



SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO:

ALBANO PEREIRA E SEUS CIRCOS ESTÁVEIS EM
PORTO ALEGRE E RIO GRANDE, 1875-1887

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

LARA ROCHO

SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO:
ALBANO PEREIRA E SEUS CIRCOS ESTÁVEIS EM PORTO ALEGRE E RIO GRANDE,
1875-1887

PORTO ALEGRE
2018

LARA ROCHO

SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO:
ALBANO PEREIRA E SEUS CIRCOS ESTÁVEIS EM PORTO ALEGRE E RIO GRANDE,
1875-1887

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Carla Simone Rodeghero

PORTO ALEGRE

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Rocho, Lara Bianchi

SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO: ALBANO PEREIRA E SEUS CIRCOS ESTÁVEIS EM PORTO ALEGRE E RIO GRANDE, 1875-1887 / Lara Bianchi Rocho. -- 2018.
220 f.

Orientadora: Carla Simone Rodeghero.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. História. 2. Circo. 3. Albano Pereira. 4. Porto Alegre. 5. Rio Grande. I. Rodeghero, Carla Simone, orient. II. Título.

ATESTADO

Atesto que **Lara Rocho** realizou Defesa de Dissertação de Mestrado apresentando o trabalho “SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO: ALBANO PEREIRA E SEUS CIRCOS ESTÁVEIS EM PORTO ALEGRE E RIO GRANDE, 1875-1887”, sob orientação de Prof.(a) Dr.(a) Carla Simone Rodeghero. A Banca foi composta pelo(a)s Professores(as) Claudia Mauch, Ermínia Silva e Alice Dubina Trusz, reunidos em sessão para arguição do aluno em 19 de junho de 2018. O trabalho foi considerado APROVADO.

Porto Alegre, 19 de junho de 2018.



Dimitri Moraes Hatscha
Assistente em Administração
PPG-Historia
IFCH-UFRGS

Dedico este meu estudo a todos (as)
aqueles (as) que fazem das artes circenses o
seu ofício.

AGRADECIMENTOS

Findado este trabalho de pesquisa, não me restam dúvidas de que tenho um punhado de pessoas a agradecer e, assim sendo, vou logo começar, pois a lista é considerável. Começo pela professora Carla Rodeghero, minha orientadora que, mesmo na ausência de quaisquer elementos de relação entre nossos estudos para além da linha de pesquisa de *Cultura e Representações*, aceitou gentilmente o convite de orientar minha jornada e minha pesquisa de mestrado. De maneira acolhedora e muito atenciosa, Carla propôs um processo coletivo de orientação, envolvendo-me em um grupo de estudos composto por colegas de mestrado e de doutorado, onde todos nós líamos os textos produzidos por cada um e ouvíamos uns aos outros. Lembro que no início passei por um grande estranhamento. Acho que queria uma orientadora só para mim. Contudo, hoje percebo que tive muitos orientadores nesse processo e sinto-me extremamente agradecida pela atenção de todos que, junto da Carla, dedicaram algum tempo de suas vidas para ler meus escritos. Agradeço, em especial, aos colegas Emerson Gracia, Gabriel Dienstmann e Adolar Koch - sim, tive a honra de ser colega do professor Adolar Koch - que me apontaram interessantíssimos caminhos de pesquisa, além de partilhar horas prazerosas de estudo no jardim do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul - APERS.

Lembro-me que na graduação, a Carla foi uma, entre muitos poucos professores, que propuseram reflexões a respeito do ensino da história no ensino básico – o que penso ser de suma importância dado que boa parte dos graduandos em História cursam licenciatura e, nesse contexto, pensar a relação dos conteúdos discutidos dentro da academia com a realidade social das escolas torna-se fundamental. Eu já admirava ela por essa lembrança e, claro, pela historiadora que ela é. Hoje admiro mais ainda e percebo uma relação quase íntima entre a professora Carla e o circo, qual seja: a certeza de que os

saberes são construídos e transmitidos coletivamente. Muito obrigada, Carla, professora querida!

Ainda sobre a orientação não posso deixar de mencionar outras duas mulheres historiadoras que, ao lado da Carla, tiveram papel fundamental neste processo: as professoras Cláudia Mauch e Erminia Silva. Cláudia orientou meu estudo em sua fase inicial, quando da época do trabalho de conclusão do curso de licenciatura em História. Eu não a conhecia e nem ela a mim e tudo se deu por sugestão do professor Benito Schimidt. A Cláudia ensinou-me a fazer rascunhos, a transpor as ideias da cabeça para o papel, a organizar os estudos, as leituras, os prazos – tudo com muita ternura e olhos brilhantes de quem muito se interessava por tudo que eu contava sobre o circo. Ela também me incentivou, já naquela época, a elaborar um projeto de mestrado, para dar segmento à pesquisa. Não o fiz naquele momento, pois foram tempos difíceis: eu me via terminando a graduação, sem trabalho e em vias de perder o estágio, além de estar às voltas com os problemas de saúde de meu pai que veio a falecer um ano depois. Talvez a Cláudia não saiba, mas naquele momento ela foi muito mais que uma orientadora e, por conta disso, tenho imenso carinho por ela. Sem contar a admiração por seu trabalho como historiadora.

