

II Encontro anual de
INICIAÇÃO 
CIENTÍFICA DA UNESPAR

OS GÊNEROS DO TEATRO MUSICADO NO BRASIL (1850-1920)

Talissa Cubas (PIC, Fundação Araucária)
Unespar/Campus de Curitiba II, talissacubas@gmail.com
André Ricardo de Souza (Orientador)
Unespar/Campus de Curitiba II, anderersouza@gmail.com

Palavras-chave: Teatro musicado. Comédia. Brasil.

INTRODUÇÃO

Buscamos com essa pesquisa identificar os gêneros de teatro musicado praticados no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, destacando suas principais características. Neste período, o teatro musicado foi o principal meio de difusão cultural, e também um importante espaço de produção e divulgação de música. O teatro era um dos principais espaços para o trabalho de instrumentistas, cantores, regentes e compositores, e através dele muitos ganharam notoriedade. Com o advento da Primeira República, ocorreu no Rio de Janeiro, então capital federal, um processo de modernização que buscava acabar com a imagem do Brasil atrasado. A cidade passou por constantes reformas, novas classes sociais surgiam, e com isso houve um maior desenvolvimento do teatro, particularmente o teatro de comédias musicado (teatro ligeiro). Assim como as mudanças que se punham em prática na época, o teatro musicado dava um “ar cultural europeu” para o país; no entanto, alguns compositores enxergaram no teatro a chance de popularizar novos estilos da música brasileira.

Bessa (2012) define o teatro musicado como uma categoria de espetáculos que compreende a burleta, a opereta, a revista e a mágica. No entanto a distinção entre estes gêneros é, muitas vezes, incerta, pois espetáculos com características semelhantes podem ganhar designações diferentes e vice-versa. Para este trabalho estamos considerando a designação dada pelos autores ou produtores dos espetáculos, dentro dos quatro gêneros listados por Bessa (op. cit.).

Durante o século XIX o teatro musicado foi o maior meio de manifestação cultural, e também o principal meio produtor e divulgador de música. Este trabalho se justifica na medida em que ainda dispomos de poucos trabalhos sobre o tema e geralmente são voltados para autores e compositores específicos, e não um panorama mais abrangente.

O método adotado foi o da pesquisa bibliográfica; foram consultadas teses, dissertações, artigos, trabalhos em anais e textos publicados na internet. As características dos diferentes gêneros, bem como informações históricas a seu respeito, foram compiladas e organizadas de maneira a se obter uma visão geral do teatro musicado no Brasil à época.

O TEATRO MUSICADO NO BRASIL

O teatro musicado, além de ter sido o maior meio de manifestação cultural durante a Primeira República, foi também o principal meio produtor e divulgador de música no Brasil no início do século XX, antes da chegada do rádio e de outros meios de comunicação eletrônicos. Na capital federal, Rio de Janeiro, ocorria um processo de modernização que buscava acabar com a imagem do Brasil atrasado por meio de constantes reformas. Surgem novas classes sociais, e com elas um ambiente favorável para o desenvolvimento do teatro, com destaque e grande apreço do público pelo teatro musicado.

Não se tratava da arte separada por suas especialidades, mas sim uma união de todas as áreas da mesma. A dança das vedetes do teatro de revista e das dançarinas de canção das operetas, a encenação dos atores, a produção visual e sonora, todas recebiam igual atenção. Os gêneros que se estabeleceram durante essa época foram de grande importância para a história da música brasileira. Seus modelos eram os espetáculos musicais europeus que surgiram na França como o teatro de revista, a opereta, a mágica e a burleta, esta última de origem italiana.

Segundo Mariano (2008) foi graças à opereta que o teatro musicado e ligeiro tornou-se popular e aos poucos substituiu o teatro de comédia realista da época com sua estrutura que valorizava precisamente a música, a dança, a sensualidade das bailarinas e a comédia em detrimento do texto. Assim escandalizava os conservadores, “cultos”, e intelectuais da época que exigiam a presença do “teatro sério europeu”. Mariano (op. cit.) fala sobre o que ficou conhecido como a “decadência do teatro brasileiro” que ocorreu exatamente devido a essa substituição de peças sérias, de cunho literário, pela estrutura francesa, com operetas e revistas dominando o cenário teatral da época. O teatro musicado teria, então, recebido muitas críticas negativas dos intelectuais entre 1905 e 1920. O predomínio sobre o teatro sério não era bem visto para a criação de um teatro nacional. Essa “decadência” referiu-se ao teatro brasileiro por mais de 50 anos com o sucesso do teatro ligeiro que tinha por objetivo despertar o riso da plateia em uma época na qual as peças teatrais deveriam transmitir valores morais ao público, e assim educá-lo.

