

Moreira Sampaio e a Mágica (Féerie) no Brasil:

A Cornucópia do Amor

João Roberto Faria \*

---

\* João Roberto Faria é Mestre (1982), Doutor (1990) e Livre-Docente (1999) em Literatura Brasileira pela USP. Pesquisador do CNPq. Professor Titular de Literatura Brasileira da USP. Rua do Lago, 717, Cidade Universitária -- CEP: 05508-908 -- São Paulo -SP – Brasil. Email: jgfaria@uol.com.br

## Resumo |

O artigo tem como objetivos apresentar as características da mágica enquanto gênero dramático, colocando em primeiro plano a proeminência dos truques cênicos propostos nas rubricas, bem como suas convenções no terreno do enredo, criação das personagens e linguagem. Ademais, será descrita uma ideia geral acerca da mágica no Brasil, desde suas primeiras representações até o sucesso do gênero nas três décadas finais do século XIX; acrescida de uma breve análise da mágica *A Cornucópia do Amor*, de Moreira Sampaio, encenada em 1894, de modo a vinculá-la ao contexto teatral em que foi produzida.

**Palavras-chave:** Moreira Sampaio. Teatro cômico e musicado. Mágica. História do teatro brasileiro.

## Abstract |

The article has the following aims: 1) to present the features of the fairy play as a dramatic genre, giving priority to the prominence of the scenic tricks described in the stage directions, as well as its plot conventions, characters and language; 2) to present a general idea about the fairy play in Brazil, from its first performances to the success of this kind of play in the last three decades of the 19th century; 3) to make a short analysis of the fairy play *A Cornucópia do Amor*, written by Moreira Sampaio and staged in 1894, in order to relate it to the theatrical context in which it was created.

**Keywords:** Moreira Sampaio. Comic and musical theatre. Fairy play. Brazilian theatre history.

## A mágica: teatro para os olhos

Nos dicionários franceses, a palavra *féerie* significa “poder das fadas”, “mundo fantástico habitado por fadas” e também um tipo de peça teatral em que aparecem seres sobrenaturais, como duendes, fantasmas, gênios, diabos, monstros ou, obviamente, fadas. *Féerie* provém de *fée*, que significa “fada”. Mas, na falta de um bom substantivo – temos o adjetivo “feérico” – os brasileiros, no século XIX, traduziram *féerie* como “mágica”, para designar a peça teatral acima referida.

Um dicionário de teatro publicado na França em 1885, definia a mágica da seguinte maneira:

A mágica é uma peça de grande espetáculo, cuja ação repousa sempre sobre um assunto fantástico ou sobrenatural, e na qual predomina o maravilhoso. Graças a esse elemento, que lhe permite dispensar a lógica dos fatos e das ideias, a mágica dispõe livremente da fantasia num universo de convenções, sem se preocupar com a verossimilhança, e tendo principalmente o objetivo de seduzir o espectador com o luxo da encenação, o esplendor dos cenários, a riqueza dos figurinos, a graça da dança e o charme da música (POUGIN, 1885, p. 360).

Como a definição não é suficiente para dar uma ideia do que é a mágica, avancemos nestas considerações preliminares, dando alguns detalhes de pelo menos duas obras que fizeram sucesso no século XIX: *Le Pied de Mouton* e *Les Pilules du Diable*. Em seguida, vejamos como esse gênero de peça chegou ao Brasil e aqui se popularizou, principalmente, graças a encenações aparatosas de peças traduzidas do francês. Entre os poucos brasileiros que escreveram mágicas, destaquemos Moreira Sampaio, autor de *A Cornucópiado Amor*, sobre a qual farei algumas considerações críticas.

Historicamente, as origens da mágica são remotas no tempo. Segundo Paul Ginisty, os primeiros elementos do mundo fantástico e do maravilhoso foram introduzidos nos balés da corte francesa nos séculos XVI e XVII, por decoradores e maquiinistas italianos, que sabiam combinar o luxo das decorações e figurinos com alguns truques cênicos, como, por exemplo, fazer um diabo vomitar fogo das janelas de um palácio ou dois atores representarem um gigante cortado ao meio (GINISTY, s.d., p. 13-14).

Seria longo acompanhar o desenvolvimento da mágica na França, mas o que é importante assinalar é que as encenações desse tipo de peça se tornaram cada vez mais arrojadas, principalmente a partir de 1806, ano em que subiu à cena no Gaité, em Paris, *Le Pied de Mouton*, de Martainville. Essa peça tornou-se o modelo para as mágicas que foram escritas em seguida, o ponto de partida sempre retomado, pois nela se encontram “todos os segredos da arte, a luta entre os gênios, dando cada um seus talismãs a seus protegidos, o enamorado charmoso e seu rival grotesco, as explorações dos mundos maravilhosos” (GINISTY, s.d., p.96).

O argumento de *Le Pied de Mouton* é simples: dois jovens, Guzman e Léonora, se amam, mas o tutor da moça, Dom Lopez, quer que ela se case com Nigaudinos. Centenas de comédias foram escritas com base nessa situação inicial, mas somente a mágica permite que entrem em cena personagens sobrenaturais para ajudar o casal apaixonado a vencer todos os obstáculos que são postos a sua união. Assim, Guzman é auxiliado pelo Gênio, que lhe dá um pé de carneiro como amuleto da sorte. Já o lado cômico da peça fica por conta de Nigaudinos, que é bufão e covarde. Por sua vez, a ação se passa em Saragoça, na Espanha, e é toda entrecortada pelos truques cênicos que o Gênio utiliza para salvar os jovens de perigos e ameaças.

O enredo ralo, evidentemente, não é o forte de *Le Pied de Mouton* – como não é, aliás, na quase totalidade das mágicas. O sucesso da peça

se deveu à montagem aparatosa, sugerida em rubricas, as quais oferecem ao leitor de hoje uma pálida ideia do trabalho que tiveram os maquinistas e decoradores, como vemos em alguns exemplos. Quando o Gênio surge de uma caverna, “as chamas irrompem da gruta infernal; um Gênio aparece, escoltado por vários diabos com archotes e serpentes” (MARTAINVILLE et RIBIÉ, 1807, p. 4). Ainda, a certa altura a terra se abre e dela surgem seis músicos que vão ajudar Guzman. Eles cantam e, depois, se transformam – uma mutação à vista, isto é, em cena – em duendes. Entre outros truques, há um chapéu que Nigaudinos põe na cabeça e que se transforma num balão, que o carrega para o alto. Mais incrível é a transformação de uma mesa num gigante, que persegue Dom Lopez e Nigaudinos: “No momento em que eles se aproximam da mesa, ela desaparece e se transforma em um enorme gigante que os persegue” (MARTAINVILLE et RIBIÉ, 1807, p. 26).

O enredo é alimentado pelas perseguições de Nigaudinos, que não consegue evitar a união dos jovens e acaba como vítima dos vários truques cênicos, num registro de comédia: um braço enorme sai do chão e o eleva; ele vê os retratos de sua família bocejar e as velas que ele apaga acenderem-se sozinhas; no duelo com Guzman, tira a espada e sai da bainha uma pena de peru; por fim, ele prende Léonora numa torre e a torre se transforma no Olimpo, onde ele vê a moça e Guzman num trono guardado pelo Amor, personagem alegórica.

