo de contrato que assinou Domenico de Angelis para a preparação do Salão Nobre do Teatro Amazonas. Sobre as cláusulas contidas neste termo, observa-se que houve muitas exigências para a execução do trabalho pictórico. Domenico de Angelis assumiu total responsabilidade para executar e supervisionar as obras e deveria fazer seu trabalho dentro do prazo estabelecido, sem interrupções, cumprindo todas as expectativas esperadas pelos comitentes. 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.

2 Crispim do Amaral pode ter conhecido Domenico de Angelis no período em que trabalhou em Belém, assim como na Accademia di San Luca. Até o momento, não se comprovou através de fontes primárias, a passagem de Amaral por esta instituição. Roseane Souza (2009) afirma que foi através do contato com De Angelis, em Belém, que Amaral conseguiu bolsa do governo do Pará para estudar na Itália, na Accademia di San Luca. Em visita a esta academia em Roma, descobriu-se que a documentação referente ao século XIX ainda não está catalogada. Giovanni Capranesi estudou na referida academia e foi seu diretor presidente durante determinado período.

3 Termo de Contrato que assina Domenico De Angelis para a preparação do Salão Nobre do Theatro Amazonas (1898, 22 de setembro), *Diário Oficial*, n. 1387.

Entretanto, havia um contrato anterior, de 1897, citado por Valladares (1974), e que já especificava detalhes técnicos e temáticos:

- a) as tapeçarias que decorarão as paredes serão imitações de Gobelins⁴ pintadas sobre estofa fabricado de propósito.
- b) conforme o esboço número um, serão as paredes divididas em bordaduras, contornando onze painéis, três dos quais na parede do lado da sala de espetáculo, dois na parede do lado do terraço e três em cada uma das outras duas paredes.

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). Conforme tais coordenadas, percebe-se que De Angelis teria liberdade para escolher o tema da ópera conforme lhe aprouvesse, desde que atendesse à intenção dos comitentes de homenagear Carlos Gomes.

Uma das cláusulas do contrato especificava que os painéis seriam confeccionados em Roma e posteriormente afixados nas paredes do Salão Nobre. Conforme Valladares (1974, p. 84), a execução dos painéis no ateliê de Roma indicava que Mannaus não dispunha naquele momento “de condições de estúdio, de fábrica de pintura”, sobretudo, para atender a uma encomenda desse porte.

4. Tapeçaria ou estofa feitos em ricos tecidos ilustrados com notáveis composições a partir do século XVIII, da Manufacture Nationale des Gobelins (França), ainda hoje em funcionamento.

Em 1898 foi noticiado (Jornal de Caxias, 1898, p. 2) que Domenico de Angelis enviou ao governador do Amazonas as fotografias dos painéis pictóricos do Salão Nobre do Teatro Amazonas e que havia embarcado na Itália com destino a Manaus, trazendo consigo as telas. No período que antecedeu a instalação dos painéis estas fotografias teriam sido expostas para dar prova da existência das obras comissionadas.

Figura 1 – Vista parcial do Salão Nobre do Teatro Amazonas, com a disposição dos painéis parietais.



Fonte: Acervo do Centro Cultural Povos da Amazônia.

O Painel *Peri e Ceci*

O painel “*Peri e Ceci*”, 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. Como o romance guiou o libreto da ópera, é necessário observar que nesta prática intertextual, textos e imagens podem se relacionar e podem até mesmo deslocar os personagens e os contextos (Calabrese, 1997).

O painel (Fig.2) foi elaborado na técnica de têmpera sobre linho lonado e seu período de produção compreende aproximadamente os anos de 1898 e 1899, com medidas de 3,89 metros de largura por 3,51 metros de altura. Para o crítico de arte Clarival do Prado Valladares o volume e a problemática decorativa concentrados no Salão Nobre do Teatro Amazonas “correspondem ao mais complexo conjunto pictórico realizado no Brasil, no gênero da pintura ambiental (...) referente ao paisagismo amazônico” (Valladares, 1974, p. 81). Observa ainda Valladares que “a flora não se representa acidentalmente, porém ordenada em planos e perspectivas, a fauna é escolhida como problema da pintura” (Valladares, 1974, p. 82).