Por outro lado, músicos como Chiquinha Gonzaga viram no teatro musicado a chance de apresentar suas composições, divulgando a música popular brasileira. Além disso, a intensa produção teatral oferecia oportunidade de trabalho para muitos músicos, contribuindo para a profissionalização da atividade musical.

OPERETA

Pode-se dizer que as operetas são espetáculos dramático-musicais de cunho cômico, que misturam conteúdos eruditos e populares ao satirizar histórias reverenciadas através de um texto leve e

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

engraçado que intercala com números musicais, podendo tratar de assuntos do cotidiano. É referida em alguns textos como um tipo de ópera popular que nasceu nos espetáculos de feira de Paris. Possui menor complexidade e menos números musicais do que a ópera. Do ponto de vista musical, ficou famosa pela vasta criação de paródias, e forte presença de gêneros europeus como valsas, quadrilhas e árias de ópera. Por esse motivo, os críticos, apesar de se manifestarem contra a opereta por causa dos libretos, destacavam que o gênero possuía um papel educativo em relação a formação do gosto musical da população urbana (MORAES; FONSECA, 2011).

Embora já houvesse espetáculos denominados de opereta desde o século XVIII, considera-se como marco inicial do gênero a estreia em Paris no ano de 1858 da peça *Orphée aux Enfers* (Orfeu no Inferno) com música de Jacques Offenbach, e texto de Hector Crémieux e Ludovic Halécy que satirizava o mito Orfeu e Eurídice, unindo o teatro popular à ópera erudita.

O espetáculo chegou ao Alcazar Lyrique, a famosa casa de espetáculos do Rio de Janeiro, em 1865. Entretanto, segundo Veneziano (s.d.), sem a compreensão do público em relação ao texto, e ainda a falta de conhecimento sobre a mitologia grega, a comédia e a paródia não podiam ser apreciadas em suas totalidades. Viu-se então a necessidade de criação de operetas nacionais, para que todo o público compreendesse do que se tratava. Logo, em 1868 estreou no Teatro Fênix Dramática, também no Rio de Janeiro, a obra brasileira *Orfeu na Roça* do ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques, que parodiava a opereta de Offenbach. Veneziano (2010) afirma que o espetáculo obteve grande sucesso, tendo mais de cem representações consecutivas, considerado um recorde para a época, e roubando o público do Alcazar Lyrique.

Quando o Vasques, disfarçado em galo, se exibiu lá em uma cena do Orpheu, toda a plateia, escangalhando-se em riso, consagrou o início da pachuchada. [...] Nunes (1956 apud MARIANO, 2008, p. 16)

Em poucos meses, o espetáculo ultrapassou o número de quatrocentas apresentações, superando, inclusive, seu modelo original francês (SOUZA, 2006).

Com o crescimento da cidade de São Paulo, no início do século XIX, esta também se torna um importante centro de atividade dramático-musical, com número notável de produções locais. Porém tanto ali como no Rio de Janeiro predominavam as montagens realizadas por companhias estrangeiras (BESSA, 2012). Para a autora, a opereta é um intermediário entre as revistas e os espetáculos líricos. Bessa explica que o termo opereta era utilizado para se referir a espetáculos cênicos curtos e menos ambiciosos do que a ópera durante o século XVIII e XIX (*vaudeville*, *Singspiel* e a *ópera-balada*). Bessa argumenta que um dos principais responsáveis pelo processo de popularização da opereta teria sido o compositor austríaco Franz Lehár, devido ao grande sucesso de sua opereta “*A Viúva Alegre*”, que, segundo a pesquisadora, ficou conhecida em quase todas as cidades do mundo, além de ter totalizado 170 representações em São Paulo entre o período de 1914 e 1934.

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

Bessa sugere que o público das operetas era formado em sua maioria por trabalhadores, a partir de crítica encontrada no jornal Correio Paulistano:

“Essas casas de espetáculos, a preços populares, representam na educação artística de um povo um grande papel, inda que pareça modesta e quasi anonyma a sua contribuição. É nellas que o publico, desherdado de haveres, vai buscar um pouco de encanto para a sua vida de trabalho fecundo e exaustivo. É nelles que elles vão buscar um pouco de consolo para o seu espírito ardido na luta intensa do ganha pão diario. É nelles que vai seu sentimento beber um pouco de poesia e encanto.”
(BESSA, 2012, p. 120)

Porém, de maneira geral, pode-se dizer que não houve o desenvolvimento de uma opereta brasileira, sendo que a maior parte das apresentações era de títulos estrangeiros, encenados por companhias europeias. Os gêneros preferidos pelos autores nacionais foram o teatro de revista e a burleta.

