

# Crispim do Amaral

## e a concepção do Teatro Amazonas



Fachada do Teatro Amazonas, 1893, fotografia, montagem (detalhe).

### *Márcio Páscoa*

Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra/Portugal (UC). Professor do curso de graduação em Música e do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e docente colaborador do Centro de Estudos em Música (Cesem) da Universidade Nova de Lisboa/Portugal (UNL), Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009. mpascoa@uea.edu.br

### *Luciane Viana Barros Páscoa*

Doutora em História pela Universidade do Porto/Portugal (UP). Professora do curso de graduação em Música e do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas UEA. Autora, entre outros livros, de *Artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011. lpascoa@uea.edu.br

## Crispim do Amaral e a concepção do Teatro Amazonas\*

*Crispim do Amaral and the conception of the Teatro Amazonas*

Márcio Páscoa

Luciane Viana Barros Páscoa

### RESUMO

Este artigo trata do processo de construção do Teatro Amazonas, em Manaus, destacando a participação de Crispim do Amaral na sua concepção. A investigação começa pela descrição de espaços teatrais preexistentes em Manaus, estabelecendo o contexto histórico para a construção de um teatro público, observando os obstáculos iniciais, interrupção das obras e sua retomada durante o governo de Eduardo Ribeiro. Em seguida, ao mencionar a trajetória de Crispim do Amaral, como cenógrafo e pintor, mostramos sua participação na decoração do Teatro Amazonas. Abordamos o projeto da fachada, explorando a influência de elementos do classicismo e do revivalismo, a partir das fontes primárias disponíveis. Procuramos discutir sobre a estética eclética do Teatro Amazonas, que experimenta a combinação de referências estilísticas históricas com a utilização de materiais inovadores, como a estrutura metálica da cúpula, e ainda sobre a controvérsia envolvendo autoria e recepção. Consideramos que a cúpula, idealizada por Bancel, possivelmente com a participação de Amaral, se tornou o elemento icônico do Teatro Amazonas, consolidando sua imagem como símbolo da cultura daquele período. A pesquisa fundamentou-se na análise de documentos históricos, como projetos, ofícios, fotografias e periódicos, tendo como orientação teórica os estudos de Valladares, Muthesius, Ricci, Panofsky e Warburg, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Amazonas; Crispim do Amaral; ecletismo.

### ABSTRACT

This article discusses the construction process of the Teatro Amazonas in Manaus, highlighting the participation of Crispim do Amaral in its design. The investigation begins with a description of pre-existing theatrical spaces in Manaus, establishing the historical context for the construction of a public theater, noting the initial obstacles, interruption of the works, and their resumption during the government of Eduardo Ribeiro. Next, it delves into the career of Crispim do Amaral as a set designer and painter, and his role in decorating the Teatro Amazonas. We address the facade design, exploring the influence of classical and revivalist elements based on available primary sources. We aim to discuss the eclectic aesthetic of the Teatro Amazonas, which combines historical stylistic references with the use of innovative materials, such as the metallic structure of the dome, as well as the controversy surrounding its authorship and reception. We consider that the dome, designed by Bancel and possibly with the involvement of Amaral, became the iconic element of the Teatro Amazonas, consolidating its image as a symbol of the culture of that period. The research was based on the analysis of historical documents, such as blueprints, official letters, photographs, and newspapers, following the theoretical guidance of Valladares, Muthesius, Ricci, Panofsky, and Warburg (2015), among others.

**KEYWORDS:** Teatro Amazonas; Crispim do Amaral; eclecticism.

\* A produção deste artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam), por meio dos programas Posgrad e Humanitas, e da UEA, através de projeto de Produtividade de Pesquisa.



Poucos anos após a instalação da Província do Amazonas, ocorrida em 1852, o médico e cientista Robert Avé-Lallemant passou por sua capital, registrando diversas impressões da vila que recentemente chegara à condição de cidade em 1848 e até mesmo mudara seu nome de Cidade da Barra para Cidade de Manaus.<sup>1</sup> Dentre as suas observações sobre Manaus, consta a descrição do que pode ter sido o mais antigo teatro da capital amazonense.

*Quem, em julho de 1859, se arriscasse a atravessar a ponte inteiramente aruinada, que leva ao bairro da Matriz, em baixo, aos Remédios, através do tranquilo igarapé, e subisse o outeiro para a igreja, podia, antes de chegar a esta, ver à direita do caminho a ereção dum edifício singular, dando nas vistas pela sua extensão, seu material e ainda mais pelo seu destino. Sobre altos pilares, que cercavam um grande espaço, tinham posto um grosso telhado de folhas secas de palmeira, ao meio exatamente dos grandes ranchos das províncias do Sul sob os quais abrigam durante as noites as cargas, os volumes transportados pelos muares, mediante o pagamento de certa taxa. Mas o telhado deste era alto demais para isso. Os andaimes na estrada indicavam, também, que pretendiam acrescentar-lhe uma fachada bonita e de gosto. As paredes estavam sendo feitas, aos poucos, de folhas de palmeiras entrançadas, sem que se pudessem ver janela alguma. E quando me informei a que potências tenebrosas seria dedicado o monstruoso porco-espinho – pois a construção com o que mais se parecia era com isso – disseram-me que ia ser o teatro.<sup>2</sup>*

Esse prédio pode ter sido o mesmo que em abril do ano anterior abrigara a apresentação de um mágico, coadjuvado por um grupo musical que lhe antecedeu: “Theatro Phizico [com maiúsculas no original]. Quinta-feira, 15 de abril de 1858. Finalizada que seja uma bela sinfonia, o Artista Mágico dará princípio aos seus trabalhos físicos, pela seguinte ordem”.<sup>3</sup> As notas do jornal sobre a ocasião acompanham alguns aspectos do prédio: “os camarotes se acham com mais comodidade e divididos a tábuas a fim de evitar desgostos que poderia haver”.<sup>4</sup> Fica subentendido também que já havia acontecido função na casa, remontando o teatro a alguma data anterior. Entretanto, dele nada mais se soube para os anos seguintes, ainda que outras atrações semelhantes tenham vindo a se apresentar na cidade.

Outros espaços de apresentação existiram de modo efêmero, especialmente pela brevidade de alguns empreendimentos, como o teatro da Sociedade Dramática Amazonense Thalia (1867)<sup>5</sup> ou o Teatro Variedade Cômica, er-

<sup>1</sup> Cf. lei n. 68, de 4 de setembro de 1856.

<sup>2</sup> AVÉ-LALLEMANT, Robert. *No Rio Amazonas (1859)*. Belo Horizonte-São Paulo: Editora Itatiaia/Edusp, 1980, p. 100-102 (edição original em alemão de 1860).

<sup>3</sup> *Estrella do Amazonas*, Manaus, ano 6, n. 284, 14 abr. 1858.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> Cf. *O Tempo*, Manaus, 17 set. 1916. Houve outros pequenos teatros de grupos semelhantes em Manaus durante o último terço do século XIX.

guido pelo ator, dramaturgo e empresário José de Lima Penante (1840-1892), quando do trabalho de sua companhia artística entre 1868 e 1870.<sup>6</sup>

Em 1874, uma centena de moradores, em sua maioria portugueses e descendentes diretos, decidiu-se por criar a Sociedade Beneficente Portuguesa do Amazonas e, ato contínuo, erguer um teatro que seria ocupado por um grupo de atores amadores, membros desta comunidade, anteriormente ativos em outras iniciativas teatrais da cidade. A companhia devia movimentar com espetáculos o Teatro Beneficente, inaugurado em 1875<sup>7</sup>, mas a existência do prédio, com estrutura de ferro pré-fabricado, e a afluência que o público lhe proporcionou, acabou por atrair quantidade significativa de companhias artísticas itinerantes. O objetivo da sociedade portuguesa era levantar fundos para a construção de um hospital, mas acabou por impulsionar a vida teatral em Manaus, a ponto de o Teatro Beneficente sofrer regulares melhoramentos.