Erminia também orientou, junto da Cláudia, esta pesquisa em grande medida. Lembro da minha alegria ao ler um de seus trabalhos e, através dele, conhecer Albano Pereira e seu *Circo Universal*, construído em Porto Alegre, no século XIX. Foi naquele momento que tudo começou. Descobri seu e-mail e, muito acanhada, escrevi contando de meu interesse naquele caso por ela citado, da ideia de tomá-lo como tema de estudo do TCC e solicitando sua co-orientação já que, dentro desta universidade, não encontraria nenhuma pessoa que pudesse me orientar quanto ao tema do circo. Erminia respondeu prontamente, demonstrando grande interesse e dando-me muitas orientações de pesquisa, além de grande incentivo. Tempos depois, fui assistir sua fala num evento ligado às artes circenses realizado pelo Circo Girassol em Porto Alegre e, ao final do evento, estávamos nós duas sentadas numa mesa de bar da Cidade Baixa, tomando um café, comendo amendoim e falando de circo. Eu não tenho palavras para agradecer a atenção que me tem concedido desde então, sobretudo neste momento tão delicado de sua trajetória pessoal enquanto mulher. Acho que posso dizer que tive três orientadoras ao longo dessa minha jornada de estudos e, a elas sou imensamente grata, além de guardar

uma admiração profunda pelas mulheres que são e pelo modo como exercem seu ofício de professoras e historiadoras.

Agradeço também ao Programa de Pós-graduação em História da UFRGS, por acolher meu projeto de pesquisa, do mesmo modo que registro meus agradecimentos a todos aqueles que trabalham nesta universidade e que mantém tudo em funcionamento, apesar dos pesares, nesses tempos tão árduos em que assistimos ao desmanche das instituições públicas ligadas à saúde, à cultura e à educação. Agradeço a todos os professores que compõem o quadro docente do Departamento de História da UFRGS e que tiveram parte em minha formação, em especial, aos professores que tive nas disciplinas do curso de mestrado e que tanto inspiraram este trabalho de pesquisa que aqui apresento: Marina Araújo (professora convidada), Mara Rodrigues, Igor Teixeira e Temístocles Cezar – vocês inspiraram profundamente o meu fazer. Por cerca de seis meses, pude contar também com o auxílio de uma bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação do Ministério da Educação (MEC) e sou grata por ter tido esta oportunidade. Lamento não ter desfrutado de tal auxílio durante todo o período do curso de mestrado, porém, lamento mais ainda, que muitos colegas não tenham tido sequer a oportunidade de serem contemplados com bolsas como esta. E, sem dúvida, relaciono tal situação ao lamentável contexto político em que vivemos.

Agradeço também às instituições onde pesquisei, entre elas o Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho, o Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, o Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul, o Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, a Biblioteca Rio-grandense e a Câmara Municipal de Rio Grande. Meu agradecimento aqui direciona-se, em especial, aos funcionários e estagiários que me atenderam, disponibilizando os materiais necessários à esta pesquisa.

Agradeço ao Sr. Ricardo Rezende, bisneto de Albano Pereira que, tendo lido meu TCC, entrou em contato comigo e disponibilizou-se a contribuir no que estivesse ao seu alcance para esta pesquisa. As fotos de família que aqui constam me foram concedidas por ele. Sou imensamente grata pelo contato, pelos materiais enviados e pela atenção que me foi dispensada.

Agradeço aos amigos que não são muitos, mas são os melhores que eu poderia ter: a Tainá que me apresentou o circo e que é minha amiga/professora/chefe/parceira de estudos e estripulias, além de ser a maior incentivadora dos meus estudos circenses; a Manu e a Andressa, amigas-irmãs que a vida me deu; a Soraia amiga-historiadora e professora talentosa que tanto admiro e me inspira; o Luís e o Vado, amigos mais que especiais que o circo me trouxe. E, tem ainda a família deles, que considero minha também, mas que não vou citar aqui porque não posso me estender demais. Amo vocês!

Por fim, mas nem de longe menos importante, minha família: Salete, minha mãe; Alex, meu irmão mais velho (dizem...) e Bruno, meu companheiro. Eu duvido que eles leiam isso um dia, mas deixo aqui o registro do meu profundo agradecimento por estarem ao meu redor, dando-me todo o apoio necessário (lavando a louça, enviando aquele bom dia animado no *WhatsApp* e sobrevivendo aos meus dias de fúria-leonina) para que eu pudesse fazer arte e fazer história. Obrigada por tudo, pessoas do meu coração. Amo vocês também!

Sem cultura não há produção.

E. P. Thompson

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.

Walter Benjamin

Por incúria dos que nos governam, Porto Alegre é apenas uma cidade de Circos de Cavalinhos!

A Reforma, 1889

RESUMO

Esta é uma história que teci a partir do estudo da trajetória do artista e empresário circense português Albano Pereira. Num contexto em que o uso de estruturas provisórias ou móveis era corrente entre as companhias circenses, detive-me aos esforços deste empresário no intuito de erigir e manter estruturas de caráter estável em duas cidades da província do Rio Grande do Sul: Porto Alegre e Rio Grande, entre os anos de 1875 e 1887. A partir da análise dos casos do *Circo Universal*, do *Anfiteatro Albano Pereira*, do *Teatro de Variedades* e do *Polytheama Rio-grandense*, através de fontes diversas, tais como atas de câmaras municipais, processos judiciais, jornais e textos de memorialistas, investigo o processo de construção e manutenção de tais estruturas, as relações estabelecidas entre empresário e municipalidades, os termos de cedência de áreas públicas ao uso do circo, o estabelecimento de sociedades particulares, bem como aspectos relativos à produção circense ligada à Albano Pereira. Nesse estudo, formulei a hipótese de que o investimento deste empresário na construção de estruturas estáveis representou não apenas, a criação de espaços adequados e capazes de comportar a realização de espetáculos circenses – sob sua direção ou de companhias convidadas – mas também, a criação de espaços disponíveis à realização de variadas atividades culturais locais. Nesse sentido, os circos estáveis de Albano Pereira representaram significativa contribuição à cultura local, dada a criação de espaços voltados ao lazer e à diversão num contexto caracterizado por sua quase escassez ou precariedade.

