

ÓPERAS E MÁGICAS EM TEATROS E SALÕES DO RIO DE JANEIRO E DE LISBOA

Vanda Lima Bellard Freire
vandafreire@yahoo.com.br
UFRJ

Resumo

A presente comunicação relata resultados parciais de pesquisa Pós-doutoral (apoio CAPES) , cuja etapa inicial foi realizada junto à Universidade Nova de Lisboa. Os objetivos principais da pesquisa focalizam o movimento teatro-salão percorrido por óperas e mágicas, em Lisboa e no Rio de Janeiro. A etapa aqui relatada priorizou o levantamento de informações através de fontes primárias, em arquivos portugueses, tendo chegado ao levantamento de 124 títulos de mágicas e de 103 óperas em português, produzidas em Portugal. Levantamento e análise de periódicos e de cartazes e programas de teatro permitem interpretar preliminarmente o material levantado e reconstituir a trajetória da mágica em Portugal de 1796 a 1917.

Palavras-chave: operas; mágicas; história da música em Lisboa e Rio de Janeiro

Abstract

This paper presents the first results of the post-doctorate research sponsored by CAPES called "Operas and Magics in Lisboa and Rio de Janeiro's theater and saloons", which started in the Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

The main purpose of this research is to establish the movement theater-sallon which was seen in operas and magics both in Lisboa and Rio.

The most important part of the data collection presented here was obtained thru primary sources in Portuguese archives. As a result, were found 124 magic titles and 103 operas in Portuguese, made in Portugal.

The gathering and analysis of journals, theater billboards and playbills made it possible to trace back the course of magics in Portugal from 1796 to 1917.

I) Introdução

O domínio do fantástico teve espaço garantido no teatro musical do século XIX , no Brasil e em Portugal, em espetáculos dramático-musicais denominados mágicas, possivelmente como um resíduo do teatro barroco, para o qual os aspectos fantásticos são particularmente significativos.

Mágicas foram espetáculos frequentes nos teatros do Rio de Janeiro e de Lisboa, e sua característica marcante, como gênero, é a presença de personagens e aspectos fantásticos, ainda que aliados a outros aspectos (líricos, satíricos, etc) (Freire, 2004).

A pesquisa aqui relatada teve início no Brasil, decorrendo de outras sob minha coordenação, que focalizavam o movimento operístico brasileiro e que terminaram por redescobrir um gênero dramático musical esquecido pela historiografia : as mágicas.

O silêncio da historiografia em Portugal, assim como algumas consultas informais feitas a pesquisadores portugueses, levaram à consideração de que as mágicas somente haviam existido no Brasil. Recentemente, citação de Eça de Queiroz, encontrada em livro de Veneziano (1999), focalizando o teatro de revista, abriu outra perspectiva para minhas pesquisas, pois referia-se às mágicas. A partir daí, o olhar estendeu-se a Portugal.

Com apoio do Governo Brasileiro (CAPES) e em interação com o Dr. Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa / CESEM) teve início a pesquisa “ Óperas e Mágicas em Teatros e Salões do Rio de Janeiro e de Lisboa”, como estágio Pós-Doutoral , no período setembro de 2004 / fevereiro de 2005. A presente comunicação focaliza resultados preliminares da etapa realizada em Lisboa.

Apesar da expectativa de encontrar pouca informação primária sobre o assunto, em virtude do silêncio sobre o tema, um grande lastro de informações desdobrou-se na fase de captação de dados junto a dois arquivos portugueses, a Biblioteca Nacional de Lisboa e o Teatro D. Maria II. Foi possível reconstruir e interpretar preliminarmente a trajetória da mágica em teatros e salões portugueses, do início do século XIX ao início do século XX. Optou-se, então, por minimizar os objetivos da pesquisa referentes à ópera em Portugal e ampliar os que se referiam à mágica.

A linha de abordagem adotada envolve algumas concepções teórico-metodológicas fundamentais : o conceito de circularidade cultural, adaptado de Bahktin (in Ginzburg, 1989) ; o conceito de significados sociais da música, em uma perspectiva não linear de tempo (Freire, 1994); as concepções de fenomenologia e de estética da recepção

(Cliffon,1983; Jauss, 1978; Dahlhaus, 2000), aplicadas à história social da música; o modelo de comunicação, com ênfase na recepção de óperas (Carvalho,1994); a concepção de história social, segundo uma visão dialética e fenomenológica, com base em Burke (1992), Freire(1994) e Cartroga (2001).

