Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v11i2p8-22

Artigo

UM OLHAR PARA O CIRCO, O TEATRO E OS ESPETÁCULOS DE VARIEDADES GUIADO PELA PENA DE MACHADO DE ASSIS

A LOOK AT THE CIRCUS, THEATER AND VARIETY SPECTACLES GUIDED BY THE PEN OF MACHADO DE ASSIS

UNA MIRADA AL CIRCO, EL TEATRO Y LOS ESPECTÁCULOS DE VARIEDAD GUIADOS POR LA PLUMA DE MACHADO DE ASSIS

Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva

Daniel de Carvalho Lopes
Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Coordenador do portal Circonteúdo. Integrante do Grupo de Pesquisa em Circo da Faculdade de Educação Física da Unicamp (Circus – FEF – Unicamp – Cnpq). E-mail: territio@gmail.com.

Erminia Silva
Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Coordenadora do portal Circonteúdo. Cocoordenadora do Grupo de Pesquisa em Circo da Faculdade de Educação Física da Unicamp (Circus – FEF – Unicamp – Cnpq). E-mail: mina.silva@gmail.com.

Resumo

Adotando como referencial as críticas teatrais, crônicas e demais produções literárias do escritor Machado de Assis, pretendemos por meio deste artigo apresentar um olhar para as apresentações circenses, teatrais e de variedades do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Guiados por seus escritos, podemos entrar em contato com suas posturas críticas e preferências quanto às ofertas artísticas do período e compreender, em certa medida, a profusão de exibições circenses e de variedades na cidade, a concorrência que ofereciam às produções teatrais e mesmo os discursos contrários aos espetáculos de circo proferidos tanto por Machado de Assis quanto por outros autores do período. Assim, as crônicas e críticas machadianas abordam interessante panorama do cenário da dramaturgia, das exibições circenses e de atrações variadas da época, favorecendo a compreensão do funcionamento da cena artística e dos divertimentos nacionais na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Circo, Teatro, Machado de Assis, História do Espetáculo, Crítica

Abstract

Adopting as a reference the theatrical critics, chronicle, and other literary productions of the writer Machado de Assis, we intend with this article to present a look at the circus, theater and variety presentations of Rio de Janeiro in the second half of the 19th century. Guided by his writings, we can get in touch with his critical postures and preferences regarding the artistic offerings of the period and understand, to a certain extent, the profusion of circus and variety shows in the city, the competition they offered to theatrical productions and even the discourses contrary to the circus performances given by both Machado de Assis and other authors of the period. Thus, the Machadian chronicles and critiques approach an interesting panorama of the dramaturgy scene, the circus exhibitions, and the varied attractions of the time, favoring the understanding of the functioning of the artistic scene and of national entertainments in the second half of the 19th century.

Keywords: Circus, Theater, Machado de Assis, History of the Show, Criticism

Resumen

Tomando como referencia la crítica teatral, las crónicas y otras producciones literarias del escritor Machado de Assis, pretendemos, a través de este artículo, presentar una mirada a las representaciones circenses, teatrales y de variedades de Río de Janeiro en la segunda mitad del siglo XIX. Guiados por sus escritos, podemos entrar en contacto con sus posturas críticas y preferencias respecto a la oferta artística de la época y comprender, en cierta medida, la profusión de espectáculos circenses y de variedades en la ciudad, la competencia que ofrecían a los montajes teatrales e incluso los discursos contrarios a los espectáculos circenses realizados tanto por Machado de Assis como por otros autores de la época. Así, las crónicas y críticas machadianas abordan un interesante panorama del escenario de la dramaturgia, las exhibiciones circenses y las variadas atracciones de la época, favoreciendo la comprensión del funcionamiento de la escena artística y de espectáculos nacionales en la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Circo, Teatro, Machado de Assis, Historia del Espectáculo, Crítica

Machado de Assis, como crítico teatral a partir de 1859 e cronista a partir da década de 1860, atuando nos periódicos *O Espelho*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Semana Ilustrada*, entre outros, acompanhou intensamente as artes da cena no Rio de Janeiro, elaborando importantes análises sobre as produções dos teatros no período e evidenciando seus posicionamentos críticos e preferências (FARIA, 2008). Suas crônicas e críticas abordavam um interessante panorama do cenário da dramaturgia, das exibições circenses e de atrações variadas da época, favorecendo a compreensão do funcionamento da cena artística e dos divertimentos nacionais na segunda metade do século XIX.