TEATRO DE REVISTA

O teatro de revista era o gênero de espetáculos mais difundido no Brasil nas primeiras décadas do século XX, antes do advento do rádio. Trata-se de um gênero teatral cômico popular que tinha como características marcantes repassar os principais acontecimentos do ano anterior, noticiar as peças em cartaz, retratar costumes, criticar e denunciar a vida política e social da capital através do deboche, da ironia e de paródias. Voltado para a crescente classe média, tinha seu texto marcado pelo bom humor, com números musicais e danças de apelo sexual (as vedetes). Foi um importante meio de divulgação da música popular brasileira da época como maxixe, sambas, marchinhas (CASCAES, 2013).

Esse gênero se desenvolveu notavelmente a partir da República, em um momento em que se buscava modernizar a capital federal para que fosse deixada para trás a imagem do país como miserável, rural, atrasado e inculto. Tentava-se dar uma cara mais europeia para o Brasil, reformando a capital e modificando os costumes baseando-se no modelo europeu.

O antigo Campo de Santana dá lugar à nova Praça Tiradentes e às novas edificações como símbolos da modernidade. Surgiu a Avenida Central, o Teatro Municipal (1909), a Academia de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, o Palácio Monroe entre outros. Eram edifícios suntuosos representativos da Belle Époque, visando comemorar a chegada da civilização, tendo como metáfora a Avenida Central, símbolo da cultura das elites. O objetivo era transformar a cidade do Rio de Janeiro numa Paris Tropical. (PRIMERANO et al., 2003, p. 106)

A cultura européia era valorizada pela elite local, em detrimento dos costumes e manifestações populares como a dança do maxixe, por exemplo. Entretanto o teatro de revista ia na direção contrária, e passaria a ser o centro da cultura popular. Eram espetáculos que em sua essência noticiavam os principais acontecimentos do ano, denunciavam a corrupção, as contradições

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

socioculturais e políticas do Rio de Janeiro baseando-se no modelo do teatro português, com caricaturas, sátiras e paródias.

O teatro de revista tem seu mais remoto antepassado com *As Nuvens* datada de 423 a.C., uma sátira dirigida contra Sócrates e a sua escola filosófica. Havia o teatro erudito e o popular, a tragédia e a comédia. O teatro de revista enquadra-se no popular, considerando-se suas características básicas: o não aprofundamento dos temas, a mistura de gêneros e o desinteresse pelo enredo, a improvisação, espetáculo de variedades nos quais um esquete pode ser seguido de um número de dança, de música e após um quadro de malabaristas, ou uma declaração sentimental e uma caricatura pessoal. (PRIMERANO et al., 2003, p. 107)

A primeira revista a estrear no Brasil foi *As Surpresas do Senhor José da Piedade de Justiniano de Figueiredo Novaes* em 1859 no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro. Entretanto, o público não estava acostumado com as críticas políticas e sociais que o gênero apresentava, e assim rejeitou outras tentativas de implantação. Apenas em 1884, a peça *O Mandarim* de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, abriu espaço para o novo gênero que ganharia o centro das atenções pelas décadas seguintes. Ambos dominaram o cenário dramaturgico brasileiro no início da República, e segundo Marques (2001), Artur Azevedo foi nome de destaque do gênero e quem determinou as convenções iniciais da revista no Brasil. A peça retratava o interesse dos barões de café na mão de obra dos imigrantes chineses devido a ameaça da abolição da escravidão. Caricaturava então o barão João José Fagundes de Rezende como “Barão de Caiapó”, o que gerou muita polêmica. As polêmicas geradas pelas peças fizeram-se muito relevantes para o sucesso dos espetáculos revisteiros, pois atraíam grande público.

