

As mágicas, segundo periódicos e produtores teatrais: Brasil e Portugal

Vanda Bellard Freire
Universidade Federal do Rio de Janeiro
e-mail: vandafreire@yahoo.com.br

Sumário:

A presente comunicação apresenta resultados parciais de pesquisas realizadas no Brasil (apoio CNPQ) e em Portugal (apoio CAPES). A partir da consulta de fontes primárias nos dois países foi possível reconstruir a história das mágicas no Brasil e em Portugal, segundo abordagem da História Social da Música. O relato aqui apresentado fundamenta-se na análise e interpretação de informações contidas em periódicos da época, cartazes e programas de teatro, revelando aspectos da inserção da mágica na sociedade do Rio de Janeiro e de Lisboa, na transição do século XIX para o século XX.

Palavras-chave: música brasileira, teatros, salões, história social.

Introdução

O presente trabalho apresenta resultados parciais de pesquisas realizadas em Portugal (apoio CAPES) e de pesquisas realizadas no Brasil (apoio CNPq). Espetáculos dramático-musicais denominados **mágicas** constituíram o foco principal da pesquisa. A denominação mágica possivelmente procura indicar os espetáculos, no século XIX, que permaneceram enfatizando aspectos fantásticos, tal como no barroco (Berthold, 2000). As mágicas valeram-se de maquinarias, para proporcionar efeitos cênicos, como *ilusão* e *transformação*, conjugados a aspectos, líricos e satíricos, quadros e cenas mais ou menos independentes, com diferentes características musicais, texto em português, enredo não necessariamente linear.

As informações primárias provêm, em Portugal, da Biblioteca Nacional de Lisboa e do Teatro D. Maria II; no Brasil, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico e Biblioteca da Escola de Música da UFRJ: livros de registros de espetáculos, programas de teatro e cartazes dos séculos XIX e início do século XX, partituras, libretos, periódicos. As informações levantadas permitiram entrecruzar perspectivas dos produtores teatrais e dos articulistas de periódicos, possibilitando a reconstrução da trajetória das mágicas, nos dois países, em sua inserção social.

A fundamentação teórico-metodológica da pesquisa apóia-se na dialética e na fenomenologia, aplicadas à História Social da Música, enfatizando o movimento das manifestações musicais entre diversos espaços sociais e os significados sociais da música, em uma perspectiva não linear de tempo e não causal (Burke, 1992; Catroga, 2001; Clifton, 1983; Jauss, 1978; Dahlhaus, 2000; Carvalho, 1994). É essa visão subjetiva, não estática e não linear de história e de cultura, a da presente pesquisa, compreendendo a história como um relato construído por um sujeito condicionado pelas memórias e valores da sociedade.

Mágicas, no Brasil e em Portugal, segundo periódicos e produtores teatrais

O olhar da Imprensa foi rastreado em informações explícitas ou implícitas de periódicos da época, inevitavelmente ideológicas, interpretadas na pesquisa em contraponto com as informações dos produtores das mágicas, obtidas no material de divulgação: cartazes e programas.

A origem da mágica (início do século XIX, ao que parece, nos dois países) pôde ser depreendida, entre outros indícios, de periódico não identificado, encontrado no Teatro D. Maria II, que menciona a mágica “As Covas de Salamanca”, encenada no Theatro do Salitre, Lisboa, em 1806 (Freire, 2005): “*um tal Faria que teve a idéia das montagens difíceis e complicadas. Foi o avô dos maquinismos que em teatro deslumbram , mas ocultam, quase sempre, a vacuidade das peças.*”

A referência mais antiga à mágica que encontramos no Brasil é ao espetáculo “O Mágico em Valença” (Rio de Janeiro, janeiro de 1815): “*no Real Theatro de São João a nova comedia magica, peça muito galante, além das tramóias com que o actor Luiz Xavier Pereira, maquinista actual do mesmo Theatro, pretende mostrar a tão erudito público o seu préstimo como maquinista.*” (Gazeta do Rio de Janeiro). No ano seguinte, 1816, novo anúncio da mesma mágica, no mesmo periódico: “*a beneficio*” do maquinista do Theatro São João, “*com algumas novas transformações*”, “*adornado também de algumas vizualidades*”. Os espetáculos realizados em janeiro provavelmente sinalizam a abertura do entrudo, tradicionalmente precedido por uma comédia.

Esses três anúncios revelam que a mágica esteve desde o início envolvida com “visualidades” aliadas a efeitos fantásticos. Os maquinistas, responsáveis pelos efeitos cênicos, eram citados nominalmente. A referência ao “erudito público” merece registro, assim como à “vacuidade das peças”, lembrando que expressam visões parciais. A denominação “comédia mágica”, juntamente com outras que incluem a designação “fantástica” ou “mágica”, referem-se a espetáculos que podem ser genericamente chamados de mágicas, tal como os anunciados acima.