A partir de 1808, com a chegada da família real portuguesa, a cidade do Rio de Janeiro tornou-se referência política e econômica e o mais importante centro urbano do Brasil. No decorrer do século XIX, sua população expandiu-se numericamente e etnicamente alterando sua estrutura ocupacional. Com a abolição da escravidão em 1888, o êxodo do campo para

a cidade e o aumento da imigração, principalmente europeia, esse cenário se intensificou e a capital da Corte foi constituindo-se como palco de circulação de ideias e hábitos que ressoavam por todo o país (CARVALHO, 2019).

Em função da urbanização, do desenvolvimento dos sistemas de transporte, diversificação econômica, estabilização política, preocupações com a saúde pública e busca por ideais de "progresso" e modernização, o Rio de Janeiro estruturou-se como centro decisório, espaço de experiências de modernização e disseminador de modas e costumes (SCHWARCZ, 2011). Uma nova dinâmica social passou a imperar, dando lugar à valorização e estruturação do comércio de bens luxuosos, exposição de símbolos de status e distinção e intensificação da oferta de divertimentos públicos.

> É na capital, durante os anos de 1840 e 1860, que se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação de bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses. (SCHWARCZ, 1998, p. 111)

Não sem motivo que Machado de Assis em seu texto intitulado *Um Agregado: capítulo de um livro inédito*, publicado no periódico *República* em 15 de novembro de 1896, escreveu que a "Europa mandava para cá as suas modas, as suas artes e os seus *clowns*" (MACHADO DE ASSIS apud FONSECA, 2014, p. 88). Ademais, diante desse incremento da cidade, o escritor compartilha em uma de suas crônicas um relato condizente a esse cenário ao afirmar que:

> Os cariocas ficarão sempre com a baía, a esquadra, os arsenais, os teatros, os bailes, a Rua do Ouvidor, os jornais, os bancos, a praça do comércio, as corridas de cavalos, tanto nos circos, como nos balcões de algumas casas cá embaixo, os monumentos, a companhia lírica, os velhos templos, os rebequistas, os pianistas…(A SEMANA, 1893, p. 1)

Ao longo de sua produção acerca dos espetáculos cênicos, Machado demarcou suas preferências tanto com relação aos gêneros encenados quanto aos estilos de interpretação. Nesse sentido, evidenciou suas considerações sobre o consagrado ator João Caetano, considerado um dos grandes nomes do teatro brasileiro, com carreira iniciada em 1827 e atuante

por mais de 30 anos com representações de tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas.

Contudo, mesmo afirmando que ninguém se igualava ao ator na tragédia e no drama, Machado questionava veementemente seus exageros interpretativos, típico do estilo romântico, além do fato de João Caetano ter pendido à encenação de melodramas a peças de maior valor literário. O escritor colocava-se contrário ao romantismo teatral tanto no que dizia respeito à dramaturgia como à interpretação. Em contrapartida, pontuava sua inclinação às comédias realistas, também chamadas de "alta comédia" e "dramas de casaca", que apresentavam os costumes e valores da burguesia, "vistos positivamente nos enredos construídos com finalidade edificante" (FARIA, 2008, p. 139) e encenadas pelos artistas do Teatro Ginásio Dramático desde 1855.

Assim, Machado de Assis, frequentador assíduo dos teatros da Corte e crítico teatral, posicionava-se claramente quanto aos seus gostos e predileções cênicas e estilísticas que compunham a oferta de espetáculos no Rio de Janeiro.

Em 1873, lamentava em uma crítica teatral publicada no periódico *O Novo Mundo* datado de 24 de março que o gosto do público houvesse tocado o "último grau da decadência e perversão", ao se voltar para a "cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa" que falava "aos sentidos e aos instintos inferiores" (MACHADO DE ASSIS, 1873, p. 108) presentes nos espetáculos de feira que invadiam o teatro. Entretanto, nem tudo estava perdido, pois aqueles espetáculos não haviam invadido tudo, ainda se representava, mesmo que nada novo ou original, o drama e a comédia (SILVA, 2007).

