




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Teatro e memória urbana: a cidade do Rio de Janeiro como mutação de mágica

Ana Paula Brasil

Para citar este artigo:

BRASIL, Ana Paula. Teatro e memória urbana: a cidade do Rio de Janeiro como mutação de mágica. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0104>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Teatro e memória urbana: a cidade do Rio de Janeiro como mutação de mágica¹

Ana Paula Brasil ²

Resumo

O artigo tem por objetivo refletir acerca da memória teatral da cidade do Rio de Janeiro, relacionando os truques cenográficos das *mágicas* e *féeries* às transformações urbanísticas em fins do século XIX e início do século XX. Para a análise, foi abordado o conceito de alegoria teatral, fundamentado na obra de Walter Benjamin e em pesquisas emergentes sobre a historiografia dos gêneros híbridos de teatro. Ilustrou-se o enfoque com exemplos de espetáculos encenados e por meio da sensibilidade de cronistas da época. Dessa maneira, levanta-se a discussão sobre o apagamento da memória urbana e teatral.

Palavras-chave: Alegoria teatral. Cidade do Rio de Janeiro. História e historiografia do teatro. Mágica. Memória urbana.


Theater and urban memory: the city of Rio de Janeiro as a mutation of magic

Abstract

The article aims to reflect on the theatrical memory of the city of Rio de Janeiro, relating the scenographic tricks of *mágicas* e *féeries* to urban transformations in the late 19th and early 20th centuries. For the analysis, the concept of theatrical allegory was approached, based on the work of Walter Benjamin and on emerging research on the historiography of hybrid theater genres. The focus was illustrated with examples of staged shows and through the sensibility of chroniclers of the time. In this way, the discussion about the erasure of urban and theatrical memory arises.

Keywords: Theatrical allegory. City of Rio de Janeiro. History and historiography of theater. *Féerie*. Urban memory.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Christiano Marques Ferreira. Doutor em Letras (PPLCC), PUC-Rio. Mestre em Letras (Literatura Portuguesa), PUC-Rio.

² Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Mestrado em Teatro (Unirio). Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Cenografia (Unirio). Graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística, com Habilitação em Artes Cênicas (Unirio). Professora efetiva no Curso Técnico de Artes Dramáticas, da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna (ETETMP-RJ) e orientadora de iluminação cênica, cenografia, figurino, caracterização e formas animadas nas montagens de formatura da instituição.  anapaulabrsl@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/4732789208143114>



<https://orcid.org/0000-0002-5998-1347>



Teatro y memoria urbana: la ciudad de Río de Janeiro como mutación de la mágica

Resumen

El artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la memoria teatral de la ciudad de Río de Janeiro, relacionando los trucos escenográficos de las *mágicas* e *féeries* con las transformaciones urbanas de finales del siglo XIX y principios del XX. Para el análisis se abordó el concepto de alegoría teatral, a partir de la obra de Walter Benjamin y de investigaciones emergentes sobre la historiografía de los géneros teatrales híbridos. El enfoque se ilustró con ejemplos de espectáculos escenificados ya través de la sensibilidad de cronistas de la época. Surge así la discusión sobre el borrador de la memoria urbana y teatral.

Palabras clave: Alegoría teatral. Ciudad de Río de Janeiro. Historia e historiografía del teatro. *Mágica*. Memoria urbana.



Introdução

A memória das mágicas no Rio de Janeiro sumiu da historiografia do teatro como um diabinho pelo alçapão do palco – assim como o Morro do Castelo, sítio inaugural da cidade, desapareceu da paisagem urbana. Este ensaio busca relacionar o truque de mutação cenográfica da magia teatral às transformações urbanísticas no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX, durante a Primeira República. Utiliza-se o conceito de alegoria teatral, fundamentado no pensamento de Walter Benjamin, para refletir sobre o apagamento das memórias da cidade e do teatro, além de relatos de cronistas daquele tempo.

Dessa lacuna historiográfica surgiu a pesquisa sobre esse gênero híbrido de espetáculo. Em via negativa, sob a metodologia indiciária, os dados para a pesquisa sobre as mágicas, ora negligenciados, porque marginais e indecifráveis à historiografia da cultura dominante, foram recolhidos considerando o campo de estudos como uma zona opaca a ser decifrada. A ausência da magia na historiografia foi tratada, portanto, como um sintoma a ser esclarecido (Ginzburg, 1986).

A análise foi fundamentada no conceito de alegoria teatral, o qual trata a narrativa cênica imagética. A *mutação* consistia na mudança total de um cenário por outro. O imaginário alegórico da cidade do Rio de Janeiro, entre o desejo de modernidade e o enterro do passado, como conjunto simbólico, mimetizava a mutação de magia.

Por ser a magia um gênero híbrido dramático-musical– de temática fantástica, sem encadeamento lógico, guiado por libreto, dividido em atos e quadros, encenado com orquestra, coro, corpo de baile e grande elenco, com muitos efeitos e truques cenográficos –, a alegoria teatral permitiu a análise das visualidades da cena como dramaturgia. A comunicabilidade visual, repleta de alegorias, contribuiu para o sucesso junto ao público que lotava os teatros da cidade na época. De tão populares, a palavra mutação (de magia) foi usada como



figura de linguagem. Vários autores se referiam às reformas urbanísticas, que culminaram com o arrasamento total do Morro do Castelo, como mutação cenográfica.

Inicialmente, será apresentada a premissa que embasa essa reflexão, o conceito de alegoria teatral de Walter Benjamin, sob uma nova perspectiva: a questão das imagens dialéticas das cenas de *féerie*, gênero similar às mágicas. Dessa forma, relaciona-se a cena teatral com a atmosfera da cidade. Serão apresentadas algumas pesquisas que abordam esse conceito de alegoria na historiografia do teatro para inserir as mágicas na categoria dos gêneros híbridos.

Em seguida, demonstra-se aspectos da cena de magia por meio de exemplos de espetáculos do final do século XIX, bem como a relação entre teatro e cidade na percepção dos cronistas. Assim, o estudo das visualidades da cena das mágicas será observado em sua potência metafórica; enquanto seu apagamento na historiografia do teatro será entendido como sintoma de regimes dominantes.

Memória urbana e teatral do Rio de Janeiro: a cidade feérica como cena de magia

A iluminação artificial modificou profundamente a sociedade. A chama bruxuleante dos candeeiros e velas, substituída pela iluminação à gás e elétrica nas vias públicas, nos teatros e residências, alterou o olhar do sujeito da época. Essa sociedade foi considerada, por muitos, uma sociedade feérica.

Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, ocorreram alterações urbanísticas decisivas para a cidade do Rio de Janeiro, como a implantação da rede elétrica de iluminação pública. A rede foi instalada nos percursos diretamente relacionados ao entretenimento, no circuito da sociabilidade noturna (Dunlop, 1957). Esse fato permitiu a observação da vida boêmia no centro da cidade, quando alguns espaços foram privilegiados em função dos caminhos iluminados. Esses locais transformaram-se em pontos de efervescência cultural.

Além disso, os grandes inventos científicos do século XIX foram considerados bens culturais e marcaram presença nas Exposições Nacionais e Internacionais, as quais incentivaram o gosto pela novidade e ajudaram a criar uma sociedade voltada à espetacularização da cultura. As Exposições impulsionavam o uso de fontes de luz diversificadas.

Em *Dialética do olhar*, Susan Buck-Morss esquadrinha a estrutura conceitual dos fragmentos reunidos em *Passagens*, obra póstuma de Walter Benjamin. Ela analisa as fontes de pesquisa do autor para demonstrar que sua fundamentação filosófica reside sobre os escombros da cultura de massa. Para a autora, *Passagens* é uma "ur-história", uma história das origens do momento histórico presente, que, ao permanecer vastamente invisível, torna-se a motivação determinante para o interesse de Benjamin no passado" (Buck-Morss, 2002, p.75). Benjamin estudou reminiscências do passado no tecido urbano e elegeu as *Passagens* parisienses como símbolo de suas reflexões.