Palavras-chave: Albano Pereira; Circos Estáveis; Porto Alegre; Rio Grande

ABSTRACT

This is a story that I've wove from the study of the career of the portuguese artist and circus entrepreneur Albano Pereira. In a context where the use of temporary or mobile structures was current by the circus companies, I've stopped in the efforts of this entrepreneur in his intention to build and maintain stable structures in two cities in the province of Rio Grande do Sul: Porto Alegre and Rio Grande, between the years of 1875 and 1887. Since the analysis on the cases of the *Circo Universal*, the *Anfiteatro Albano Pereira*, the *Teatro de Variedades* and the *Polytheama Rio-grandense*, from different sources, such as the cities councils proceedings, court cases, newspapers and texts from memorialists, I investigate the construction and maintenance process of these structures, the relations established between the entrepreneur and the municipalities, the terms of transfer of public areas to the use of the circus, the establishment of private societies, as well as aspects related to the circus production linked to Albano Pereira. In this study, I've formulated a hypothesis that the investment of this entrepreneur in the construction of stable structures represented not only the creation of suitable spaces, capable of accommodating circus spectacles – under his direction or invited companies – but also the creation of available spaces for different cultural local activities. In this way, the permanent circus of Albano Pereira represented a significant contribution for the local culture, given the creation of spaces for leisure and fun in a context characterized by its almost scarcity and precariousness.

Key-words: Albano Pereira, Permanent Circus, Porto Alegre, Rio Grande

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Grande Festival. O PHAROL, 28/04/1903. HDBN **62**
- Figura 2: Benefício do artista Albano Pereira. JORNAL DO BRASIL, 02/05/1903. HDBN **62**
- Figura 3: Falecimento. GAZETA DA TARDE, 21/11/1901. HDBN **68**
- Figura 4: D. Joanna Peres de Pereira. JORNAL DO BRASIL, 21/11/1901. HDBN **69**
- Figura 5: Falecimento de Carlito Pereira. O PHAROL, 02/07/1909. HDBN **71**
- Figura 6: Fotografia com Fuzarca e Torresmo em cena. Disponível em: <<http://www.infantv.com.br/gongo.htm>> Acesso em: 05 mai. 2017. **72**
- Figura 7: LP de Fuzarca e Torresmo. Disponível em: <<http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-705496003-78-rpm-fuzarca-torresmo-chote-boa-menina-infantil-parabens-JM>> Acesso em: 05 mai. 2017. **72**
- Figura 8: Gibi de Fuzarca e Torresmo. Disponível em: <<http://www.anosdourados.blog.br/2017/02/imagens-gibi-fuzarca-e-torresmo.html>> Acesso em: 05 mai. 2017. **73**
- Figura 9: Albano Pereira, filho ciclista. A NOTÍCIA, 22/10/1900. HDBN **74**
- Figura 10: Circo Chiarini. O CONSTITUCIONAL, 11/05/1871. HDBN **75**

Figura 11: Rótulo de cigarros dedicado ao General Osório – o Marquês do Herval. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Lu%C3%ADs_Os%C3%B3rio> Acesso em: abr./2017. **76**

Figura 12: Desenho a lápis de Albano Pereira. Arquivo de família. Sem data. **80**

Figura 13: Fotografia de Alcebíades, Carlos e Anita. Arquivo de família. Sem data. Elias Photo, Rua da Carioca n° 114/120, RJ. **81**

Figura 14: Fotografia de Alcebíades e Anita com o trapézio duplo. Arquivo de família. Sem data. Elias Photo, Rua da Carioca n° 114/120, RJ. **82**

Figura 15: Fotografia de Alcebíades. Arquivo de família. Sem data. Elias Photo, Rua da Carioca n° 114/120, RJ. **83**

Figura 16: Fotografia de Carlos. Arquivo de família. Sem data. Elias Photo, Rua da Carioca n° 114/120, RJ. **84**

Figura 17: Fotografia de Anita. Arquivo de família. Sem data. Elias Photo, Rua da Carioca n° 114/120, RJ. **85**

Figura 18: Fotografia de Anita. Arquivo de família. Sem data. Elias Photo, Rua da Carioca n° 114/120, RJ. **86**

Figura 19: Fotografia de Anita e Alcebíades. Arquivo de família. Sem data. Elias Photo, Rua da Carioca n° 114/120, RJ. **87**

Figura 20: Fotografia de Alcebíades. Arquivo de família. Sem data. **88**

Figura 21: Lembrança do Circo Alcebíades. Arquivo de família. Sem data. **89**

Figura 22: Velo Club – Grande Prêmio (RJ). REVISTA DA SEMANA, 03/08/1902. HDBN **90**

Figura 23: Albano Pereira (filho). REVISTA DA SEMANA, 03/08/1902. HDBN **90**

Figura 24: Planta de Porto Alegre, 1869. SCHMIDTT, Ricardo Morem. (org.) O Chalé e a Praça XV: histórias de Porto Alegre. Porto Alegre: Telos, 2006. p. 131. **118**

Figura 25: Ascensão de balão. O DESPERTADOR, 17/07/1875. HDBN **119**

Figura 26: O circo do Sr. Albano Pereira em Porto Alegre. O DESPERTADOR, 04/09/1875. HDBN **121**

Figura 27: Fundos do pavilhão do Circo Universal, em torno de 1878. Fonte: Blog Porto Alegre – Uma História Fotográfica. Disponível em: <<http://ronaldofotografia.blogspot.com/2011/05/praca-xv-de-novembro.html>> Acesso em: 15 nov. 2011. **123**

Figura 28: Frente do pavilhão do Circo Universal, em torno de 1878. Fonte: Blog Porto Alegre – Uma História Fotográfica. Disponível em: <<http://ronaldofotografia.blogspot.com/2011/05/praca-xv-de-novembro.html>> Acesso em: 15 nov. 2011. **123**

Figura 29: Sobre o sucesso de público da companhia de Albano Pereira em Porto Alegre. O DESPERTADOR, 21/09/1875. HDBN **125**