II) Principais fontes de informação primária

No Teatro D. Maria II, os principais documentos consultados foram os livros de registros de espetáculos desde 1846, programas de teatro e cartazes dos séculos XIX e XX (cerca de 4000 documentos), os acervos de partituras e de libretos de cordel da Coleção Lino Ferreira (1302 libretos) e alguns periódicos (“Notícia Teatral”, “Revista Theatral”, Ilustração Portuguesa). Na Biblioteca Nacional, os principais documentos consultados foram o acervo de partituras de Música Cênica e de Canto e Piano, as Coleções Augusto Machado e Salvador Marques.

Essas fontes primárias permitiram a construção de bancos de dados, gerando dois catálogos básicos : o catálogo Mágicas em Portugal (124 títulos) e o catálogo Óperas Portuguesas em Português (103 títulos), a maior parte dos títulos inédito. Esses bancos permitiram o cruzamento de diferentes perspectivas: a dos produtores de espetáculos (através dos programas de teatro e cartazes); a visão (parcial) dos espectadores, através de periódicos ; a dos artistas que criavam mágicas, através de libretos e partituras.O cruzamento desses olhares permitiu tentar reconstruir a trajetória das mágicas em sua articulação com a sociedade da época.

III) Etapas da trajetória da mágica em Portugal

Foi possível caracterizar, preliminarmente, três etapas na trajetória da mágica : 1)1796 a1844; 2) 1845 a 1879; 3) 1880 a 1917.

As referências mais antigas localizadas são as mágicas “O Chapéu Mágico” (Teatro São Carlos , 1796) e “As Covas de Salamanca” (Teatro do Salitre, 1806). As referências mais recentes , com encenação posterior a 1900, são as mágicasO Raminho de Ouro, de 1916, e Salamandra 27, de 1917.

Quanto aos teatros em que as mágicas foram apresentadas, podemos observar, no período 1796-1844, que o maior número se deu no Teatro da Rua dos Condes.

No período 1845-1879, o Teatro da Rua dos Condes também lidera, com 13 apresentações levantadas, seguido do Teatro do Salitre (Variedades) e do Teatro D. Maria II , além de outros .Cabe sublinhar uma apresentação realizada no Teatro das Laranjeiras, pertencente ao Conde de Farrobo, amante do gênero lírico.

Na fase final das mágicas (1880 – 1917) , o Teatro da Trindade lidera, com 10 mágicas, seguido do Teatro do Salitre (Variedades) , do Avenida e outros .Destacamos o Teatro Angrense , nos Açores, do qual se encontrou uma referência à apresentação da mágica A Gata Branca.

IV) Compositores e libretistas , libretos e partituras

As mágicas foram escritas por escritores teatrais e compositores musicais experientes, o que nos permite interrogar por que as mágicas não mereceram registro na literatura especializada.

Entre os escritores podemos destacar : J. Augusto de Oliveira (11 mágicas), Eduardo Garrido , com 9 ; Silva Pessoa, com 8 ; Accacio Antunes e Souza Bastos, com 4 mágicas, cada, e outros, como Parisini , Aristides Abranches , Luiz José Baiardo, J. da Silva Mendes Leal, Salvador Marques, Eduardo Schalwbach.

Dentre os compositores , destacamos Rio de Carvalho e Casimiro Junior , com 6 mágicas, cada, Luiz Filgueiras , com 5. Também foram encontradas mágicas de Angelo Frondoni, Carlos Calderón, Freitas Gazul, Santos Pinto, Carlos Bramão, Augusto Machado, Cyriaco de Cardoso, Rossini, Luiz Miró, Stichini, Abdon Milanez, Nicolino Milano, etc . Observamos que os dois últimos são brasileiros.

Quanto aos libretos encontrados, o mais antigo foi As Três Cidras do Amor , de Mendes Leal Júnior , no Teatro D. Maria II, arquivo no qual também foram localizados outros libretos completos : Loteria do Diabo , Sete Castellos do Diabo ou Os Sete Pecados Capitaes , Ave do Paraizo , e outros. Na Biblioteca Nacional, foi localizado o libreto de Vênus (1905) , música de Augusto Machado, libreto de Aristides Abranches.