Assim como os demais gêneros, o teatro de revista apresentava suas particularidades e convenções. Entre as convenções das revistas de ano estava o *compère* (compadre), que por vezes poderia vir acompanhado da *commère* (comadre), ambos com a função específica de apresentar e interligar os quadros, dando continuidade à linha narrativa além de interagir com a plateia, assim os espetáculos revisteiros não seguiam um roteiro, cabia ao “compadre” o desenrolar das peças. Havia os quadros obrigatórios, necessários para que se cumprissem todos os papéis da revista: para informar as peças teatrais que estariam em cartaz havia o quadro dos teatros; para noticiar a população sobre os acontecimentos havia o quadro da imprensa que caricaturava as pessoas de destaque da política e os “tipos” da sociedade; e as apoteoses que informavam os acontecimentos históricos marcantes. A personagem núcleo sempre era alguém que acabava de chegar na cidade grande, ou estava perdido, isso possibilitava que fossem encenadas diversas situações em diversos ambientes, além de serem incorporados diversos elementos. Entretanto vale lembrar que de início as revistas eram difusas e apoiavam-se em outros gêneros, tendo muito em comum com as operetas.

As revistas de ano tinham por objetivo, como o próprio nome revela, passar em revista, ou seja, re-visar fatos e acontecimentos do ano anterior. Para isso era necessário que os autores estivessem a par dos fatos políticos, sociais e culturais que afetavam o país, e principalmente a cidade em que a peça seria apresentada. Veneziano (apud MARIANO, 2008, p. 35).

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

Conforme observa Mencarelli (apud CASCAES, 2013),

Num gênero como as revistas de ano, por exemplo, a obra não tem uma unidade temática ou uma idéia central a apresentar. O autor faz algo semelhante a um trabalho jornalístico através do teatro, registrando os fatos mais relevantes ou pitorescos que ocuparam a atenção da cidade durante o ano que passou. O objetivo do autor, não é, portanto, defender uma idéia, uma moral, ou desenvolver algum tema central: a regra aqui é conseguir a empatia do público através daquilo que mereceria um comentário crítico e bem-humorado por ter marcado o cotidiano da cidade” Mencarelli (apud CASCAES, 2013, p. 89).

Em 1887 aconteceu no Rio de Janeiro a apresentação de uma revista espanhola, a “La Gran Via”, que revolucionou o teatro musicado brasileiro (CASCAES, 2013). A apresentação de coristas que cantavam enquanto dançavam despertou o interesse do público para os chamados “números musicais”. O teatro de revista utilizou então esse recurso para valorizar a música popular brasileira. Segundo Cascaes (2013) os ritmos revisteiros poderiam ir do lundu ao canção, e com essa enorme variedade o espaço para música nos espetáculos ficava cada vez maior, assim, esta roubou a cena a partir da década de 1920. Essa década marcou mudanças significativas no cenário revisteiro advindas de uma série de fatores. Em 1901 faleceu o autor Moreira Sampaio, e sete anos mais tarde Artur Azevedo; o Rio de Janeiro modernizava-se cada vez mais, e, segundo Primerano e colegas (2003), nesse período da Primeira Guerra o Brasil recebeu pouca influência estrangeira fazendo com que o teatro se nacionalizasse cada vez mais, principalmente por sua produção musical, que dava o ar de brasilidade para as revistas.

Assim ganhou destaque a revista carnavalesca, com as principais marchinhas sendo lançadas pelos espetáculos. Veneziano (2010) informa que esse novo tipo de revista, a carnavalesca, possuía estrutura de enredo própria, utilizando como compère o Rei Momo.

Ao assumir essa identidade brasileira, o teatro de revista transformou-se, durante um longo período, no gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si: Deus é brasileiro e este é o melhor país que há. Como prova, a revista mostrou os melhores produtos nacionais: samba, mulher, carnaval e malandragem. (VENEZIANO, 2010, pag. 56)

Segundo Cascaes, a música nas peças revisteiras estabelecia o elemento fundacional da brasilidade, uma vez que esse tipo de espetáculo valorizava tais aspectos, usando no texto um jeito de falar “à brasileira” por exemplo. Velloso (2005, p.169) pontua que a música “[...] se apresenta como poderoso canal de comunicação linguística, acionando elementos de ordem afetivo-intelectual, fortemente mobilizadores no tocante as idéias de pertencimento e de identidade”.

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

Entretanto, a chegada das companhias estrangeiras Valesco (Espanha) e Ba-ta-clan (França) no início dos anos 1920 trouxe para esses espetáculos o luxo, a fantasia e o número das vedetes. Apresentavam um ambiente feérico e maior independência entre os quadros, fazendo com que desaparecessem das peças os compères. Desta forma, influenciaram o rumo das revistas, caminhando para a revista moderna.