Dezenas de mágicas foram escritas de acordo com a fórmula estabelecida por *Le Pied de Mouton*, mas nenhuma fez tanto sucesso como *Les Pilules du Diable*, encenada pela primeira vez em 1839, no Théâtre National du Cirque-Olympique, em Paris, e reencenada dezenas de outras vezes. Os autores, Ferdinand Lalou, Anicet Bourgeois e Laurent também exploraram o velho tema de dois jovens em luta pelo amor. Isabelle, filha do farmacêutico Seringuinos, ama o pintor Albert, mas o pai quer casá-la com um fidalgo ridículo, Sottinez. Como na mágica comentada acima, o enredo é de perseguições, fugas e artimanhas. Isabelle está presa num convento e Albert, desesperado,

quer morrer. Eis que lhe aparece a feiticeira Sarah, de mil, cento e onze anos de idade, que lhe dá como talismãs as pílulas do diabo, com as quais poderá vencer seu rival e realizar seus desejos.

Albert liberta Isabelle, mas Sarah exige que ele esqueça a moça e se case com ela, condição para que volte a ficar jovem. É um pacto com Satã, que ele recusa. Sottinez aceita o casamento com a feiticeira, que lhe dá uma mecha de cabelos, talismã que o tornará muito poderoso. É então que a Loucura entra em cena para socorrer o jovem casal ameaçado pelos inimigos. Depois de mil armadilhas que deixam pelo caminho, a Loucura triunfa sobre Sarah e Sottinez e consegue o consentimento de Seringuinos para o casamento de Albert e Isabelle, enquanto a feiticeira, rejuvenescida, fica com o marido velho e tolo, como aliás sugere seu nome, que provém da palavra *sot*.

Outro aspecto cômico de *Les Pilules du Diable* envolve dois criados: Babilas e Magloire, de Seringuinos e Albert, respectivamente. São eles que ajudam os patrões e brigam um com o outro o tempo todo, protagonizando cenas farsescas e sendo vitimados, por vezes, por alguns dos truques cênicos que abundam na mágica. Logo no início da peça, por exemplo, Magloire observa que Sarah é feia e recebe um bofetão que o faz dar uma pirueta; depois do giro, ganha um enorme nariz vermelho.

Vejamos mais alguns truques para que o leitor compreenda ainda melhor a natureza da mágica. Quando Albert ganha as pílulas e está um tanto descrente de seus poderes, engole uma e vê Sottinez entrar. Diz então que quer ver seu desafeto transformar-se num peru. A rubrica diz apenas: “Sottinez se transforma num peru” (LALOU, BOURGEOIS ET LAURENT, 1839, p. 7). Quando Sottinez beija a feiticeira, eis o que diz a rubrica: “Imediatamente as rugas, os cabelos brancos e as roupas de Sarah desaparecem e ela aparece jovem, fresca e bonita” (VAULABELLE ET HÉMARDINQUER, 1908, p. 38). Os truques

se sucedem o tempo todo: cadeiras desaparecem, um prato de comida é engolido por um retrato, uma mesa se transforma num pequeno carro conduzido por dois pequenos gênios, um vagão de trem explode em cena, deixando Seringuinos em pedaços, que seu criado põe numa cesta para mais tarde recompor o corpo com a ajuda da feiticeira.

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. Mas quem efetivamente dava vida ao seu universo de fantasia eram os pintores dos telões, os maquinistas, os decoradores, os contrarregras, os figurinistas e os cenógrafos, profissionais capazes de simular no palco a erupção de um vulcão, um ciclone, o fogo do inferno, a vida na Lua, uma inundação. 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, como atestam A. de Vaulabelle e C. Hémardinquer, no livro *La Science au Théâtre*, publicado em 1908. Os autores explicam que a reprodução cênica dos fenômenos naturais tornou-se perfeita, graças à aplicação da ciência no teatro, sendo que a partir de 1850, “a física e a química tornaram-se auxiliares indispensáveis dos autores, dos decoradores e dos maquinistas” (VAULABELLE ET HÉMARDINQUER, 1908, p. 1). A ótica e a eletricidade possibilitaram efeitos notáveis, como “as aparições fantásticas, a fantasmagoria, a imitação de quedas d’água, as fontes luminosas, as danças serpentinas, as cascatas de pedras preciosas [...] e à química se recorria para confeccionar fogos de artifício e obter chamas de diversas cores ou trocar a cor de um líquido” (VAULABELLE ET HÉMARDINQUER, 1908, p. 1-2).

No livro *L’Envers du Théâtre*, publicado em 1888, M. J. Moynet descreve dezenas de truques cênicos e apoteoses, desvendando os mecanismos que os tornaram possíveis no palco. Um dos mais impressionantes é o efeito de incêndio na representação do drama *La*

*Madone des Roses*, de Victor Séjour, na qual em seu quadro final, via-se um telão representando o interior de um palácio renascentista: “De repente, a fumaça tomava conta do palco, os lambris rachavam e caíam pegando fogo, o teto desabava em pedaços esfumaçados, enquanto a viga central do edifício, apoiada no solo, se consumia lentamente [...]. O ator principal descia uma escada em espiral, segurando uma mulher nos braços, enquanto as chamas passavam através dos degraus” (MOYNET, 1888, p. 153).

Não à toa, no dia da estreia, uma grande parte do público assustou-se e saiu correndo do teatro, acreditando tratar-se de um incêndio de verdade.

Como espetáculo, a mágica apelava para os olhos e para os ouvidos dos espectadores. Além da riqueza dos cenários e dos figurinos, havia muitos números de música e por vezes bailados. O sucesso desse gênero de teatro foi tão grande, que não tardou o surgimento de peças híbridas, como o drama fantástico ou a opereta-mágica, estacultivada até por Offenbach. Embora seja um gênero pouco afeito à literatura – percebe-se pelo que ficou dito acima que o texto é menos importante que a encenação – a mágica atraiu escritores do porte de Flaubert e Maeterlinck, que viram nesse gênero descompromissado com a realidade um caminho para a poesia. Sabe-se que *Château des Coeurs*, do primeiro, não foi encenada, mas *L’Oiseau Bleu*, do segundo, teve uma primeira representação no Teatro de Arte de Moscou, em 1908, e no Théâtre Réjane, de Paris, em 1911, com enorme sucesso<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Carlos Drummond de Andrade traduziu *L’Oiseau Bleu* para o português. (MAETERLINCK, 1962)

## A mágica no Brasil

Sexta-feira 27 do corrente no Real Teatro de S. João, se há de representar a nova comédia mágica, intitulada *O Mágico em Valença*, peça muito galante, além das tramoias com que o ator Luís Xavier Pereira, maquinista atual do mesmo teatro, pretende mostrar a tão erudito público o seu préstimo, como maquinista, e igualmente na pintura Jácomo de Argêncio, arquiteto e pintor do mesmo teatro.

