revista **opus n.6**
outubro 1999
issn 1517-7017

A MÁGICA
Um gênero Musical esquecido

Vanda Lima Bellard Freire (*)

1. Introdução

A mágica é um gênero operístico brasileiro do século XIX que se achava esquecido pela literatura especializada em história da música brasileira, talvez por se configurar como um gênero mais popular.

Esse gênero derivado da ópera foi identificado no decorrer da pesquisa em andamento "O Real Theatro de São João e o Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara", que venho desenvolvendo com apoio do CNPq e da FUJB, desde 1994, na UFRJ.

A referida pesquisa articula-se com o projeto denominado Registro Patrimonial de Manuscritos, também sob minha responsabilidade e em andamento, e que visa à organização, identificação, registro e copiagem por "scanner" do acervo de manuscritos musicais do Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Cabe assinalar que esse acervo tem cerca de cento e cinqüenta anos e contém, aproximadamente, quatorze mil manuscritos musicais, o que ressalta seu valor histórico.

A pesquisa sobre os teatros S.João e S.Pedro tem envolvido consulta a documentos em diversos arquivos do Rio de Janeiro - Museu dos Teatros, Arquivo Nacional, Museu Histórico Nacional, Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico, Biblioteca Nacional, além do Arquivo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ. Essa consulta a documentos, além da pesquisa bibliográfica, visa situar os dois teatros em uma rede ampla de informações, permitindo a construção de sua trajetória pela perspectiva da história social.

Assim, a partir do trabalho com os manuscritos musicais e com a pesquisa documental, sobretudo a desenvolvida em periódicos do século XIX, começou a se delinear o gênero mágica, para o qual não encontramos informação na literatura especializada, na área de história da música brasileira. A caracterização preliminar desse gênero constitui um dos objetivos atuais da pesquisa.

2. Um esboço de história da 'mágica'

A referência mais antiga que encontramos à mágica, até o presente momento, embora não possamos precisar se já se reporta especificamente ao gênero em questão, está na *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 25 de janeiro de 1815, que anuncia, para o Teatro São João, a "nova comédia mágica, intitulada o *Mágico em Valença*".

Outra referência antiga está no *Jornal do Commercio*, de 31 de agosto de 1833, que anuncia para 1 de setembro, no Theatro Constitucional Fluminense (denominação, à época, do teatro S. Pedro), a "peça mágica Adele e Alfeno, ou a Tirania Castigada", pela companhia cômica, em dois atos. O periódico *O Despertador*, de 24 de abril de 1838, anunciou "o drama mágico em tres actos O Genio do Bem ou Os Mouros de Ormuz", e, em 29 de outubro do mesmo ano, "a comedia magica em tres actos O Magico em Catalunha ou O Mouro Beneficente".

Cabe assinalar que a denominação de gêneros é absolutamente variável e imprecisa nos periódicos oitocentistas, o que confere dificuldades especiais à tarefa de caraterizar a trajetória de um gênero (uma ópera, por exemplo, pode aparecer designada como "peça", "comédia" ou "drama", entre outras denominações).

Embora os inúmeros dados coletados nos periódicos ainda não estejam inteiramente sistematizados, é possível situar a segunda metade do século XIX como o período em que a mágica parece, efetivamente, conquistar espaço nos teatros cariocas, fato esse que se estende aos primeiros anos do século XX, podendo-se inequivocamente associá-lo à ascensão do realismo no teatro brasileiro. A mágica rivaliza com a ópera italiana, no final do século passado, e ganha espaço sobre esta, o que é testemunhado por Arthur Azevedo, quando comenta, em um jornal, que o público só quer saber de mágicas.

Souza (1960) situa a experiência realista no teatro brasileiro a partir de 1855, dividindo-a em duas etapas:

1) de 1855 até 1884 , ou seja, do ano de organização da empresa dramática de Joaquim Heliodoro até o ano em que se firma o gênero 'revista', com a apresentação de o Mandarim (o teatro de 'revista', segundo o mesmo autor, teve início em 1859, com 'As surpresas do Senhor José da Piedade', no teatro Ginásio Dramático);

2) de 1884 até os primeiros anos do século XX, período que o autor considera como identificável pelo predomínio da opereta e da 'revista'.