O autor foi inspirado pelo romance surrealista de Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, em que descreve a *Passage de l'Opéra*, pouco antes de ser demolida para a construção do Boulevard Haussmann. As primeiras notas para o projeto das *Passagens* vieram daí, bem como o subtítulo provisório: "uma cena de conto de fadas dialética" (Buck-Morss, 2002, p.59 apud Benjamin, 1983).

Buck-Morss observa também, as impressões de infância de Julius Lessing (1900), citadas por Benjamin, a respeito das imagens do famoso Palácio de Cristal da Exposição Mundial de Londres, em 1851. Para Lessing, essas imagens, emolduradas nas paredes das salas burguesas das cidades mais remotas da Alemanha, causavam a impressão de que os habitantes das grandes cidades viviam em palácios de cristal, como em um conto de fadas. Essa ideia teria animado muitas gerações e perpetuado essa impressão em suas memórias (Buck-Morss, 2002, p.116). Desde as últimas décadas do século XIX, cartões postais com fotografias e gravuras das Exposições Universais circulavam entre cidades e países.

Para Benjamin, as *Passagens*, reminiscências do passado, evocavam imagens dialéticas, anunciavam mudanças repentinas e catástrofes, ao mesmo tempo em



que traziam a imagem do despertar do conto de fadas e da utopia enquanto fantasmagoria, como se fossem cenários de *féerie*. O autor as considera como templo do capitalismo inicial. Olhar para suas vitrines seria como olhar para um teatro de *vaudeville*, para uma *féerie*: os manequins seriam anjos e as Arcadas (Passagens) seriam, para a Paris do Segundo Império, grutas de fadas (Benjamin, 2006). As grutas de fadas eram cenários recorrentes dos espetáculos de *féerie* e de magia.

Segundo Buck-Morss, Benjamin se preocupa com as organizações da classe trabalhadora e com o encontro dos trabalhadores nas Exposições Universais. O que as Exposições proporcionaram aos trabalhadores foi considerado por ele como uma fantasmagoria da política, porque os avanços tecnológicos e industriais eram promovidos e apresentados como se tivessem poderes míticos, como festivais de abundância que assegurariam a paz mundial e a harmonia entre as classes trabalhadoras. A mensagem que era passada nas Exposições foi vista por Benjamin como a de um conto de fadas, uma promessa de progresso que, na verdade, divulgava a revolução industrial. As Exposições Universais no final do século XIX teriam assumido um lugar de utopia: a maravilha das massas diante da máquina. A divulgação do sucesso da industrialização, promovida nessas feiras, provocava uma ilusão de que as classes trabalhadoras se uniriam com um objetivo comum, industrial, mundial. Benjamin denuncia que “todos os antagonismos sociais se dissolveriam no conto de fadas e que o progresso seria a perspectiva de um futuro catastrófico muito próximo” (Buck-Morss, 2002, p.118-125).

Niuxa Dias Drago reflete sobre a criação da imagem da cidade do Rio de Janeiro como capital moderna, para discutir os espaços de entretenimento da cidade, a partir da montagem da Exposição Internacional de 1922, durante a reformulação do prefeito Carlos Sampaio. Ela considera a demolição do Morro do Castelo como um acontecimento espetacular: “O preço para a modernização da cidade, era a perda de sua colina fundadora, com suas edificações coloniais, e de todo um bairro tradicional da cidade, com sua população, suas dinâmicas sociais, suas histórias, sua memória.” (Drago, 2021, p. 22). No Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, o *flâneur*, diante da imagem catastrófica da cidade mirava

o passado como algo suplantado, o presente como canteiro de obras e o futuro como uma promessa de progresso.

A cidade era como um truque de mutação de uma cena de magia. Nesse sentido, a mutação cênica e a cena feérica emergem como figura de pensamento da época, metaforicamente, como a cidade, no limiar da transformação.

Figura 1 – Centenário da Independência do Brasil: Exposição. Rio de Janeiro, RJ: Photo Bippus, [entre 1922 e 1923]



Fonte: Biblioteca Nacional Digital³.

³ Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=94002> Acesso em: 10 ago. 2022.

Figura 2 – Centenário da Independência do Brasil: Exposição. Rio de Janeiro, RJ: Photo Bippus, [entre 1922 e 1923]



Fonte: Biblioteca Nacional Digital⁴.

Walter Benjamin observou a cena feérica como chave de pensamento dessa época. No tempo de exílio, em carta a Gershom Scholem, o autor conta que “planejava escrever um ensaio com o título “*Pariser Passagen: Eine dialektische Féerie*”, traduzido para o português como “*Passagens Parisienses: Uma Feérica Dialética*” (Benjamin, 2006, p.1001). Outras traduções possíveis seriam: *Passagens Parisienses: Uma Féerie Dialética*, ou “uma cena de conto de fadas dialética”(Buck-Morss, 2002, p.59 apud Benjamin, 1983). Embora tenha abandonado o título original, Benjamin nunca abdicou por completo da ideia; ao contrário, percebe-se que ela permeou sua obra, incluindo a póstuma *Passagens, Das Passagen-Werk*.

⁴ Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=64232> Acesso em: 10 ago. 2022.

Na obra do autor, a *féerie* estaria ligada à fixidez de um contexto mítico. A alegoria teatral, expressão de múltiplas ideias através da cena imagética, posta em quadros, era a retórica metafórica da sociedade. Desde a *Origem do drama barroco alemão*, o autor reflete sobre a imagem cênica enquanto enigma, chave de leitura de uma época. Segundo ele, “com todas as suas forças, a vontade alegórica traz de volta, através das ‘representações mudas’, a palavra evanescente, a fim de torná-la acessível a uma faculdade visual incapaz de imaginação” (Benjamin, 1984, p. 216).

Ainda que Benjamin tenha abandonado o primeiro título *Pariser Passagen: Eine dialektische Féerie*, existe em sua obra um retorno constante à ideia do despertar. Quando se traduz a cena de *féerie* por “conto de fadas”, desconsidera-se a cena de mutação do espetáculo e a alegoria teatral. A tradução de *féerie* seria: uma visão magnífica, um espetáculo maravilhoso (já que a palavra está associada a uma imagem). É uma palavra de difícil tradução, pois se converte em expressão. As traduções da palavra *féerie* não permitem entender amplamente seu sentido. Conto de fadas em alemão é *Märchen*; em francês é *conte de fée*. Ou seja, a palavra *féerie* não deve ser traduzida como conto de fadas, porque o autor faz referência tanto aos espetáculos de *féerie*, à metáfora *féerie*, à sociedade feérica, quanto ao conto de fadas. O uso desse termo está no cerne da questão benjaminiana.

Sobre a dialética de Benjamin, Buck-Morss observa que o autor encara o truque cênico da *féerie* como o despertar de um sonho. A analogia é interessante porque faz referência ao inconsciente coletivo, à cidade e à história. Em nota, a autora admite:

Irving Wohlfarth me assinalou que a escolha de Benjamin da palavra “*féerie*”, em vez de contos de fadas, é significativa. Isso sugere uma “cena de fadas”, indicando que um conto de fadas, uma forma narrativa, “o narrador”, cresceu precariamente nos tempos modernos. Mas protraí-lo, transformando imagens de sonhos em imagens dialéticas através de uma montagem de representações históricas. No entanto, acredito que a “cena de fadas” de Benjamin tenha tido o mesmo efeito que um conto de fadas como uma forma de instrução, e, portanto, usei o termo indiferentemente (Buck-Morss, 2002, p.461).

Em certa medida a análise de Buck-Morss não estabelece relações com a imagem espetacular – a mutação de cena –; a autora trata a "cena de fadas" como efeito do conto de fadas. A imagem sugerida por Benjamin é cênica, imagem narrativa. Ela pode ter a mesma gênese, ou a gênese no conto, mas a imagem dialética é proposta pelo autor, desde a *Origem do drama barroco alemão*, como alegoria teatral. As analogias se completam, como funções distintas no campo da fantasia.