Um exemplo nítido da desqualificação dada por Machado a gêneros teatrais entendidos por ele como menores é a crítica que fez da montagem em teatro da ópera *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo, em 1866. Mesmo julgando Macedo conhecedor dos elevados modelos da comédia, considerava que este acabava por não empregar esses conhecimentos em criação de maior qualidade, não alcançando a dita "alta comédia", tombando sempre para um gênero menos considerado e fácil de

fazer o público rir. Arremata, ainda, afirmando que *O Fantasma Branco*, mesmo não intencionando ser uma "alta comédia", não teve um outro alcance pois caia à tentação do burlesco, o que fazia os espectadores rirem às gargalhadas com "palavras grotescas, de apóstrofes simples, sem resultado algum", anunciando que para fazer rir "não precisa empregar o burlesco; o burlesco é o elemento menos culto do riso" (MACHADO DE ASSIS apud SILVA, 2007, p. 111).

Ainda sobre o posicionamento crítico de Machado em relação aos gêneros teatrais considerados menores e aos vários divertimentos do período, o escritor afirma em tom de escárnio, em uma crônica de 25 de agosto de 1878, que a população do Rio de Janeiro estava "ameaçada de morrer de uma indigestão de prazeres" em função de ter na cidade, em um mesmo período, uma companhia equestre denominada "Combination Equestrian Company, composta de 100 artistas, 60 cavalos, 1 mula e 2 veados, e mais a *Princesa Azulina*, mágica [gênero teatral], os *Sinos de Corneville*", em sua "85ª representação"; uma regata em Botafogo, "à maneira inglesa"; corridas no Skating-Rink; apresentações de ópera no Teatro Lírico Fluminense e, por fim, a frustrada exibição do atleta Battaglia, que é "digno de ser posto em letra de impressão, para eterna memória do homens" (ELEAZAR, 1878a, p. 1).

Sobre este último, vale mencionar a ironia com que o escritor tratou de sua atuação na Corte. Battaglia, lutador vindo da Europa com a finalidade de mostrar suas forças, "ofereceu uma quantia grossa a quem fosse tão rijo que o derrubasse" e conquistou a rivalidade de sete competidores. No entanto, sua exibição foi desafortunada, como comenta Machado: "Battaglia ri-se, contempla-os com uma polidez sarcástica, apertar-lhes as mãos, dispõe-se a cobri-los de vergonha. Pouco minutos depois, jazia estalado no chão". Devido à derrota do atleta em sua primeira apresentação por um adversário desconhecido, o escritor tece-lhe ácidos conselhos, sugerindo que "deveria começar por alguns combates aparentes, nos quais derrubasse os mais musculosos indivíduos necessitados de uma nota de vinte mil-réis. Feito isso era duvidoso que se lhe atrevesse ninguém. Poeira nos olhos é a regra máxima de um tempo que vive menos da realidade que da opinião" (ELEAZAR, 1878a, p. 1).

No que diz respeito à Companhia Equestre citada e às apresentações realizadas no Teatro Lírico Fluminense que aconteceram no mesmo período das pelejas de Battaglia, Machado também se posicionou de forma crítica e irônica:

> Ignoro também se os noventa artistas, se os sessenta cavalos, as duas mulas, os dois veados e o asno da "Companhia Equestre de Combinação", têm correspondido à pompa dos seus anúncios. Dizem que sim; acrescenta-se que os espectadores, também aos milhares, têm aplaudido toda aquela arca de Noé. Parece que os artistas são habilíssimos, os cavalos educados, o asno um poço de sabedoria e um espelho de paciência.
> Talvez o leitor lastime não ver em toda essa enfiada de recreios públicos alguma coisa que entenda com a mentalidade humana. Não a havemos de ir procurar no Teatro Lírico, aonde, em geral, só vão os dois primeiros sentidos. Nos teatros dramáticos encontraríamos essa coisa, se na mor parte não se compusessem de mágicas aparatosas, operetas medíocres, e o melodrama intenso, inofensivo e sepulcral. Danças, vistas, tramoias, tudo o que pode nutrir a porção sensual do homem, nada que lhe fale a essa outra porção mais pura; nenhum ou raro desses produtos do engenho, frutos da arte que deu à humanidade o mais profundo dos seus indivíduos. (ELEAZAR, 1878b, p. 1)

Com estes comentários destinados aos divertimentos dos meses de agosto e setembro de 1878, Machado destaca novamente sua postura crítica em relação aos mesmos e aos gêneros teatrais do período, bem como realça forte sarcasmo e ironia em sua escrita e posicionamento, evidenciando até mesmo uma certa veia cômica do autor.