O atual estado da pesquisa que desenvolvemos permite associar o apogeu da mágica a esses dois períodos descritos por Souza, cabendo ressaltar que ele a menciona no capítulo em que aborda o realismo, embora não a destaque na periodização acima descrita. Outra observação interessante, é a de que o mesmo autor cita, também, a mágica no âmbito do teatro infantil (no sentido de teatro feito por crianças para adultos) - "A conquista de um trono" , com letra e música de Brito Fernandes, que estreou em 1896, no Teatro Éden Lavradio, no Rio de Janeiro.

O desdobramento do realismo, no teatro brasileiro, cuja seqüência "natural", segundo, Souza, seria o naturalismo, não se deu dessa forma:

> "(...) tal seqüência não se realizou pela interferência de um fator negativo, como querem alguns, do ponto de vista artístico, mas bastante influente para impedir aquele passo: o gosto do público dirigiu-se para o 'vaudeville', a 'revista' , a

> opereta, a mágica e a paródia." (Souza, 1960, p. 225)

Faria (1993) caracteriza, em meados do século XIX, uma rivalidade entre o teatro Ginásio Dramático e o teatro São Pedro de Alcântara, que, segundo o autor, durou de 1855 a 1862, *"quando João Caetano* [que comandava o Teatro São Pedro], *doente, encerrou a carreira dramática, umano antes de morrer"*. Ainda segundo Faria, "*nesse período, conviveram nos palcos do Rio de Janeiro duas estéticas teatrais antagônicas: a romântica e a realista"*.

Nossa observação, no atual estágio da pesquisa, é de que essa dualidade estética se estendeu pela segunda metade do século XIX, com alguns desdobramentos no início do século XX, mas não ficou restrita aos dois teatros, sendo que o São Pedro também apresentou obras do chamado 'teatro ligeiro' , como operetas e mágicas.

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 1898, 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 ultimos ensaios da 'Corça do Bosque', mágica francesa que dispõe de todos os elementos para agradar; boa música, evoluções, machinismos, tramoias, scenarios 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 dos Diamantes', sem citar o autor.

Essas são algumas das informações retiradas de periódicos oitocentistas que vêm permitindo que tentemos reconstruir a trajetória da mágica.

3. A mágica - um elemento de articulação do nacionalismo musical brasileiro?

A tentativa de caracterizar o fenômeno "mágica" passa também por pesquisa à bibliografia da área de teatro. Encontramos algumas referências, como a que Mario Cacciaglia (1996), faz em sua *Pequena História do Teatro no Brasil*:

> "O público, cansado de dramas românticos e naturalistas, como também de comediazinhas burguesas, descobriu com entusiasmo o espetáculo de pura evasão e divertimento: músicas brilhantes, mulheres belíssimas, canções alegres e com duplo sentido. De Paris chegavam novos gêneros de espetáculos: o vaudeville, a revista, o café chantant, a opereta, a féerie (chamada mágica no Brasil). "

Consultando o *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo*, de Geir Campos, encontramos a seguinte descrição para a "féerie" francesa:

> "Palavra francesa que designa um gênero teatral no qual predominam truques espetaculares, com muito trabalho conjunto de mecanismo e luzes e sons, dando a impressão de mundo de fadas (fées, em francês)."

Outra fonte consultada foi o *Dictionnaire de Théâtre* (Pavis, 1996), que apresenta a seguinte descrição para a "féerie" francesa:

> "La féerie est une pièce qui repose sur des effets de magie, de merveilleux et de spectaculaire, et fait intervir des personages imaginaires doués de pouvoirs surnaturels (fée, démon, élément naturel, créature mythologique, etc). "

O mesmo autor assinala que a féerie associa componentes da ópera, do ballet, da pantomima, de peças de intriga fantasista (como "Sonhos de uma Noite de Verão", de Shakespeare), utilizando, para isso, de todos os meios visuais possíveis, e situa sua origem no século XVII, citando, entre outros exemplos, a dramatização dos contos de fadas de Perrault.