Foram encontradas, também, partituras completas: As Três Cidras do Amor , música de Santos Pinto, Loteria do Diabo e A Filha do Ar (de Casimiro Junior), Fructos de Oiro e Vênus (de Augusto Machado) e A Pata do Diabo.

Apareceram também Coplas impressas de mágicas, no teatro D. Maria II, evidenciando a trajetória teatro-salão , uma vez que essas publicações visavam ao consumo doméstico. O mesmo se observa quanto às peças de salão impressas, encontradas na Biblioteca Nacional, que servem, também, como evidência dessa circularidade, tal como no Brasil.

VI) A mágica segundo a imprensa

Quanto ao olhar da Imprensa , inúmeros aspectos podem ser visualizados a partir dos periódicos da época. Ressaltamos que esses olhares são relativizados na pesquisa, pois expressam o posicionamento ideológico do articulista e/ou do jornal . A citação abaixo, de periódico não identificado, encontrado no Teatro D. Maria II, refere-se à origem da mágica em Portugal:

“(...) instalava-se [Theatro do Salitre] 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 assim apresentadas.(...) As Covas de Salamanca , representada em 1806, pode considerar-se uma antepassada famosa do gênero.”

O mesmo periódico faz outras referências que permitem visualizar funções sociais da mágica e receptividade pelo público:

“(...) em 1857 reconstruiu-se o teatro [Variedades Dramáticas] e inaugurando-se em 1 de fevereiro de 1858, com a mágica Lotaria do Diabo. O sucesso foi retumbante. Este gênero de peças carecem absolutamente de deslumbramento e fantasmagoria. (...)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.(...) A mágica foi o entretenimento dos nossos avós, sebastianistas, embora não o confessassem. (...) As mágicas Coroa de Carlos Magno, o Reino das Fadas e Ave do Paraizo valiam muito mais do que a maioria das "fantasias" teatrais do nosso tempo. Eram ingênuas , mas sãs e belas.”

Encontramos uma “Receita de Mágicas”, na Revista Theatral (1896), que, entre outras informações, identifica duas categorias de mágicas : a “**antiga**” e a “**moderna**”.

A “receita” apresenta características atribuídas pelo articulista às mágicas: bailados, diálogo reduzido à expressão mais simples, presença constante do trocadilho “*para indicar que se a acção decorre no paiz dos sonhos, os personagens são bem de carne e osso*”, além de fazer rir à crianças e de ensinar a elas a “*arte de fazer espírito*” .

O mesmo articulista observa que, na mágica á antiga, baseada geralmente em um conto de fadas, não podem faltar um rei ,uma rainha, uma fada boa e outra má, uma princesa amada por um príncipe, que é perseguida pela fada má, a qual será vencida por um feiticeiro que “*dará licença ao príncipe para casar com a princesa(...).*”

Na mágica moderna, o articulista observa que a mesma “*serve-se dos últimos descobrimentos da sciencia. Em lugar de nos transportar a paizes impossíveis , faz-nos viajar em terras verdadeiras: na Persia, nas Indias, na Patagônia, na Lapônia(...).*” Acrescenta, ainda, que “*substitue-se o feiticeiro por um sábio que achará o meio de viver no fundo do mar dentro d’um bote, ou de viajar na lua, ou então de dar a volta ao mundo em vinte e quatro horas.*” Também não pode faltar um herói . Quanto aos efeitos especiais e visualidades, o articulista considera que “ *faz-se necessário disparar tiros de pistola, tiros de espingarda e - se o theatro não olhar as despesas – tiros de canhão.(...) o bailado é importantíssimo (...).*

Outras observações da imprensa relativas às mágicas descrevem-nas como “*um deslumbramento de trajos, de scenografia, uma obra prima de machinismo*”, ou como “*(...) feérica e inocente*”, ou que se destinam a “*entreterem a imaginação como um belo conto de Perrault e deslustrarem a vista como um lindíssimo fogo de artifício.*”

Sobre mágicas mais recentes, como Vênus (1905), aparecem observações que aproximam a mágica do teatro de revista: “*Carnações esplendorosas de mulheres à luz faiscante da ellectricidade, olhos que bilham, vozes vem afinadas (...) scenas de grande trabalho que transmudam n’um momento.*” (Revista Illustração Portuguesa, 1906)

Essas observações da imprensa permitem reconstruir o olhar de determinados segmentos da sociedade sobre o fenômeno em questão.