Por incrível que pareça, a nota acima foi publicada na *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 25 de janeiro de 1815. Infelizmente o jornal não dá mais informações sobre essa que talvez seja a primeira representação de uma mágica no Brasil. Naquela época, eram as companhias portuguesas que davam espetáculos no Real Teatro de S. João. A consulta aos jornais digitalizados da hemeroteca da Biblioteca Nacional indica que apenas em 1833, no mesmo teatro, rebatizado como Teatro Constitucional Fluminense, subiu à cena outra mágica, intitulada *Adelli, e Alfene, ou a Tirania Castigada*, de A. Xavier, autor português. O anúncio é bem detalhado, chamando a atenção para o “brilhante maquinismo”, os ornamentos e a “decoreção do cenário”. Embora não tenham sido comuns as encenações de mágicas nos anos 1830, o fato é que elas aconteceram. E quem nos garante isso é Martins Pena, que na segunda cena de sua primeira comédia, *O Juiz de Paz da Roça*, escreveu o seguinte diálogo entre Aninha e José, no qual conta à mocinha o que há de bonito na corte, para onde quer levá-la depois de casados:

JOSÉ --□... Vamos para a Corte, que você verá o que é bom.

ANINHA – Mas então o que é que há lá tão bonito?

JOSÉ – Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-lmor.

ANINHA – Oh, como é grande!

JOSÉ – Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é cousa grande!

ANINHA – O que é mágica?

JOSÉ – Mágica é uma peça de muito maquinismo.

ANINHA – Maquinismo?

JOSÉ – Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco.

ANINHA – Em macaco? Coitado do homem!

JOSÉ – Mas não é de verdade (PENA, 1956, p. 30).

A pequena comédia de Martins Pena estreou em 4 de outubro de 1838. Provavelmente, em fevereiro desse mesmo ano ele havia assistido à encenação da mágica *O Pé de Carneiro*, de Martainville, no Teatro Constitucional Fluminense. Nos anos que se seguiram foram encenadas outras mágicas, não em grande quantidade, mas ocorreu em dezembro de 1849, mais um espetáculo marcante: *Pílulas do Diabo*, no Teatro São Januário, peça que era um desafio para os maquinistas, dada a exigência de um grande número de truques cênicos.

Já na década de 1850, a novidade colhida nos anúncios dos jornais é o nome do grande ator romântico e também empresário, João Caetano, como encenador de mágicas. Com o olhar atento à bilheteria,

ele recorria às vezes a esse gênero de peça teatral, que atraía o mesmo público que o aplaudia nos melodramas. Pelo menos três mágicas foram postas em cena por João Caetano no Teatro S. Pedro de Alcântara: *Os Ovos de Ouro*, em julho de 1853; *As Três Cidras do Amor*, em janeiro de 1854; e *Os Três Talismãs ou A Mulher Perfeita*, em novembro de 1858. Apenas a segunda tinha indicação de autoria: o português Mendes Leal Júnior. No anúncio dessa mesma peça, eram dados os detalhes de algumas mutações, como esta, o quarto ato: “Grande bosque que muda para a sala da mágica negra e que se transformará em o Palácio da Lua”. O anúncio da terceira informava que a empresa havia trabalhado dois meses para montar a mágica, “com todo o aparato e acessórios que requer, com todas as suas tramoias”. Lembre-se aqui o significado de “tramoia”, que segundo o Houaiss, significa: “maquinismo com que são feitas mudanças de cena, aparecimentos e desaparecimentos súbitos etc”.

É conhecido que outras mágicas foram encenadas no Teatro S. Pedro nessa época. Dentre elas, duas merecem destaque: a nova montagem de *As Pílulas do Diabo*, em agosto de 1855, “preparada com 92 tramoias, e uma nova cena final, execução do hábil pintor João Caetano Ribeiro”, segundo o anúncio; e *A Romã Encantada*, original português de Carlos Augusto da Silva Pessoa, que estreou em julho de 1861 e fez enorme sucesso. Vale lembrar que em março de 1857, no Teatro Ginásio Dramático, subiu à cena a mágica francesa *O Cabo da Caçarola*, a qual foi uma experiência isolada no palco em que naquele momento reinava a escola realista, a dramaturgia com preocupações literárias e moralizadoras. A peça era tradução de *La Queue de la Poêle*, de Siraudin e Delacour, que havia estreado em Paris em 1856 e agradado bastante o público, pois trazia todos os elementos indispensáveis para uma mágica, segundo Paul Ginisty: “um talismã, um príncipe que ama uma princesa e que deve passar por um certo número de provas antes de conquistá-la, um rei burlesco, um escudeiro medroso, e o diabo e seu inferno” (GINISTRY, s.d., p. 203).

Entretanto, é a partir do final dos anos 1860 que a mágica se impõe como um gênero teatral verdadeiramente lucrativo na corte, sendo capaz de atrair multidões ao teatro, rivalizando com a opereta, que caíra nas graças do público com a encenação de *Orphée aux Enfers*, de Offenbach, no Alcazar Lyrique, em 1865. Curiosamente, tal fato se deu no palco do Teatro Ginásio Dramático, quando o ator e empresário Furtado Coelho – que se notabilizara como intérprete do repertório realista – encenou a mágica *O Amor e o Diabo*, e depois, no Teatro S. Luís, *A Pera de Satanás*. O sucesso de ambas, principalmente da segunda, chamou a atenção de outros artistas e empresários, que recorreram a esse gênero do teatro cômico e musicado, o qual dividiu com a opereta e a revista de ano a hegemonia em nossos palcos nos três últimos decênios do século XIX.

*O Amor e o Diabo* estreou, sem indicação de autoria, em maio de 1869. Vale a pena ler o comentário, sem assinatura, que o *Diário do Rio de Janeiro* estampou em sua edição de 25 de maio. O autor esclarece aspectos do enredo e dá uma boa ideia do que foi a encenação:

Na mágica *O Amor e o Diabo*, acontece, por desgraça do inferno, que desde o princípio da peça Satanás perde a cauda, que lhe é arrancada por um mísero pescador. Daí a ação da comédia mágica.

Belzebu, desesperado, corre toda a peça em busca da cauda, onde reside toda a sua força. Em face dele, todos, protegidos pela varinha mágica do *Gênio do Amor*, escapam-se-lhe das ciladas, e acabam por triunfar, sendo afinal o amor coroado em uma apoteose do travesso Cupido nas regiões aéreas.

A vara mágica da fada faz prodígios. Dá ao príncipe desventurado três talismãs: um facho, um alfanje e um anel.

Estes três elementos poderosos põem as míseras criaturas a salvo das ciladas satânicas.

Há escadas que se desmancham, pinturas em quadros que se movem como se fossem vivas, luzes que se acendem e se apagam por si mesmas, ovos que voam, pães que vomitam fogo, espectros que saem dos túmulos, almas e espíritos que vagueiam por entre os ciprestes e muitas outras diabruras que Satanás prepara; por outro lado há um facho que incendeia uma cidade em um instante, um alfanje que vence o poder terrível de enorme gigante, e um anel que enlouquece quem o mete no dedo, e sobretudo um homem feito de pedaços que, à vista dos espectadores, caminha e fala.

Eis o conjunto de efeitos admiráveis que o Ginásio já por duas vezes nos apresentou com rara e inexcédível perfeição.