### A ideia de construir um teatro público

Entre 1879 e 1881, trabalhara em Manaus a Empresa Câmara, companhia teatral que era um braço daquela que esteve no nordeste brasileiro encabeçada pelos célebres Furtado Coelho e Eugênia Infante da Câmara. O repertório dramático assistido na capital amazonense causou reações apaixonadas na plateia e pode-se calcular que muitos já se perguntassem por que Manaus não possuía um teatro público para receber melhores artistas e espetáculos, como se via em Belém e São Luiz, capitais mais próximas.

O assunto transferiu-se para a Assembleia Provincial do Amazonas que, após argumentação em plenária, decidiu pela lei n. 546 de 14 de junho de 1881, o empenho de 60 contos de reis como despesa inicial para as obras do teatro público da capital. O presidente da província àquele momento, Alarico Furtado, lançou então um processo licitatório para receber os projetos de construção ainda no mesmo ano, prorrogando-o até o começo do ano seguinte.<sup>8</sup> Em março de 1882 se tornava público que haviam sido apresentadas cinco propostas e plantas para a construção do teatro, mas apenas os nomes dos representantes legais foram divulgados.<sup>9</sup> O processo se estendeu até novembro de 1882, quando finalmente a proposta apresentada por Bernardo Antônio de Oliveira Braga venceu aquela representada por Celeste Saccardi, únicos competidores que ainda estavam no certame.

Assim, em 22 de julho de 1883, a Assembleia Provincial do Amazonas fixou a despesa para a obra, o que viria a ressoar nas demais províncias, dada a dimensão da empreitada.<sup>10</sup> O projeto vencedor levou a assinatura do Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil, firma de Lisboa que tinha sede na Rua da Prata, nº 98, no coração comercial da capital portuguesa.<sup>11</sup> O

<sup>6</sup> Cf. *Amazonas*, Manaus, ano 4, n. 207, 1º jan. 1870. Houve ainda um Teatro Fênix de obscura atividade ao princípio da década de 1870.

<sup>7</sup> Cf. *idem*, ano 5, s./n., 5 set. 1875.

<sup>8</sup> Cf. *idem*, ano 16, n. 698, 1º jan. 1882, p. 2.

<sup>9</sup> Cf. *Gazeta do Norte*, Fortaleza, ano 2, n. 50, 4 mar 1882, p. 2.

<sup>10</sup> Cf. *Espectador*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 18, 22 jul. 1883, p. 1.

<sup>11</sup> O projeto básico do Teatro Amazonas, apresentado na concorrência pública, não consta em nenhum acervo amazonense. No arquivo do Teatro Amazonas há plantas avulsas dos andares e, à exceção dos nomes de Bernardo Oliveira Braga e eventuais autoridades locais, que deram o atesto às obras, as demais

mesmo escritório concorreria em mais uma obra licitada pelo governo amazonense naquele tempo, para a construção de um presídio, que, entretanto, nunca foi realizado.

Restava ainda que se apurasse quem poderia levar a cabo o projeto da firma portuguesa. Para sua execução, foi elaborado um contrato com quase 40 cláusulas bastante detalhadas quanto a materiais e processos, e ele foi lavrado em 19 de outubro de 1883 com Manuel de Oliveira Palmeira de Menezes. Mas, Menezes logo repassou o compromisso a Alexandre Dantas, que por sua vez também não ficaria com a responsabilidade da obra. Em 23 de janeiro de 1884, Dantas transferiu o contrato à firma Rossi & Irmão, conhecida empresa com sede no Rio de Janeiro, que finalmente deu início à obra do teatro em 2 de junho daquele mesmo ano de 1884.<sup>12</sup>

A ideia inicial do governo amazonense era que o teatro fosse erguido na Praça do Paissandu, para compor novo traço urbano da cidade naquele local. O governo apressara-se a aterrar a área, tendo para esse fim comprado a propriedade particular do mestre de banda Francisco Galvão, que havia trabalhado no Estabelecimento dos Educandos Artífices.

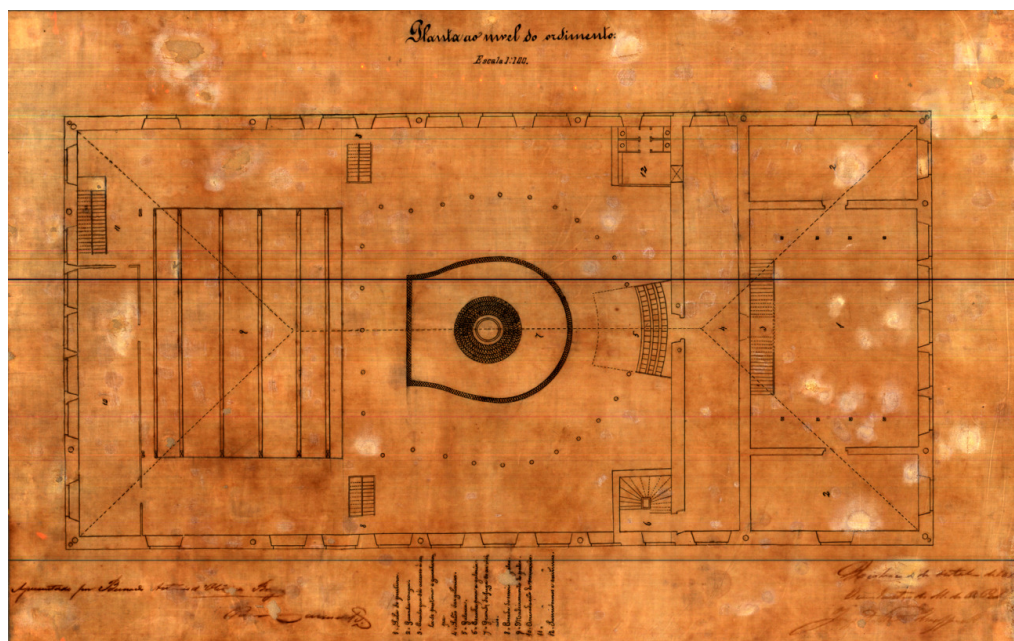


Figura 1. Planta ao nível do urdimento do Teatro Amazonas. Vê-se no canto inferior esquerdo o nome de Bernardo Antônio de Oliveira Braga e, no canto inferior direito, o local (Lisboa) data (2 de setembro de 1882?) e os nomes ilegíveis dos prováveis autores.

Mas os representantes da firma Rossi & Irmão alertaram que o local não suportaria o peso do prédio desejado. Poucos dias mais tarde, um novo

assinaturas encontram-se rasuradas e quase ilegíveis, como é o caso de arquitetos e engenheiros que firmaram alguns destes documentos. Isso pode ter relação com a diferença temporal entre a feitura do projeto e a sua execução.

<sup>12</sup> Tanto o contrato com Palmeira de Menezes quanto os ofícios mencionando o repasse deste a terceiros constam em documentos avulsos pertencentes ao Arquivo Público do Amazonas.



local foi escolhido, tendo o governo comprado o terreno do tenente coronel Antônio Lopes Braga, na Praça São Sebastião, endereço então situado nos arbalde de Manaus.