Desta forma, pretende-se apontar caminhos para a discussão sobre a emergência do conceito de alegoria teatral na historiografia do teatro, por meio do estudo das visualidades da cena, observando a sua potência metafórica. As cenas de mutação, como alegorias teatrais, representavam as transformações daquele tempo e suas potências críticas.

Novos estudos sobre a *féerie* consideram esses espetáculos, similares às mágicas, sob uma nova perspectiva.

Estudioso das *féeries* francesas, Paul Ginisty (1855 – 1932) julga que elas pertenciam ao domínio da imaginação. O autor argumenta que os jovens espectadores do começo do século XX não estariam propensos, como no século anterior, a entender as *féeries*, pois não possuíam fé nem docilidade para adentrar no "país das quimeras", culpa de um juízo estético realista que tendia à racionalização. As invenções tecnológicas do oitocentos já estavam absorvidas pelo cotidiano das sociedades urbanas, não eram mais "espetáculos de novidades para as vistas". Os efeitos de magia só poderiam provocar sorrisos indiferentes em mentes impressionadas pelas invenções e descobertas modernas que limitavam a imaginação do novo público: "Argumentar com a *féerie* é matá-la" (Ginisty, 1910, p. 218).

Ginisty observa a decadência dos espetáculos de *féerie* no começo do século XX, na França, alegando que apenas a poesia poderia salvá-las (Ginisty, 1910, p.130). Contrariando os argumentos do pesquisador a respeito da pureza do gênero e de sua decadência, novas pesquisas retomam esses espetáculos na sua ambivalência, na apropriação de suas técnicas, no seu potencial inovado, na transferência da prática teatral para outros campos culturais, como o cinema, a



ciência e a literatura.

O pesquisador Jörg Dünne compôs o dossiê *Féerie autour de 1900 - une figure de la modernité?*, no qual reuniu autores que discordam de que não se poderia argumentar a partir das cenas de féeries (Dünne, 2013). Ao contrário, os pesquisadores tentam aproximar a cena feérica da modernidade. Concebem, desse modo, a modernidade como uma cena de féerie, ou como um conto de fadas. Para tal fim, os estudos assinalam como ponto de ancoragem o conceito de modernidade em Benjamin – em especial a premissa provisória “Dialética féerie”, do seu projeto das *Passagens*. A modernidade, permeada pela cena feérica e pela questão espetacular, é melodramática. A cena feérica pode ser compreendida, então, como uma figura de pensamento da modernidade, um dispositivo do espetacular, possuidora de múltiplos propósitos, como algo que oscila entre a ilusão mágica e a consciência técnica.

Os espetáculos, que anteriormente poderiam parecer pitorescos, agora nos fazem refletir sob uma nova ótica, arejados pelas recentes pesquisas. Estes diagnósticos trouxeram contribuições importantes e levantaram a hipótese do vigor da cena feérica: suas dinâmica transmidiática vista como capacidade de transferência de know-how para outros contextos técnicos e estéticos. O vigor feérico como alegoria da metamorfose pela qual o mundo moderno passou – das catástrofes às revoluções científicas.

O dossiê de Dünne contém apontamentos em que a *féerie* é descrita como um “espetáculo paradoxal”, no qual a produção técnica do “maravilhoso” deve permanecer escondida. Traçando um questionamento crítico da história da magia científica na virada do século, como um campo de experimentação, a cena feérica é ressaltada como uma figura de pensamento.

A pesquisa sobre os aspectos teatrais das mágicas na cidade do Rio de Janeiro revelou dados preciosos sobre a música erudita e popular, sobre a cultura negra, sobre os autores que transpuseram textos estrangeiros para o ambiente nacional, as inovações dos cenógrafos, além de ter apontado para indícios do aproveitamento das técnicas da magia pelos desfiles das agremiações de carnaval. A investigação dos aspectos inovadores do teatro visual da época, isto

é, dos traços de modernidade nos espetáculos de mágica, permitiu repensar o movimento teatral brasileiro sob um novo prisma, capaz de revelar continuidades e rupturas entre o passado e a contemporaneidade e suas relações com a cidade (Guedes, 2019).

Patrice Pavis observa que a *féerie* exige do espectador uma suspensão. Avesso às limitações formais e temáticas, o gênero assemelha-se à fábula:

O maravilhoso assume todas as formas cênicas possíveis: aparição de personagens sobre-humanas, de '*fantasmas*' ou de mortos, ações cênicas sobrenaturais (efeitos de magia), objetos que povoam a cena etc. Não é necessário que o público, hoje muitas vezes cético, acredite nos efeitos do maravilhoso; basta-lhe apreciá-los como outros tantos momentos altamente teatrais e poéticos, como símbolos a serem decifrados (como no teatro do absurdo) (Pavis, 1999, p. 135).

O efeito de suspensão causado pelas imagens das mutações cênicas permitia ao espectador da cena feérica a participação ativa na recepção teatral, na produção de múltiplos sentidos evocados pela cena imagética, ao decifrar os símbolos da cena. O olhar do espectador finisse frente à cena teatral das mágicas garantia a construção de uma retórica metafórica da sociedade.

A alegoria teatral performática, dramática, lírica e coreográfica, reconhecida como um gênero menor, ocupa lugar de destaque na prática das experiências teatrais, atravessando as temporalidades não necessariamente de forma linear. A alegoria teatral apresenta-se de forma híbrida e descontínua, em zonas fronteiriças, como mobilizadora dos gêneros híbridos e populares (Poirson, 2015, p.5-21).

No dossiê *L'allégorie au théâtre*, editado por Martial Poirson para a *Revue d'Histoire du Théâtre*, há importantes estudos que trazem à tona, criticamente, a ideia de descontinuidade da alegoria teatral no período classicista, como superação do teatro barroco. Segundo esses estudos, o retorno da alegoria no teatro contemporâneo leva a crer que os gêneros considerados menores foram responsáveis por sua sobrevivência. A alegoria teria escapado do declínio na configuração teológica-política-medieval devido aos espetáculos de *féeries* e aos

gêneros híbridos. As paródias e as sátiras também representaram pontualmente esse lugar da exacerbação da alegoria (Poirson, 2015, p.5-21).

O que podemos observar nas últimas décadas é, de certa forma, a revisão da historiografia teatral a partir dos gêneros considerados menores que ficaram no esquecimento. Está em franca expansão o estudo de certa política da alegoria dramática que permaneceu fora dos cânones oficiais e idealizados.

Os autores do dossiê *L'allégorie au théâtre* atestam que o repertório alegórico é descontínuo, está sempre inserido em formas artísticas híbridas, e segue a estética das correntes ideológicas de cada época. Escapa de doutrinas e se compõe de formas mistas como dança, canto ou efeito especial, de maneira harmoniosa ou discordante, em geral como performances musicais. Como afirma Poirson, a alegoria teatral reintegrada em um contexto cultural e social aparece como forma privilegiada de controvérsias. À margem dos cânones do tempo, inserida no sistema semiótico e semântico que lhe é próprio, a alegoria denuncia as desordens historiográficas. A alegoria teatral demanda certa liberdade e descontração. Porém, gêneros próprios, como o vaudeville, aparentemente descomprometido, carregam "o objetivo da legitimação poética e da restauração política, baseada na reivindicação estratégica dos gostos públicos" (Poirson, 2015, p.5-21). A apreensão de novas ideias e pontos de reflexão sobre as realidades da época foram transpostos para a cena híbrida no século XIX.

A estética e a ideologia da cena alegórica, fundada no repertório de princípios poéticos, são abordadas de forma a destacar "as lógicas de circulação no tempo e no espaço, a partir dos modelos do Auto Sacramental Espanhol ou do *Trauerspiel Alemão*" (Poirson, 2015, p.19), e ensejam uma perspectiva comparativa com o teatro pós-dramático. Os autores pretendem conciliar o campo da história das ideias com o da historiografia teatral, que até então tomavam direções opostas.