Junte-se a isso uma *mise em scène* esplêndida, uma riqueza e beleza de vestuários acima de todo o elogio, um cenário primoroso e variado, no qual sobressai uma vista de incêndio de mágico efeito, e ter-se-á uma ideia da notável peça mágica que o Sr. Furtado Coelho, vencendo imensas dificuldades do seu pequeno teatro, apresenta em cena de uma maneira que faz honra aos seus esforços de empresário e perícia de diretor.

O poema da mágica, além de ser excessivamente cômico, porém com a devida reserva, contém ditos e frases de muito chiste, e que provocam constantemente a hilaridade do público.

Os artistas encarregados dos principais papéis, com especialidade o Sr. Martins, que desempenha o principal, houveram-se com o talento que distingue as representações do Ginásio.

Este gênero de espetáculos por ser entre nós pouco explorado, e exibido com a magnificência e perfeição com que agora o Ginásio nos apresenta este, vem muito a propósito destacar-se do que geralmente constitui-se o repertório habitual dos teatros da Corte.

*O Amor e o Diabo* é uma peça digna em todo o sentido de ser vista e aplaudida, e consta-nos que a concorrência para as futuras apresentações é

extraordinária, sendo preciso procurar bilhetes com antecedência para se obter um lugar.

Embora longa, a citação ilustra bem o trabalho levado a cabo por Furtado Coelho e a natureza da mágica: há o enredo amoroso, a comédia leve e os truques cênicos que são o principal atrativo. A peça teve cerca de quarenta representações consecutivas, o que configura um sucesso para a época. Observe-se, ainda, que o articulista deixou claro que não eram comuns as representações de mágicas e, de fato, basta consultar os anúncios dos jornais para se chegar a essa mesma constatação. Por outro lado, é preciso lembrar que Furtado Coelho foi treinando a mão com a encenação de peças que requeriam certo aparato. Em 1866, ele havia posto em cena *O Anjo da Meia-Noite*, de Théodore Barrière e Edouard Plouvier, com tradução de Machado de Assis. Era um “drama fantástico”, que combinava um enredo mirabolante e alguns truques cênicos da mágica, ficando em cartaz por muito tempo. O sucesso levou Furtado Coelho a escrever, junto com Joaquim Serra, *O Remorso Vivo*, “drama fantástico de grande espetáculo, em 1 prólogo, 4 atos e 6 quadros”, musicado por Artur Napoleão e igualmente bem-sucedido. Ambas as peças voltaram em cartaz inúmeras vezes nos anos seguintes, por iniciativa de Furtado Coelho ou de outros encenadores. *O Remorso Vivo*, fiel ao seu gênero, tem personagens reais e personagens fantásticas e passa-se numa cidade da Prússia – o prólogo em 1850 e os quatro atos quinze anos depois. E o enredo, melodramático, gira em torno de um mau pai, que abandona a mulher e a filha, que esbanja parte da fortuna pelo mundo e que, de volta à cidade natal, é confrontado com o passado, atormentado pela “Sombra do remorso”, personalizada em cena.

A experiência adquirida com esse tipo de peça teatral deve ter sido decisiva para Furtado Coelho enfrentar a mágica, cuja complexidade cênica era ainda maior. Assim, depois de *O Amor e o Diabo*, ele pôs em cena, com música de sua autoria, *A Pera de Satanás*,

do português Eduardo Garrido, que estreou em dezembro de 1871 e teve cerca de oitenta representações. Como muitas outras mágicas, o enredo girava em torno de uma disputa amorosa: uma princesa se apaixona por um pintor, mas seu pai, o rei Caramba, quer que ela se case com o príncipe Sataniel, que é o próprio Satã disfarçado. Muitas peripécias ocorrerão para que o jovem casal vença os obstáculos, até mesmo a esposa do diabo aparece para levar o marido de volta ao seu lugar. Os truques são bastante numerosos e o talismã é uma porção de barba falsa, a pera do título, que o criado do pintor arranca de Satanás numa luta corporal, travada em chave cômica.

O escritor Luís Guimarães Júnior, no folhetim publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, de 24 de dezembro de 1871, descreveu o que foi a representação, mas não sem antes lamentar que o papel de Satanás foi feito por Joaquim Augusto, ator que dez anos antes havia sido um incentivador da dramaturgia de qualidade literária, como também havia sido Furtado Coelho. Isso significava, para o folhetinista, o abandono do teatro pelo poder público. Assim, para sobreviver, “na época atual o maior ator brasileiro”, Joaquim Augusto, teve que se render ao gosto do público. Esse lamento não evitou o reconhecimento da qualidade da encenação de Furtado Coelho, que soube combinar o aspecto cômico da peça com o “estrondoso aparato”, isto é, com os truques mais extraordinários. Em cena, “uma procissão de lanternas, abismos, poços, luzes, trevas, conchas do tamanho do Sergipe, fadas do tamanho das Sras. Leolinda e Rachel; fantasmas, incêndios, notas de música, fusas, semifusas, colcheias, valetes de copas, azes idem, reis de ouro, zabumbas, tambores, e um milhão de extravagâncias iluminadas pelo gênio espirituosíssimo de Garrido”.

Nesse início dos anos 1870, o teatro de cunho literário tem uma presença muito tímida nos palcos do Rio de Janeiro. A opereta, as

paródias da opereta<sup>2</sup>e a mágica conquistam definitivamente o público, para tristeza dos intelectuais que acompanharam o período áureo do Ginásio Dramático, entre 1855 e 1865. É bastante conhecido o desabafo de Machado de Assis no texto “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, publicado em 1873. Diante do que vê nos palcos, ele escreve:

Esta parte [o teatro] pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro; nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?

E todavia a continuar o teatro, teriam as vocações novas alguns exemplos, não remotos, que muito as haviam de animar. Não falo das comédias do Pena, talento sincero e original, a quem só faltou viver mais, para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto; nem também das tragédias de Magalhães e dos dramas de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Agrário. Mais recentemente, nestes últimos doze ou quatorze anos, houve tal ou qual movimento. Apareceram então os dramas e comédias do Sr. J. de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista, e cujas obras *Demônio Familiar* e *Mãe* são de notável merecimento. Logo em seguida apareceram várias outras composições dignas do aplauso que tiveram, tais como os dramas dos Srs. Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e algum mais; mas nada disso foi

---

<sup>2</sup> Depois do sucesso do *Orphée aux Enfers*, no Alcazar Lyrique, em 1865, o ator Vasques abriu um filão que se mostrou valioso para os nossos profissionais de teatro, com a paródia Orfeu na Roça, em 1868, que aproveitava a música de Offenbach, mas com o enredo acomodado aos costumes brasileiros. Dezenas de paródias foram feitas a partir desse modelo, principalmente por Artur Azevedo.

adiante. Os autores cedo se enfastiaram da cena, que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada (ASSIS, 2008, p. 531-532).