Ao final do século XVIII, ainda segundo Pavis, "a féerie se associa ao melodrama, à ópera, à pantomima, e depois ao vaudeville, para produzir espetáculos onde se mesclam cantos, danças, música e efeitos de 'mise en scène', heróis humanos e forças sobrenaturais".

Há também comentários, nos periódicos do século XIX, além dos anúncios de espetáculos, que ajudam na tentativa de caracterizar a mágica, assim como o papel desempenhado por esse gênero, como o trecho que transcrevemos a seguir, do periódico *Gazeta Musical*, de um exemplar de novembro de 1892, que nos permite perceber o tipo de público que freqüentava as mágicas, ou seja, o mesmo do teatro lírico:

> "(...) Mas as mágicas vão a scena seguidamente, todas as noites, sob todas as chuvas, sob todos os calores senegalescos, cem, duzentas e tantas vezes!
> A isto respondem-me com o preço das localidades nos theatros de 'mágica'. (...)
> De resto, a "Cavaleria Rusticana" não esteve no Recreio e no S. Pedro pelo mesmíssimo preço que as más operetas e as péssimas farças?
> Contradizem-me ainda! Mas os que freqüentam o Lyrico , não são os que freqüentam os theatrinhos. Engano redondo! (...)"

Algumas outras referências pequenas e esparsas à mágica aparecem na literatura da área de teatro, como, por exemplo, na biografia do ator Vasques (Ferreira, 1979, p. 97-98):

> "Em 1869 recebeu o talento de Vasques honrosa consagração: um abraço da mais esplêndida organização artística do mundo: Ristori. Formou-se depois a empresa Heller, e o Jardim da Flora [teatro carioca do século XIX] crismou-se em Fênix Dramática. Daí por diante, sabem todos qual tem sido a exigência artística de Francisco Correia Vasques: nas mágicas, paródias e operetas ali representadas, tem revelado o grande ator o mesmo talento que manifestara em peças de diversos gêneros" (grifo nosso)

As referências pontuais ao gênero encontradas na literatura de teatro não nos permitem, a partir dessas fontes, caracterizar com precisão a mágica. Contudo, no atual estágio da pesquisa, podemos supor que ela se diferencia da paródia, da opereta e da 'revista', ainda que tenha pontos de convergência com as três. Parece-nos claro que a mágica resulta de uma curiosa síntese de características musicais diversas, de gêneros musicais brasileiros e estrangeiros, como a opereta francesa, a ópera italiana e a zarzuela, entre outros, cabendo-nos, ainda, supor que ela não é uma simples 'tradução' da féerie francesa.

Entre os pontos de contato da mágica com a féerie francesa podemos identificar a presença de personagens mitológicos ou fantásticos e a utilização de efeitos especiais. Entre as semelhanças com a opereta e com a zarzuela, podemos citar a presença de partes faladas, intercaladas a partes cantadas e partes estritamente instrumentais. A estruturação dos atos em quadros mais ou menos independentes e a eventual presença de um caráter crítico e de referências à atualidade parecem pontos de convergência com o teatro de revista. O virtuosismo vocal, eventualmente, também aparece, aproximando a mágica da ópera italiana e da opereta. A presença de personagens caricaturais parece remeter à farsa, e a presença de partes dançadas, entremeadas de partes cantadas e faladas, parece aproximar a mágica da 'revista' e do 'vaudeville'. A mágica e zarzuela parecem também aproximar-se no que concerne à busca de criação de uma ópera nacional, na Espanha e no Brasil.

A existência de partituras, algumas completas, na biblioteca da Escola de Música da UFRJ e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, permite-nos supor que, diferentemente da féerie, que se situa no âmbito do teatro musicado (peça de teatro com música), a mágica configura-se como um gênero musical brasileiro, incluindo, em suas características, componentes rítmicos e melódicos de manifestações musicais brasileiras do século XIX, tais como modinhas, romances, baladas, maxixes, etc.