Figura 30: Circo Universal. Disponível em: <<http://carapinhe.blogspot.com.br/2011/06/familia-pereira-e-o-circo-no-brasil.html>> Acesso em: 05 maio. 2017. HDBN **125**

Figura 31: Sobre a demissão do casal Stassny. O DESPERTADOR, 16/05/1876. HDBN **126**

Figura 32: Planta de Porto Alegre, 1888. Disponível em: <http://www.ihgrgs.org.br/cd_mapas_rs/CD/CapVII.htm> Acesso em: 23 nov. 2011. **130**

Figura 33: Nota sobre a companhia japonesa. ÁLBUM DE DOMINGO, 11/08/1880. HDBN **131**

Figura 34: Theatro de Variedades – Aviso. A FEDERAÇÃO, 19/10/1886. HDBN **133**

Figura 35: Anúncios - Theatro de Variedades. A FEDERAÇÃO, 01/01/1887. HDBN **134**

Figura 36: Sobre a companhia de Albano Pereira & Ferraz. A FEDERAÇÃO, 17/01/1887. HDBN **135**

Figura 37: Sobre incidente envolvendo a filha de Albano Pereira. A FEDERAÇÃO, 16.02.1887. HDBN **136**

Figura 38: Sobre negociação de terreno para construção de um circo estável em Rio Grande. O DESPERTADOR, 05/10/1875. HDBN **140**

Figura 39: Sobre o uso de estrutura coberta de pano em Rio Grande. O DESPERTADOR, 19/10/1875. HDBN **140**

Figura 40: Sobre o andamento da construção do circo estável de Albano Pereira na Praça Municipal de Rio Grande. O DESPERTADOR, 06/11/1875. HDBN **141**

Figura 41: Sobre realização de baile à fantasia no Anfiteatro Albano Pereira. O DESPERTADOR, 22/02/1876. HDBN **142**

Figura 42: Correspondência do Despertador – sobre realização de bailes de carnaval no estabelecimento de Albano Pereira. O DESPERTADOR, 26/02/1881. HDBN **142**

Figura 43: Sobre a companhia de Albano Pereira e seus espetáculos no anfiteatro da Praça Municipal. O DESPERTADOR, 04/02/1876. HDBN **143**

Figura 44: Sobre temporada de espetáculos em Rio Grande e representação de Cendrillon. O DESPERTADOR, 11/02/1876. HDBN **144**

Figura 45: Sobre despedida da companhia Schumann de Pelotas. O DESPERTADOR, 19/05/1876. HDBN **144**

Figura 46: Sobre a equilibrista Maria Spelterini. O DESPERTADOR, 24/07/1877. HDBN **145**

Figura 47: Sobre a estreia da companhia equestre Amato & Seyssel no Anfiteatro Albano Pereira. O DESPERTADOR, 14/09/1877. HDBN **146**

Figura 48: Sobre o homem voador, atração da companhia Amato & Seyssel. O DESPERTADOR, 28/09/1877. HDBN **146**

Figura 49: Sobre chegada da companhia ginástica de Manoel Pury a Rio Grande. O DESPERTADOR, 09/11/1881. HDBN **147**

Figura 50: Sobre reabertura do Rink. O DESPERTADOR, 11/05/1881. HDBN **149**

Figura 51: Sobre o Skating-Ring porto-alegrense. ÁLBUM DE DOMINGO, 1879. HDBN **150**

Figura 52: Polytheama Rio-grandense. Disponível em: <<http://cafeleprocoppe.blogspot.com.br/2009/08/os-antigos-teatros-de-rio-grande-albano.html>> Acesso em: 05 mai.2017. **153**

Figura 53: Sobre a chegada de uma companhia inglesa de variedades - ginástica, acrobática, etc., vinda do Rio da Prata para trabalhar no novo Polytheama dos Srs. Marques Rey e Albano Pereira. O DESPERTADOR, 14/03/1885. HDBN **154**

Figura 54: Sobre retorno de Albano Pereira de Montevideu com novos artistas. O DESPERTADOR, 03/08/1875. HDBN **158**

Figura 55: Sobre chegada de Albano Pereira em Pelotas e homenagens. O DESPERTADOR, 06/11/1875. HDBN **159**

Figura 56: Sobre retirada da companhia de Albano Pereira de Rio Grande para Pelotas e a vinda de Chiarini. O DESPERTADOR, 11/08/1876. HDBN **160**

Figura 57: Sobre o cancelamento da ida à Pelotas. O DESPERTADOR, 29/08/1876. HDBN **160**

Figura 58: Sobre fazer a praça. CORREIO PAULISTANO, 22/02/1890. HDBN **167**

Figura 59: Sobre temporada da companhia de Albano Pereira e Rio Grande e a representação de Cendrillon. O DESPERTADOR, 11/05/1877. HDBN **169**

Figura 60: Descrição do pavilhão do Circo Universal em Porto Alegre. O DESPERTADOR, 04/09/1875. HDBN **171**

Figura 61: Sobre o Anfiteatro Albano Pereira e o passeio público de Rio Grande. O DESPERTADOR, 29/05/1877. HDBN **172**

Figura 62: Registro da presença do presidente da província em espetáculo oferecido no Teatro de Variedades. A FEDERAÇÃO, 18/12/1886. HDBN **173**

Figura 63: Anúncio de espetáculo em benefício das irmãs Hermenegilda e Minervina. A FEDERAÇÃO, 27/01/1887. HDBN **175**

Figura 64: Sobre os espetáculos em benefício oferecidos por Albano Pereira. O DESPERTADOR, 18/08/1876. HDBN **176**

Figura 65: Anúncio de espetáculo do circo dos irmãos Pereira. CORREIO PAULISTANO, 05/06/1873. HDBN **177**

Figura 66: Continuação do anúncio de espetáculo do circo dos irmãos Pereira. CORREIO PAULISTANO, 05/06/1873. HDBN **178**