Como se vê, Machado opõe o presente, dominado pela opereta e pela mágica, ao passado recente, quando apareceram dramaturgos como José de Alencar, Pinheiro Guimarães e Quintino Bocaiúva, que a essa altura já não mais escreviam para o teatro. Façamos, então, um parêntese para lembrar que Machado, já no começo do século XX, escreve o conto “*Umas férias*”, no qual o narrador lembra que, menino de dez anos, foi levado ao teatro e viu um espetáculo que, pela descrição, parece uma mágica ou pelo menos uma peça com elementos da mágica. O conto acaba por revelar que esse tipo de peça, antes de incorporar a licenciosidade da opereta, podia ser visto por crianças, como descreve Machado de Assis:

Tinha ido uma vez ao teatro, e voltei dormindo, mas no dia seguinte estava tão contente que morria por lá tornar, posto não houvesse entendido nada do que ouvira. Vira muita coisa, isto sim, cadeiras ricas, tronos, lanças compridas, cenas que mudavam à vista, passando de uma sala a um bosque, e do bosque a uma rua. Depois, os personagens, todos príncipes. Era assim que chamávamos aos que vestiam calção de seda, sapato de fivela ou botas, espada, capa de veludo, gorra com pluma. Também houve bailado. As bailarinas e os bailarinos falavam com os pés e as mãos, trocando de posição e um sorriso constante na boca. Depois, os gritos do público, as palmas... (ASSIS, 1977, p. 109).

Ao longo dos anos 1870, o que se percebe no repertório apresentado nos palcos do Rio de Janeiro é que peças de grande apelo popular, como os dramalhões e os melodramas, incorporam aspectos da mágica nas encenações. Ao que tudo indica, os truques cênicos e os

grandes aparatos atraíam mesmo o público. Não fosse isso, como entender a bem-sucedida montagem de uma adaptação do romance *O Guarani*, de Alencar, em maio de 1874, que termina com Peri e Ceci abraçados, “levados pela corrente, atravessando a cena sobre o grelo de uma palmeira”, conforme o anúncio publicado nos jornais? O espetáculo feérico, com grandes telões pintados, truques cênicos, música e bailados, teve cerca de quarenta representações num teatro, o Lírico Fluminense, com cerca de mil lugares. O *Jornal do Comércio*, de 11 de maio, assim comentou esta montagem:

A peça pelos aplausos manifestados nos dois últimos quadros agradou bastante. E nem poderia deixar de ser assim, visto que a empresa nada poupou para apresentá-la com grande brilho. Se excetuarmos um ou outro senão da cenografia, que, no geral, é bonita e produz efeito, a *mise en scène* é merecedora de elogios, destacando-se o vestuário dos artistas, coristas e comparsaria, que está com riqueza e bom gosto. A grande cena no campo dos Aimorés, onde tem lugar o bailado, e a entrada triunfal do chefe dessa tribo, é digna de ser vista, e muito contribui para que a peça se eleve à posição que chegou. O mesmo se dá com a cena final do desmoronamento e da inundação, que é verdadeiramente surpreendente.

Foi o empresário Jacinto Heller quem teve a ideia de encenar uma adaptação de *O Guarani*, animado com o sucesso da ópera de Carlos Gomes, apresentada em dezembro de 1870, no Rio de Janeiro. A tarefa coube aos jornalistas Visconti Coaraci e Pereira da Silva, que transformaram o romance num drama com um prólogo, quatro atos e onze quadros. Concebida para um espetáculo grandioso, a adaptação não deixou Alencar satisfeito. Ele, que já não havia gostado da ópera, conforme relato conhecido do Visconde de

Taunay<sup>3</sup>, manifestou-se com estas palavras: “Para certa gente o principal do teatro é o tambor, a corneta, os panos pintados, os fogos de Bengala, etc., e entre os acessórios, último de todos, depois da caixa do ponto vem o drama, que fala à inteligência”<sup>4</sup>(FARIA, 1987).

À semelhança de Machado de Assis e de outros escritores e intelectuais, Alencar manifesta sua contrariedade com os rumos tomados pelo teatro no Brasil. A palavra “decadência” começa a ser bastante utilizada pelos folhetinistas e por todos que ainda consideravam o teatro como literatura, não como espetáculo ou arte autônoma. Embora, hoje, tenhamos outra visão do problema e consideremos o texto dramático como apenas um dos elementos da montagem e não necessariamente o mais importante, naquela época a posição de Machado e Alencar não era contestada. Entre inúmeros exemplos das críticas desferidas à situação teatral, podemos citar o folheto de 11 de março de 1877, assinado por Nec, e publicado no *Diário do Rio de Janeiro*:

A alcazarina e o maquinista! A desenvoltura que se impõe como opinião pública, e o alçapão que a engole, quando é preciso: eis as duas últimas palavras da arte dramática no Brasil. A paródia e a mágica fotografam o estado da nossa sociedade, e ninguém lança em rosto ao fotógrafo as fealdades do original.

No folheto de 6 de setembro do mesmo ano e no mesmo jornal, outro articulista comenta a encenação da mágica *Filha do Fogo*, dizendo

---

<sup>3</sup> “O Gomes fez do meu Guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o cacique dos Aimorés, que lhe oferece o trono da sua tribo, e fazendo Peri jatar-se de ser o leão das nossas matas” (TAUNAY, 1908, p. 87-88).

<sup>4</sup> Nesse livro, dedico um capítulo à chamada “Questão Guarani”, pois Alencar envolveu-se em polêmica com os adaptadores e o empresário. Os textos na íntegra da polêmica estão reunidos no artigo “José de Alencar: a polêmica em torno da adaptação teatral de O Guarani” (FARIA, 1982, p. 59-101).

que o público aplaudiu uma “produção inqualificável literariamente falando”.

Evidencia-se que artistas-empresários, como Jacinto Heller, J. A. Vale, Guilherme da Silveira, Ismênia dos Santos, Martins, Vasques, Dias Braga e Furtado Coelho concorriam com o Alcazar Lyrique, onde a opereta representada em francês e as atrizes atraíam multidões. Em agosto de 1867, conforme se lê nos anúncios dos jornais, *Orphée aux Enfers*, de Lyrique, já tinha tido mais de trezentas representações, número impressionante que dá uma ideia precisa da guinada dada pelo teatro no Brasil a partir de 1865. Os artistas-empresários entenderam que era preciso lutar no mesmo território para conquistar o público, o que foi feito com as paródias e logo depois com operetas brasileiras, seguidas pelas peças de grande aparato, a mágica em primeiro lugar. Poucos anos depois, outro gênero teatral de forte apelo popular juntou-se à opereta, à mágica, aos dramas fantásticos, aos melodramas aparatosos e outras formas híbridas de espetáculos voltados para os olhos: a revista de ano. Em janeiro de 1884, estreou no Rio de Janeiro *O Mandarin*, revista dos acontecimentos de 1883, escrita por Artur Azevedo e Moreira Sampaio. O enorme sucesso garantiu a forte presença da revista de ano no repertório das companhias dramáticas nos anos subsequentes. Por outro lado, as poucas tentativas dramáticas ligadas ao movimento literário do Naturalismo não foram páreo para o sucesso do teatro cômico e musicado. Neste contexto, os atores Martins, Ismênia dos Santos e Furtado Coelho não abandonaram completamente o chamado teatro sério e algumas vezes encenaram peças de Alexandre Dumas Filho, Émile Augier ou, mesmo, adaptações dos romances de Émile Zola, nos anos 1870 e 1880, mas com modesta receptividade.