Mais de 60 contos de reis foram empenhados nesse mesmo ano de 1884 para o início da execução das obras da nova casa de espetáculos de Manaus. Em 1885, já havia sido importado o ferro para as estruturas iniciais a um custo de quase 40 contos de reis e o empreiteiro começava a cobrar o dinheiro do seu trabalho, quando o novo presidente da província passou a atrasar o pagamento das parcelas do contrato. No início de 1885, as obras foram suspensas<sup>13</sup>, fato que se relacionou a uma crise financeira na província, com consequências alimentares para a população. Assim, o poder provincial entrou em litígio com a firma Rossi & Irmão e o contrato foi rescindido em 1886.<sup>14</sup>

A situação tornou-se constrangedora para a administração amazonense, não só porque a firma de renome nacional protestou judicialmente, mas porque era dona do barracão onde o material da obra do teatro estava guardado, o qual o governo não conseguiu comprar. Nos últimos anos do Império, os governantes amazonenses pretenderam reformular a ideia da construção do teatro público de Manaus. Uma nova despesa foi orçada, em torno de 20 a 30 contos de reis, dessa vez para a construção de um teatro chalé, que deveria ser bastante mais modesto do que o projeto contratado anos antes.<sup>15</sup> Contudo, tal ideia também não foi adiante.



Figura 2. Foto da Praça São Sebastião, em 1893, vendo-se à direita as obras do Teatro Amazonas.

<sup>13</sup> Cf. *Diário de Notícias*, Belém, ano 6, n. 7, 10 jan. 1885, p. 2.

<sup>14</sup> Cf. *Diário de Notícias*, Belém, ano 2, n. 253, 14 fev. 1886, p. 3.

<sup>15</sup> Cf. Exposição com que o Exmo. Sr. Coronel Corrado Jacob Niemeyer passou a administração da Província do Amazonas ao Exmo. Sr. Coronel Francisco Antonio Pimenta Bueno em 10 de janeiro de 1888. Manaus: Tip. Commercio do Amazonas, 1888. Anexo S, p. 2.

O assunto do teatro ficou então adormecido durante alguns anos, momento em que aconteceu a Proclamação da República brasileira e se fazia a consequente reestruturação política e administrativa do novo estado do Amazonas.

Em 1892, um jovem governador de trinta anos incompletos foi eleito para comandar o Amazonas. Era o maranhense Eduardo Ribeiro, formado como Bacharel em Matemática e Ciências Físicas pela Academia da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, um título equivalente ao de engenheiro, atualmente. Ribeiro era também capitão do Estado Maior de 1ª classe e um defensor da causa positivista, o que significava dizer que era anticlerical e de forte pendor humanista. No exercício do cargo, ele passou a executar a sua principal promessa de campanha, a modernização urbana da cidade de Manaus. O assunto do teatro voltou à tona e se tornou prioritário. O governo indenizou a antiga empreiteira – a firma Rossi & Irmão – e retomou o projeto original em busca de o revisar, autorizado agora pela lei n. 3, de 31 de agosto de 1892.

A futura casa de espetáculos passou a se chamar Teatro Amazonas, e sua concepção contou com um responsável pela decoração externa e interna, em direção ao que se conhece hoje.

### A presença de Crispim do Amaral

Crispim do Amaral nasceu em Olinda, provavelmente em 1858.<sup>16</sup> De origem pobre, estudou como pensionista no Ginásio Pernambucano e logo nas aulas noturnas da Imperial Sociedade de Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco, instituições onde desenvolveu o gosto pelo desenho.<sup>17</sup> Amaral se aproximou do teatro ao acompanhar o trabalho do cenógrafo francês Leon Chapelin, vindo mais tarde a entrar na companhia dramática de Vicente Pontes de Oliveira para pintar cenários e completar elencos.

Chegado ao Norte do Brasil, ainda em 1878, para trabalhar na temporada inaugural do Teatro da Paz, em Belém, passou por Manaus com o grupo artístico de Emília Câmara<sup>18</sup>, acabando por se estabelecer na capital paraense, onde realizou diversos trabalhos de cenografia e ensino em colégios. Em 1884, Amaral pediu ajuda a Dom Pedro II para estudar por três anos na Itália<sup>19</sup>, mas não há nenhuma notícia de concessão de verba nesse sentido a seu favor. Poucos anos mais tarde, tentou novo pedido, desta vez à governação de Pernambuco, mas, mesmo com a aprovação da Assembleia, o presidente da província não sancionou a decisão porque “as circunstâncias atuais da província não permitem liberalidades da natureza que se contém nesta resolução”.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Amaral, em correspondência endereçada a Pedro II no ano de 1884, com o intuito de requisitar subvenção de estudos, afirma que, “não tendo mais com quem estudar, voltei a Sociedade que então fez aquisição de um professor chamado Eduardo Gadante, cavalheiro da imperial Ordem da Rosa, com quem dei dezoito lições apenas em 1876, por ter morrido meu pai a 17 de setembro desse ano. Tendo sido obrigado a abandonar tudo fui procurar meios para manter minha mãe e meus irmãos menores. Tinha eu então dezesseis anos e meses”. AMARAL, Crispim do. *Carta súplica*. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro). Fundo/colecção: Casa Real e Imperial / Notação: caixa 17, pacote 9, doc. 165.

<sup>17</sup> Cf. *idem*.

<sup>18</sup> Cf. *Amazonas*, Manaus, ano 13, n. 226, 12 jan. 1879.

<sup>19</sup> Ver AMARAL, Crispim do, *op. cit.*, p. 1.

<sup>20</sup> *Jornal do Recife*, ano 32, n. 89, 21 abr. 1889, p. 1. Contém também a decisão da Assembleia Provincial de Pernambuco, na sua 17ª sessão, de 3 de abril de 1889.

Até o fim da década de 1880 já estava razoavelmente conhecido entre o Pará e Pernambuco, tendo sido provavelmente nessa altura que se dirigiu a Paris, visando ao seu aperfeiçoamento. Lá viveu por intermitentes 14 anos, tendo estudado<sup>21</sup> e trabalhado com Eugene Carpezat (1833-1912), célebre cenógrafo da Ópera de Paris, a quem chamava de seu mestre e amigo.<sup>22</sup> Na capital francesa se envolveu ainda com publicidade e caricatura, podendo ter frequentado o grupo de Alphonse Mucha<sup>23</sup> (1860-1939) e sido frequente colaborador do jornal *Le Caricature*.<sup>24</sup>

A ida à Paris parece haver coincidido com uma boa oportunidade de trabalho. No fim de 1889 ele havia retornado a Belém para assumir relação contratual que previa fornecimento de trabalhos cenográficos para o Teatro da Paz.<sup>25</sup> O acordo foi sendo prorrogado até 1891, quando Amaral entregou os panos de boca do Teatro Circo Cosmopolita<sup>26</sup> e do Teatro da Paz<sup>27</sup>, além de cenários usados pela companhia lírica italiana que trabalhava neste último e que o pintor brasileiro havia trazido de Paris, de autoria de Lavastre<sup>28</sup> e Carpezat.<sup>29</sup>

O contato para se envolver com as obras do Teatro Amazonas pode ter acontecido em algum momento ao longo de 1892. Embora Amaral tivesse voltado para a Europa ainda em agosto de 1891<sup>30</sup>, retornaria a Belém em abril de 1892, pois havia sido nomeado professor, ainda que de modo interino, da cadeira de desenho e ornatos na Escola Normal do Pará.<sup>31</sup> Ele poderia estar à espera da oportunidade política ou orçamentária para a assinatura de novo contrato com o governo do Pará para o fornecimento de cenários e obras decorativas para o Teatro da Paz, que passava por reformas.<sup>32</sup> Em junho, Amaral se apresentou publicamente em um espetáculo beneficente no Teatro da Paz<sup>33</sup> e apareceu em mais ocasiões ao longo de agosto<sup>34</sup>, outubro<sup>35</sup> e novembro.<sup>36</sup>

Ainda que, aparentemente, não se tenha conservado em acervo público qualquer contrato do governo amazonense com Crispim do Amaral para os trabalhos do Teatro Amazonas, a quantidade exuberante de informações que atestam a relação entre ambos é suficiente para deduzir que ele tenha sido o

<sup>21</sup> Cf. *idem*, ano 38, nº 98, 1º maio 1895, p. 3.

<sup>22</sup> Cf. *Jornal do Commercio* (edição da tarde), Theatros e artistas. Rio de Janeiro, n. 424, 11 abr. 1911, p. 2.