Figura 67: Sobre o conteúdo da pantomima Cendrillon. O DESPERTADOR, 28/07/1876. HDBN **196**

Figura 68: Anúncio de espetáculo no Teatro de Variedades e representação de Cendrillon. A FEDERAÇÃO, 07/02/1887. HDBN **197**

Figura 69: Albano Pereira no Teatro Fluminense. GAZETA DE PETRÓPOLIS, 01/09/1900. HDBN **198**

Figura 70: Anúncios – Teatro de Variedades. A FEDERAÇÃO, 11/01/1887. HDBN **199**

Figura 71: Anúncio do Teatro Circo Universal. CORREIO PAULISTANO, 29/01/1898. HDBN **200**

Figura 72: Anúncios – Teatro de Variedades. A FEDERAÇÃO, 18/01/1887. HDBN **202**

LISTA DE ABREVIATURAS

AHPA – Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho

AHRS – Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul

APERGS – Arquivo Público do Rio Grande do Sul

MCSHJC – Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa

HDBN – Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

FURG – Universidade Federal do Rio Grande

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

PPGH – Programa de Pós-graduação em História

ANPUH – Associação Nacional de História

SUMÁRIO

Introdução	20
1 <i>Senhoras e senhores: Albano Pereira & família</i>	55
1.1 Uma genealogia possível	55
1.2 Álbum de família	78
2 <i>Respeitável público: os circos estáveis de Albano Pereira!</i>	91
2.1 Um pouco sobre o circo e suas estruturas arquitetônicas	91
2.2 Pequena história dos espaços de espetáculo existentes na capital da província do Rio Grande Do Sul no século XIX	106
2.3 O Circo Universal	115
2.4 O Theatro De Variedades	128
2.5 O Anfiteatro Albano Pereira	139
2.6 O Polytheama Rio-Grandense	151
3 Hoje tem espetáculo? Tem, sim sinhô!	155
3.1 O fazer circense e a produção artística de Albano Pereira	156
3.2 Um projeto audacioso	157
3.3 Circular é preciso	162
3.4 Sobre <i>fazer a praça</i>	164
3.5 Das relações com a municipalidade e o espaço urbano	168
3.6 Os espetáculos em benefício	174
3.7 Amigos, amigos... negócios à parte	177
3.8 Ossos do ofício	180
3.9 Em cartaz	193
Considerações finais	203
Lista de fontes	209
Bibliografia	213

INTRODUÇÃO

Há pouco tempo, estava eu lendo um trecho da obra intitulada *Tempo e Narrativa* do filósofo francês Paul Ricoeur - mais por obrigação que por deleite, confesso - quando me deparei com uma das definições mais belas e explicativas que já li ou ouvi e que dizia o seguinte: “O mundo é o conjunto das referências abertas por todos os tipos de textos descritivos ou poéticos que li, interpretei e amei” (1994, p. 122). Sobre isto, preciso dizer que é certo que as representações que construí acerca do mundo e das experiências que vivi ou imaginei, não se restringem às referências advindas apenas de textos, mas também de gestos (de uma dança), de imagens (de uma fotografia, pintura ou cena de cinema), de sons (do mar ou de instrumentos), de cheiros, dentre outras tantas referências que fui capaz de apreender de forma sensível ao longo da vida. Mas, quero aproveitar o prazer advindo da leitura dessa afirmação de Ricoeur, para tratar aqui em especial dos textos que li.

Gosto de ver o *eu* no texto. Agrada-me, especialmente, a escolha de temas inusitados, saber de onde vem o interesse do (a) autor (a) por determinado tema, como foi o processo de delimitação de seu campo de estudo e por que razões empreendeu tal trabalho. Posto isto, esclareço de antemão que esse estudo consiste num aprofundamento de uma pesquisa iniciada ainda em tempos de graduação e apresentada enquanto trabalho de conclusão de curso, sob o título *Para além do picadeiro... O Circo Universal e o uso dos espaços urbanos pela arte circense em Porto Alegre no século XIX*.¹ Diferentemente

¹ ROCHO, Lara. *Para além do picadeiro: o Circo Universal e o uso dos espaços urbanos pela arte circense em Porto Alegre no século XIX*. 2011. 55p. Monografia (Licenciatura em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em:

dos pesquisadores que se deparam por acaso, em meio à sua jornada, com interessantíssimos objetos de estudo, como quem com muita sorte encontra um tesouro valioso ou faz uma grande descoberta, eu parti simplesmente do gosto pelo *circo* à procura de um objeto de pesquisa vinculado a ele.² Assim foi que, em 2011, em busca de um tema para o trabalho de conclusão do curso de licenciatura em história, dei início à procura de materiais que tratassem do circo e, especialmente, da história do circo no Brasil.

Nesse primeiro levantamento, pude verificar que, no campo da historiografia brasileira, não existiam ou não estavam disponíveis muitos trabalhos voltados ao tema do circo. E, assim sendo, logo me deparei com os estudos da historiadora e pesquisadora do circo no Brasil, Erminia Silva. Foi na leitura do livro intitulado *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (2007), que tomei conhecimento da construção de dois empreendimentos circenses de grande porte na cidade de Porto Alegre (RS), ainda no século XIX, sendo eles: *O Grande Circo Olímpico*, do norte-americano Alexandre Lowande, no ano de 1857; e o *Circo Universal*, do português Albano Pereira, no ano de 1875. Sem demora, parti em busca de registros históricos que me permitissem iniciar uma pesquisa a respeito da história do circo em Porto Alegre: jornais, atas da Câmara Municipal, registros de obras, processos judiciais, entre outros. E, em função da maior disponibilidade de fontes, escolhi me dedicar ao estudo do caso do *Circo Universal*, de Albano Pereira. Feita a escolha, colhida a documentação, ou aquilo que eu pude localizar e acessar, era chegado o momento de pensar meu campo de estudo, bem como o problema de pesquisa. O que perguntar às fontes e por quê?