O teatro de revista atingiu enorme relevância no contexto cultural brasileiro, resultando em intensa produção e divulgação da música popular brasileira, utilizava-se de canções que já eram sucesso popular, o que segundo Stival (2004) criava empatia com o público. A revista foi acusada por alguns críticos de ter deixado de lado o seu papel essencial, de revisão dos fatos, crítica política, entre outras características da revista de ano, e usar o carnaval como desculpa para a divulgação de canções - as marchinhas - e compositores. Na época o principal mercado de trabalho para compositores e músicos era o teatro, cabarés e cafés dançantes, assim o teatro de revista foi responsável pela divulgação de diversos “grandes nomes” - fundadores - da música popular brasileira como Custódio Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Noel Rosa, Zequinha de Abreu, Pixinguinha, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Sinhô, Chiquinha Gonzaga, Nicolino Milano, Paulino Sacramento, Bento Moçurunga, Antônio Sá Pereira, Sofonias Dornelas, Adalberto Gomes de Carvalho, Costa Júnior, Bernardo Vivas, Júlio Cristóbal, Assis Pacheco, José Nunes, Luz Júnior, Domingos Roque, Roberto Soriano, entre outros.

BURLETA

A burleta é mais um gênero de teatro ligeiro, musicado, mas que diferentemente dos outros citados acima tem sua origem no teatro italiano. Em quase todos os textos estudados esta é citada sempre ao lado da revista, pois assemelha-se muito com a mesma. Trata-se de um gênero de teatro musicado que assim como a revista tem como parte de seu foco a comédia de costumes, resultando em uma “lição de moral”. Seu texto era simples e marcado por situações cômicas, com partes cantadas e faladas, contando com a presença de personagens-tipo.

O termo burleta tem origem italiana e teria surgido na França em fins do século XIX. Como forma de burlar a legislação que proibia os teatros não-licenciados de apresentarem determinadas obras dramáticas intercalavam-se ao texto original da peça no mínimo cinco canções e ela se transformava em burleta. (STIVAL, 2004, p. 52)

Esses espetáculos apresentavam alternância entre diálogos cantados, falados e danças, aproximando-a das operetas. Tinha como normas o texto marcado por quiproquós, desencontros, hilaridade, episódios burlescos, e enredo mais ou menos complexo terminando com um final feliz, agilidade nas cenas e nos diálogos e temáticas que tratavam da oposição entre o campo e a cidade

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

(BESSA, 2012). Tinha então como personagem tipo, quase obrigatório, o caipira, e seu deslumbramento, sua crítica e incompreensão com a cidade grande como núcleo do enredo.

Apesar de tanta semelhança com o teatro revisteiro não é apenas sua origem que a difere do mesmo. O compère por exemplo, personagem imprescindível para as peças de revistas, não existe nas burletas. Aqui, os próprios personagens são responsáveis pela sua apresentação e de suas principais características ao público, fazendo isso através das letras de números musicais. Assim, havia pelo menos uma canção correspondente a constituição de cada personagem. Com a ausência do compère, conseqüentemente toda a convenção da estrutura de continuidade das peças do gênero diferenciava-se da do teatro de revista, uma vez que ele era o responsável pelo fio condutor das peças revisteiras pelo fato da mesma não possuir cenas que se relacionassem entre si, possuindo quadros independentes. Assim, as burletas possuíam enredo, e segundo Stival (2004, p. 52):

“[...] Reunia personagens definidos de maneira mais consistente, que podiam se desenvolver durante toda a trama da peça. Nas revistas, os personagens apareciam rapidamente com apenas o espaço do quadro para sua apresentação à platéia.”

A música nas burletas tinham papel muito importante, e da mesma forma que nos espetáculos de mágica, compunham personagens, ambientes e ações. Mas uma característica fundamental para distinguir as burletas das revistas está no fato de que as canções utilizadas nas burletas eram compostas especialmente para as peças, eram músicas inéditas, e não sucessos reaproveitados, como era comum nas revistas.