A investigação sobre as mágicas no Rio de Janeiro possibilitou uma reflexão crítica sobre a alegoria no teatro brasileiro. Combatida pelos intelectuais na passagem do século XIX para o século XX, posteriormente desprezada pela historiografia, a alegoria esteve presente, na prática, nas visualidades da cena da

época. A imagem alegórica dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro pode ser observada como fenômeno transmidiático que atravessa temporalidades. O uso de alegorias – presente desde o teatro jesuítico como pedagogia de formação – gerou uma certa didática escópica⁵ na população. O desfile das escolas de samba, pode ser considerado teatral: um tipo de procissão crítica, transformado em expressão cultural do Brasil, herdeiro de técnicas de longa duração.

Para o estudo do gênero da magia buscou-se referenciais nos gêneros europeus similares, sobretudo nas *féeries*. A estrutura dramatúrgica da magia obedece a uma divisão em atos, subdivididos em quadros, traduzidos em imagens cenográficas e metafóricas. Tanto o termo magia quanto o termo *féerie* indicam, para além da matéria fantástica, a participação de uma imagem narrativa em cena. A presença das cenas de mutação nas *féeries* e nas magias indica que essa imagem narrativa metamorfoseia-se. A justaposição dos significantes destas imagens atribui força metonímica aos espetáculos.

Toda a pesquisa sobre os aspectos teatrais da magia no Rio de Janeiro foi empreendida a partir de uma lacuna historiográfica. O conceito de alegoria teatral permitiu localizar o fenômeno na zona fronteira dos espetáculos híbridos e, dessa forma, refletir sobre seus apagamentos como sintoma de regimes dominantes.

Em conjunto, as novas tecnologias foram apropriadas nos espetáculos de magia; o palco refletia a atmosfera da cidade. A tecnologia de ponta foi conjugada com as técnicas rudimentares. O espectador finissecular estava ambientado para uma cena feérica; tal cena metaforizava a modernidade, segundo Walter Benjamin. No entanto, a historiografia do teatro não evidenciava esse aspecto alegórico da cena feérica. E os gêneros mais populares, híbridos e fronteirços, passaram à margem da história dominante; foram, pouco a pouco, apagados das memórias da cidade. Propõe-se discutir o papel do teatro na história da cidade a partir do

⁵ A relação entre o desejo escópico e a fantasia foi explorada pelas artes espetaculares, criando um campo instrutivo por meio da fruição estética. A pulsão escópica foi tratada por Sigmund Freud e aprofundada por Jacques Lacan.



conceito de alegoria teatral, para refletir sobre o apagamento das mágicas na historiografia do teatro brasileiro.

Nas últimas décadas do século XIX, as féeries, as extravagâncias, as comédias de magia e as mágicas atingiram o apogeu das experimentações técnicas nesse espaço propício ao ilusionismo. Esses espetáculos tinham nomenclaturas variadas: comedia mágica, peça fantástica, obra de magia, comédia de magia, drama phantastico, drama marítimo, drama marítimo fantástico, entre outros, anunciados nos periódicos da cidade. Seus personagens eram fadas, diabos, reis, princesas e toda sorte de seres míticos e ordinários. Eram repletos de imagens espetaculares, muito representativas do gosto popular pelo teatro de visualidades e da sociedade que se transformava como em um piscar de olhos.

A cena alegórica no Rio de Janeiro: entre apoteoses e desmoronamentos

As transformações cênicas, metamorfoses e mutações eram truques cenográficos recorrentes nas mágicas. Para a produção dos efeitos visuais eram utilizados alçapões, plataformas, trilhos, elevadores e conjuntos com dispositivos de iluminação – estes últimos, experimentos originados a partir dos estudos de perspectiva e da câmara escura.

A análise em questão evidenciou as relações entre as transformações socioeconômicas urbanas, o desenvolvimento da rede de iluminação pública, os circuitos culturais noturnos da cidade, as inovações tecnológicas e o uso da luz elétrica no teatro. Observou-se as visualidades da cena como dramaturgia. A cena de *mutação* das mágicas foi analisada como metáfora do mundo em transformação.

A seguir, será ilustrado o uso dos recursos tecnológicos na caixa cênica e alguns truques cenográficos recorrentes, exemplificados em espetáculos de magia encenados na cidade. Mais adiante, alguns relatos de cronistas, cuja sensibilidade captou as transformações urbanísticas como se fossem mutações cenográficas de magia teatral, serão objeto de discussão.

A caixa cênica dos teatros sempre foi um lugar de experimentação dos avanços científicos, tendo sido os estudos de perspectiva, os experimentos sobre a gravidade, a refração e a propagação da luz, os motivadores para a construção do edifício teatral. Configurada como o lugar do ilusionismo, a caixa cênica foi também o espaço de experimentação da imagem em movimento projetada – o cinema original. Aponta-se a recorrência de efeitos como incêndios, dilúvios, desmoronamentos e mutações.

Esses efeitos eram obtidos por truques de iluminação e maquinaria cênica, os quais podiam ser combinados das mais variadas formas: as famosas apoteoses, inúmeras espécies de explosões, voos e içamentos, objetos que se transformavam, intervenções fantasmagóricas, paredes que se moviam, retratos que ganhavam vida, que roubavam bebidas ou morriam, janelas que se abriam, personagens ou dispositivos desmembrados, e muitos outros, eram obtidos por esses sistemas.

A atividade teatral estava interligada à infraestrutura urbana. A nota de 4 de dezembro de 1876, na *Gazeta de Notícias*, na noite de estreia da mágica a *Lâmpada Maravilhosa*, indica o uso da rede instalada: “parece que um engraçado de mau gosto se divertiu em inutilizar os fios elétricos que fazem pôr em movimento as **transformações** e maquinismos; felizmente a boa organização do serviço, naquele palco, evitou que a graça se transformasse num desastre para a empresa” (*Gazeta de Notícias*, Segunda-feira, 4 dez. 1876, p.2, grifos nossos). O fato comprova o uso da energia elétrica no teatro São Pedro de Alcântara, em 1876, na ativação dos mecanismos cenográficos para a realização das transformações. A luz elétrica e as projeções de imagens em movimento foram utilizadas nos palcos das mágicas desde as últimas décadas do Oitocentos.

As imagens das Exposições Universais circulavam entre os países e também marcaram presença nos palcos das mágicas. A *Gazeta de Notícias* de 14 de julho de 1890 anunciou o espetáculo *Gato Preto* no teatro São Pedro de Alcântara, com direção de Guilherme da Silveira. Nesta data foi realizada a 99ª representação da “esplendorosa” mágica, em 3 atos e 16 quadros. O espetáculo, descrito como surpreendente, homenageou a Primeira República Francesa, por ocasião dos



festejos de 14 de julho, queda da Bastilha, com inserção de quadros da Exposição de Paris:

Com a maior das novidades, a importantíssima e assombrosa apoteose da Exposição de Paris. A célebre torre Eiffel iluminada. O grandioso Pavilhão Central / o notável Palácio das Máquinas. Os pavilhões brasileiro, português, italiano, espanhol e tudo iluminado deslumbrantemente à cores diversas e de um efeito prodigioso e quase fantástico (*Gazeta de Notícias*, segunda-feira, 14 jul. 1890, p.5).

Em negrito está escrito "Paris à noite". O anúncio justificou que, sendo o *Gato Preto* uma peça popular por excelência, foi a escolhida para apresentar a grandiosa festa da humanidade – a Exposição de Paris de 1889. Entre parênteses está escrito "agora com Exposição de Paris – de Eduardo Garrido", indicando que a cena é um acréscimo ao espetáculo. O quadro foi apresentado no 3º ato; a orquestra executou a *Marselhesa*, seguida de bailados, evoluções, maquinismos e apoteose: "tudo no gato preto - esta noite - gato preto na pontíssima da pontíssima !!!" (*Gazeta de Notícias*, segunda-feira, 14 jul. 1890, p.5).