Naquela época, estava em pauta nos círculos artísticos da cidade um debate acerca do uso dos espaços públicos pelos artistas de rua, discussão esta que culminou com a assinatura da Lei Municipal Nº 11.586, de 05 de março de 2014 – conhecida como *Lei do Artista de Rua*.³ Em resumo, esta lei declarou permitida as manifestações culturais de artistas de rua em espaços públicos abertos, dispensando a necessidade de autorização

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/36936/000819351.pdf?sequence=1>> Acesso em: 05 mar. 2017.

² Integrante desde 2009 do grupo de artistas independentes *Circo Híbrido* (www.circohibrido.com.br), hoje atuo como artista e professora de artes circenses. Tenho como especialidade a prática e o ensino da dança aérea em tecido, modalidade que pesquiso desde 2007. Para além da formação na área do ensino de história (UFRGS), tenho especialização na área da dança (PUCRS), tendo realizado pesquisa a respeito da história da dança acrobática em Porto Alegre, no início do século XX.

³ A referida lei assinada pelo prefeito José Fortunati e, pelo secretário municipal de cultura, Roque Jacoby, entrava em vigor naquela data revogando a lei anterior, nº 10.376, de 31 de janeiro de 2008.

prévia. Como artista, estudante de história e cada vez mais interessada nos debates políticos a respeito do circo, ponderei que fosse possível, além de necessário, investigar a história da relação entre as artes circenses e o espaço urbano, em especial os espaços públicos, através do caso do Circo Universal e da trajetória de Albano Pereira. Inferi que tal esforço de pesquisa pudesse contribuir para a reflexão em torno de diversos temas em debate naquele momento (e, ainda hoje): circo e planejamento urbano; contexto atual de relação das artes circenses com as municipalidades; origens de uma suposta crise do circo no Brasil; a valoração das artes circenses perante outras linguagens artísticas; dentre outros pontos.

Julguei naquele momento e ainda hoje penso do mesmo modo, que tomar a relação do circo com o espaço urbano enquanto campo de estudo constituísse um esforço de reflexão sobre o passado das artes circenses no Brasil de grande utilidade para compreensão de sua condição de existência no tempo presente. Tive e tenho como objetivo construir uma reflexão em torno do passado histórico do circo, que contribua de alguma forma para a organização de ações políticas com vistas à construção de tempos melhores no que diz respeito a pensar o espaço urbano não apenas como local de passagem, mas também como espaço de prática cultural.

Nesse contexto, dedicar-me ao estudo do passado histórico do circo, em função das demandas das artes circenses no presente, não significa que esteja procurando retirar do passado exemplos para repeti-los ou evita-los no presente, no sentido de reativar o antigo padrão da *historia magistra*, tal como nos advertiu François Hartog (2013, p. 10). Enquanto pesquisadora, não vejo problema, nem contradição em cultivar interesse pelo passado e, ao mesmo tempo, interessar-me pelo presente e preocupar-me com o futuro. O problema estaria, a meu ver, em cultuar o passado, seus monumentos, suas imagens, seus vestígios, documentos, como quem coleciona e expõe relíquias, a fim de produzir um discurso sobre a “verdade” a respeito do que foi e não é mais. Problemático seria estudar o passado pelo passado, com ares de neutralidade, num esforço vazio de historicização e falta de ação transformadora. Nesse ponto, lembro da afirmativa de Friedrich Nietzsche a respeito da utilidade da história, quando diz que esta deve *servir à vida* (2003, p. 17).

Entendo, portanto, que esse passado histórico do circo para o qual volto minha atenção, garimpando vestígios e confrontando testemunhos diversos, não se constitui num lugar que eu ou o leitor possamos visitar quando assim desejarmos, como quem

visita um antiquário ou um museu. E assim, não tomando o passado enquanto um lugar ou uma espécie de depósito de memórias e imagens, tomando-o quem sabe, diferentemente, enquanto qualidade ou caráter para um fato alegado, aproximando-se do que Paul Ricoeur referiu por caráter de *passeidade* (1998, p. 330), reconheço que o presente também não é um outro espaço assim tão bem delimitado e separado do passado. Logo, enquanto historiadora não me vejo perambulando em meio a fronteira entre passado e presente, mas vejo-me num presente que, tal como descreveu o professor Arthur Lima de Ávila, caracteriza-se pelo entrecruzamento de processos e temporalidades diversos e muitas vezes não-acabados (no prelo, p. 7).⁴ Enquanto historiadora no exercício desse meu ofício, penso ser de bom tom reconhecer perante o leitor que não possuo nem domínio, nem propriedade sobre o discurso acerca do passado e que a interpretação expressa na narrativa que teço a respeito de seus vestígios também é histórica, portanto, limitada e provisória. Dizer isso não significa que esteja me eximindo da responsabilidade de construir uma narratividade que, ao ser forjada, coloca-se em diálogo com outras narrativas, concordando com elas, somando-se a elas ou contrariando-as.

Apesar de me deter às especificidades da trajetória de Albano Pereira enquanto artista e empresário circense, acredito que minha pesquisa possa contribuir de forma mais ampla para o estudo da história do circo e da produção artística circense no Brasil. Na pesquisa anterior, apresentada como trabalho de conclusão de curso, debruicei-me sobre o caso do *Circo Universal*, que foi um dos empreendimentos circenses de Albano Pereira, erigido por meio de investimentos particulares, em 1875, na então chamada Praça Conde d'Eu, no centro da cidade de Porto Alegre.⁵ No estudo desse caso, deparei-me com fontes que registraram a existência de outros empreendimentos ligados ao nome de Albano Pereira, não apenas em Porto Alegre, mas também na cidade de Rio Grande. Ponderei que naquele momento, deveria dedicar-me apenas à análise do caso do *Circo Universal* e guardar as demais fontes e informações para uma pesquisa posterior.