<sup>23</sup> A alusão é feita no obituário publicado no jornal *O Século*: “Tendo aqui [no Brasil] adquirido os conhecimentos ministrados no seu tempo, foi para Paris onde esteve quatorze anos. Aí, nesse grande centro, desenvolveu-se bastante, criando grandes asas. Fez parte de um grupo de artistas de nomeada, entre os quais o grande Moca [sic], que se celebrizou com os cartazes sobre Sarah Bernhardt”. *O Século*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1638, 18 dez. 1911, p. 1.

<sup>24</sup> Há publicações frequentes neste periódico, entre meados de 1897 e agosto de 1901.

<sup>25</sup> Cf. *Liberal do Pará*, Belém, ano 19, n. 267, 26 nov. 1889.

<sup>26</sup> Cf. *A República*, Belém, ano 2, n. 374, 26 maio 1891, p.1.

<sup>27</sup> Cf. *idem*, ano 2, nº 436, 12 ago. 1891, p.1.

<sup>28</sup> Antoine Lavastre e Eugene Carpezat eram sócios na Maison Carpezat, fornecendo cenários para a Ópera de Paris e muitos outros teatros da capital. Cf. BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Paris: Hachette, 1893.

<sup>29</sup> Cf. *Diário de Notícias*, Belém, ano 12, n. 67, 26 mar. 1891.

<sup>30</sup> Cf. *idem*, ano 12, n. 179, 18 ago. 1891, p. 2.

<sup>31</sup> Cf. *A República*, Belém, ano 3, nº 633, 27 abr. 1892.

<sup>32</sup> Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 234, 22 ago. 1893, p. 2. O jornal afirma que o contrato foi celebrado.

<sup>33</sup> *O Democrata*, Belém, ano 3, n. 179, 6 ago. 1892, p. 1.

<sup>34</sup> Cf. *idem*.

<sup>35</sup> Cf. *idem*, ano 3, n. 229, 18 out. 1892, p. 2.

<sup>36</sup> Cf. *idem*, ano 3, n. 251, 15 nov. 1892, p. 1.



responsável pela decoração interna e externa dessa casa de espetáculos.<sup>37</sup> Sobrevivem documentos que atestam que as bases do contrato foram aprovadas por Eduardo Ribeiro em ofício que o governador endereçou ao diretor de obras públicas em 22 de fevereiro de 1893. Segundo este documento avulso conservado no Arquivo Público do Amazonas, o contrato atribuía a Amaral os serviços de decoração, pintura, mobília e ornamentação, conforme havia sido proposto em outro ofício do dia 21 anterior pelo próprio encarregado das obras públicas.

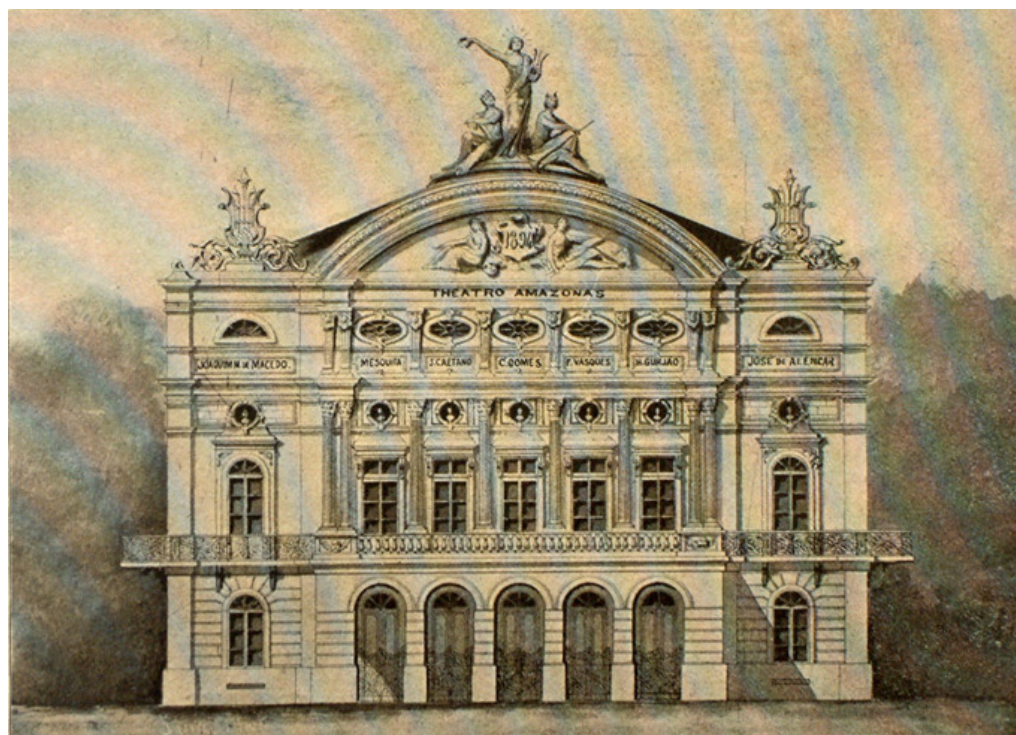


Figura 3. Fachada do Teatro Amazonas, atribuída a Crispim do Amaral, 1893.

O próprio Amaral deu publicidade disso quando, poucos dias mais tarde, se pôs em direção à Europa para contratar pessoal qualificado e adquirir mobília e outros equipamentos. No começo de março de 1893 ele exibiu publicamente em Belém, mais precisamente na livraria Tavares Cardoso & Cia, a sua elaboração para a fachada do Teatro Amazonas.<sup>38</sup> Em abril fez o mesmo em São Luís<sup>39</sup> e no Recife<sup>40</sup>, de onde deve ter partido com direção ao hemisfério norte. O pequeno prazo entre a assinatura do contrato e a exibição da sua elaboração da fachada em cidades distantes de Manaus, sugere que ele já estivesse trabalhando no projeto semanas ou meses antes, a convite do próprio Eduardo Ribeiro, conforme se lê na imprensa nacional daquela época:

<sup>37</sup> Cf. PÁSCOA, Márcio e PÁSCOA, Luciane. As representações da Iara segundo Ermanno Stradelli, José Cândido da Gama Malcher e Crispim do Amaral na Amazônia oitocentista. *Cerrados*, n. 55, Brasília, maio 2021.

<sup>38</sup> Cf. *A República*, Belém, ano IV, n. 878, 10 mar. 1893, p. 1.

<sup>39</sup> Cf. *Diário do Maranhão*, São Luís, ano 24, n. 5876, 10 abr. 1893.

<sup>40</sup> Cf. *Jornal do Recife*, ano 36, n. 86, 18 abr. 1893, p. 3.