A opereta exerceu forte influência no teatro brasileiro oitocentista, sobretudo nos gêneros dramático-musicais, como a mágica, sendo que a observação de periódicos da época permite-nos supor, no atual estágio da pesquisa, que o termo 'opereta', por vezes é utilizado, nesses periódicos e na literatura de teatro, para designar, genericamente, diversas manifestações do teatro musicado, tais como vaudevilles, revistas e mágicas. Quanto à origem da opereta no Brasil, segundo Cacciaglia (1986, p. 83),

> "foi João Caetano (aliás, empresário com ótimo faro) quem escancarou as portas do Brasil à opereta, em 1846, assumindo a responsabilidade de uma companhia que estreara com sucesso no teatro São Januário. João Caetano levou o espetáculo ao São Pedro de Alcântara, decretando assim sua consagração no reino da arte".

O sucesso da opereta e dos demais gêneros do chamado 'teatro ligeiro', entre os quais se situam o vaudeville e a mágica, é atestável por diversas fontes, sendo possível, também, detectar seu prolongamento às primeiras décadas do século XX.

> "O teatro de opereta, que prolongou seu sucesso até depois da primeira guerra mundial, não foi somente monopólio dos franceses (...). As companhias italianas de operetas tiveram muito sucesso graças ao bom gosto das encenações e ao variado repertório. Não faltaram, por fim, companhias alemãs e espanholas." (Cacciaglia, 1986, p. 84)

Cabe, ainda, observar que o vaudeville, assim como a opereta, é encenado no Rio de Janeiro desde a primeira metade do século XIX, sendo noticiado em periódicos, como *O Despertador*, de 3 de junho de 1839, que anuncia, com a presença de S.M. o Imperador e suas irmãs, a comedia vaudeville "L'Acteur Ventriloque", no Theatro São Januario. O vaudeville, tal como a opereta, certamente mesclou características aos espetáculos dramático-musicais, no Brasil, e prolongou seus desdobramentos ao século atual, desdobramentos esses que se cruzam com a história do cinema no Brasil.

O cinema estabeleceu uma concorrência com o teatro, desde fins do século passado. Cabe registrar que os teatros, gradativamente, tranformaram-se em cine-teatros, e que muitas óperas e operetas foram filmadas nos primeiros tempos do cinema, no Brasil. Diniz (1991), menciona a inauguração, em 1911, no Cinema-Teatro São José, na praça Tiradentes, pela Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas, da Empresa Paschoal

Segreto, dos espetáculos por sessões ("teatro à hora"), como forma de reação do teatro à crescente invasão do cinema.

O papel dos espetáculos dramático- musicais, como as revistas e as mágicas, ainda precisa ser melhor estudado pela área de História da Música. Embora apareçam, em periódicos da época e na literatura da área de teatro, comentários que associam essas manifestações à decadência do teatro brasileiro, cabe revê-las, à luz de uma ótica despida de preconceitos, caminho este que a pesquisa aqui descrita está buscando trilhar.

Galante (1960) cita Álvares de Azevedo, falecido em 1852, que na sua "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós", *"clama contra a decadência da nossa cena, que havia substituído a comédia e o drama pela farsa",* referindo-se, certamente, *"como lembra Múcio Paixão, às farsas de Antonio Xavier e outras produções portuguesas muito em voga na época"* (p. 230) .

O mesmo autor, em outra passagem, cita Machado de Assis, lamentando que dominassem nossa *cena "a antiga cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores*" (p. 230).