Evidentemente, Machado assumiu sua não predileção por circos e gêneros como "mágicas aparatosas, operetas medíocres, e o melodrama intenso, inofensivo e sepulcral" (ELEAZAR, 1878b, p. 1). A perspectiva Machadiana para o teatro, conforme apresenta a historiadora Erminia Silva (2007), era a mesma compartilhada por vários intelectuais e homens do teatro do período, ou seja: este deveria ter função educativa, ser "edificante e sério", a exemplo do posicionamento do ator dramático João Caetano que, vale mencionar, no ano de 1862:

> […] aderindo totalmente ao discurso de que o circo, como diversão descomprometida e sem caráter educativo, afastava as pessoas dos teatros, dirigiu uma carta ao Marquês de Olinda, apresentando sugestões para a regeneração de um teatro nacional considerado em franca decadência, indicando que havia necessidade de resguardar o teatro dramático de companhias volantes, de

> espetáculos de animais ferozes ou domesticados, não podendo estas companhias trabalhar nos dias de teatro nacional, além de solicitar que fossem obrigadas a pagar um imposto caso fizessem por onde queira que transite o espetáculo. Aquele ator finalizava afirmando que tais medidas já estavam ocorrendo na França e na Inglaterra, o que o torna conhecedor do debate do final do século XVIII e início do XIX, na Europa, em particular na França, do perigo que representava a violação dos palcos teatrais pelos circenses e o formato de seus espetáculos, a rivalidade entre trupes de comediantes e grupos de artistas de pista, provocando uma inquietude diante do que se considerou um concorrente terrível. (SILVA, 2007, p. 72)

Não foi à toa que João Caetano esboçou suas preocupações com a "violação" dos palcos teatrais. No mesmo ano em que este consagrado ator e empresário do Teatro São Pedro de Alcântara apresentou suas sugestões, o Rio de Janeiro recebia calorosamente o Circo Grande Oceano, companhia norte americana de Spaulding e Rodgers, conhecida por transportar seu circo por via fluvial e, depois, por ter inaugurado o transporte do circo por via férrea, em 1856, em seu país (LOPES; SILVA, 2015). Com a presença do imperador e da imperatriz nos espetáculos e aglomeração de 2500 pessoas para assistir a sua estreia, os teatros ficaram "em dieta rigorosa" (SOUZA, 2002, p. 246), explicitando que a convivência e a disputa pelo público entre os diversos tipos de espetáculos, especialmente teatro e circo, estavam se acirrando, além de que o circo efetivamente estava se tornando uma opção a mais de trabalho para vários artistas locais do período, nas diversas regiões do país.

Além da concorrência entre espetáculos circenses e teatros, uma preocupante questão que assombrava os entusiastas e defensores do teatro nacional, como bem revelou João Caetano, era a invasão dos palcos teatrais por companhias de circo e por atores e autores encenando e escrevendo inspirados nas exibições circenses.

Como exemplo, temos a atuação do ator Francisco Corrêa Vasques, que iniciou sua carreira na companhia de João Caetano, mas que se apresentava para públicos heterogêneos em diferentes gêneros, representando desde comédias de Martins Pena até mágicas, imitações, números de ginástica, teatro de bonecos e cantorias (SILVA, 2007). Vasques, trabalhando no Teatro Ginásio Dramático, que figurava como o reduto da dramaturgia "séria" da Corte e onde poderia surgir um teatro nacional, e que

era tão caro a Machado de Assis e às interpretações realistas do período, encenou uma cena cômica de sua autoria denominada *Viva o Circo Grande Oceano.* Após a partida do circo que lhe servira de inspiração, Vasques, ainda no Ginásio Dramático, encenou nova cena, agora denominada *Adeus Circo Grande Oceano* (SOUZA, 2002).

Obviamente essas duas montagens de Vasques tiveram como recursos dramatúrgicos a música, jogos de palavras, linguagem burlesca e chistosa, acrobacias e mágicas, assemelhando-se muito às apresentações circenses, em particular representações cênicas que tinham a figura do palhaço como principal referência. A partir dessas encenações do ator, várias foram as críticas destinadas a ele e ao Teatro Ginásio Dramático, bradando que os atores daquele teatro estavam se tornando saltimbancos e parodistas, e que o palco estava sendo invadido por gêneros de artistas menores, não só do teatro, mas também mágicos, imitadores, prestidigitadores, acrobatas e malabaristas (SILVA, 2007).