“Tivemos ontem o prazer de receber a visita, em nosso escritório feita, do talentoso pintor e cenógrafo brasileiro Crispim do Amaral, que vai em viagem ao Estado do Amazonas a convite do governador dali, tratar da decoração e pintura do novo teatro de Manaus”.<sup>41</sup>

Outra evidência de que Amaral já devia estar pensando neste projeto com alguma antecedência é a publicação da imagem da fachada completa do Teatro Amazonas no álbum que o governo amazonense preparou como lembrança da Columbian Exposition acontecida em Chicago àquele ano de 1893. O evento abriu portas em 1º de maio de 1893 e estendeu-se até outubro, o que faz presumir que ainda no primeiro semestre o material gráfico possa ter sido produzido. Apesar de não haver menção à autoria da imagem na publicação, ela coincide com a descrição que os periódicos de Belém e Recife publicaram durante a visita de Amaral ao Pará e Pernambuco:

*Vimos ontem o plano da fachada principal do Teatro Amazonas, que vai ser construído na capital do vizinho Estado, organizado pelo inteligente pintor Crispim do Amaral. Como obra d'arte, revela as belas aptidões técnicas da mão amestrada que o executou e nada deixa a desejar. A fachada tem no centro um grande frontão encimado por um grupo, representando Apolo recompensando as artes, ao lado direito a História e ao lado esquerdo a Fama. Ao centro do frontão avulta um escudo com. Data da inauguração do edificio, ladeado por figuras que simbolizam as belas artes e as artes teatrais. Sobre a cornija e ladeando o frontão, destaca-se duas liras ornamentadas. Abaixo do primeiro entablamento e encimando as portas, vê-se uma ordem de óculos servindo ao fundo a sete bustos dos seguintes vultos brasileiros: Joaquim M. de Macedo, Mesquita, J. Caetano. C. Gomes, F. Vasques, A. Gurjão e José de Alencar, cujos nomes estão esculpidos em almofadas que ficam acima do friso, fingindo mosaico antigo.*<sup>42</sup>

Entretanto, é possível que Amaral tenha mostrado mais imagens ou partes do projeto, pois a notícia do jornal belenense avançou na descrição do edifício:

*O edificio tem uma varanda que o contorna, com o balanço de 1,40m, que facilita a salvação dos espectadores em alguma emergência. Mede 30,50m de largo e 60,60m de fundo e altura proporcional. O edificio comporta 1050 espectadores. O palco, que é magnífico, tem 35 compartimentos para camarins, quadra-roupa, contrarregra etc. Um vasto salão de pintura, toilettes, privadas e um sem-número de dependências necessárias. Um bom reservatório comunica com um grande número de torneiras, para caso de incêndio. O edificio deve ser situado no largo São Sebastião, a parte mais elevada da cidade de Manaus.*<sup>43</sup>

Mas é igualmente plausível que Amaral tenha providenciado um conjunto de informações a serem veiculadas na imprensa ao lado da imagem da fachada, pois a nota que o *Jornal do Recife* deu quando da sua passagem por Pernambuco, se assemelha àquela de Belém, ainda que mais resumida:

<sup>41</sup> *Idem*, ano 38, n. 98, 1º maio 1895, p. 3. A mesma nota menciona que os trabalhos de decoração e pintura do Teatro da Paz são de Crispim do Amaral.

<sup>42</sup> *A República*, Belém, ano IV, n. 878, *op. cit.*, p. 1.

<sup>43</sup> *Idem*.

O Sr. Crispim do Amaral demora-se em Pernambuco apenas alguns dias, seguindo para a Europa, onde vai encetar os trabalhos de cenografia e contratar artistas para a decoração do Teatro Amazonas e comprar as mobílias necessárias a esse edifício. Por ocasião de sua visita o Crispim mostrou-nos a fotografia do Teatro Amazonas cujo trabalho artístico de pintura, decoração, tapeçaria e cenografia foi-lhe confiado. Sobre o frontão do Teatro vê-se um quadro simbólico representando Apolo coroando as Artes, ladeado pela História e pela Fama. Na fachada do edifício ostenta-se ao lado da data em que este se inaugurará as figuras das Artes Dramática e Musical. Por cima das varandas que dão para um terraço idêntico ao que possui o [Teatro] Santa Isabel colocar-se-ão os retratos dos seguintes autores e artistas dramáticos e musicais: Carlos Gomes, no centro, tendo à direita João Caetano, Mesquita, e Joaquim de Macedo, e, à esquerda, Vasques, H. Gurjão e José de Alencar. A arquitetura adotada é coríntia, sendo sólida a construção do teatro, cuja lotação é de 1050 pessoas.<sup>44</sup>

O acervo do Teatro Amazonas conservou alguns desenhos do projeto da fachada, que não estão assinados. Eles coincidem com a imagem apresentada publicamente em 1893, dos quais se pode extrair considerações interessantes.



Figura 4. Fachada do Teatro Amazonas, atribuída a Crispim do Amaral, 1893.

Curiosamente o material está identificado em francês, pois em uma destas plantas se lê o termo *Partie de Façade*, que significa se tratar da parte anterior do edifício, facilmente reconhecível nesse caso por causa do frontão circular, com seu arco decorado pelas folhas de acanto, características da ordem coríntia, mostrado parcialmente, assim como uma das alegorias nele in-

<sup>44</sup> *Jornal do Recife*, ano 36, n. 86, op. cit., p. 3.



serida, a da arte musical, e os óculos com a previsão de colocação de imagem dos artistas homenageados, com apontamentos verbais nas almofadas acima delas.<sup>45</sup>



Figura 5. Projeto do frontão do Teatro Amazonas, com o semicírculo decorado por folhas de acanto e as representações da Arte Musical e da Arte Dramática.

Do frontão restou um esboço de grandes dimensões, em que se confirmam os interesses do artista decorador. A figura da esquerda traz a chama de fogo em uma das mãos, atributo genérico das representações da Arte<sup>46</sup> e a lira aos pés, uma representação mais particular da arte lírica, aqui vinculada ao teatro musical, pois como diz Cesare Ripa, “*si dá per l'autorità del poeta*”.<sup>47</sup> Abaixo, à esquerda da figura, há uma máscara que pode reforçar o atributo teatral, pois foi comumente associada à Tália.<sup>48</sup> A figura à direita traz uma grande folha com figuração geométrica em uma das mãos e um compasso na outra. A folha em que ela lê, pode representar o livro, símbolo dos poetas ilustres que compõem em verso heroico<sup>49</sup> as suas tragédias. O compasso, por sua vez, dá uma dimensão mais racional e prática à Arte. Ripa nos lembra que “*l'arte é um abitto dell'intelletto e que L'abitto poi dell'intelletto é de due sorti. L'abito speculativo e l'altro é l'abito dell'intelletto pratico, il quale ha due strade per conseguire il suo fine che é l'opera. La prima, é l'esercizio continuo nelle cose fattibili... che l'arte poi abbia bisogno de precetti e ragioni*”.<sup>50</sup>

Assim sendo, a arte também se faz representar por instrumentos que lhe permitem a realização da obra.

<sup>45</sup> Leem-se, da esquerda para a direita, os seguintes dizeres nas almofadas acima dos óculos onde seriam colocados os bustos: *Suivant detail du panneau n° 30; Suivant detail du panneau n° 19; Suivant detail du panneau n. 24.*

<sup>46</sup> RIPA, Cesare. *Iconologia*, t. 1. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1765, v. 1, p. 168.

<sup>47</sup> “Se dá pela autoridade do poeta. *Idem*, *Iconologia*, t. IV. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1765, p. 195 (tradução nossa).

<sup>48</sup> Cf. *idem*, *ibidem*, p. 192.

<sup>49</sup> Cf. *idem*, *ibidem*, p. 193.

<sup>50</sup> “A arte é um hábito do intelecto. O hábito do intelecto é então de duas maneiras. O hábito especulativo e o outro é o hábito do intelecto prático, o qual tem dois caminhos para conseguir o seu fim, que é a obra [de arte]. O primeiro é o exercício continuo das coisas factíveis ... que a arte pois tem necessidade de preceitos e razões”. *Idem*, *ibidem*, p. 166 (tradução nossa).

O uso do francês nas folhas do projeto possibilita alguma especulação, porque era incomum à época que o autor de um projeto dessa natureza não usasse seu idioma nativo. As hipóteses para o documento estar em francês devem considerar, por um lado, a possibilidade de Amaral ter solicitado uma réplica em maior escala do seu desenho original e neste caso ela teria sido feita em Paris, cidade onde tinha conexões diversas. Mas outra possibilidade é a de que o próprio Amaral tenha elaborado o documento visual assim, pois poderia se tratar de cópia para uso dos técnicos franceses que foi contratar para o auxiliar na execução dos trabalhos decorativos. A imagem ainda esconde mais instruções em francês, hoje apagadas por rasuras e deterioração do documento.