Toda a demonstração dos pavilhões e da Torre Eiffel eram, muito provavelmente, feitas com projeções de imagens com aparelhos de lanterna mágica, ou com a técnica especial de pintura em telão para uso de efeitos de luz: "tudo iluminado deslumbrantemente a cores diversas e de um efeito prodigioso e quase fantástico." Fica quase evidente que era comum a introdução de um novo quadro no meio de um espetáculo de mágica. O público possivelmente não se sentia incomodado pela história interrompida; pelo contrário, ia ao teatro para ser surpreendido e para assistir às novidades.

Nas últimas décadas do século XIX, novos equipamentos de iluminação com fonte elétrica contribuíram para a realização dos efeitos de cena. A mágica *A Princesa Branca Flor*, por exemplo, foi apresentada no Rio de Janeiro, em 1890, anunciada com grandes aparatos, três "brilhantes apoteoses", além de transformações e desmoraonamentos:

Hoje, sábado, 16 e amanhã, domingo 17 de agosto, 2 grandes espetáculos 8as. e 9as. representações da mágica de grande aparato em 10 quadros e 3 brilhantes apoteoses, ornada de música, marchas, **transformações, desmoraonamentos** e etc. (*Gazeta de Notícias*, sábado, 16 ago. 1890, p. 6, grifos nossos).

Em 1890, Dias Braga remontou o "espetaculoso" *Conde de Monte Christo*, no Recreio Dramatico, com "iluminação a *giorno* e a copinhos, flores e fogos cambiantes" (*Gazeta de Notícias*, domingo, 4 mai. 1890, p.6). O drama, repleto de visualidades, completou duzentas apresentações. A iluminação a *giorno* era brilhante, resplandecente, feérica.

Na quinta feira, 15 de maio de 1890, a reprise da "aparatosa mágica sacra de grande espetáculo", *Os Milagres de Santo Antonio*, foi apresentada no Theatro Recreio Dramatico, em quatro atos e apoteose intitulada *A Ascensão*: "Brilhantísimos cenários do afamado cenógrafo G. Carrancini. Importantes maquinismos do Gaetano Carrancini e M. Arruda. 17 numeros de música. Vestuários novos e feitos nas oficinas do teatro". No segundo ato, ocorrem os milagres do santo: "A parreira seca, reverdesce e dá uvas. Os peixes vem à superfície das águas ao chamado do Santo. E finalmente, a transformação da barraca do general Ezelino em altar, onde aparece o anjo Gabriel" (*Gazeta de Notícias*, quinta-feira, 15 mai. 1890, p.4, grifos nossos). A *mise-en-scène* era de Dias Braga.

A mágica teve nova reprise no Recreio Dramatico, em 17 de fevereiro de 1891: "ornada de música, câoros, canções, **transformações, marchas, aparições do diabo**, etc. Apoteose montada com todo luxo e o esplendor da primitiva" (*Gazeta de Notícias*, terça-feira, 17 fev. 1891, p.10, grifos nossos).

No mesmo ano, a *Gazeta de Notícias* informou o atraso na construção dos maquinismos no Theatro de Variedades, para a apresentação da mágica *Frei Satanaz*. A Empresa Ismênia dos Santos prometeu o espetáculo para o dia seguinte: "Não estando de todo pronto os extraordinários maquinismos desta grande mágica, não pode ter lugar a primeira hoje, ficando transferida para amanhã. Leiam os anúncios amanhã!" (*Gazeta de Notícias*, terça-feira, 13 jan. 1891, p.7)

Na seção *Rabiscos Theatraes* do jornal *O Mequetrefe*, encontra-se o seguinte relato irônico sobre a peça: "A conhecida empresária mostrou que ainda tem calor, calor diabólico, calor de Pedro Malazarte ou *Frei Satanaz*." O articulista segue: "Não trepidou em arrostar todos os perigos que podem resultar do contato com um indivíduo chifrudo, e que, além disso, tem gás ali da anonyme nas pontas do



tridente” (*O Mequetrefe*, Janeiro, 1891. “Rabiscos theatraes”, p.6). *Anonyme* era o nome da companhia de gás. Nesta época, os gasistas eram os responsáveis pela iluminação dos teatros. As fontes de iluminação a óleo, gás e eletricidade eram conjugadas na cena.

Muitas vezes, a cena teatral carioca foi retratada em artigos espirituosos, como este que satiriza a encenação. Por meio dessas crônicas é possível perceber a sensibilidade da época aos espetáculos: “A gente então desperta-se da letargia que se transportou, e caindo no meio de si, vê que aquilo tudo não passa da perícia do cenógrafo” (*O Mequetrefe*, Janeiro, 1891. “Rabiscos theatraes”, p.7). A impressão do cronista descreve um estado de letargia e maravilhamento diante dos efeitos visuais da cena.

Não é difícil imaginar porque a magia tornou-se figura de pensamento e de linguagem para os sujeitos daquele tempo. A engenhosidade da cenografia teatral tramava a cena. Os cenógrafos eram, de fato, as grandes estrelas dos espetáculos. Seus nomes figuravam nos anúncios publicitários e nas críticas. Eles contavam com numerosa equipe de trabalhadores anônimos.

Na sexta-feira, 13 de fevereiro, a assombrosa magia continuava em cartaz no Theatro Variedades, da Empresa Ismenia dos Santos, seguindo até terça-feira:

Desempenho irrepreensível da parte dos destintos artistas [...] cenários de Carrancini, Coliva, Frederico de Barros e Camões. Adereços de Anysio Fernandes. Maquinismos de Veloso Braga. Vestuários de luxo e calçados caprichosamente feitos.

Luz elétrica da casa telefone de ouro.

A mais assombrosa de todas as mágicas!!! (*Gazeta de Notícias*, terça-feira, 17 fev. 1891, p.10, grifos nossos)

Figura 3 – Detalhe de página de jornal: Anúncio da mágica *Frei Satanaz*
Gazeta de Notícias, 17 fev. 1891, p.10



Fonte: Biblioteca Nacional Digital⁶.

Em 1894, a mágica foi reencenada: “No Variedades voltou à cena *Frei Satanaz* com novo chamariz: o fantasma Iris executando a dança chamada serpentina, com a sala às escuras e o palco iluminado a luz elétrica.” (A. A. “O Theatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1894. p.5). Na mesma data, a mágica *A Cornucópia do Amor* acontecia no Theatro Sant’Anna.

João Roberto Faria analisa, brevemente, o enredo da mágica *A Cornucópia do Amor*. No artigo ele apresenta a mágica como gênero dramático, informando suas características e sua inserção no contexto teatral do século XIX, ponderando as críticas de então sobre esse gênero: “Como se nota, a mágica é um tipo de peça que seduzia o espectador pelos efeitos especiais, pela surpresa das mutações, pela riqueza dos cenários e figurinos.” O autor corrobora a ideia de que o “avanço do conhecimento científico foi acompanhado de perto pelos profissionais do teatro. E se já eram notáveis os truques cênicos da primeira metade do século XIX, Na segunda tornaram-se ainda mais impressionantes” (Faria, 2017, p.99). Ele descreve partes do enredo e aponta a seguinte rubrica de mutação:

Os truques abundam, como é regra nas mágicas. Além disso, a certa altura, as personagens estão no Bosque Morto, em que todas as árvores estão secas. Com um pedaço do fio de cabelo de ouro, Olho de Lince exprime o desejo de dar vida ao bosque e a rubrica indica o que deve ocorrer no palco: ‘Forte na Orquestra. A floresta cobre-se de folhas. As águas despenham-se pelo leito do rio. Cantam as aves. Vegetação luxuosa e esplêndida’ (Faria, 2017, p.114, grifos nossos).

⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/2762>. Acesso em: 8 jun. 2017.

Faria ressalta a exaltação dos críticos aos cenógrafos e a reivindicação a respeito dos textos, que deveriam ser mais inovadores: “Como era comum nos comentários críticos sobre as mágicas, veem-se aqui também os elogios dirigidos à encenação, não ao texto, que serviu apenas como pretexto para os artistas da cena mostrarem suas habilidades” (Faria, 2017, p.118). Para além da visão dos críticos da época, o entendimento do enredo como pretexto para a encenação pode ser relacionado com a análise da alegoria teatral maquinada. A maquinaria funcionava como arsenal para o encadeamento do enredo, portanto como elemento pré-textual. As visualidades e o espaço sonoro do espetáculo atuavam como narrativas e, de fato, o enredo também servia de pré-texto para o funcionamento das máquinas.