É importante atentar para o fato de que, nesse contexto de tensões entre circo e teatro no que tangia à disputa pelo público e presença de exibições de cunho circense nos palcos teatrais, havia no Rio de Janeiro uma grande casa de espetáculos que era circo e teatro ao mesmo tempo, e que perdurou, recebendo os mais variados tipos de apresentações, do fim da década de 1850 até o início de 1930. Denominado de Circo Olímpico da rua da Guarda Velha, depois Teatro Imperial D. Pedro II, e, pós Proclamação da República, Teatro Lírico, foi um dos mais potentes e emblemáticos palcos/picadeiros da Corte.

Seu fundador foi Bartholomeu Corrêa da Silva (1828-1917), artista e diretor de uma grande companhia equestre, ginástica e mímica (VIEIRA, 2015), composta por artistas brasileiros e estrangeiros. A partir de 1850, Bartholomeu passou a empresariar e atuar e, em 1858, começou a trabalhar permanentemente na Rua da Guarda Velha, obtendo em 1863 licença para a construção de seu circo estável. Segundo Lima (2006), a edificação de um prédio para a composição do Circo foi realizada somente em 1865, e nele continha um camarote próprio para o imperador Dom Pedro II, que posteriormente lhe doou o terreno.

Em 3 de setembro de 1875 o Circo Olímpico da Guarda Velha, nessa época já nomeado de Teatro D. Pedro II, recebeu nova denominação, passando a ser conhecido como Teatro Imperial D. Pedro II. Nesse período, chegou a ser considerado um dos maiores teatros do Brasil, sendo frequentado pela alta sociedade e capaz de comportar mais de duas mil pessoas e receber espetáculos variados, como companhias equestres e grandes bailes de carnaval (VIERIA, 2015). Com essa designação ficou até 25 de abril de 1890, quando mais uma vez seu nome foi alterado, passando a se chamar Teatro Lírico, e recebendo, como espetáculo de estreia para essa nova denominação, a atuação da Cia Equestre do empresário e diretor circense Luiz Ducci.

Nesse circo/teatro, curiosamente, foi encenada a peça de Machado de Assis intitulada *Tu, só tu, puro amor*, com estreia realizada em 10 de junho de 1880 e representada, dentre outros atores, por Furtado Coelho, um dos principais intérpretes do realismo teatral e intimamente ligado ao Teatro Ginásio Dramático. Não é de se estranhar a apresentação de uma peça do escritor no Circo Olímpico da Guarda Velha, na época já nomeado Teatro Imperial D. Pedro II, em vista da importância e destaque desse espaço no período, configurando-se como um dos mais importantes e ativos palcos/picadeiros da cidade (VIERA, 2015), e por Machado possivelmente ter sido um de seus assíduos frequentadores.

Quanto à visibilidade desse espaço no período, o próprio escritor oferece indícios de sua importância ao iniciar seu conto intitulado *D. Jucunda* mencionando-o: “Ninguém, quando D. Jucunda aparece no Imperial Teatro de D. Pedro II, em algum baile, em casa, ou na rua, ninguém lhe dá mais de trinta e quatro anos” (MACHADO DE ASSIS, 1889, p. 2).

Com relação à presença de Machado em seus espetáculos, uma de suas crônicas levantam indícios de que o escritor não somente o frequentava como também assistia a apresentações circenses ou consideradas de gênero menor.

> Quanto a mim, cá fico para assistir de perto aos acontecimentos; para ir ver os acrobatas da Guarda Velha e do teatro de S. Pedro; para assistir aos aplausos que hão de saudar dois jovens talentos dramáticos, os autores da *Túnica de Nessus* e da *Mancenilha,*

> anunciadas pelo Ateneu, e mais os que aparecerem; cá, fico, no meio do pó, do calor, condenado a não arredar pé do cepo fatal. (MACHADO DE ASSIS, 1862-1863, p. 267)

Para além desse indício da presença de Machado de Assis em espetáculos de variedades no Circo Olímpico da rua da Guarda Velha, essa crônica aponta a realização de exibições acrobáticas em 1863 em um outro importante teatro da Corte, o Teatro São Pedro de Alcântara. Palco de encenações de dramas e tragédias por João Caetano, foi inaugurado em 1813 como o "primeiro" teatro depois da vinda da família real ao Brasil (em 1808), e possuía a denominação de Real Teatro São João, tendo capacidade para 1200 pessoas. Depois de incêndios, reformas e mudanças de nomes, a exemplo de Teatro Imperial de São Pedro de Alcântara e Teatro Constitucional Fluminense, acabou sendo demolido e reconstruído, surgindo em seu lugar, na década de 1920, o Teatro João Caetano.