Outro raro documento visual sobrevivente é o tramo da fachada lateral (Figura 6) que ficou identificado pelo desenhista com o nº 22, sugerindo que o conjunto de desenhos desta concepção externa do Teatro Amazonas tenha sido extenso e detalhado. O documento refere-se à vista lateral – *vue de côté* – e a designação das medidas dos tambores das colunas pela palavra *assise* sugere que tais indicações deveriam seguir-se nos restantes tramos e na outra lateral do prédio – como sugerido também pelo termo *semblables par côté*, visto no desenho – ou seja, as medidas decorativas formam um aparelho com a estrutura. A existência de várias medidas nos tambores/*assise* dessa planta sugere que ela não foi produzida apenas como exemplo da proposta decorativa, mas como instrumento da execução da obra.

### O projeto da cúpula

O projeto divulgado por Amaral para a sua concepção externa do Teatro Amazonas sofreu um ajuste mais notável no momento da realização. Ele diz respeito à inserção da gigantesca cúpula que se sobressai no telhado do edifício. A planta da cúpula sobrevive em um exemplar hoje conservado no acervo do próprio Teatro Amazonas. Ela vai assinada por Willy von Bancel, de quem se sabe ter trabalhado no cargo de desenhista da Repartição de Terras, possivelmente desde 1893, quando solicitou e obteve de Eduardo Ribeiro a carta de naturalização de cidadão brasileiro<sup>51</sup>, até meados de 1898, quando foi exonerado.<sup>52</sup>

O projeto não se encontra datado, mas deve ter sido realizado em algum momento entre o fim de 1893 e o começo de 1894, de modo que no começo de 1895 o estado já mandava pagar a despesa da remessa da *charpente metalique* do Teatro Amazonas, junto à firma Koch Frères que a havia mandado construir.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Cf. *Amazonas*, Manaus, ano 28, n. 139, 6 jul. 1893, p. 1.

<sup>52</sup> Cf. *Commercio do Amazonas*, Manaus, ano 30, n. 248, 3 ago. 1898, p. 1.

<sup>53</sup> Cf. *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, ano 3, n. 410, 20 abr. 1895, p. 2. Um conjunto de ofícios e despachos de meses antes podem ser consultados no Arquivo Público do Amazonas, atestando o processo de pagamento e despacho da estrutura metálica cimeira do Teatro Amazonas.



Figura 6. Tramo da fachada lateral do Teatro Amazonas, c.1893.

A presença da cúpula exigiu a remoção de alguns elementos da decoração semicircular original, devido ao evidente conflito visual que surgia com o domo. A cúpula chegou e foi instalada ainda em 1895, sendo a sua pintura encomendada a Leonardo Machado, que executou a medição para esse fim naquele ano.<sup>54</sup> Machado revestiria a cúpula de escamas cerâmicas e a figuração escolhida era geométrica, sobressaindo-se o formato losangular e as cores que remetem à bandeira republicana. Vale mencionar as aproximações estéticas da cúpula a outros exemplos no decorrer da história da arquitetura, cujo impacto pode ter inspirado a sua elaboração. A primeira aproximação imagética refere-se às cúpulas da Catedral-Basílica de Nossa Senhora do Pilar em Zaragoza (Espanha) (Figura 7), fundada em 1681, e que possuem o mesmo padrão geométrico e cores similares. A obra também dialoga com algumas cúpulas com escamas cerâmicas em igrejas da Costa Amalfitana.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Cf. *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, ano 2, n. 4862, 27 dez. 1895, p. 2.

<sup>55</sup> O mesmo padrão estilístico pode ser notado na cúpula da Collegiate Santa Maria Maddalena em Atrani (Itália).



As aproximações iconográficas podem ser justificadas pela similaridade de formal<sup>56</sup> e pelo conceito de *Nachleben der Antike*, empregado por Warburg<sup>57</sup>, para abordar a transmigração e a sobrevivência das formas antigas. Há várias traduções utilizadas para o conceito, e nesse caso, concordamos com Felipe Teixeira<sup>58</sup>, de que a ideia warburguiana de *Nachleben* tem um caráter dialético, associado a um processo de cristalização e posterior liberação das imagens, e que E. H. Gombrich denomina “continued revivals”.<sup>59</sup> Já o termo “vida pós-tuma” pode produzir a impressão de uma descontinuidade completa. O conceito de *Nachleben* não se limita a uma mera reprodução ou imitação, mas envolve uma reinterpretação de contextos que são reconfigurados conforme são adaptados na cultura visual de determinado período. Desse modo, entendemos que o revivalismo presente no ecletismo possibilita o diálogo entre formas barrocas e oitocentistas.

Não está claro de quem terá sido a ideia da instalação da cúpula, tal como se apresenta hoje, mas é de se imaginar que a única autoridade capaz de anular os elementos decorativos no projeto encomendado a Crispim do Amaral, tenha sido o próprio governador Eduardo Ribeiro. A decisão pode ter sido conjunta, com Amaral, apenas adaptando a ideia e Bancelos provendo uma planta de estrutura segura.



Figura 7. Catedral-Basílica de Nossa Senhora do Pilar em Zaragoza/Espanha, 1681. Arquitetos: José Felipe de Busiñac, Felipe Sanchez e Francisco Herrera el Mozo.

<sup>56</sup> Cf. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

<sup>57</sup> Ver WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>58</sup> Ver TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das pathosformeln antigas. *História da Historiografia*, n. 5, Ouro Preto, set. 2010. Disponível em <<https://www.historiadahistoriografia.com.br>>. Acesso em 15 dez. 2024.

<sup>59</sup> GOMBRICH, E. H. *apud idem, ibidem*.

A cúpula no século XIX é ao mesmo tempo uma representação revivalista, por ser inspiração de grandes e marcantes estruturas do passado, como também exibiam certa virtuosidade tecnológica, por causa do uso do ferro pré-fabricado em composição com diversos materiais para a obtenção de resultados visuais que renovassem a carga simbólica de prestígio que se liga à tal estrutura.

O revivalismo refere-se à variedade estilística do século XIX, após o neoclassicismo, que envolvia a recriação de estilos históricos, caracterizando-se pelo desejo de fidelidade a um estilo específico do passado para tipologias arquitetônicas. Conhecido como historicismo, este termo foi usado de forma mais livre, no entanto, para caracterizar o interesse geral no contexto histórico evidente em grande parte da arte e arquitetura do século XIX, incluindo movimentos ecléticos e revivalistas.<sup>60</sup>

O ecletismo, por sua vez, é caracterizado pela combinação e seleção livre de diferentes estilos, enquanto o historicismo (revivalismo) se concentra na recriação de um único estilo histórico, a partir de fontes sobreviventes. Com a pluralidade cada vez maior de estilos históricos no uso geral, encorajando a liberdade estilística completa, os revivalistas acadêmicos exigiam fidelidade absoluta a um estilo para todos os tipos de edifícios. Junto com essas visões opostas, começou a busca por um estilo que não fosse imitação do passado, mas expressão da modernidade. O ecletismo parecia oferecer uma solução: seus defensores o usavam para afastar o estigma associado à imitação, ao mesmo tempo em que enfatizavam que, ao combinar habilmente as melhores características de todos os estilos do passado, eles poderiam atender às demandas da modernidade para todos os tipos de edifícios.<sup>61</sup>

Como Curtis esclarece, “o ecletismo não propunha regras automáticas para combinações e não fornecia relações óbvias entre função e forma, mas quando se conseguia uma transformação real, era um instrumento poderoso para aprender com o passado”.<sup>62</sup> Leland Roth classifica o ecletismo em duas fases, que denomina “ecletismo associativo”, que evoluiria para o “ecletismo sintético”.<sup>63</sup> Ao associativo o autor relaciona as obras, ainda no século XVIII, que se utilizavam de repertórios de estilos históricos com o intuito de remeter a apenas um determinado estilo em cada edifício. A mudança para o sintético diz respeito a uma prática arquitetônica que já não considera apenas uma vertente estilística por obra e as possibilidades tornam-se ilimitadas. Roth observou esses dois tipos de ecletismo em um período que, para outros historiadores, seria ainda a era neoclássica, um questionamento a que o autor pretendeu solucionar quando afirma que o “ecletismo sintético foi empregado pelos primeiros românticos assim como foi pelos primeiros neoclássicos”.<sup>64</sup>

<sup>60</sup> Cf. MUTHESIUS, Stefan. Eclecticism. *Grove Art Online*. 2003. Disponível em <<https://www.oxfordartonline.com/groveart>>. Acesso em 21 set. 2024.