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. A trama da ópera inicia-se quando o irmão de Ceci, numa atividade de caça, mata uma índia da tribo dos Aimorés, que depois se voltam com fúria para vingar essa morte.

“*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 outras. No contexto oitocentista o orientalismo refere-se aos povos distantes e sua cultura, na tentativa de recuperar os valores primitivos do bom selvagem, abandonados no contexto europeu 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* observa-se duas figuras humanas no primeiro plano. Percebe-se a representação de um jovem indígena idealizado, cujo formato do corpo foi inspirado nos modelos clássicos, com um porte esbelto, forte e alto. Possui uma expressão de preocupação com relação ao que está acontecendo no ambiente ao seu redor, pois está fugindo de um incêndio e carregando uma figura feminina. A donzela branca descendente de europeus encontra-se desfalecida, tem o corpo delicado e seu tom de pele contrasta com a do indígena.

Figura 2 – Domenico De Angelis, *Peri e Ceci*, c.1898-1899, painel, têmpera sobre linho lonado, Salão Nobre do Teatro Amazonas, Manaus.

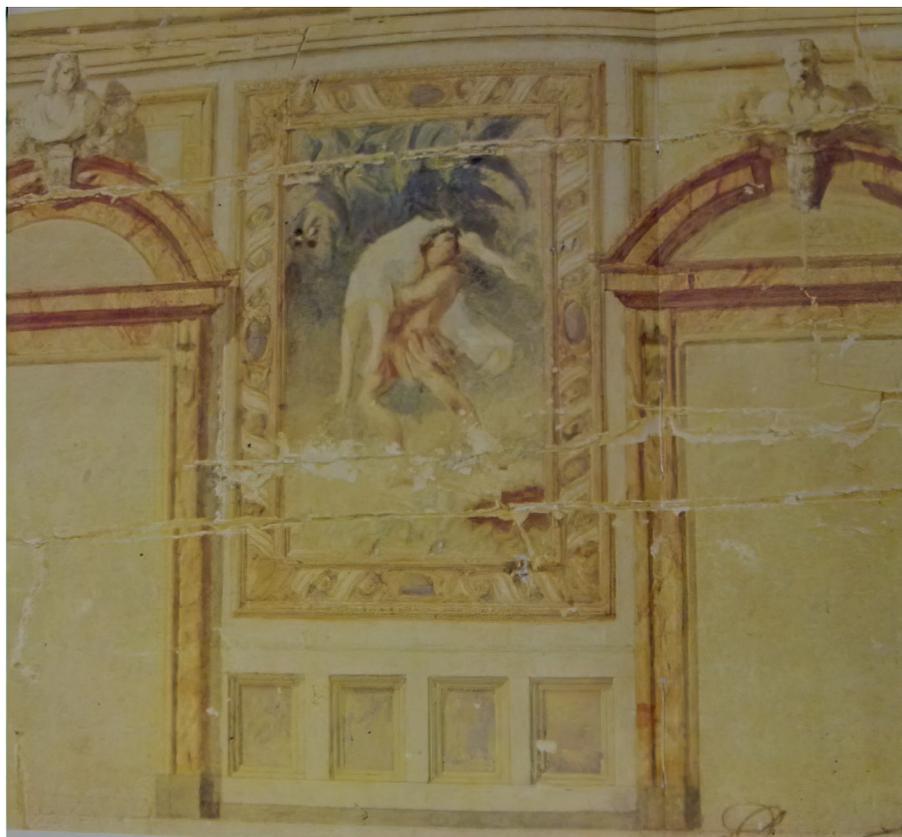


Fonte: Da autora.