O mesmo periódico não identificado, citado anteriormente, traz referências que indicam funções sociais da mágica, como a de entretenimento: “*em 1857 reconstruiu-se o teatro [Variedades Dramáticas] e inaugurando-se (...) com a mágica Lotaria do Diabo. O sucesso foi retumbante. (...) A mágica foi o entretenimento dos nossos avós, sebastianistas, embora não o confessassem*”. A receptividade transparece no mesmo texto: “*A empresa Pinto Bastos pôs em cena , em (...) 1873, a peça Os Filhos da República, mas o público , nesse tempo, preferia Os Amores do Diabo, A Pera de Satanaz e A Pomba dos Ovos de Ouro.*” O “sucesso retumbante” e a preferência pelas mágicas, em detrimento de outros gêneros, merecem destaque. Foram encontradas referências em periódicos no Brasil às mágicas citadas acima, indícios do intenso trânsito de mágicas entre Portugal e Brasil, reescritas ou “arranjadas” à cultura de cada país.

Uma “Receita de Mágicas”, na Revista Theatral (Lisboa, 1896), descreve duas categorias de mágicas: a “antiga” e a “moderna” (Freire, 2005), que parecem aplicáveis ao Brasil, e podem ser rastreadas pelos títulos das mágicas. A “Receita” cita características gerais: bailados, diálogos simples, presença do trocadilho. Esses trocadilhos referem-se, provavelmente, ao artifício de comentar a atualidade através de referências longínquas, no tempo e no espaço. O cartaz da mágica “O Príncipe Perfeito ou Magia contra Magia” (Lisboa, 1823, Theatro da Rua dos Condes), também alude a esse artifício: “*procura chamar atenção à presente Epoca, posto que seja representada na Grecia. (...) he trassada engenhosamente sobre huma acção ficticia para terem lugar as excellentes Scenas analogas às actuaes circunstancias*”.

Alusões a valores como liberdade e patriotismo aparecem com frequência, sobretudo na primeira metade do século XIX, paralelamente a moralidade, jocosidade e fantasia, parecendo caracterizar as mágicas, no Brasil e em Portugal, na primeira metade do século XIX (posteriormente, a moralidade vai cedendo lugar à ambigüidade, com personagens malignos, como o diabo, em versões que diluem a oposição entre o bem e o mal). O aproveitamento de lendas e conto de fadas é comum nessa fase inicial. Os personagens fantásticos (fadas, dragões, feiticeiros etc) convivem com referências, nos cartazes, a valores político-ideológicos da época: “*a doutrina do drama*”, “*a mais sólida moral e propria do nosso actual Systema*”, o “*combate da Justiça e da Verdade contra a Tyrannia, e Despotismo*” . A busca de sublinhar o poder transparece na utilização desses espetáculos para festejar eventos ligados à monarquia, como o aniversário da Coroação de D.

João VI, comemorado com a mágica “O Mago Triunfante ou A Virtude Exaltada” (Theatro da Rua dos Condes, Lisboa, 1825).

A censura às mágicas aparece explicitamente, revelando a repressão às críticas políticas que, mesmo deslocadas para contextos longínquos e mescladas à fantasia, de alguma forma preocupam o poder político constituído. Um cartaz menciona que “*Este Drama foi prohibido pelo governo absoluto*”, e termina dando “*vivas à Carta Constitucional e seus defensores*” (“O Mágico em Andaluzia”, 1828 e 1832, Theatro São João, Porto).

Paralelamente, o maravilhoso permanece: “*todas as decorações são apparatusas e as frequentes transformações muito engenhosamente concebidas*”, assim como o humor, como na “Receita”, citada anteriormente, que atribui às mágicas o papel de “*fazer rir às crianças e de ensinar a elas a arte de fazer espírito*”. Os “*apparatos e transformações*” contribuem para o jogo dialético entre ilusão e negação, processo de denegação que traz determinados elementos à consciência, negando-os simultaneamente. A situação do espectador, que experimenta simultaneamente a ilusão teatral e a sensação de que aquilo que vê não existe realmente, é um exemplo de denegação propiciado pelas mágicas.

Nos final do século XIX e início do XX, aparecem referências às inovações científicas e tecnológicas: “*serve-se dos últimos descobrimentos da sciencia*”. Os efeitos especiais e visualidades sofisticam-se: “*deslumbramento de trajos, de scenografia, uma obra prima de machinismo*”, “*deslumbram a vista como um lindíssimo fogo de artifício*”, “*magica de grande espectacullo (...). A vista final será illuminada a Luz Electrica*” (O Feiticeiro da Torre Velha, Lisboa, 1874).