Paralelamente a esses comentários, observa-se, nos periódicos da época e em outros depoimentos, referências ao sucesso da opereta, das mágicas, das revistas etc. Diniz (1991), em capítulo dedicado à criação do Direito do Autor, descreve a tabela de preços proposta pela Diretoria Provisória da SBAT, no início do século atual, que fixa, entre outros, os seguintes critérios:

> "Peças sem música (drama, comédia, 'vaudeville', farsa): nos quatro primeiros dias de espetáculos (...) 10 % sobre a renda bruta. Nos espetáculos a seguir, 5% sobre a renda bruta.
>
> Peças com música (opereta, burleta, mágica, revista): nos quatro primeiros dias de espetáculo (...) 12% sobre a renda bruta, sendo 6% para o poema e 6% para a partitura. Nos espetáculos a seguir, 6% sobre a renda bruta, 3% para o poema e 3% para a partitura."

Observa-se, na citação acima, uma cotação para a mágica equivalente à opereta, à burleta e à revista, e superior ao drama, à comédia, ao vaudeville e à farsa, cabendo, contudo observar que, no caso das primeiras, haveria uma divisão dos rendimentos entre o autor do texto e o compositor da música.

Cabe, a nosso ver, uma análise criteriosa do papel que esses espetáculos desempenharam na história da música brasileira e na construção de uma identidade nacional, a partir do "diálogo" de características musicais importadas com características musicais cunhadas no Brasil.

Configurar-se-ia, assim, na mágica, a articulação de significados residuais, atuais e latentes (Freire, 1993), assinalando-se, nessa articulação, a construção de uma das instâncias do nacionalismo musical brasileiro.

4. Algumas características das mágicas - uma tentativa preliminar de caracterizar o gênero

Há algumas mágicas no acervo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, mas, infelizmente, nem todas essas obras estão completas, o que restringe a possibilidade de análise das mesmas. Contudo, há também mágicas no acervo da Biblioteca Nacional, o que permite possíveis complementações futuras do material depositado na Escola de Música da UFRJ.

Um primeiro exame de quatro mágicas está sendo realizado, atualmente, no âmbito da pesquisa sob minha coordenação, buscando, assim, levantar, preliminarmente, algumas características do gênero. As obras que estão sendo submetidas a esse exame preliminar são:

* *Remorso Vivo* - música de Arthur Napoleão, libreto de Furtado Coelho e Joaquim Serra. Consta, na partitura, a anotação de que foi representada, pela primeira vez, no theatro Gymnasio do Rio de Janeiro, em 21 de janeiro de 1867.

* *Loteria do Diabo*, de Henrique Alves de Mesquita. Embora não conste data na obra, nem tenhamos encontrado informação a respeito na literatura especializada, encontramos referências à encenação dessa mágica, em periódicos do século XIX, dando-a como encenada em 1883, no Theatro Sant'Anna.

* *Pandora* (1896) - música de Cavalier Darbilly, libreto de Moreira Sampaio," arranjada de um libreto francês", segundo anotação na partitura. Não encontramos, até o momento, referência à apresentação desta mágica.

* *Rainha da Noite* (1905) - música de Barroso Netto, libreto de Barroso Netto, segundo a Enciclopédia de Música Brasileira. Consta, entretanto, na capa do terceiro ato, uma anotação de que a letra é de Arthur Azevedo. Não encontramos referência, até o momento, referência à encenação desta obra.

Das obras acima citadas, somente *Pandora* e *Remorso Vivo* estão completas. A *Rainha da Noite* está quase completa, faltando, apenas, o final. Quanto à *Loteria do Diabo*, resta, apenas, uma cena, no Arquivo da Escola de Música.

É interessante observar que alguns desses compositores foram professores do Imperial Conservatório de Música / Instituto Nacional de Música, configurando, assim, uma trajetória e uma experiência musical que perpassam o espaço institucional do ensino de música voltada para a música 'erudita' européia e o teatro brasileiro "ligeiro" do século XIX. A atuação desses compositores situar-se-ia, assim, na categoria de "mediação cultural", no sentido em que Vovelle (1991) a utiliza, ou seja, como forma de atuação que põe em contato o erudito e popular.