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. No romance de Alencar é mencionado que:

[...] a casa era edificada com arquitetura simples e grosseira, que ainda apresentam as nossas primitivas habitações; tinha cinco janelas de frente, baixas, largas, quase quadradas...o fundo da casa, inteiramente separado do resto da habitação por uma cerca, era tomado por dois grandes armazéns ou senzalas, que serviam de morada a aventureiros e acostados (Alencar, 1999).

Figura 3 – Domenico De Angelis, Esboço do painel *Peri e Ceci*, c.1898-1899.



Fonte: Valladares, 1974, p.40.

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. A representação da natureza é descrita minuciosamente na pintura, tal como no romance de Alencar. Ao deixar a casa, o jovem índio anda sobre um tronco de árvore. Neste trecho da obra literária, observa-se a descrição da cena retratada no quadro:

De repente, um grande clamor soou em torno da casa; as chamas lamberam com suas línguas de fogo as frestas das portas e janelas; o edifício tremeu desde os alicerces com o embate da tromba de selvagens que se lançava furiosa no meio do incêndio. Peri, apenas ouviu o primeiro grito, reclinou sobre a cadeira e tomou Cecília nos braços; quando o estrondo soou na porta larga do salão, o índio já tinha desaparecido. Apesar da escuridão profunda que reinava em todo o interior da casa, Peri não hesitou um momento; caminhou direto ao quarto onde habitara sua senhora e subiu à janela. Uma das palmeiras da cabana estendia-se por cima do precipício e apoiava-se a trinta palmos de distância sobre um dos galhos da árvore que os Aimorés tinham abatido durante o dia para tirarem aos habitantes da casa a menor esperança de fuga. Peri, apertando Cecília nos braços, firmou o pé sobre essa ponte frágil, cuja face convexa tinha quando muito algumas polegadas de largura (Alencar, 1999).

A proximidade da cena pictórica com a descrição acima pressupõe que Domenico de Angelis não utilizou apenas o libreto como fonte literária, mas também o romance. O artista italiano estabeleceu no painel um contraste harmonioso de luz e de sombra, o uso de cores escuras e densas, massas coloridas e linearismo ao apresentar aspectos da flora amazônica. As vestes receberam especial atenção: Peri utiliza apenas um saiote de penas branco com toques rosados. Já Ceci veste uma camisola branca, mas traz consigo um manto rosado que preenche a composição com volume e movimento, pelos efeitos do panejamento. Os trajes dos personagens reforçam que se trata da representação de uma cena de ópera. Em registros de montagens do

século XIX e XX, Peri sempre está vestido, com um figurino que remete ao conceito do exotismo/orientalismo. Virmond, Tolón e Nogueira (2015, p.382) observam que:

De fato, na hierarquia operística, quanto mais elevado o desenvolvimento do personagem ou maior sua posição no contexto social, maior a quantidade de roupa. Em outras palavras, os índios do coro podem ser pobremente vestidos, mas o *primo tenor*, ou o índio-chefe, mesmo que em mesmas condições étnicas, terá seu corpo mais coberto (Virmond, Tolón e Nogueira (2015, p.382).

Atento ao decoro de sua época, De Angelis desnudou Peri até o limite convencionalmente permitido, dentro da liberdade de representação da pintura. O artista proporcionou à obra um efeito dramático com o contraste de luz ao evidenciar a oposição entre claro e escuro nos tons de pele dos personagens e um efeito de ação na saída heróica da casa para o domínio da natureza.

Dos elementos simbólicos que podem ser identificados na obra pictórica, identifica-se no primeiro plano o homem como um ser de conexões cósmicas que involuntariamente torna-se guardião de outro e de seus entes. A mulher é representada como um ser frágil que necessita de proteção. O fogo pode ser interpretado como algo que destrói, mas que ao mesmo tempo pode regenerar.