No jornal *Dom Quixote*, no ano de 1895, há uma nota que diz que a mágica *A Loteria do Diabo* não poderia ser ignorada, pois vinha sendo representada centenas de vezes “nesta terra”, e que “o seu único mérito consiste na série bem encadeada de **transformações** e de acidentes cômicos com que Eduardo Garrido soube de diversas peças fazer uma só peça” (*Don Quixote*, Nº11, 1895. “Theatros”, p.7, grifos nossos). A nota insinua que Eduardo Garrido teria aproveitado o arsenal de truques, recorrentes desse gênero teatral, para encadeá-los em um único espetáculo.

A aparente inalterabilidade dos truques, considerados “regulares”, sugere que os aparatos de cena foram reaproveitados. A percepção de que os truques serviam de pretexto para a encenação era comum aos articulistas desse tempo. Os truques das mágicas serviam de alternativa dramatúrgica; o enredo, portanto, era tramado e modificado a partir das alegorias sugeridas pelo maquinário.

No texto da mágica *A Loteria do Diabo*, as rubricas revelam antigos truques de maquinaria. No segundo quadro ocorre uma mutação de cena, “*a mesa e cadeiras somem-se entre os arbustos que imediatamente se abrem deixando vér a entrada de uma profunda caverna*” (Oliveira e Palha, 1858). A mutação consiste na mudança do cenário da “entrada de uma profunda caverna” para o cenário do “subterrâneo escuro”. O efeito com a chama de fogo saindo da entrada da caverna inicia o truque. Abdalah resolve entrar na caverna e, no primeiro passo, tropeça para dentro, aos gritos. A sonoplastia dos “trambolhões” contribui com o efeito.

Abdalah some na fumaça da chama, enquanto os arbustos, que anteriormente se abriram escondendo a mesa e as cadeiras, fecham-se e desaparecem pelo chão do palco, revelando a longa escada pela qual ele desce rolando. A iluminação da cena, o efeito da chama, a sonoplastia e a trilha musical são parte fundamental dessas mutações (estas também estão presentes na antiga *féerie Les Pilules du Diable*, na qual os encadeamentos dos truques fizeram sucesso junto ao público, elevando esta mágica à condição de exemplar do gênero).

Esses truques de transformação são, relativamente, rudimentares. A combinação de efeitos, o ritmo, a iluminação, a música incidental e tantos outros aspectos, inovam, a cada encenação, para a execução das mutações de cena.

A seção “Diversões” do jornal *O Paiz* noticiou a reprise do drama fantástico *O Castello do Diabo*, com tramoias e desmoronamentos:

A empresa Dias Braga, do theatro Recreio Dramatico, faz hoje uma surpresa ao publico. Em 'reprise' sobe ali hoje à cena o grandioso drama fantastico *O Castello do Diabo*.

Cinco Atos e sete quadros, ornados de musica, canções, câoros, combates, marchas, incêndios, **tramoias, desmoronamentos**, *tutti quanti*, hão de por força atrair ali hoje o Rio de Janeiro em peso (*O Paiz*, sábado, 24 fev. 1894. "Artes e Artistas", p. 2, grifos nossos).

A recorrência dos desmoronamentos cenográficos, no final do século XIX, coincide com o "desmoronamento" do Império e com o início das reformas urbanísticas na cidade. Presume-se que eram obtidos com o desprendimento de partes recortadas dos telões cenográficos, conjugados com efeitos de iluminação e a abertura de alçapões no piso do palco. Estes efeitos eram apresentados também em dramas, revistas e dramas marítimos.

O Naufrágio do 'Colombo', drama marítimo em cinco atos e sete quadros, escrito pela autora portuguesa Guiomar Torrezão, encenado em 1897, no Theatro Sant'Anna, com a direção de Accássio Antunes, foi anunciado como “extraordinária novidade, assombroso sucesso” (*Jornal do Brasil*, sábado, 30 out. 1897, p. 4). O episódio atesta o clima de catástrofe aludido pelo naufrágio, com indicação da unidade de tempo localizada na "época [da] atualidade", com diversões ao clima "fim de século." O anúncio publicitário informa a localização dos quadros – em Buenos Aires, no alto mar, em Lisboa, e assim por diante, além de intitulá-los:

1º quadro, A fallência; 2º quadro, Casamento fim de século; 3º quadro, A cova da onça; 4º quadro, O naufrágio do 'Colombo'; scena de grande efeito; 5º quadro, A mistificadora; 6º quadro, A envenenadora; 7º quadro, A justiça de Deus. *Mise-em-scene* do actor G. Sepúlveda (*Jornal do Brasil*, sábado, 30 out. 1897, p. 4, grifos nossos).

A definição do segundo quadro como "casamento fim de século" dá margem a interpretações diversas. A sociedade da época foi profundamente afetada pela industrialização e pelas mudanças no regime de governo e na configuração da cidade, representada no clima "fim-de-século" quatrocentista da cena teatral, transposto para a atualidade do final do século XIX. Embora fosse um drama, a paródia era muito utilizada em cenas de improviso entremeadas às cenas de mágica. O expediente da comédia, de levar o público das mágicas "ao riso", foi amplamente adotado. O recurso dramático das mágicas de situar a cena em outro espaço e tempo para comentar situações de sua contemporaneidade pode sugerir alguma reflexão.

Em 1897, o *Jornal do Brasil* divulgou a mágica *A Coroa de Fogo*, com a empresa teatral Companhia Pepa e Brandão, no Theatro Recreio Dramatico: "grandiosa mágica, em 1 prólogo, 3 atos e 15 quadros." A propaganda anunciou com exclamação, "5 apoteoses 5!!", e fez referência ao prólogo pintado pelo cenógrafo Carrancini:

Fantástica nebulosa que pouco a pouco se dissipa deixando por fim aparecer deslumbrante e fulgente o Reino do Fogo. Em frente do Palácio da Rainha - as águas invadem o Reino do Fogo. Maravilhosa luta dos dois elementos inimigos. O *non plus ultra* dos efeitos de cenografia, a obra prima do inspirado cenógrafo (*Jornal do Brasil*, sábado, 30 out. 1887, p. 4).

Provavelmente, a transformação do cenário era realizada a partir da combinação de truques. A pintura do telão continha partes nas quais se aplicava uma substância que permitia que o material se tornasse translúcido em algumas cenas. Utilizando um jogo de iluminação, a mesma tela se transformava em outro cenário. O autor do anúncio concedeu ao pincel do cenógrafo todo o mérito da realização dos efeitos. Logo, é provável que não fosse uma técnica de maquinismo, mas sim de pintura e iluminação, incluindo a projeção dos efeitos de água e fogo sobre o cenário. A música, animadora dos movimentos, completava a cena



imagética composta pela tríade inseparável das mágicas: enredo, música e imagem.

As invenções modernas do século XIX – o fantascopo, a lanterna mágica, os panoramas e a luz elétrica – modificaram as relações sociais e o olhar do sujeito de seu tempo. As tramoias cenográficas, maquinarias de palco e dispositivos de cena utilizadas proporcionaram uma infinidade de efeitos possíveis devido a arquiteturas teatrais específicas e à combinação das maquinarias para execução dos truques.

Os espetáculos notadamente visuais, além de contribuírem para aprimorar a maquinaria cênica e o olhar do espectador para a cena, tiveram papel importante na relação de transmidialidade entre o cinema, o teatro, o circo e, especificamente, na cidade do Rio de Janeiro, no carnaval. Estes aspectos foram observados considerando as relações entre o teatro e a cidade no período e, assim, foi possível perceber a mutação de mágica como figura de linguagem na percepção dos cronistas.