<sup>61</sup> Cf. *idem*, *ibidem*.

<sup>62</sup> CURTIS, William J. R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 25.

<sup>63</sup> ROTH, Leland M. *Understanding architecture*. New York: Harper-Collins, 1993, p. 491.

<sup>64</sup> *Idem*, *ibidem*.

Para Claudia Ricci<sup>65</sup>, o estudo de diferentes obras arquitetônicas do passado já havia sido iniciado na École des Beaux-Arts de Paris, que, após a reforma de 1863, passou a abrigar ateliês oficiais de diferentes escolas do pensamento arquitetônico. Nesse período, foi possível notar a relevância adquirida pela história da arte, juntamente com o desenvolvimento das técnicas arqueológicas modernas, que, naquele momento, estavam imersas em um caráter científico no estudo e na organização dos elementos arquitetônicos. Desta forma, a arquitetura procurava dialogar com os problemas da sociedade oitocentista em transição. Para além da combinação de estilos do passado, o ecletismo pesquisava soluções em novos materiais e técnicas do presente, a partir dos sistemas construtivos.

Essa mudança de atitude está relacionada ao impacto da filosofia idealista de Hegel, que, ao final do século XVIII, considerava que as atividades humanísticas e a criação artística deveriam ser estudadas no seu contexto histórico.<sup>66</sup> Com isso, a produção arquitetônica do passado deveria ser avaliada conforme suas próprias características, e não segundo um paradigma imutável, como faziam os neoclássicos.<sup>67</sup>

Ricci<sup>68</sup> destaca que pode parecer incomum, atualmente, que a criação de um novo estilo estivesse fundamentada no uso das formas arquitetônicas do passado e que o estudo da história servisse como uma orientação para o futuro. Entretanto, a intenção não era romper com a tradição histórica, nem criar um estilo desvinculado de um vocabulário prévio. Pelo contrário, a ideia era aprimorar os princípios compositivos e construtivos para que pudessem refletir a sociedade que os originou. Frampton ressaltou como uma das consequências da reavaliação histórica, a ampliação do percurso do *Grand Tour*, que poderia abranger culturas periféricas que teriam influenciado a produção romana.<sup>69</sup> Os indícios de um pensamento expandido para além das fronteiras europeias, foram observados por Pevsner, ao mencionar que “numa visão mais ampla do estilo de 1750, uma ponte chinesa, um Pantheon em miniatura e uma ruína gótica pertencem ao mesmo conjunto”.<sup>70</sup>

Assim, o Teatro Amazonas foi planejado seguindo a autenticidade formal e estética do estilo eclético, conforme indicado por Valladares<sup>71</sup> e Páscoa.<sup>72</sup> Derenji<sup>73</sup> salientou a importância da estrutura metálica, da cúpula policromática, das decorações fitomórficas francesas e da influência do *art nouveau* como elementos que simbolizavam a modernidade. Para Valladares, o ecle-

<sup>65</sup> Ver RICCI, Claudia Thurler. O ecletismo e civilização. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, v. 1.

<sup>66</sup> Cf. COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architecture essays, 1980-1987*. Massachusetts: MIT Press, 1994.

<sup>67</sup> Cf. RICCI, Claudia Thurler, *op. cit.*

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Ver FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 4.

<sup>70</sup> PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 344.

<sup>71</sup> Ver VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

<sup>72</sup> Ver PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/Funarte, 1997.

<sup>73</sup> Ver DERENJI, Jussara. *Teatros da Amazônia: Teatro da Paz, Teatro Amazonas*. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.

tismo não se limitava a ornamentos, à aparência superficial da decoração, e sim, aos próprios atributos estruturais.

*O teatro foi uma construção moderna e avançada para a data, considerando-se a estrutura metálica da enorme cobertura, ainda mais da cúpula, verdadeiro capricho e aventura da engenharia de então, apenas destinada a monumentalizar o edifício na interferência e na acomodação paisagística. A verdade é que o zimbório não tem funcionalidade, nem correlação aos espaços arquiteturais. A cobertura poderia ser o simples tetraedro, pois a plateia não excede o nível do forro, mas, há de se entender, o Teatro Amazonas não poderia ser igual, nem lembrar nenhum outro.<sup>74</sup>*

A ideia da cúpula do Teatro Amazonas pode até mesmo ter nascido de um outro projeto feito para o Amazonas, mas de execução malograda. Em 1883, o mesmo Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil que havia vencido a concorrência para o projeto do Teatro Amazonas, apresentou outro projeto, desta vez para um presídio a ser construído em Manaus (Figura 8). A obra nunca foi levada a cabo, mas o documento está preservado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.<sup>75</sup> Segundo o documento, composto de 16 lâminas, o grande prédio de fachada eclética, desenhado por Carlos Luiz David, era encimado por uma cúpula. Se executada, teria sido a primeira naquelas dimensões a existir em Manaus, então pequena cidade com 2 ou 3 dezenas de milhares de habitantes.

O que pode ter parecido demasiado arrojado para uma penitenciária de uma urbe de pequenas dimensões, adaptou-se perfeitamente ao teatro que se pretendia como edifício referencial da cidade. Não há de momento documentos que atestem o vínculo direto, exceto o que já sabe sobre Eduardo Ribeiro ter revisto todos os projetos pendentes, como o do teatro, e presumivelmente do presídio, para levar à cabo a sua promessa de campanha pela modernização urbana de Manaus.

Outra evidência de que a cúpula se vincula a Ribeiro se conecta ao desejo surgido em desmontar a estrutura do domo do Teatro Amazonas. O assunto aparece na gestão de Fileto Pires Ferreira, sucessor imediato de Ribeiro e que havia sido seu aliado. O teatro foi inaugurado por Ferreira, seis meses depois de ter assumido o mandato, em meio a intensas obras que corriam desde 1893. Ferreira deu continuidade com o calçamento e a construção de escadas no entorno do teatro, melhorando a estrutura externa da acrópole que erguia a casa, assim como contratou o italiano Domenico de Angelis (1853-1900) para a decoração de seu salão nobre. Mas no início de 1898, o diretor de obras públicas se viu autorizado ao chamamento público de empreiteiros para a colocação de calhas “do Teatro Amazonas e desmontar a cúpula do mesmo”.<sup>76</sup> Após repetidas chamadas na imprensa, sem comparecimento de interessados, a concorrência foi anulada e postergou-se a desmontagem.<sup>77</sup> A essa altura, Ferreira ausentara-se da governação em 3 de abril daquele ano de 1898, não voltando mais à posse do cargo de governador.

<sup>74</sup> VALLADARES, Clarival do Prado, *op. cit.*, p. 36.

<sup>75</sup> Projeto de uma prisão penitenciária elaborado pelo Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil, Rua da Prata 98, Lisboa, extrahido e desenhado por Carlos Luiz David, Manaus, 1883. [16f.]

<sup>76</sup> *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, ano 6, n. 12997 [1198?], 1º fev. 1898, p. 3.

<sup>77</sup> Cf. *idem*, ano 6, n. 1253, 12 abr. 1898, p. 1.

Aparentemente, o sucessor José Cardoso de Ramalho Júnior não quis ou não pôde seguir adiante com a ideia.