Paralelamente ao deslumbramento, à magia e à inocência, as mágicas mais recentes importaram características do teatro de revista, evidenciadas por outros apelos: “*Carnações esplendorosas de mulheres à luz faiscante da ellectricidade, olhos que bilham, vozes vem afinadas.*” (Vênus, Ilustração Portuguesa, 1906). Anteriormente, fora encenada, no Rio de Janeiro, a mágica “O Cavalheiro da Rocha Vermelha”, cuja apreciação transcrevemos aqui (Jornal do Brasil, 1895):

tem todos os elementos para agradar – luxo, bella musica e mulheres formosas (...).

Os principais trechos de musica que hontem mais atrahiram a attenção foram as walsas da fada Colibri (...). No 1º. e 3º. Actos, a walsa, as coplas e o Tango do Diabo Electrico (...) e o duetto suavissimo do cavalheiro esmeraldo (...) e a princeza Estrela Dalva (...) , afinadas, bem ensaiadas e todas graciosas, as estrellas do Lucinda foram alvo de unânimes applausos.

O desenvolvimento dramatico foi excelente . (...) Os coros estiveram bons. (...) A mágica está destinada a fazer carreira, machinismos, scenarios, vestuarios e accessorios, tudo esta digno de applausos. (...) E a Orchestra esteve excellente.

(...) O publico não se tem cansado de mostrar o seu agrado pelo bom desempenho da peça e pela riqueza da encenação.

Vislumbra-se um espetáculo bem cuidado tecnicamente. Danças populares urbanas (tango e valsa), ao lado de coplas e duos, certamente contribuíram para a identificação do público com a cena, favorecendo o sucesso de bilheteria. Elementos fantásticos e efeitos cênicos permanecem como atrativos, assim como as alusões a belas mulheres, comuns nessa virada de século.

Outra mágica encenada no Rio de Janeiro “A Cornucópia do Amor”, também alcançou grande sucesso, compensando os gastos na produção: “*Parece que já não há no Rio de Janeiro quem não tenha assistido as representações desta deslumbrante peça*” (Jornal do Brasil, 2/1/1895). O mesmo jornal, em 8 de janeiro, comenta:

– Um camarote!

– Não ha mais!

– Uma cadeira!

- Vendi a última agora mesmo.
- Uma friza ... qualquer coisa! (...)

Taes são as palavras que se ouvem todas as noites na bilheteria do Sant’Anna, desde que está em scena – A Cornucópia do Amor.”

As mágicas desse período, no Brasil e em Portugal, investem grandemente na produção, gerando espetáculos deslumbrantes, valorizando o “espetacular”. O espetacular, segundo a estética da recepção, é função tanto do espetáculo em si, quanto da percepção do espectador. E tudo isso parece transparecer no sucesso das mágicas, ilustrado, aqui, pela encenação de três mágicas simultaneamente, em teatros do Rio de Janeiro (Jornal do Brasil, 13/4/1895) : A Pera de Satanaz, no Theatro Apollo, A Loteria do Diabo, no Sant’Anna e As Maças de Ouro, no Variedades. As duas primeiras também foram encenadas em Portugal, mas certamente as versões diferem em cada país.

As observações da imprensa e dos produtores de teatro, resumidamente apresentadas, têm possibilitado a reconstrução da percepção de determinados segmentos sociais sobre as mágicas, permitindo que mergulhemos na sociedade daquela época. Outras informações levantadas merecem análise posterior: preços de ingressos, características dos teatros, texto dos libretos, análise de partituras etc.

As grandes produções cênicas e as alusões a mulheres belas, entre outros aspectos, evidências da aproximação com o teatro de revista e produções cinematográficas, no início do século XX, possivelmente levaram as mágicas a desaparecerem de teatros brasileiros e portugueses e a serem esquecidas pelos historiadores da área de música.

Referências Bibliográficas

- Berthold, Margot. (2000). *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva; 2000.
- Burke, Peter (Org.) (1992). *A escrita da história*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- Cliffon, Thomas. (1983). *Music as Heard. A study in applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.
- Catroga, Fernando. (2001). *Memória, história e historiografia*. Coimbra (Portugal): Quarteto, 2001.
- Carvalho, Mário Vieira de. (1993). *Pensar é Morrer ou O Teatro São Carlos*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Dahlhaus, Carl. (2003). *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70.
- Freire, Vanda L. Bellard. (1994). A História da Música em Questão – uma reflexão metodológica. In *Fundamentos da Educação Musical*, v.2 . Porto Alegre: ABEM / UFRGS.
- . (2005). Óperas e Mágicas em Salões e Teatros no Rio de Janeiro e de Lisboa. *Anais do Encontro Anual da ANPPOM*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Jauss, Robert. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Galimard.