Olga Coelho (2005) observa que “o fogo e a água são elementos de purificação e podem exercer uma função escatológica”. Na narrativa, o fogo destrói os aimorés, os aventureiros, e a família de D. Antônio Mariz. A fumaça é o símbolo das relações entre o céu e a terra, entre espírito e a matéria. Representa a destruição da vida familiar e primitiva de Ceci, mas indica a construção de uma nova etapa. A composição possui um eixo diagonal que é destacado pelo tronco da árvore: “a palmeira oscilava, e Peri embalando-se sobre o abismo, adiantava-se vagarosamente para a encosta oposta” (Alencar, 1999, p. 255). A palmeira

representada no romance oferecia a Peri uma oportunidade de proteger e cuidar da sua amada, mostrando também a interação do indígena com os demais elementos da floresta.

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 (Lexikon, 1997, p. 25-26). No contexto do painel, é possível interpretar que a árvore está representando uma ponte para um novo mundo. A partir do incêndio, a decadência da civilização europeia é simbolizada pela casa arruinada de Dom Antônio de Mariz e a fuga de Peri e Ceci para a floresta, o recomeçar. Para Marcos Flaminio Peres (2020), no romance *O guarani*, a floresta pode ser vista como o espaço do instinto, do renascimento, da idealização do amor e da traição.

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 o sentido simbólico 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. É onde Peri nasceu, portanto tem pleno conhecimento sobre esse lugar místico que pode dar a ele e a Ceci um abrigo e condições de sobrevivência.

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 forma uma curva em torno de Peri, e denota um estado de languidez, com os cabelos soltos, 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.

As Relações Musicais e Intertextuais

O tema representado no painel evoca uma recorrência dramática de então, a ópera de resgate ou de libertação, onde personagens e até mesmo nações, oprimidos, são resgatados física e ideologicamente. Trata-se de termo aplicado inicialmente às óperas francesas do período da Revolução (e antes) em que, como clímax, um protagonista é resgatado por outro, ou por vários outros, do perigo moral ou físico. Para David Charlton (2001), o termo “ópera de resgate” surgiu na crítica alemã do final do século 19 ou início do século 20, provavelmente devido ao interesse na estreita conexão entre *Fidelio* de Beethoven (1805) e a *opéra comique Léonore*, ou *L'amour conjugal*, de Pierre Gaveaux. Alguns fatores regularmente caracterizam as óperas de resgate, tais como a devoção aos ideais de humanidade, a aproximação da ópera com situações da vida real e a garantia de que a liberdade sempre triunfará sobre a tirania.

Figura 4 – Domenico De Angelis, Pormenor do painel *Peri e Ceci*, c.1898-1899, painel, têmpera sobre linho lonado, Salão Nobre do Teatro Amazonas, Manaus. Foto: acervo da autora.



Fonte: Da autora.

Esta obra ainda pode ser vislumbrada segundo os conceitos de pitoresco e sublime desenvolvidos por Giulio Carlo Argan (1995, p. 17) como característica da estética do romantismo histórico. A obra de De Angelis estaria situada num estilo romântico e naturalista, pois este artista afirma-se como um pintor da tradição. O pitoresco pode ser notado na representação da flora amazônica e na concepção da figura exótica e heróica de Peri. O sentimento do sublime pode ser interpretado diante da dramaticidade da cena, que inspira medo e perigo iminente. A própria natureza grandiosa é sublime e consiste num terceiro personagem na obra. A escala aumentada das imagens também ajuda a compreender tal conceito.

“*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 modelos dos heróis clássicos, porém delineado ainda por visão mais profunda do herói verdiano e de Victor Hugo. É pertinente ressaltar que José de Alencar já havia tomado conhecimento da estrutura dramaturgica de Giuseppe Verdi no Rio de Janeiro. O herói no romance de José de Alencar, incorporou características cavalheirescas medievais, uma vez que Peri será o único personagem a transitar livremente pelos espaços da casa e da floresta, incorporando valores dos dois ambientes.

A ópera “*Il Guarany*” não pertence ao romantismo de natureza germânica, e sim ao romantismo de caráter estético meridional, que é o caso da ópera italiana. Carlos Gomes se inseriu no meio intelectual artístico da Itália, recebendo dali suas principais influências.