Outra observação interessante que emerge do exame dessas mágicas é a associação desses músicos compositores com conhecidos autores teatrais da época, como Moreira Sampaio e Arthur Azevedo. Este último parece ter mantido ligação mais ou menos constante com o gênero, e, reforçando essa observação, transcrevemos, aqui, um trecho do periódico *Revista Musical e de Bellas Artes*, de 29 de novembro de 1879 , que noticia que *"os Srs. Arthur Azevedo e Lino d"Assumpção preparam uma grande mágica que julgamos será posta em scena pela companhia drammatica do emprezario Guilherme da Silveira."*

Inicialmente, estamos empreendendo uma análise morfológica tradicional, com vistas a delinear o perfil formal das diversas cenas e quadros que integram as mágicas escolhidas

Uma primeira observação revela que essas cenas e quadros, nas obras em questão, apresentam-se em diferentes tonalidades, contendo algumas passagens modulatórias, com predomínio das tonalidades maiores.

Não se verifica, portanto, uma unidade tonal nessas obras.

Observa-se, também, a presença de partes faladas, embora não sejam numerosas. A mágica *Rainha da Noite* apresenta um quadro intitulado Duetto Parlante, e, em outras, aparecem inserções faladas mais breves.

O plano formal da maioria desses quadros ou cenas é binário ou ternário, sendo que, neste último caso, a seção intermediária é freqüentemente embrionária, funcionando, muitas vezes, como uma transição entre a primeira e a última seções. A cadência perfeita, no tom principal, conclui a maior parte dos quadros.

A orquestração dessas mágicas serve-se dos naipes tradicionais (madeiras, metais, cordas, percussão), com uma utilização timbrística condizente com os padrões da ópera/opereta do século XIX.

Cabe, ainda, registrar, que os textos são sempre em português, e apresentam peculiaridades diversas. A *Rainha da Noite*, por exemplo, faz alusões à atualidade da obra (1905), referindo-se ao baixo valor da moeda (pataca) e ao "bota abaixo", demolição empreendida pelo Prefeito Pereira Passos, com o objetivo de "modernizar" a cidade do Rio de Janeiro, à semelhança da reforma urbanística realizada em Paris. Além disso, utiliza linguajar popular e faz referências a personagens populares da "belle époque" carioca, como a 'mulata'. O *Remorso Vivo*, embora contenha na capa a informação de que o libreto é de Furtado Coelho e Joaquim Serra, contém dois quadros com a indicação de que a poesia é de Machado de Assis.

Há, também, variação de caráter entre as diferentes cenas, verificando-se a presença do maxixe, da barcarolla, de romanzas, de bailados e partes dedicadas ao coro, a duetos e quarteto vocais, além de árias.

O amor é tema de várias partes, aparecendo, ainda, intrigas, crítica social e tramas diversas. Os valores da época, explicitamente ou de forma simbólica, aparecem retratados nessas mágicas.

Há presença de personagens do campo (aldeões, camponeses, pastoras), de personagens que encarnam sujeitos abstratos ou inanimados (natureza, pataca), de personagens fantásticos ou mitológicos (Ondina, Satanás, Sataniza, Gnomos, Tritões, Espectros , etc.) e personagens populares diversos.

O uso da música, como componente constituinte do drama, no sentido em que Kerman (1992) usa, também pôde ser constatado, seja caracterizando um personagem, seja compondo o ambiente de uma ação (uso de trêmolos ou de cromatismos para caracterizar um "suspense", observável, por exemplo, na *Rainha da Noite*), seja constituindo o tempo da ação, através do andamento e do caráter da música que integra os diversos quadros (por exemplo, a "Balada de Gretchen", da mágica *Remorso Vivo*, que compõe um espaço 'meditativo', através do andamento lento e das características musicais da balada).

O trabalho de análise das obras ainda está em seus preâmbulos, cabendo ressaltar que, certamente, ao longo da trajetória da mágica, à qual atribuímos, no mínimo, cinqüenta anos, o gênero passou por transformações diversas, cabendo, assim, posteriormente, identificar possíveis diferentes fases nesse processo. É possível, por exemplo, observar diferenças significativas entre o texto de *Remorso Vivo*, a mais antiga das mágicas que estamos analisando, e *Rainha da Noite*, a mais recente dessas obras analisadas, sem que possamos, ainda, a partir desses exemplos isolados, generalizar características e delinear fases.