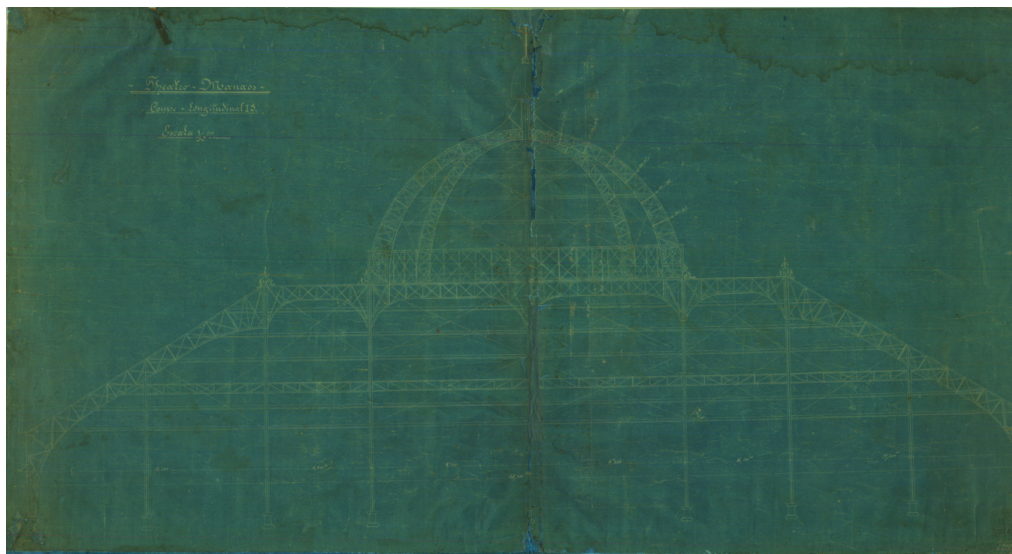


Figura 8. Willy von Bancelis, Projeto da cúpula do Teatro Amazonas, com sua assinatura no canto inferior direito.



Figura 9. Projeto do presídio de Manaus, assinado por Carlos Luiz David, do Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil, de Lisboa, 1883.

Não se sabe o quanto Crispim do Amaral estaria envolvido na ideia e realização da cúpula, uma vez que ele também foi fiscal dos trabalhos de decoração externa do Teatro Amazonas. Mas é possível que ele mantivesse estreita sintonia com Eduardo Ribeiro, uma vez que ambos eram positivistas<sup>78</sup> e compartilhavam tanto a cor da pele e os estigmas que a época lhe impôs,

<sup>78</sup> Crispim do Amaral se candidatou a deputado por Pernambuco na formação do primeiro Congresso da República, em 1890. Cf. *A Província*, Recife, ano 13, n. 251, 1º nov. 1890, p. 1 e 2.



quanto a origem nordestina humilde. A cúpula pode ser entendida então como uma elaboração dos envolvidos, Bancel inclusive, para dar ao Teatro Amazonas o elemento definitivo de sua identidade, que geraria o caráter icônico que a obra impôs à posteridade do Amazonas.

### A inauguração e o legado para o Teatro Amazonas

Os diversos despachos, ofícios e restantes documentos do cotidiano das repartições públicas amazonenses do ano de 1896, especialmente no segundo semestre, quando as obras do Teatro Amazonas caminhavam para sua inauguração, viram um ritmo frenético de pagamentos e cobranças pela conclusão de tarefas diversas. Nessa altura, Crispim do Amaral ainda executava a decoração interna, que envolvia diversos afazeres, não necessariamente artísticos, mas que completavam o revestimento dos espaços internos que também foi de sua responsabilidade.<sup>79</sup> Percebe-se no conjunto dos documentos do expediente estadual pesquisados alguma impaciência com o artista, talvez pela pressa em inaugurar a obra, uma vez que a companhia lírica italiana contratada com o maestro e empresário Joaquim Franco (c.1857-1927) para a temporada de abertura do Teatro Amazonas deslocou-se para a Amazônia no prazo a ela estipulado; o grupo chegou à Amazônia a meio do segundo semestre de 1896 e foi necessário permitir que se apresentasse inicialmente em Belém – e não depois, como estava combinado – para acomodar as despesas, o que de fato aconteceu ao fim de outubro de 1896. Mas à medida que as ordens de serviço do governo amazonense iam sendo expedidas para a execução dos trabalhos de Crispim do Amaral, ele também requisitava o pagamento de valores em atraso, certamente temendo por mais atrasos e um desgaste maior com os administradores estaduais.<sup>80</sup>

O Teatro Amazonas enfim foi inaugurado em 31 de dezembro de 1896, com um concerto lírico pela companhia artística contratada e a temporada começou com *La Gioconda*, de Ponchielli, no dia 7 de janeiro de 1897, durando até o começo de abril. Crispim do Amaral permaneceu por algum tempo em Manaus, retirou-se para o Recife por alguns meses e voltou ainda à capital do Amazonas em junho de 1897. Em 3 de julho daquele ano, tomou parte da festa artística da soprano Adele Marchesi, por ocasião dos trabalhos da Companhia Lírica Tomba, no Teatro Amazonas, ocasião em que o periódico *O Imparcial* o chamou de “virtuose”.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Uma ordem de serviço dava ideia do estado em que se encontravam os trabalhos: “Portas para passagem para a orquestra (duas) a 40\$000 cada uma; portas com veneziana para os quartos do diretor e dos bombeiros (duas) a 70\$000; soalho e vigamento da orquestra (40,59m2) a 10\$000 o m2; revestimento da caixa timpânica a 500\$000; cancelas com duas almofadas (3) a 120\$000 cada uma; escadas colocadas ao lado do arco interno, para o maquinista (26,30m2) a 4\$000 o metro; banquetas para os camarins, com étagere e gavet (22m2) a 25\$000 o metro; soalhos nos castelos dos tambores (10,80m2) a 8000 o metro; mesa grande, com étagere, para cantor a 250\$000 o metro; armários com prateleiras para o repertório musical (dois) a 150\$000 cada um”. Ordem de Serviço do Diretor de Obras do Governo Estadual do Amazonas, Manaus, 4 set. 1896.

<sup>80</sup> Em ofício encaminhado em 26 de novembro de 1896, Crispim solicitou que pagassem as despesas de pessoal do mês de outubro até a primeira quinzena de novembro, temendo certamente atrasos.

<sup>81</sup> *O Imparcial*, Manaus, ano 1, n. 95, 6 jul. 1897, p. 2.



Embora o artista pernambucano ainda tivesse tentado alguns negócios no Norte do Brasil<sup>82</sup>, ele não voltaria mais à Amazônia. Ao fim do século ele havia regressado a Paris, onde permaneceu por alguns anos. Seu retorno ao Brasil, inicialmente para o Recife, teve como destino o Rio de Janeiro, onde se fixou definitivamente, continuando a carreira de cenógrafo, e onde veio a falecer em 16 de dezembro de 1911.

*Artigo recebido em 20 de fevereiro de 2025. Aprovado em 3 de maio de 2025.*

---

<sup>82</sup> Ele foi anunciado mais de uma vez como em trânsito para Manaus, após a inauguração do Teatro Amazonas, como se lê no jornal carioca *O Paiz*, de 18 de novembro de 1897, mas não se atestou mais a sua presença depois de agosto deste ano; em relação ao Pará, chegou a fazer tramitar projeto de estabelecimento de colunas-anúncio, pavilhões para venda de jornais e artigos de comércio, com banheiros públicos em Belém, mas a proposta, que previa isenção de impostos e taxas, foi rejeitada pela Assembleia Legislativa. Ver *O Pará*, Belém, ano I, n. 14, 25 dez. 1897, e *O Pará*, Belém, ano I, n. 85, 10 mar. 1898, p. 3.