Figura 5 – Vista parcial do Salão Nobre do Teatro Amazonas, com a disposição de três painéis parietais de temática naturalista.



Fonte: Acervo do Centro Cultural Povos da Amazônia.

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 de Ceci 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 através de uma árvore, e toda a família de Cecília perece por não ter meios para se salvar.

Os demais painéis parietais do Salão Nobre (Fig. 5) demonstram as paisagens típicas da região Amazônica. De acordo com Rodrigues (2015), De Angelis não precisava recorrer aos relatos de viajantes para criar representações idealizadas da natureza amazônica, pois procurava “conceber as cenas se reportando diretamente ao ambiente natural, captando nos mínimos detalhes os efeitos da luz atmosférica sobre os objetos” (Rodrigues, 2015, p. 273). 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.

Talvez o motivo que levou De Angelis a escolher esta cena para pintá-la, tenha sido o fato de os personagens principais estarem ligados um ao outro, pelo amor puro e incondicional que há entre ambos. Na ópera, a quinta cena mostra que a casa de Cecília é tomada pelo fogo e, nesse momento, Peri resgata Cecília do incêndio. Na última cena não há mais diálogo, apenas uma pequena narrativa, os personagens estão seguros longe da casa e observam a sua total destruição, como uma catástrofe equiparada à justiça divina sobre a transgressão moral. É um momento dramático, em que Ceci observa a casa em chamas e Peri aponta para o céu: “Atto Quarto – scena Sesta – ultima: Si vede da lungi il campo degli Aimore e sopra una collina Cecilia, che alla catastrofe del castello cade in ginocchio sorretta da Pery, che le addita il cielo” (D’Ormeville, 1870).

As referências imagéticas ao compositor Carlos Gomes no ambiente do teatro aparecem em três momentos: dentre as esculturas realizadas por De Angelis e projetadas para o Salão Nobre⁵, a pintura de um busto no *plafond* da sala de espetáculos e indiretamente através do painel *Peri e Ceci* (Páscoa, 2013). Carlos Gomes faleceu em Belém em 1896, recebendo várias homenagens. Na ocasião, De Angelis e Capranesi foram incumbidos pela intendência municipal de Belém a realizar um pintura histórica, que retratasse os últimos momentos do compositor. A pintura intitulada *Últimos dias de Carlos Gomes* (Fig. 5), que atualmente se encontra no Palácio Antônio Lemos, o Museu de Arte de Belém, foi executada em 1899, porém, o processo de criação da obra teve início em 1896. De Angelis fez uso de croquis e

5 São os bustos de José Maurício Nunes Garcia, Gonçalves Dias, Domingos de Magalhães, José de Alencar, Carlos Gomes, Joaquim Manuel Macedo, Henrique Gurjão e Martins Pena (Valladares, 1974, p. 96)

fotografias realizadas no local onde o compositor estava sendo velado, para assim compor a obra alegórica em sua homenagem (Gomes, 1896).

No quadrante superior direito desta pintura, 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, identificados por Emerson Oliveira (2007, p. 99).

Para Luiz Tadeu Costa, a referência ao painel parietal *Peri e Ceci* traça uma interessante linha diagonal com a partitura localizada em primeiro plano sobre o piano, ao lado esquerdo: “Sobre a estante do instrumento, abre-se a partitura do Guarany na ária em que Pery se declara apaixonado a Cecy: *Sento una forza indomita!*” (Costa, 2006).

Figura 6 – Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899. Óleo sobre tela, 224cm x 484cm, Museu de Arte de Belém, Belém: Foto: Percival Tirapelli.



Fonte: Acervo digital da IA-UNESP.

Nota-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 se inserir como personagens ativos daquela história artística, enfatizando a metalinguagem e a intertextualidade através das relações *ut pictura poesis* e *ut pictura musica* [como a pintura, é a poesia; como a pintura, é a música]. A representação dos pintores na composição, assim como a citação do painel parietal como metapintura, evoca a análise autorreflexiva dos artistas e o desejo de firmar a autoria da obra.