Em 2012, tive a oportunidade de visitar a cidade de Rio Grande (RS), participando do *XI Encontro Estadual de História: História, Memória e Patrimônio* – ANPUH - RS que,

⁴ Artigo em elaboração sem previsão de publicação e disponibilizado em formato PDF pelo professor.

⁵ Atualmente chamada de *Praça XV*, situada no centro da cidade, em frente ao atual *Mercado Público* de Porto Alegre.

naquele ano ocorreu na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Em minha estada naquela cidade, além de apresentar meu estudo sobre o *Circo Universal*, aproveitei para visitar possíveis acervos documentais em busca de registros a respeito do período em que Albano Pereira esteve em Rio Grande e lá manteve seus negócios. Assim, visitei a Câmara Municipal e a Biblioteca Rio-grandense, onde pude coletar novas fontes, ampliando o banco de informações a respeito da trajetória do personagem que é protagonista de meu estudo. Entretanto, tudo permaneceu engavetado até que, no ano de 2015, entrou em contato comigo por e-mail, um senhor chamado Ricardo Rezende. Dizendo ter lido meu trabalho e narrando em três breves parágrafos a vida de seu bisavô, deu-me, para além de incríveis fotos de família, o impulso que faltava para desengavetar a pesquisa iniciada em 2011. No intuito de continuar investigando a trajetória de Albano Pereira e sua produção artística circense em meio à história do circo no Brasil, elaborei o projeto de pesquisa de mestrado e, cá estou eu, tendo tecido mais alguns capítulos desta história que ora entrego ao leitor (a).



À época em que dei início aos estudos a respeito da história do circo, no ano de 2011, reta final do curso de Licenciatura em História, lembro que não era um pré-requisito dos trabalhos de conclusão de curso de graduação a vinculação explícita à uma linha de pesquisa. Entretanto, lembro também que desde o início, associei meu trabalho aos estudos voltados à cultura, aproximando-me de determinados autores, buscando analisar o circo e o processo histórico de sua constituição através de uma abordagem cultural, tendo como dada a equiparação da cultura às instâncias da política e da economia na análise histórica.

Desde o princípio e muito por influência das leituras que fiz, especialmente dos trabalhos de Erminia Silva, tomei o circo, sua arte e seus saberes como manifestações artísticas e culturais, entendendo-o enquanto empresa do ramo voltado às artes, à cultura, ao lazer e à diversão. Do mesmo modo, entendo as relações de produção, a transmissão oral dos saberes, bem como a realização dos espetáculos, como parte integrante de um

verdadeiro modo de produção artístico e cultural. E, como não se faz história sem sujeitos, tomei desde sempre os trabalhadores vinculados às artes circenses – artistas, empresários, produtores, auxiliares, dentre outros – como uma parcela específica da classe trabalhadora, grosso modo atualmente referida por “classe artística”.

Hoje, ao pensar minha pesquisa, vejo relações muito próximas entre o campo de estudos que delimitei, as questões que elaborei e a linha de pesquisa de *Cultura e Representações* (PPGH - UFRGS), especificamente, com a *História Cultural* - seu eixo condutor. Dentre essas questões, refiro-me àquelas ligadas às formas de produção, transmissão, recepção e difusão da arte circense enquanto manifestação cultural no espaço urbano e, conseqüentemente, aos aspectos relativos ao processo de ordenação desse espaço no que tange às atividades de lazer e diversão, em especial, às artes circenses. Nesse sentido, nas linhas que seguem, procuro esboçar as questões sobre as quais me debrucei nesta pesquisa.

Desse modo, diria que a questão central deste meu estudo foi *identificar e refletir acerca dos possíveis fatores que levaram Albano Pereira a investir, em quatro episódios distintos, na construção de estruturas estáveis enquanto espaço de espetáculo, nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande (RS). Nesse contexto, procurei também verificar quais as vantagens e os percalços que esta escolha lhe trouxe*. Noutras palavras, ao longo da pesquisa, procurei identificar possíveis fatores que pudessem ter contribuído para que Albano Pereira escolhesse investir em determinado tipo de estrutura arquitetônica enquanto espaço de espetáculo, em meio a uma variada gama de opções e, deste modo, verificar quais foram as vantagens e desvantagens destas escolhas.

Conseqüentemente, em meio ao processo de pesquisa, acabei me deparando com diversas outras questões ligadas à relação estabelecida entre o referido empresário circense e as municipalidades, bem como com questões relativas à ordenação do espaço urbano e do convívio social no que diz respeito às atividades de lazer e diversão. Mais do que isso, ao investigar os motivos que levaram Albano Pereira, em um dado momento, a investir em estruturas estáveis para abrigar seus espetáculos circenses, pude também vislumbrar quais eram os anseios de determinados segmentos sociais no que diz respeito aos espaços de espetáculo, no contexto final do século XIX.

Nesse contexto, procurei também analisar, na medida em que as fontes coletadas me possibilitaram, *como se deram as relações entre Albano Pereira e as Câmaras Municipais das cidades de Porto Alegre e Rio Grande, nas quais o empresário erigiu e procurou manter seus circos estáveis, entre os anos de 1875 a 1887, aproximadamente. Ainda nesse contexto, procurei observar de que maneiras essas relações foram indicativas dos espaços que as municipalidades disponibilizavam ao circo dentro do planejamento urbano ao final do século XIX.* Dito de outra forma, busquei refletir acerca das relações estabelecidas entre Albano Pereira e as câmaras municipais, com vistas a compreender que tipos de espaços urbanos a municipalidade concedia o uso ao circo àquela época e quais eram os termos dessa concessão.