Nos períodos adjacentes à virada do século XIX para o século XX, quando a cidade do Rio de Janeiro e a sociedade podiam ser traduzidas, metaforicamente, como uma cena de mutação de mágica, em consequência das intensas transformações ocorridas (mudança de regime político, abolição da escravidão no país e a transformação urbanística na capital), as alegorias teatrais também foram traduzidas em imagens dialéticas e metafóricas pelos truques cênicos da mágica. Justifica-se a análise através da sensibilidade da época, captada pelos textos de cronistas importantes como Lima Barreto e João do Rio, os quais relataram a reformas como se fossem mutações cenográficas. Além disso, a pesquisa de dados nos periódicos revelou o uso generalizado da palavra mágica como figura de linguagem.

O termo mágica foi usado como figura de linguagem para situações que envolviam rápidas transformações, como mudanças políticas, esquemas de desvio de verbas e estratégias, ou qualquer desaparecimento. Em artigo sobre o verão e o hábito dos cariocas de exclamarem, a todo momento, “que calor, hein?”, o crônista tenta fugir da impertinência dos habitantes da cidade: “dá-me gana de



correr, pedir socorro, desaparecer pelo chão, como um **diabinho de mágica**” (R. de C. *Ilustração Brasileira*. 1º nov. 1911, p.146, grifos nossos). Não somente a palavra mágica, mas todo aparato cenográfico, incluindo a figura do diabo que subia e descia pelos alçapões dos palcos teatrais, eram utilizados como figura de linguagem.

Na cidade do Rio de Janeiro, as transformações urbanísticas que vieram com a implantação da República suscitaram a comparação com as cenas de mutação: “Desse escombros surgiu a *urbs* conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. **Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose**” (João do Rio, 2009, p. 154, grifos nossos) A cidade se transformava e com ela o cotidiano dos cidadãos. A promessa de transformação social estava amparada, como nos espetáculos fantásticos, nas esferas dos sonhos, dos desejos e da ilusão.

Como no sonho e nos contos de fadas, as imagens da cidade em transformação continham a metáfora, às vezes catastrófica, do despertar. Se o embelezamento da cidade trazia para os mais abastados a imagem do progresso, os críticos do novo projeto republicano, assim como a população de baixa renda expulsa da área central da cidade, viam as mudanças com ressalvas.

Sob a semântica alegórica, a cidade do Rio de Janeiro, tal qual um personagem, tornava-se agente e foco de transformações, como nas mutações de mágica. As constantes mudanças que a cidade sofreu foram ressaltadas alegoricamente por Lima Barreto em *Os Bruzundangas*, obra crítica aos costumes da elite brasileira e à política republicana. Sobre os falsos heróis da elite o autor denuncia, na figura do Visconde de Pancome⁷, o endividamento público para transformar o aspecto da capital federal, rapidamente:

Convenceu-o que devia modificar radicalmente o aspecto da capital. Era preciso, mas devia ser feito lentamente. Ele não quis assim e eis a Bruzundanga, tomando dinheiro emprestado, para pôr as velhas casas de sua capital abaixo. De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma **mutação de teatro**. Havia mesmo na coisa muito de cenografia (Barreto, 2009, p. 38, grifos nossos).

⁷ O Visconde de Pancome seria o Barão do Rio Branco.



A comparação com os truques e o uso da nomenclatura teatral para exemplificar situações e acontecimentos da realidade cotidiana era frequente. A mágica, considerada pitoresca, apelativa e ingênua pela historiografia, trazia no âmago de suas encenações a possibilidade da crítica contumaz. A mágica e o cotidiano se retroalimentavam e o termo *mágica* atingiu a força metafórica da figura retórica.

Na segunda década do século XX, as reformas urbanísticas culminaram na derrubada total do Morro do Castelo. As inúmeras intervenções produziram fissuras na circulação urbana e nas relações político-sociais.

A historiografia do teatro no Brasil valeu-se das narrativas jornalísticas, críticas ao gênero, o que gerou fissuras e descontinuidades na memória teatral da cidade – soterrada sob os escombros, como a própria cidade. O resgate histórico da cena teatral também pode ser encarado como o despertar dos contos de fadas. Benjamin faz uma analogia entre o conto de fadas a *Bela Adormecida* e o despertar da história, que também estaria adormecida.

As antigas Passagens, denominadas por Benjamin como *Grutas de Fadas*, aludiam às fantasmagorias e entraram em eclipse por ter a estreiteza que sufocava as perspectivas. Esse foi o declínio das Passagens: elas se tornariam uma constelação subalterna de uma tipologia mitológica, de um conto de fadas original, fadadas a uma existência fantasmagórica no início do século XX. A iluminação a gás das passagens, muito fraca, era contrária ao projeto ambicionado por Georges-Eugène Haussmann, prefeito de Paris entre 1853 e 1870, responsável pela reformulação urbana da cidade. Ele pretendeu que aquela fosse a capital do mundo, com grandes dimensões, perspectivas panorâmicas e luzes brilhantes.

Na cidade do Rio de Janeiro, Pereira Passos, inspirado pelas reformas de Haussmann em Paris, previu e executou um Plano de Melhoramentos que abarcava a criação da malha viária, o alargamento de ruas, a canalização de rios, o ajardinamento de praças, a construção de mercados, a iluminação elétrica e, finalmente, a concretização do antigo desejo de construção de um verdadeiro teatro nacional, o Theatro Municipal (Benchimol, 1991). Toda essa reformulação gerou expectativa, desejo, frustração e revolta nos habitantes da cidade.



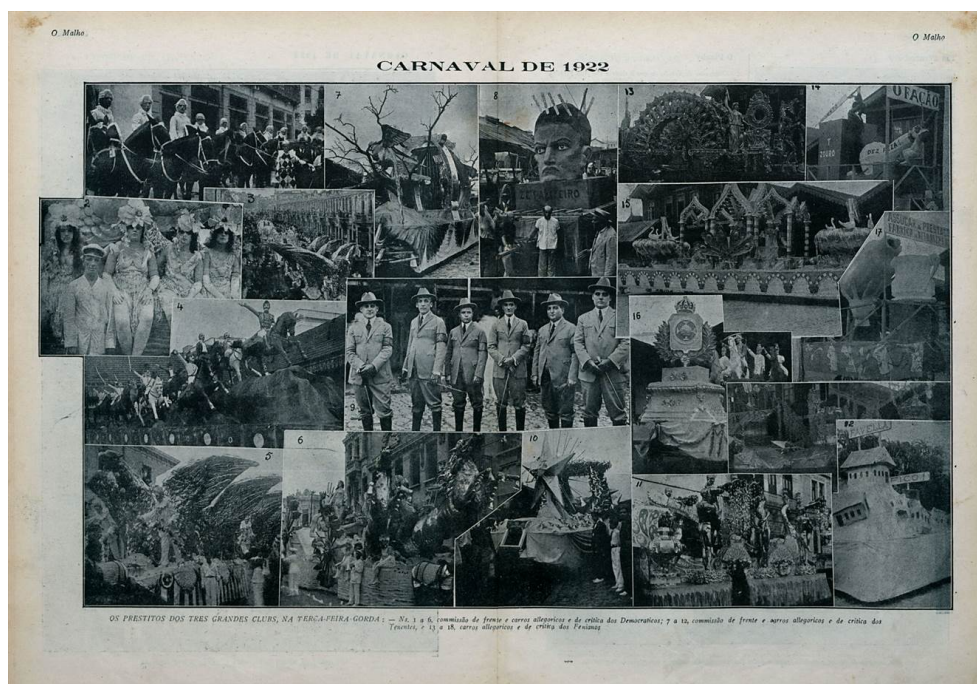
Niuxa Drago finaliza seu texto recuperando a história de Bitú, personagem homenageado pelo arquiteto Morales de Los Rios, em uma das máscaras que figuravam no pórtico da Exposição de 1922:

A lembrança de Bitú evocada pelo arquiteto, o andarilho pobre que morreu na lama do Morro do Castelo, não deixa de ser uma triste e irônica constatação do apagamento de tantos outros personagens do Morro do Castelo que, como o próprio morro, seriam enterrados na lama das obras do centenário, desabitando um pouco a cidade de suas lembranças coletivas. A modernidade já era, afinal, uma efeméride devoradora das memórias do Rio (Drago, 2021, p.23).