De acordo com os anúncios publicados nos jornais, o primeiro brasileiro a escrever uma mágica foi um dentista chamado Monteiro de Noronha. No Teatro Fênix, o empresário Heller encenou *A Princesa Estrela d’Alva*, em setembro de 1878. Elogios e restrições

foram feitos na *Gazeta de Notícias*, em *O Cruzeiro* e no *Diário do Rio de Janeiro*, mas em nenhum deles há um resumo da peça, que foi acomodada à cena pelo ator Vasques. As poucas informações revelam que foi a primeira produção do autor, cujo nome desapareceu do noticiário em seguida. Especula-se que tenha desistido do teatro, uma vez que sua mágica teve pouco mais de vinte representações, um número pequeno naquele contexto. Além disso, os elogios dirigiram-se mais à montagem e ao trabalho do ator Vasques, como se vê no folhetim do *Diário do Rio de Janeiro* de 22 de setembro de 1878, assinado por Dorante: “Que deslumbramento! Que magnificência! É tudo limpo, novo, bem feito! Todos sabem como é caprichoso o Heller”. E Vasques “faz prodígios nesta mágica: engorda, emagrece, come um leitão inteiro, é engolido por um monstro marinho, anda pelos ares montado em um ganso”. Curioso nesse folhetim é a revelação de que o autor é um dentista, razão pela qual fez da dentadura de Salomão o talismã da peça.

No dia 21 de abril de 1880, a *Gazeta de Notícias* dá a seguinte nota: “Entra em ensaios no Recreio a grande e aparatosa mágica – *O Espelho da Verdade*, escrita pelos aplaudidos autores Eduardo Garrido e Artur Azevedo”. O primeiro, dramaturgo português, já era um experiente e bem-sucedido autor de mágicas. Além de *A Pera de Satanás* (1871 e reprise em 1877), os palcos brasileiros já haviam acolhido outras peças suas, do mesmo gênero, como *A Coroa de Carlos Magno* (1873), *A Princesa dos Cabelos de Ouro* (1874) e *A Loteria do Diabo* (1879). Artur Azevedo vinha adquirindo prestígio com paródias e operetas, como *A Filha de Maria Angra* (1876), *A Casadinha de Fresco* (1876) ou *Abel, Helena* (1877), mas nunca tinha escrito uma mágica. Por alguma razão, a parceria dos dois escritores teatrais em evidência na época não deu certo e cada um continuou o seu caminho. Se não for especular demais, talvez a explicação esteja no fato de que Artur Azevedo provavelmente não gostava muito da mágica, pois em sua extensa produção, repleta de várias comédias, operetas, óperas-cômicas e revistas de ano, não há

nenhuma mágica. Galante de Sousa, baseado em biógrafos do escritor, atribuiu-lhe a autoria de *Befana*, encenada no Teatro Santana, mas os anúncios dos jornais de novembro de 1886 informam que se trata de uma tradução da “ópera-cômica fantástica do italiano Ricoveda”. Nem mesmo como tradutor Artur Azevedo dedicou-se ao gênero, como se vê na listagem organizada por Galante de Sousa, que traz somente uma opereta-mágica, intitulada *A Filha do Fogo* (SOUSA, 1960, p. 85).

De um modo geral, nossos profissionais do teatro, à semelhança de Artur Azevedo, preferiram escrever operetas e revistas de ano. Nos anos 1880 e 1890, a grande maioria das mágicas representadas era de autores franceses. Entre os brasileiros, a pequena produção desse tipo de peça coube a Soares de Souza Júnior (*As Maçãs de Ouro*, *Frei Satanás*, *O Diabo Coxo*), Aluísio Azevedo (*Inferno/Alma no Prego*), Vicente Reis (*A Rainha dos Gênios* com Azeredo Coutinho, *O Pé de Cabra*), Augusto de Castro (*A Tentação*), Orlando Teixeira e Eduardo Vitorino (*A Boceta de Fulgurina*) e Moreira Sampaio (*A Cornucópia do Amor* e *A Borboleta de Ouro* esta com Orlando Teixeira). Nenhuma dessas peças foi publicada, o que dificulta o estudo da mágica enquanto forma dramática que também foi cultivada pelos nossos homens de teatro.

### A Cornucópia do Amor.

*A Cornucópia do Amor* é uma mágica em três atos e dezenove quadros, original de Moreira Sampaio, com música de Costa Júnior. Sua estreia ocorreu em 5 de dezembro de 1894, no Teatro Santana, sob a direção de Jacinto Heller. O texto nunca foi publicado, mas tive a sorte de ganhar de presente de Décio de Almeida Prado o manuscrito da peça. Para que o leitor acompanhe o comentário crítico, farei resumos das principais cenas.

No primeiro ato, a ação se passa na corte do rei Pindaíba. O Quadro I apresenta “o velho e derrocado salão do trono do Reino da Fartura. As aranhas têm feito teias por toda a parte. O trono em ruína com o dossel feito por uma esteira”. Três credores estão à procura do rei para cobrar dívidas e comentam a situação de penúria e quebradeira do reino em que só há “fartura de necessidade”. Como a peça é musicada, cantam em coro, antes de um curto diálogo. Os credores saem de cena e o rei, que estava escondido, aparece e lamenta, num breve monólogo, a miséria em que se encontra. Nem mesmo um badalo ele tem para chamar o único pajem, Faminto, que entra e recebe a ordem para convocar o ministério para discutir a crise.

O ministério é um ministro só, D. Fuas, que se apresenta cantando coplas, nas quais a difícil situação econômica do reino é reiterada em versos cômicos. D. Fuas é ministro da agricultura, da guerra (“Sem batalhão a comandar”), da marinha (num reino em que “não há mar”) e da fazenda (de um reino que “não há quem queira comprar”).

O diálogo com o rei é hilário, pois D. Fuas muda o registro de voz para responder às questões, ora como ministro de uma pasta, ora de outra, sempre propondo soluções impossíveis. Por exemplo: vender os navios, já que o reino não tem mar. O rei lembra-o de que não possuem navios, embora tenham o ministério da marinha. A comicidade beira o absurdo já na abertura da sessão do Conselho, quando o rei afirma que “a situação do país torna-se cada vez mais lisonjeira”, graças ao trabalho dedicado do ministro. O grande problema é o azar: “Entretanto, sabeis que por uma série interminável, inacreditável, mas ao mesmo tempo palpável de caiporismo, o Reino da Fartura, onde esta era tanta que todo o cobre era ouro, chegou ao ponto a que chegou!”.

D. Fuas encontra finalmente a solução: casar a filha do rei com alguém muito rico. A linguagem um tanto licenciosa da personagem dá ideia de como no final do século XIX os gêneros populares buscavam provocar o riso no espectador. Diz D. Fuas: “A princesa, graças a uma

dessas anomalias da natureza, que ninguém pode explicar, saiu um verdadeiro bom-bocado, que está mesmo pedindo que o comam”. O rei se queixa da linguagem, mas a sugestão de D. Fuas tem o “apoiado” de todo o ministério! Comicamente, o rei se curva à “maioria” e ouve a proposta de casar a filha com “o grande Herodes, o famoso tropeiro das Montanhas Perdidas”, dono de uma fortuna incalculável. A comicidade de linguagem é acionada novamente quando o rei manda chamar o príncipe, seu filho, para comunicar a resolução, e D. Fuas diz que se retira, porque “estes negócios de família devem decidir-se na privada e doce...”, sendo interrompido pelo rei na palavra “privada” (“Como?”), e completando: “... na privada e doce harmonia da mesma família”.