No ano de 1827 este espaço recebeu um casal de artistas circenses, o "Mr. e a Mma. Rhigas", que chegaram na capital do Império em agosto, vindos de uma temporada de apresentações em Pernambuco. Suas exibições ocorreram no Teatro São Pedro de Alcântara em conjunto com apresentações do flautista Mr. Moreau, "discípulo da música do Conservatório de Paris", e com uma Companhia Italiana de teatro (IMPERIAL…, 1827a, p. 4). Em seus espetáculos, a senhora Rhigas apresentava-se com concertos de "piano forte" (IMPERIAL…, 1827b, p. 4) e Mr. Rhigas se apresentava como Hércules e realizava exercícios de força física, destreza e equilíbrios.

Pouco depois da presença desses artistas no São Pedro de Alcântara, mais precisamente em 1832, a companhia do Circo Chiarini também se apresentou em seu palco em parceria com a Sociedade de Atores, composta pelos atores e atrizes do próprio Teatro (THEATRO…, 1832). Em seguida, os Chiarini atuaram em 1835 no São Pedro de Alcântara, denominado nesse período de Constitucional Fluminense, e em conjunto com a Companhia Cômica Nacional (THEATRO…, 1835a).

Nesse período, suas apresentações eram variadas, sendo elas de equilibrismos, que consistiam em realizar diferentes saltos, danças e marchas sobre corda, acrobacias e encenações, como a representação de uma "linda

farsa em perna pau, por Mr Chiarini" intitulada "O Fantasma na Caverna da Morte", e seu jovem palhaço com a "Ária dos Sorvetes do Simplício" (THEATRO…, 1835b, p. 4). Em conjunto com essas atrações, foi executado dentro do Teatro uma demonstração pirotécnica, na qual "um globo se elevará a toda a altura do Teatro, estando o dito globo no centro, desprendesse-a uma grande chuva de fogo artificial" (THEATRO…, 1835c, p. 3).

Vale mencionar que a apresentação dos Chiarini datada de cinco de setembro de 1835 ocorreu em benefício da atriz Estela Sezefreda, e a do dia 15 de novembro ocorreu em benefício da Companhia Nacional. Sezefreda foi esposa do renomado ator João Caetano dos Santos, que anos mais tarde tornou-se diretor do Teatro e, conforme mencionamos, no ano de 1862 publicou fortes críticas à presença de exibições circenses nos palcos teatrais e à concorrência que os circos no Rio de Janeiro estabeleciam com os teatros.

João Caetano e, claro, Machado de Assis, não estavam sozinhos em suas posturas críticas e contrárias com relação aos circos. Em fins do século XIX, o dramaturgo, poeta, escritor, crítico e jornalista Arthur Azevedo ficou contrariado com a estreia da grande companhia do circense Frank Brown, também no Teatro São Pedro de Alcântara, que, conforme anunciava as propagandas do espetáculo, transformou o teatro em circo (THEATRO…, 1894, p. 6).

Azevedo, em suas ácidas críticas a essa companhia, professou em sua coluna intitulada *Palestra* que esperava que a "companhia equestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doido por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata [artista equestre do circo] que à própria Sarah Bernhardt [atriz francesa]", e alertava que para os "espíritos mais refinados", ou seja, aqueles que não apreciavam as "peloticas" ou jogos de malabares, havia a companhia lírica do ator Mancinelli (AZEVEDO, 1894, p. 1).

Mas, retomemos especificamente ao escritor Machado de Assis. Se a estreia de sua peça *Tu, só tu, puro amor*, representada pelo icônico ator realista Furtado Coelho em um espaço notoriamente circense e acolhedor dos mais variados gêneros artísticos, principalmente os mais criticados por Machado, como era o Circo Olímpico da rua da Guarda Velha (Teatro Imperial

D. Pedro II), pressupõe um certo "descompasso" no modo que o escritor operava sua postura e maneira de pensar as representações teatrais do período, os elogios entusiasmados que teceu à famosa *vedette* Aimée, do Alcazar Lírico, são no mínimo curiosos.