De modo geral, as transformações que ocorreram na cidade, como desmoronamentos e explosões, assim como as da cena, tornaram-se metáforas do mundo. A narratividade dessas imagens cênicas era dialética, anunciava tanto a catástrofe quanto a utopia, ao mesmo tempo em que estimulava o desejo pelo despertar do sonho.

A Exposição Internacional de 1922, realizada na explanada contígua ao Morro do Castelo, na fase final de seu arrasamento, tinha como objetivo suplantar certas memórias do passado e exaltar uma promessa de futuro. No carnaval daquele ano, um carro de crítica carregou sobre um barco cenográfico, a alegoria do Morro do Castelo, com casas caindo e placas com os dizeres "Favela!", "Fico!". O morro pedia socorro, mesmo já estando em decurso o seu naufrágio. O carnaval já botava em cena quadros de um enredo crítico à realidade daquele momento. Aos poucos, assim como o Morro do Castelo, os espetáculos teatrais de mágica desapareceram da cena teatral da cidade.

Figura 4 – Página de revista. *O préstito dos três grandes Clubs na terça-feira gorda – O Malho*, 4 mar. 1922. "Carnaval de 1922", p.26)



Fonte: As figuras 1 e 2 - Biblioteca Nacional Digital⁸.

Figura 5 – Detalhe: carro de crítica do Club dos Fenianos para o carnaval de 1922. *O Malho*, 4 mar. 1922. "Carnaval de 1922", p.26.



⁸ Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/116300/46417> > Acesso em: 13 out. 2017.



Na pesquisa documental foram recolhidos dados significativos que atestam que as mágicas tiveram grande importância nos modos de produção teatral. O estudo apontou o gênero como lugar de transmidialidade, guardião de técnicas teatrais de uma tradição de longa duração e de experimentalismo. Ficou demonstrada, ainda, a aglutinação do erudito e do popular, através do aproveitamento da cultura popular urbana e da musicalidade nacional. Foi indicado, também pela pesquisa, o volume de aportes tecnológicos, a interseção entre o cinema e o teatro, e a permuta de técnicas. Finalmente, estes aspectos também foram observados fora dos teatros, ou seja, em suas relações com a cidade, o que permitiu considerar os desfiles do carnaval carioca e notar que os mesmos cenógrafos que produziam os carros alegóricos do carnaval criavam as mutações, apoteoses e outras alegorias nas mágicas.

Considerações finais

Os gêneros híbridos tiveram um papel fundamental na produção teatral carioca, convertendo-se em um espaço de encenação experimental, virtuosismo, interseção e simbiose primordial entre o cinema e o teatro, o erudito e o popular. Examinou-se as implicações técnicas, artísticas e simbólicas nas mutações de cena, a partir do conjunto de truques utilizados nos espaços teatrais, incluindo as projeções luminosas e o uso da luz elétrica. De fato, o gênero tendeu ao desaparecimento no começo do século XX; no entanto, percebe-se o trânsito dos artistas e técnicos do espetáculo, bem como de seus modos de produção, para os campos do cinema, do circo e do carnaval. Além disso, apresentou-se a magia como lugar de síntese cultural da cidade e de suas contradições.

A comunicabilidade do discurso sonoro-visual da magia e dos espetáculos híbridos era a garantia de seu sucesso. Justamente isso seria objeto da crítica da elite intelectual, posteriormente reproduzida no discurso da crônica historiográfica, esta última descontente com suas raízes e com os pendores teatrais para iletrados. Desta forma, sustenta-se o reconhecimento da importância das alegorias teatrais, bem como das visualidades e do desenho sonoro na cena



teatral, para o exame das narrativas historiográficas, inseridas nos gêneros híbridos espetaculares.

A magia como figura de linguagem poderia ser aproximada à ideia de féerie dialética, de Benjamin. Espaço de experimentalismos, seu palco mimetizou a cidade do Rio de Janeiro sob uma atmosfera dialética – entre a paisagem colonial e a vida noturna feérica.

Diante disso, levanta-se a reflexão sobre o apagamento das magias e do passado da cidade na história. Embora tenha alcançado força metafórica, o gênero sempre ocupou um espaço marginal nas narrativas sobre o teatro. Assim, a história das magias surge como um diabinho que se ergue pelo alçapão do piso do palco, a fim de recuperar a memória teatral da cidade.

Referencias

Artes e Artistas. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1894, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_02/9265>. Acesso em: 18 de jul. 2018.

AZEVEDO, Arthur. O Theatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1894. p.5. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/329>>. Acesso em: 15 ago. 2022.

BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Berlim: Suhrkamp, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

Carnaval de 1922. O préstito dos três grandes Clubs na terça-feira gorda – *O Malho*, 4 mar. 1922, p.26. Acesso em: 11 jan. 2019.

CARRASCO, Sansão. Theatros. *Don Quixote: Jornal Ilustrado de Angelo Agostini*, Rio de Janeiro, Nº11, 30 mar. 1895, p.7. Disponível em:



<http://memoria.bn.br/DocReader/714178/77>. Acesso em: 18 jun. 2017.

DRAGO, Niuxa Dias. Cidade da alegria em meio à demolição: o parque de diversões da Exposição de 1922. *Anais dos Textos Completos / VI Jornada Nacional Arquitetura Teatro e Cultura*. Rio de Janeiro, Brasil: UNIRIO/CNPq, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. 2021.

DUNLOP, Charles Julius. *Subsídios: para a história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rio Antigo, 1957.

DÜNNE, Jörg. *Introduction: Reasonner avec la féerie*. Lendemain-Etudes comparées sur la France, v. 38, 2013.

FARIA, João Roberto. Moreira Sampaio e a Mágica (Féerie) no Brasil: A Cornucópia do Amor. *Revista Rebento*, Departamento de Artes, PPGA-IA/UNESP, nº7, 2017.

Gazeta de Notícias, Segunda-feira, 4 dez. 1876, p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_01/1964. Acesso em: 05 mai. 2018.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 4 mai. 1890, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/628. Acesso em: 17 nov. 2017.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 15 mai. 1890, p.4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/692. Acesso em: 5 nov. 2017.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 14 jul. 1890, p.5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/1085. Acesso em: 17 nov. 2017.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 16 ago. 1890, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/1318. Acesso em: 8 jun. 2017.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 13 jan. 1891, p.7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/2419. Acesso em: 8 jun. 2017.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 17 fev. 1891, p.10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/2762. Acesso em: 8 jun. 2017.

GINISTY, Paul. *La féerie*. Paris: Bibliothèque théâtrale illustrée, 1910.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

GUEDES, Ana Paula Brasil. *Truques e traquitanas: a Mágica no Rio de Janeiro, um carnaval de luzes e formas animadas*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – PPGAC – Centro de Letras e Artes – Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

JOÃO DO RIO, Paulo Barreto. *Cinematógrafo: Crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Coleção Afrânio Peixoto, v. 87, 2009.



Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 out. 1897, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_01/8488> Acesso em: 08 set. 2018

OLIVEIRA, Joaquim Augusto de; PALHA, Francisco de. *A Loteria do Diabo: comedia magica em três actos e dezenove quadros*. Lisboa: Escriptorio do Theatro Moderno, 1858.

PAVIS, Patrice; GUINSBURG, Jacob.; PEREIRA, Maria Lúcia. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POIRSON, Martial. Introduction – Un théâtre de chair et de pensée. *Revue d'Histoire du Théâtre*, L'allégorie au théâtre, 2015.

R. Rabiscos theatraes. *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, jan. 1891, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709670/3148>. Acesso em: 8 jun. 2017.

R. Rabiscos theatraes. *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, jan. 1891, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/709670/3149>. Acesso em: 8 jun. 2017.

R. de C. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1911, p.146. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/107468/1985>. Acesso em: 12 out. 2016.

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 14/10/2022