Entra o príncipe Felicíssimo, a quem o rei comunica que a irmã, a princesa Felicidade, deverá se casar com Herodes. Cantam um duetino, cujo tema é a desgraça do reino. O elemento necessário para fazer o enredo andar vem na sequência: o príncipe diz ao pai que a irmã ama Olho de Lince, “o caçador das montanhas”. É claro que os jovens vencerão todos os obstáculos para se unirem no final. E o caminho para isso é longo e repleto de aventuras, criadas pela imaginação do dramaturgo, e de acordo com as convenções do gênero. A primeira delas é fazer aparecer o Amor para ajudar Olho de Lince: “Ó amor, amor! Tu que tudo podes, tu que tudo vences, tu que dominas o mundo, vem em meu auxílio, contempla o meu sofrimento! Inspira-me! (*Forte na orquestra. O trono do rei Pindaíba transforma-se em uma gruta de flores, dentro da qual aparece, surgindo do cálice de uma açucena. Harmonia na orquestra*)”.

Como não há preocupação com nenhum tipo de verossimilhança, o Amor conta a Olho de Lince uma história do passado que explica a razão da desgraça do reino. O rei Pindaíba esbanjava a sua riqueza em banquetes e festas, jogava taças de ouro no lago. Não havia nenhum lugar do mundo com tanta felicidade e riqueza, graças à proteção da Fada Generosa, “que derramava a mancheias todas as venturas que em si continha a Cornucópia do Amor”. Mas um

dia o rei Pindaíba mandou vergastar um velho mendigo que veio atrapalhar as suas festas. Para castigar a fada Generosa, que protegia o reino, o Destino transformou-a numa estátua, que ocultou no subterrâneo do palácio, com a cornucópia do Amor, vigiada por dois dragões. Para libertá-la e recuperar o objeto que trará de novo a riqueza, a estátua tem que ser beijada por alguém apaixonado. Olho de Lince aceita o desafio e é vitorioso, mas a cornucópia não está mais com os dons que foram roubados pelas sombras dos antepassados do rei Pindaíba e encontram-se espalhados por outros reinos. A fada, para agradecer Olho de Lince, dá-lhe, como talismã, um fio de cabelo de ouro, com o qual poderá recuperar os dons, que são: o licor de ouro, o anel da Virtude, o ramo da Paz, o filtro da Beleza e a flor da Castidade.

Arma-se a partir daí as aventuras em busca dos dons. Olho de Lince, o príncipe, a princesa e sua criada Geraldina partem e são seguidos pelo rei, Herodes, a rainha e o criado Faminto, num trem que atravessa a cena, segundo indicação da rubrica. Não é preciso entrar em mais detalhes do enredo. O resumo feito até aqui dá uma ideia da mágica de Moreira Sampaio e de sua inesgotável imaginação. Percebe-se que as personagens vivem situações absurdas e cômicas, em locais inimagináveis, como a República das Letras, em que vivem a Gramática, o Verbo, o Substantivo, a Interjeição, alegorizados em cena. Ou o Reino da Bilontragem, onde encontramos a princesa Pândega e Pagode III, rei dos bilontras. E 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”*.

Há bastante comicidade na criação de alguns personagens, como o príncipe e Geraldina, D. Fuas e Herodes, os quais quase sempre são vítimas dos truques cênicos. Também é risível a personagem

Manteiga, que fala um português estropiado e é mandada para a República das Letras. A linguagem é espirituosa, abusando dos trocadilhos e do duplo sentido, mas há também certa licenciosidade de fundo sexual em algumas frases e cenas. A rainha, por exemplo, o tempo todo quer saber se é sexta-feira, dando a entender que é o dia em que ela e o rei mantêm relações sexuais. Há também a cena em que Olho de Lince e o príncipe entram cada um numa barraca, acompanhados respectivamente por uma soldada e pela princesa Pândega, sendo que na sequência sugere-se que estão mantendo relações sexuais. A princesa espia a barraca onde está o príncipe e diz em aparte: “Coitada da Geraldina”. Esta faz o mesmo, isto é, espia a barraca onde está Olho de Lince e diz a mesma coisa. Uma fica com pena da outra. E não deve ter escapado ao espectador da época o duplo sentido do que diz Geraldina: “E aqui está outro limpando a espada!... Uma espada destetamanho!”.

Não falta também o humor escatológico, de mau gosto, apresentado na cena em que um camundongo entra pela boca do príncipe que estava dormindo. Ele diz que está sendo comido por dentro e que “se o maldito não acerta com a saída... rói-me as tripas e estou morto”. Após um segundo nos bastidores e o príncipe volta com uma ratazana que segura pela cauda. Em outro momento, o rei Pindaíba deixa claro para o público que vai ao bastidor para defecar e volta dizendo que está mais aliviado.

Não é preciso descrever em detalhes o enredo rocambolês e todos os truques cênicos de *A Cornucópia do Amor*. Neste sentido Moreira Sampaio mostra conhecer as convenções do gênero e as estratégias para fazer de sua peça um roteiro alegre e divertido, ao qual não faltam surpresas e motivos para provocar o riso e divertir o espectador, além de oferecer ao maquinista, ao cenógrafo e aos compositores excelentes oportunidades para fazer brilhar o seu talento. A mágica, afinal, não precisa ser mais do que isso.

De um modo geral, os jornais comentaram positivamente o espetáculo. Em *O País*, de 7 de dezembro de 1894, o articulista anônimo ressaltou a qualidade dos maquinismos, efeitos de luz e cenários, assinados por Carrancini, bem como a música “alegre, fácil, de efeito e insinuante” de Costa Júnior. Ao texto, reservou elogios ao quadro “República das Letras”, repleto de trocadilhos, observando quanto à comicidade que Moreira Sampaio procurou “fazer rir empregando o espírito fino, que quase sempre passou despercebido, e o sal grosso a contento dos paladares gastos pelos apimentados”.

Já o articulista da *Gazeta de Notícias*, também em 7 de dezembro, foi mais duro quanto à licenciosidade apontada por seu colega. Se fez elogios à montagem, não perdoou os excessos que viu no texto, condenando frases e, especificamente, a cena das barracas, concluindo: “Cremos que a plateia do Santana não se compõe unicamente de amadores do teatro livre de Antoine. Um pouco de recato não fica mal nem ao autor nem a quem vai apreciá-lo. Um tanto de tantas coisas na *Cornucópia* são demais”.