A burleta Forrobodó, de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, maior sucesso do gênero e em muitos textos descrita como o maior sucesso do teatro musicado, estreou no Cine-Teatro São José, na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, em 11 de junho de 1912. Foi musicada por Chiquinha Gonzaga e segundo Stival (2004) foi apresentada mais de 1.500 vezes. A peça tinha como tema um baile na Casa Nova, bairro do Rio de Janeiro, retratando como seria um baile na época em um clube suburbano. Com muita comicidade caricatura os vários tipos: os sócios do clube, os curiosos (homens e mulheres que saem na rua de pijama para espiar tudo o que acontece naquela noite), o porteiro do clube, Praxedes, os penetras: sócios do clube que estão com sus mensalidades atrasadas e tentam invadi-lo, o guarda que tenta resolver o caso da invasão e do roubo das galinhas do chacareiro Sebastião, entre outros personagens. A peça também é marcada por “quiproquós” e ambigüidades, que também eram fortes características das burletas, e tinha como ritmo principal o maxixe, que também era muito utilizado nas revistas.

Bessa (2012) cita também a burleta paulista como um gênero relevante na produção dos teatros de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, descrevendo-a como “uma comédia ornada de música”, não raro sendo resultado de uma adaptação musical de comédias já existentes.

Além dessas burletas, haviam as burletas regionais, burletas sertanejas ou operetas sertanejas. Nestas era representada a vida rural, e tinham como objeto núcleo os costumes caipiras.

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

Estas também eram cercadas por humor, mas não tinha como foco principal a crítica, e sim a exaltação do campo. Como consequência, as burletas e as operetas que tratavam dos assuntos do sertão colaboraram para a divulgação da música regional, ou seja, a música sertaneja (BESSA, 2012).

MÁGICA

A mágica, conhecida na França como *féerie*, é um gênero de teatro musicado que teve grande sucesso no Brasil e em Portugal durante o século XIX. Há poucas pesquisas sobre o gênero, que como Freire (1999) explica, teria sido “esquecido” pela historiografia. É curioso pensar que um gênero inovador, que fez tanto sucesso, gerando grandes investimentos e lucros, e que geralmente recebia boas críticas tenha sido deixado de lado. Enquanto os materiais para pesquisa de mágica são escassos, os de revista são quase intermináveis.

Assim como os gêneros descritos anteriormente, as mágicas eram famosas no Rio de Janeiro. Geralmente eram divididas em três atos, com vários quadros e apoteoses. Tinha como principal diferencial a presença do “fantástico”. Seus personagens iam de aldeões, camponeses, pastoras, príncipes, reis, à seres sobrenaturais como fadas, fantasmas, duendes, demônios. Com tamanha diversidade de personagens, além de cantores líricos (vale ressaltar que ainda haviam atores-cantores), os espetáculos poderiam contar com cerca de 200 artistas em cena. Os demônios, como explica Freire (2012), eram os personagens principais, como pode-se perceber nos títulos das peças “A Loteria do Diabo”, “Sete Castellos do Diabo”, “O Chico e o Diabo” e “A Pera de Satanaz”. Segundo a mesma:

[...] era um diabo criado nas tradições populares, divertido e irreverente, muito diferente daquele construído pela Igreja, maléfico e punitivo. As fadas também eram muito presentes, mas, diferentemente dos diabos, quase sempre críticos da sociedade, elas frequentemente davam uma conclusão moral ao enredo, reafirmando os valores da época, embora também pudessem ser más ou vingativas em determinadas situações. (FREIRE, 2012)

Ao analisar essa observação da pesquisadora pode-se perceber uma semelhança com os espetáculos revisteiros: uma preocupação (ainda que não fosse o objetivo principal) com a moral através da sátira. Ainda que as revistas fossem julgadas por não possuírem o conteúdo educativo esperado na época, tinham conteúdo moralizante, assim como pode-se perceber que havia na mágica. Mas o principal objetivo da mágica, como já citei, não se encontrava na crítica, e sim em fazer com que o público deixasse a imaginação fluir, viajar através do pensamento, fazê-lo criar outra atmosfera, na qual tudo era possível, um verdadeiro conto de fadas.

Para que tudo isso fosse possível não bastava apenas essa abundância de personagens, mas também figurinos extravagantes, recursos maquinários que transformavam o cenário frente aos espectadores sem que os mesmos percebessem como aquilo acontecia, libretos escritos por autores

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

teatrais renomados e a música, de grande importância, que também era escrita por compositores experientes.

O mais antigo espetáculo do gênero identificado no Brasil, data de 25 de janeiro de 1815, com a peça “O Mágico em Valença” apresentada no Teatro São João, Rio de Janeiro. Entretanto, segundo Freire (1999), na época alguns gêneros poderiam erroneamente ser chamados de outros, assim, fica a dúvida se esse dado sobre a primeira mágica no Rio de Janeiro tratava-se realmente de um espetáculo do gênero. Apesar disso, a mesma afirma sem dúvidas, que foi na segunda metade do século XIX que o gênero conquistou os palcos da capital.