A cantora e dançarina francesa teve seu estrelato no Rio de Janeiro nos anos de 1864 a 1868 interpretando variadas operetas de Offenbach, e, obtendo enorme sucesso, despertou até mesmo o "fascínio" de Machado de Assis, que sobre o significado do seu nome escreveu: "uma francesa que em nossa língua se traduzia por amada, tanto nos dicionários como nos corações" e acrescentou:

> Demoninho louro – uma figura leve, esbelta, graciosa – uma cabeça meio feminina, meio angélica – uns olhos vivos – um nariz como o de Safo – uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio, enfim, a graça parisiense, toute pure… (MACHADO DE ASSIS apud PRADO, 1999, p. 92).

Por meio desse olhar, guiado pela pena, e das posições do escritor Machado de Assis diante do cenário teatral e artístico da Corte, é possível afirmar que, como crítico teatral e cronista, a exemplo de diversos outros sujeitos do período, esteve atento ao movimento dos espetáculos e divertimentos no Rio de Janeiro, tendo composto críticas e observações que nos ajudam a conhecer e analisar o cenário dramatúrgico do período e a constituição da produção circense na capital da Corte na segunda metade do século XIX. Assim, é possível, por meio de suas manifestações literárias, entrar em contato e compreender em certa medida a profusão de exibições circenses e de variedades na cidade, a concorrência que ofereciam às produções teatrais e mesmo os discursos contrários aos espetáculos de circo proferidos não somente por Machado, mas também por importantes nomes do teatro nacional, como Arthur Azevedo e João Caetano.

Machado de Assis foi, portanto, um homem de seu tempo, que viveu diretamente as efervescentes produções culturais da Corte e seus dilemas em meio ao anseio de modernização e "progresso" de uma cidade contagiada pelas modas e costumes europeus. Dessa forma, exteriorizou suas críticas e pensamentos deixando em suas linhas e entrelinhas representações acerca

dos espetáculos circenses, teatrais e de variedades que estimulam e orientam o exercício de olhar, conhecer e analisar o cenário das realizações artísticas do Rio de Janeiro nos anos de 1800.

Bibliografia

A SEMANA. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 21, p. 1, 22 jan. 1893.

AZEVEDO, Arthur. Palestra. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 4282, 28 abr. 1894. Caderno B, p. 1.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ELEAZAR [Joaquim Maria Machado de Assis]. Folhetim do Cruzeiro: notas semanaes. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 236, p. 1, 25 ago. 1878a.

ELEAZAR [Joaquim Maria Machado de Assis]. Folhetim do Cruzeiro: notas semanaes. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 243, p. 1, 1 set. 1878b.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e os estilos de interpretação teatral de seu tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 135-148, 2008. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p135-148

FONSECA, Daniel Gomes da. **Em torno da ironia**: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

IMPERIAL Theatro de S. Pedro de Alcantara. Diario do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 23, p. 4, 28 ago. 1827a.

IMPERIAL Theatro de S. Pedro de Alcantara. **Diario Mercantil**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 76, p. 4, 1 out. 1827b.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das vanguardas à tradição**: arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. **Circo e palhaços no Rio de Janeiro**: Império. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

O Futuro, Rio de Janeiro, 1862-1863.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. D. Jucunda. **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 1, p. 2, 1 jan. 1889.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Noticia da actual litteratura brazileira: o theatro. **O Novo Mundo**, Nova Iorque, v. 3, n. 30, p. 108, 24 mar. 1873.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obras**. São Paulo: W. M. Jackson, 1950.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)**. São Paulo: Edusp, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Cultura. In*:* SILVA, Alberto da Costa (coord.). **Crise colonial e independência**: 1808-1830. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. p. 205-248. (História do Brasil Nação: 1808-2010, 1)

SILVA, Erminia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As noites do ginásio**: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868). Campinas SP: Editora da Unicamp, 2002.

THEATRO Constitucional Fluminense. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, n. 440, p. 4, 13 jul. 1832.

THEATRO Constitucional Fluminense. **Diario do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4, 8 ago. 1835a.

THEATRO Constitucional Fluminense. **Diario do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 4, 5 set. 1835b.

THEATRO Constitucional Fluminense. **Jornal do Comercio**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 208, p. 3, 23 set. 1835c.

THEATRO de S. Pedro de Alcantara. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 4277, 23 abr. 1894. Caderno B, p. 6.

VIEIRA, Francisco. **Palco e picadeiro**: O Theatro Lyrico. Rio de Janeiro: 19 Desing, 2015.