Curiosa a referência ao Théâtre Libre de Antoine, que não encenava mágicas, mas peças de autores naturalistas, um tanto fortes para a época, mas não para divertir o espectador e sim colocá-lo diante das agruras da vida. Porém a condenação mais dura a Moreira Sampaio veio de seu amigo e parceiro em muitas peças, Artur Azevedo, que no folhetim de *A Notícia*, de 13 de dezembro, condenou o mau gosto das cenas escatológicas, a falta de poesia, a construção do casal protagonista e as concessões ao público que vai ao teatro para dar gargalhadas e se impressionar com os truques cênicos. Como antes de *A Cornucópia do Amor*, Moreira Sampaio havia escrito boas comédias e revistas, Artur considera que seu colega não se preparou convenientemente para escrever sua primeira mágica, “um gênero tão diverso daquele que lhe valeu a reputação que goza no nosso meio teatral”. E acrescenta que a peça poderá fazer enorme sucesso, com “os aplausos dos iletrados e inconscientes”, mas que isso não faz jus ao

autor, “que tão à vontade se acha na comédia nacional, e que tão profundamente conhece o nosso povo, o seu caráter, os seus costumes e a sua linguagem”.

Se por um lado critica o texto, por outro Artur é só elogios à encenação e, particularmente, a Carrancini, o mais conceituado pintor e cenógrafo da época:

É um extraordinário artista o Carrancini! Quando ele aqui apareceu, em 1885, com o *Gênio do Fogo*, eu supus que a sua opulenta fantasia ficasse completamente esgotada depois de imaginados e concluídos os numerosos cenários daquela mágica. Entretanto, durante nove anos ele tem pintado sem interrupção para os nossos teatros, e, que eu saiba, nunca se repetiu!

O seu forte são justamente os cenários de mágica – os palácios encantados, deslumbrantes de ouro, estofos e pedraria, de uma arquitetura revolucionária, só dele, as praças exóticas de cidades imaginárias, as cavernas tenebrosas, os bosques misteriosos, as grutas infernais.

As suas apoteoses nunca deixam de apresentar alguma novidade, e ele as têm pintado às centenas. Aí o cenário é sempre maquinado, e o cenógrafo reclama a colaboração do carpinteiro; há flores que se transformam em estrelas, colunas que giram, águas que jorram, grupos maravilhosamente combinados, harmonia de cores, efeitos de projeções luminosas etc<sup>5</sup>.

Como era comum nos comentários críticos sobre as mágicas, veem-se aqui também os elogios dirigidos à encenação, não ao texto,

---

<sup>5</sup> As crônicas que Artur Azevedo escreveu para A Notícia estão reunidas no CD que acompanha o livro *O Theatro: Crônicas de Arthur Azevedo*, organizado por Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (2009).

que serviu apenas como pretexto para os artistas da cena mostrarem suas habilidades. É relevante observar que Moreira Sampaio não gostou das críticas e respondeu no mesmo jornal, *A Notícia*, no dia 17 de dezembro, afirmando que sua peça não era imoral e defendendo a comicidade alcançada com a linguagem. Sampaio deu a entender que os contos que Artur vinha publicando em *O País* eram até mais imorais que sua peça. Além disso, afirmou que havia um pouco de poesia em pelo menos duas cenas e que as concessões ao público se deviam ao fato de atender aos empresários, que só encenavam “gênero vendável”. Prova de que as boas comédias ficavam nas prateleiras é que ambos haviam escrito *As Sogras*, em colaboração, oito anos antes, “que até hoje não viu a luz dacena”.

Artur reiterou suas restrições num segundo folhetim, publicado a 20 de dezembro, enfatizando o desagrado com o mau gosto de algumas passagens, dizendo que isso o incomodava mais do que as brejeirices um tanto fortes do texto. De fato, ao lembrar que ele e Moreira Sampaio haviam escrito peças em parceria, deixou claro seu ponto de vista em relação aos gêneros populares, como a mágica e a revista de ano. Afinal, ambos eram autores da revista *Mercúrio*, em cujo prólogo escreveram: “Pode haver arte nas revistas de ano” e era isso que Artur queria: mágicas escritas com arte.

No início deste estudo, afirmei que a grande maioria das mágicas foi escrita sem que o aspecto literário fosse levado em conta, mas que o gênero, por sua abertura à fantasia e à poesia, chegou a interessar escritores importantes como Flaubert e Maeterlinck. No Brasil, pelo que lemos nos jornais da época, não tivemos nenhuma produção que não fosse pensada em termos de um espetáculo aparatoso. E, já que na citação acima Artur faz menção à montagem de *O Gênio do Fogo*, do português Primo da Costa, encenada em 1885, terminemos com a transcrição de um anúncio, que reforça a natureza desse gênero teatral que tanto agradou

a plateia brasileira no final do século XIX, publicada no *Jornal do Comércio*, em 18 de julho de 1885:

Representação da esplêndida mágica em 1 prólogo, 3 atos e 17 quadros, original do ator Primo da Costa, ornada de canto, bailados, marchas, tramoias, aparições, surpresas, ilusões, efeitos hidráulicos, apoteoses, etc., música do festejado maestro Cardoso de Meneses. Toma parte toda a companhia, figurantes e corpo de baile de mais de 200 pessoas, maquinismo do afamado mestre especialista Joaquim de Almeida, guarda-roupa inteiramente novo e deslumbrante, cenários do habilíssimo cenógrafo romano G. Carrancini, único no seu gênero, representando o *fundo do mar*, *bosques encantados*, *grutas*, *subterrâneos*, *monstros hediondos*, *interior de um vulcão*, *desmoronamento e grande cataclismo* causado pela invasão das águas na cratera, *apoteose nunca vista*, representando um rio ideal e fantástico povoado de ninfas, com montanhas de prata, margens de ouro e vegetação de pedras preciosas, produzindo uma impressão impossível de descrever-se<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1885,p.8.

## Referências |

FARIA, J. R. **José de Alencar e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.

\_\_\_\_\_. José de Alencar: a polêmica em torno da adaptação teatral de *O Guarani*. **Revista Letras**, n. 31, 1982, p. 59-101. Universidade Federal do Paraná.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, tomo II.

GINISTY, P. **La Féerie**. Paris: Louis-Michaud, sd.

LALOU, BOURGEOIS ET LAURENT. **Les Pilules du Diable**. Paris: Marchant, 1839.

ASSIS, Machado de. **Do Teatro**: Textos Críticos e Escritos Diversos. (Org. João Roberto Faria). São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Relíquias de Casa Velha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

MAETERLINCK, M. **O Pássaro Azul**. Rio de Janeiro: Delta, 1962. Tradução de Carlos Drummond de Andrade.

MARTAINVILLE e RIBIÉ. **Le Pied de Mouton**. Paris: Chez Madame Masson, 1807.

PENA, Martins. **Comédias**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.

MOYNET, M. J. **L'Envers du Théâtre**. Paris: Hachette, 1888.

NEVES, L. O. e LEVIN, O. M. (org.) **O Teatro: Crônicas de Arthur Azevedo**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

POUGIN, A. **Dictionnaire Historique et Pittoresque du Théâtre**. Paris: Firmin-Didot, 1885, Tome I.

VAULABELLE ET HEMARDINQUER. **La Science au Théâtre**. Paris: Henry Poulin, 1908.

TAUNAY, Visconde de. **Reminiscências**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.