Após a análise destas primeiras obras, algumas outras mágicas serão analisadas, em busca de elementos que permitam caracterizá-las musical e dramaticamente com mais detalhes, buscando-se, assim, delinear o perfil do gênero, além de situá-lo, com mais clareza, na trajetória da música brasileira, como um todo, inclusive avaliando sua contribuição na constituição de uma identidade musical brasileira.

5. Conclusões

Certamente há uma lacuna a ser preenchida, na história da música brasileira da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século atual, e essa lacuna implica, necessariamente, na análise do papel desempenhado pelos gêneros dramático-musicais nessa trajetória, inclusive na construção do nacionalismo musical brasileiro.

As formas dramático-musicais brasileiras, entre as quais a mágica se situa, necessitam de uma abordagem que as revalorize, interpretando-as à luz de novos conceitos, observando-se, a esse respeito, que 'rótulos', tais como "popular", "erudito" e "folclórico" são altamente discriminatórios, e que o "esquecimento" em que mergulhou a mágica certamente se deve, em parte, a esse tipo de discriminação.

Por outro lado, é necessário que a historiografia sobre música brasileira repense o nacionalismo musical brasileiro em outras bases, libertando-se da ótica do início do século, incluindo-se, aí, Mário de Andrade, pois há, no século XIX, uma proliferação de manifestações nacionalistas, acontecendo nos diversos espaços em que se faz música, dos salões às ruas e aos teatros, que têm sido freqüentemente alijadas de análises que abordam a questão do nacionalismo musical, entre nós.

É necessário, ainda, que prossiga o rastreamento e a caracterização da história da mágica, não só no âmbito da pesquisa que desenvolvo atualmente, mas, também, através de outras pesquisas, a fim de ampliar e aprofundar as informações aqui apresentadas.

Finalmente, cabe assinalar que está em fase final de produção, um CD, produzido sob minha coordenação e direção artística, intitulado "Ópera Brasileira em Língua Portuguesa" (Selo Tons e Sons, da Sub-Reitoria de Extensão da UFRJ), em que alguns trechos de mágicas, na forma de redução para canto e piano, estão incluídos, procurando-se, dessa forma, contribuir, com exemplos sonoros, para a compreensão desse gênero esquecido pela nossa história.

Nota do Autor

(*)O presente texto é uma ampliação do comunicado de pesquisa apresentado no III Simpósio Latino-Americano de Musicologia / Curitiba / 1999, promovido pela Fundação Cultural de Curitiba.

BIBLIOGRAFIA

Cacciaglia, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1986.

Campos, Geir. *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo.* Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga : uma história de vida.* Rio de Janiero: Rosa dos Tempos, 1991.

Enciclopédia de Música Brasileira. São Paulo: Art Editores, 1977.

Faria, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil - 1855-1865.* São Paulo: EDUSP / Perspectiva, 1993.

Ferreira, Procópio. *O Ator Vasques*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

Freire, Vanda L. Bellard. *A Hitória da Música em Questão - Uma Reflexão Metodológica.* In: Fundamentos da Educação Musical / ABEM. 1994,2 : 1130-135.

_____. *A ópera no Rio de Janeiro oitocentista e o nacionalismo musical*. In: Interfaces (Revista do Centro de Letras e Artes / UFRJ), 1995,2: 105-112.

_____ . *Rio de Janeiro, século XIX - cidade da ópera.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998 (No Prelo).

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

Souza, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: {s.n.}, 1960.

Velloso, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque Carioca.* Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

Vovelle, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Periódicos Consultados: *A Actualidade, A Vida Moderna, Cidade do Rio de Janeiro, Gazeta Musical, Gazeta do Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, Novidades, O Beija-Flor, O Despertador, O Gosto, O Paiz, O Tempo, Revista Musical e de Bellas Artes, Rua do Ouvidor*.