Sobre a trajetória do gênero em palcos nacionais, Freire (1999) com base em periódicos da época informa:

Em 1861, ano em que Carlos Gomes estreou sua ópera *A Noite do Castelo*, o *Jornal do Commercio* anunciou, em setembro, para o teatro São Pedro de Alcântara, o “drama mágico em 3 actos e 7 quadros *A Romã Encantada*”. O periódico “*O Beija Flor*”, em 1883, anunciou no teatro Sant’Anna, a Mágica “*A Loteria do Diabo*” [de Henrique Alves de Mesquita], ressaltando a grande aceitação da peça. O periódico *Cidade do Rio de Janeiro*, de 21 de julho de 1889, em anúncio de músicas editadas por Vieira Machado, menciona “*Mazurca, Schottisch, Tango e Quadrilha da Grandiosa Mágica de Orlando Teixeira e Moreira Sampaio, música de Assis Pacheco e Costa Júnior – A Bouda de Ouro*”. Outro periódico, *A vida moderna*, de 10 de julho de 1886, noticia que “no Sant’Anna activam-se os últimos ensaios da ‘*Corça do Bosque*’, mágica francesa que dispõe de todos os elementos para agradar; boa música, evoluções, machinismos, tramoias, cenários e efeito, e Vasques, muito Vasques!” (Vasques é um importante artista da segunda metade do século XIX). O periódico *Novidades*, de 12 de fevereiro de 1887, anunciou, “a peça ‘*A Corça do Bosque*’ [a mesma do anúncio citado anteriormente], imitação por E. Garrido e Aristides Abranches da mágica francesa ‘*La Biche au Bois*’.” O periódico *O Tempo*, em 13 de setembro de 1891 anunciou a mágica ‘*A Tentação*’, e em 7 de outubro do mesmo ano, ao lado de uma notícia sobre greve de músicos no *Theatro Lyrico*, anunciou a mágica ‘*A Rosa doa Diamantes*’, sem citar o autor. (FREIRE, 1999)

Diferente da opereta, a mágica sempre teve seus textos em português. Seus temas eram compostos pelo amor, pela intriga, pelas críticas sociais - retratando frequentemente os valores da época - e diversas tramoias. A mágica além de possuir uma aproximação com o teatro de revista ao criticar a atualidade, aproxima-se também das operetas, uma vez que intercala cantos e diálogos. Possui também partes completamente instrumentais. Freire (1999) faz um apontamento interessante, segundo ela mágica não seria apenas a tradução da *féerie* francesa, pois recebeu influência das operetas francesas, das revistas, da ópera italiana, entre outros diversos gêneros nacionais e internacionais. Além disso, com base em partituras encontradas na biblioteca da Escola de Música da UFRJ, a autora explica que a *féerie* se configuraria como um gênero de teatro musical, já a mágica, mais que isso, poderia ser compreendida como um gênero musical brasileiro que incluía componentes rítmicos e melódicos de manifestações musicais da época como o maxixe, a modinha, as baladas, os romances, entre outros. O rendimento dos espetáculos era dividido entre os autores e compositores. Alguns compositores, além de compor canções para o teatro ligeiro, eram professores do Imperial

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

Conservatório de Música/ Instituto Nacional de Música, ou seja, assim como nas operetas francesas há a mediação entre o erudito e o popular.

A análise feita por Freire das mágicas da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ nos dá uma luz para entendermos um pouco como era a prática musical nesses espetáculos: apesar de haver partes faladas nas mágicas, não eram predominantes. A orquestra era composta por seções de madeiras, metais, cordas e percussão, aproximando-se com os padrões das óperas e operetas do século XIX. As cenas eram apresentadas em diferentes tonalidades, com modulações e predomínio de tonalidades maiores, não havendo uma unidade tonal. Havia variações que passavam pelo maxixe, barcarolla, romanzas, bailados, partes dedicadas ao coro, duetos e quartetos vocais, além de árias. Observa ainda a utilização da música como componente do drama ao caracterizar um personagem, tempo (através do andamento) e compor o ambiente da ação (música de suspense, por exemplo).