VII) As mágicas, segundo os produtores de teatro

O ponto de vista dos produtores de teatro, através de cartazes e programas , contém observações que permitem relacionar mágicas e ideologia:

*“Quanto à Doutrina do drama (...) a mais sólida moral e propria do nosso actual Systema (...) 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 circustancias, e que desenvolvem os mais sagrados direitos do Cidadão, e o mais puro sentimento de Liberdade e de Amor à Pátria.” (O Príncipe Perfeito ou Magia contra Magia, 1823)*O comentário acima assinala o uso do artifício de situar um enredo em outro ambiente para comentar a atualidade. Paralelamente a esse viés político- ideológico, o aspecto fantástico é presença permanente: *“ (...) todas as decorações são apparatusas e as frequentes transformações muito engenhosamente concebidas (...) ”.*

O substrato ideológico pode também ser apreendido no anúncio de Alfárabe Mágico da Syria ou A Virtude Exaltada, 1827:

“ A sua Allegoria funde-se no combate da Justiça e da Verdade contra a Tyrannia, e Despotismo, desenvolvendo os mais puros sentimentos de Liberdade e Amor da Pátria (...). Também várias Pessas de Música (...) e huma excellente Aria (...) tudo da Composição do celebre Mestre Rossini (...). “

O viés ideológico também aparece na citação a seguir:

“O Combate do Christianismo com o Mahometismo formão o mais interessante das suas Scenas, mostrando-nos que de balde o Inferno reune todo o seu poder, para prostar a Virtude, quando esta he protegida, e amparada por aquella mão invisivel, e em tudo, e sobre tudo Superior (...). He sobre este sentido que se funda a Allegoria do referido Drama: a nossa Sagrada Religião exaltada, e a Seita impura confundida.”(“O Cristianismo Triunphante ou A Exaltação da Virtude”, de 1824).

A utilização de mágicas para sublinhar o poder monárquico aparece, tanto na citação anterior, quanto na seguinte: " (...) *para celebrar o Anniversario da Coroação do Invicto e muito amado Soberano, Senhor D. João VI (...).*" . (O Mago Triunfante ou A Virtude Exaltada, 1825)

A censura, revelando a repressão à crítica política nas mágicas, também aparece:

"O Magico em Andaluizia ou Boa vai Ella: (...) Este Drama foi prohibido pelo governo absoluto , só porque se dizia - Boa Vai Ella. Mas como presentemente estamos livres, e livres da oppressão, e tyrania, podemos dizer mil vezes: Boa Vai Ella! E Ella a Medrar! Viva vezes mil, a Carta Constitucional e seus Defensores, Grandes na Paz, grandissimos na guerra." (O Mágico em Andaluizia, 1832).

Referências a moralidade, jocosidade, visualidades, transformações parecem percorrer a trajetória das mágicas na primeira metade do século XIX. A moralidade parece gradativamente ceder lugar a uma certa ambigüidade, representada por personagens malignos em versões amenas, que diluem a dualidade ostensiva entre o bem e o mal.

As referências a moralidade escasseiam a partir de meados do século XIX, embora essa segunda fase da trajetória das mágicas introduza freqüentemente, o nome do diabo em seus títulos. As visualidades e os efeitos técnicos, utilizando as novidades tecnológicas, como a luz elétrica, parecem crescer de importância : " (...) *magica de grande espectacullo (...) ornada de córos, cóplas, transformações e visualidades (...). A vista final será illuminada a Luz Electrica (...).*" (O Feiticeiro da Torre Velha, 1874)

A fase final das mágicas parece indicar uma ênfase, cada vez maior, nos aspectos visuais e uma aproximação gradativa com o teatro de revista: "*50 personagens , 30 números de música, cortejos, bailados, marchas, transformações. Visualidades, effeitos de electricidades, etc, etc,*" (A História da Carochinha, 1901)

As grandes produções cênicas, as alusões a mulheres belas, as apoteoses finais, entre outros aspectos, evidenciam a aproximação com o teatro de revista e com as produções cinematográficas, no início do século XX.