Desse modo, a relação da pintura com a ópera “*Il Guarany*” reforça a ideia da boa recepção da obra de Carlos Gomes tanto no Brasil, quanto no exterior, por simbolizar a idealização do projeto romântico. Considera-se, por fim, o painel *Peri e Ceci*, de De Angelis, o epigrama da narrativa lírica de “*Il Guarany*” de Gomes. O conflito entre natureza e cultura, forças opostas, precipita na destruição e sobrevive o casal mais virtuoso. Como emblema, resiste o amor puro e a virtude.

REFERÊNCIAS

Alencar, J. (1999). *O Guarani* (p. 14). São Paulo: Ateliê.

Argan, G. C. (1995). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

Calabrese, O. (1997). *Como se lê uma obra de arte* (p. 40). Lisboa: Edições 70.

Charlton, D. (2021) Rescue Opera. Em Oxford Music Online. Recuperado de <http://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904230> <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904230>

Coelho, O. V. S. (2005). In(de)cisão entre dois mundos: um estudo sobre o projeto de nação em *O Guarani*, de José de Alencar. *O eixo e a roda*, 11, 147-158.

Costa, L. T. História e Iconografia de Belém em Últimos dias de Carlos Gomes. Em *II Encontro de História da Arte*. Campinas, IFCH-UNICAMP, 27-29 de março de 2006.

Arcangeli, L. *Dizionario Biografico degli Italiani* (Volume 19). (1976). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Recuperado de https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-capranesi_%28Dizionario-Biografico%29/

D'Ormeville, C., Scalvini, A. (1870, Março). Libretto. Musica di A.C. Gomes. Em *Il Guarany*. Milano. Recuperado de: <http://www.librettidopera.it/guarany/guarany.html>.

Pacotilha (1896, 23 de setembro). Carlos Gomes (p. 2), São Luiz (MA), 226.

Jornal de Caxias (1898, 30 de julho), Diversas notícias, 3, 141, 2.

Lexikon, H. (1997). *Dicionário de símbolos* (p. 25-26). São Paulo: Editora Cultrix.

Oliveira, E. D. G. (2007, Maio/Outubro). Últimos dias de Carlos Gomes: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. *Revista CPC*, 4, 87-113. Recuperado de: www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15608.

Páscoa, L.V. B. (2013). Imagens de Carlos Gomes e sua obra na decoração artística do Teatro Amazonas. *Atas do Congresso Internacional A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico* (p. 422-437). Lisboa: Núcleo Caravelas-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa.

Páscoa, M. L. F. R. (1997). *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE.

Páscoa, M. L. F. R. (2000). *Domenico de Angelis* (Série Memória, Nº 16. Coleção Nº 1). Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto.

Peres, M. F. (2020). Peri em Brocéliande: o deserto-floresta em *O Guarani*, de José de Alencar. *Itinerários*, 55, 139-155. Recuperado de: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/13600>

Rodrigues, S. F. (2015). *Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o Império e a República em Belém do Pará (1867-1892)* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Pará, Belém. Recuperado de: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7229>.

Valladares, C. P. (1974). *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas* (p. 81). Manaus: Governo do Estado do Amazonas.

Virmond, M., Tolon, R., & Nogueira, L. (2015). Iconografia e Exotismo em Il Guarany de Antônio Carlos Gomes. *Anais do 30 Congresso Brasileiro de Iconografia Musical: Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos – UFBA*, Salvador.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

Derenji, J. (1996). *Teatros da Amazônia*. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém.

Francastel, P. (1991). *A Realidade Figurativa* (2a ed.). São Paulo: Perspectiva.

Gervereau, L. (2004). *Ver, Compreender, Analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70.

Panofsky, E. (2014). *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva.

Souza, R.S. (2009). *Histórias Invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma (1869-1890)* (Dissertação de mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/13139>

Zanini, W. (Org.). (1983). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, Fundação Djalma Guimarães.