Segundo Fonseca (2014), as mágicas não chegaram a 5% das peças apresentadas entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, muito provavelmente pela complexidade que o gênero oferecia, pois devido à complicada maquinaria que utilizava exigia mais tempo de ensaio, profissionais especializados, logística e transporte. Entretanto toda vez que era apresentada, lotavam-se os teatros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro musicado brasileiro se desenvolveu em um momento de significativas mudanças no Brasil: a Primeira República, a modernização do Rio de Janeiro, o fim do trabalho escravo e a consolidação da classe média. Estes fatores levaram à criação de espetáculos que proovessem entretenimento (teatro ligeiro) para as cidades em constante crescimento, ao mesmo tempo que representavam uma busca por uma identidade nacional. Apesar de se basear em modelos europeus, tanto as personagens e situações como a música eram, com frequência, tipicamente brasileiros. Esses espetáculos foram importantes também porque davam visibilidade a todas as classes sociais por meio de suas personagens, denunciando, criticando e satirizando os acontecimentos. Também deu um forte impulso para os compositores e instrumentistas, pois o teatro era um dos principais espaços para o trabalho dos músicos, e através dele muitos ganharam notoriedade.

Foi através da comédia que se consolidou o teatro musicado no Brasil, o que levou a uma condenação por parte dos críticos que defendiam o teatro sério, visto então como uma arte apolínea, intelectual e bela. Já o teatro ligeiro seria para os críticos a arte de origem dionisíaca: seus números de danças eram vistos como obscenos, lascivos, e por isso era julgado como um tipo de teatro que não tinha fundamento intelectual, objetivando apenas o divertimento do público. Entretanto, apesar do preconceito naquele momento histórico, hoje é notável sua contribuição artística e social.

Em linhas gerais, podemos afirmar que do ponto de vista temático e estrutural, a opereta e a burleta se assemelham, por apresentarem uma história definida, com começo, meio e fim, em geral

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

de caráter folhetinesco. Em contraste, as revistas tinham como foco a crítica, a sátira, e o repasse dos acontecimentos (no caso das revistas de ano), e não necessariamente contar uma história. Outra diferença importante é que a música na opereta e na burleta era concebida como um todo, por um único compositor; já a revista podia ser elaborada com composições de diferentes músicos e até de diferentes épocas, incluindo também o recurso da paródia. A *mágica* apresenta várias dessas características também, mas se destaca pelo tema fantástico e pela maquinaria extravagante, conquistando grande público. Dentre os quatro gêneros apresentados, é o que menos foi pesquisado até o momento.

REFERÊNCIAS

BESSA, Virgínia de Almeida. **A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)**. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. **Música Popular em Revista**. Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

FONSECA, Denise Sella; MORAES, José Geraldo Vinci. A música em cena na belle époque paulistana. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.54, mar. 2012.

FONSECA, Denise Sella. **Uma colcha de retalhos: a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e o início do XX**. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A *mágica*: um gênero musical esquecido. **Revista Opus**, Curitiba, n.6 out. 1999.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **Respeitável público: o teatro musical do século XIX mostra que uma *mágica* podia ir muito além de um coelho na cartola**. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/respeitavel-publico>> Acesso em: 23 de jan. 2015.

MARIANO, Maira. **Um resgate do Teatro Nacional: O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo**. São Paulo: USP, 2008. v.1. Dissertação (Mestre em Letras) – Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2004.

MARQUES, Daniel. Teatro de intervenção: um resgate necessário (o teatro de revista e a política). **Trans/Form/Ação**, Marília, v.24, n.1, p.41-46 jan. 2001.

PRIMERANO, Andréa Cristina. O teatro popular: Rio de Janeiro, a cidade polifônica (1930-1945). **Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo, v.3, n.1, p.105-117, 2003.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no rio de janeiro da segunda metade do século XIX. **História e Perspectivas**, Uberlândia (34): 225-259, jan.-jun. 2006

II Encontro Anual de Iniciação Científica
Universidade Estadual do Paraná
Campus Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016.

STIVAL, Silvana Beeck. **Chiquinha Gonzaga em Forrobodó**. Florianópolis: UFSC, 2004. 130 f. Dissertação (Mestre em Literatura Brasileira). Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

VENEZIANO, Neyde. É brasileiro, já passou de americano. **Revista Poiésis**, n 16, p. 52-61, dez. 2010. (não encontrei o lugar no artigo)

VENEZIANO, N. **Melodrama e tecnologia no musical brasileiro**. Campinas, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Neyde%20Veneziano%20-%20Melodrama%20e%20Tecnologia%20no%20Musical%20Brasileiro.pdf>> Acesso em: 04 jan. 2016.