VIII) Algumas Conclusões Referentes à Mágica em Portugal

Podemos identificar nas Mágicas características comuns à tradição do teatro popular português: idioma cotidiano, diálogos falados, personificações, alegorias e temas arquetípicos, sátira (de costumes, política, etc), elementos fantásticos (bosque encantado, dragões, etc), referências a lugares exóticos e distantes , personagens padronizados (diabo e outros), dualidades diversas (temática, estrutural, rítmica, ideológica), emprego de músicas e danças populares, entre outros.

Podemos, também, caracterizar aspectos comuns a diferentes concepções teatrais. Com o Teatro Barroco, aspectos como: ilusão ; valorização do fantástico, do maravilhoso; temática mitológica; ênfase em contrastes ; colagem de cenas estanques (teatro de situações). Com o Teatro Romântico, lirismo; contrastes dramáticos; presença de elementos fantásticos; características musicais diversas similares ao melodrama romântico. Com o Teatro Realista, temáticas tomadas à atualidade; personagens populares; caricaturas ; crítica de costumes ; sátira política; apropriação e reelaboração de músicas do repertório popular urbano.

Podemos também considerar que as mágicas expressam simultaneamente significados contraditórios, residuais, atuais e latentes (Freire, 1994), como a oposição entre realismo, tecnicismo e fantasia, simbolismo, magia, ilusão, ou a oposição entre personagens cotidianas e personagens irreais, ou a afirmação de valores , em contraposição à crítica de valores, etc.

Do ponto de vista da recepção, as mágicas parecem conciliar aspectos contraditórios: o emprego da “quarta parede”, propiciando a **identificação** do espectador com os personagens simultaneamente e em oposição ao **distanciamento** do espectador (observação de situações, personagens e lugares exóticos e longínquos); **alienação** (propiciada pela utilização de aspectos fantásticos, lugares exóticos) em contrapartida à **imersão no cotidiano** (através de alusões implícitas á realidade contemporânea) , etc.

Muitas convergências aparecem com a trajetória das mágicas no Brasil.

O volume de informações encontradas, bem como as evidências de sucesso junto ao público devem ser objeto de análise mais aprofundada, não só sobre o papel das mágicas na sociedade da época, mas sobre o silêncio que as tem envolvido .De qualquer forma, a intensa presença da música popular urbana, mesclada a características de diversos espetáculos dramático-musicais, conferem à mágica o papel de importante espaço de

síntese. O desdobramento das mágicas nos salões , também rastreado na pesquisa, através de repertório para canto e piano , inclusive editado, revela a importância da circularidade das mágicas em diferentes espaços sociais .

As etapas posteriores da pesquisa incluem aprofundamento dos aspectos anteriores, análise musical e dos libretos, para melhor compreensão do fenômeno e para subsidiar a comparação com as mágicas no Brasil.

Referências bibliográficas

BURKE, Peter (Org.). A escrita da história. São Paulo: EDUSP, 1992.

CLIFFTON, Thomas. Music as Heard. A study in applied Phenomenology. New Haven: Yale University Press, 1983.

CARTROGA, Fernando. Memória, história e historiografia. Coimbra (Portugal): Quarteto, 2001.

CARVALHO, Mário Vieira de. Pensar é Morrer ou O Teatro São Carlos. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993.

DAHLHAUS, Carl. Estética Musical. Lisboa: Edições 70, 2003.

FREIRE, Vanda L. Bellard. A história da Música em questão – uma reflexão metodológica. Fundamentos da Educação Musical, v. 2. Porto Alegre. ABEM/ UFRGS, 1994.

_____. Óperas e Mágicas em Salões e Teatros no Rio de Janeiro – Final do Século XIX e Início do Século XX. Latin American Music Review, Vol 25, N. 1. Texas/USA: University of Texas Press, 2004. p. 100-115.

GINZBURG, Carlo. O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

JAUSS, Robert. Pour une esthétique de la réception. Paris: Galimard, 1978.

REBELLO, Luiz Francisco. Breve História do Teatro Português. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000.

VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar – Teatro de Revista Brasileiro...Oba! Campinas/ SP: UNICAMP, 1996.