Por fim, não porque tenham se esgotado as questões a serem feitas, mas porque minha capacidade de respondê-las é limitada e, principalmente porque, em meio ao processo de pesquisa, é preciso parar de formular questões em algum momento; partilho ainda aqui uma última reflexão que me propus a fazer nesse estudo. Em meio as questões colocadas anteriormente a respeito dos motivos que levaram Albano Pereira a investir em empreendimentos estáveis nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande, bem como sobre as relações estabelecidas entre o mesmo e as municipalidades, busquei ainda compreender *como se caracterizou a produção artística circense deste artista e empresário.* Ou seja, procurei também observar nas fontes, elementos que caracterizassem o espetáculo circense dirigido e produzido por Albano Pereira, através das descrições do conteúdo dos espetáculos anunciados pela companhia em suas propagandas, bem como, através das notas escritas por críticos e diletantes acerca dos espetáculos oferecidos – ambas, propagandas e notas, publicadas em jornais da época, alguns dos quais (felizmente) ainda pude acessar.

Ao direcionar minha atenção para a produção artística circense de Albano Pereira, pude observar algumas características do modo como o mesmo produzia seus espetáculos; buscava manter uma companhia com artistas de qualidade e renome; procurava estabelecer boas relações não apenas com a municipalidade, mas também com a população local, clubes e associações; divulgava o trabalho de sua companhia; entre outros elementos. Em especial, ao analisar as notas publicadas a respeito dos espetáculos oferecidos por Albano Pereira, pude observar em parte, o modo como sua produção era apreendida pelo público local, bem como por alguns diletantes que publicavam suas notas

em jornais da época. Já esclareço de antemão que, bem sei que essas notas não podem ser tomadas como reflexo da recepção da produção artística vinculada à Albano Pereira pelo público, bem como não representam diretamente o discurso da crítica cultural a respeito de sua produção. No entanto, penso que não podemos negar que essas notas deixam transparecer, em certa medida, o que se pensava a respeito dos espetáculos oferecidos por Albano Pereira.

Apresentadas as questões e objetivos que nortearam este trabalho de pesquisa, trato a seguir dos materiais que deram origem à base de dados desse estudo. É certo que, se o leitor que ora acompanha meu escrito for também meu colega de ofício, o que direi em breve soará “batido” ou “gasto”. No entanto, não presumo que os leitores que se interessam por estas linhas que redigi sejam em sua maioria colegas historiadores e, assim sendo, insisto em explicar, ainda que para alguns venha parecer óbvio, que este trabalho de pesquisa histórica não se fez com base num único tipo de fonte ou documento. Diferentemente, seu banco de dados formou-se com base no acolhimento de variadas fontes e materiais de pesquisa. Ou seja, metodologicamente falando, foi através do garimpo, seleção, organização, cruzamento e interpretação de uma variada gama de materiais de pesquisa que se forjou o presente trabalho.

Dentre os referidos materiais de pesquisa, cito aqui os periódicos (jornais em sua maioria, mas também revistas), as atas e correspondências das câmaras municipais, os registros de obras, os processos-crime, as plantas, as fotografias, sem contar é claro, a bibliografia específica, tais como livros e demais trabalhos de pesquisa sobre o circo - acadêmicos ou não. Sobre a adoção dessa diversidade de materiais de pesquisa e sobre sua análise cruzada, gostaria ainda de dizer que foram justamente esses elementos que me possibilitaram, através de diferentes perspectivas, a aproximação com meu objeto de estudo, bem como com o contexto histórico e cultural no qual estava inserido. Foi a diversidade de materiais de pesquisa que me permitiu estudar a história do circo e, concomitantemente, parte da história de outras linguagens artísticas com as quais estive em permanente diálogo. Foi através da análise crítica de tais fontes e não de sua contemplação enquanto objetos depositários de *verdade* - duvidando, comparando, confrontando e associando diferentes documentos - que procurei empreender essa pesquisa histórica, produzindo, portanto, uma certa memória sobre a trajetória de Albano Pereira e de alguns de seus empreendimentos circenses.

Assim, começo tratando dos periódicos através dos quais pude coletar informações a respeito dos espetáculos e de outras atividades culturais realizadas nos circos estáveis de Albano Pereira, além de acompanhar detalhes relativos aos processos judiciais nos quais esteve envolvido o referido empresário circense. Em linhas gerais, poderia dizer que através da pesquisa presencial e à distância, pude acessar em três instituições – o Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (Porto Alegre - RS), a Biblioteca Rio-Grandense (Rio Grande - RS) e a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro - RJ) – cerca de 47 periódicos, pertencentes a cinco estados (RS, SC, RJ, SP e MG), nos quais pude verificar cerca de 505 ocorrências relativas à Albano Pereira, sua família ou seus empreendimentos circenses, no período compreendido entre os anos de 1873 e 1903.

Além dos periódicos, compõe o acervo documental desta pesquisa cerca de 15 atas pertencentes à Câmara Municipal de Porto Alegre e cerca de 09 atas pertencentes à Câmara Municipal de Rio Grande. Essas atas são documentos oficiais que registram as decisões tomadas pelos componentes das câmaras a respeito de demandas encaminhadas às mesmas. Através da leitura dessa documentação, foi possível acessar alguns dos pedidos de licença encaminhados por Albano Pereira à municipalidade para poder erigir circos estáveis e não estáveis ou para prorrogar os prazos de concessão acordados com a municipalidade, por exemplo. A análise das atas das câmaras municipais me permitiu, de forma mais ampla, vislumbrar o fluxo de entrada de companhias e trupes circenses nas referidas cidades, uma vez que, para armar o circo e estabelecer-se no espaço urbano, o proprietário ou um secretário representante da companhia, precisava encaminhar requerimento à municipalidade comunicando interesse e solicitando autorização prévia para adentrar e utilizar o espaço urbano, tanto para o alojamento da companhia como para a realização de espetáculos.

Em meio ao levantamento de fontes, consultei também os livros de *Correspondências Expedidas* pela câmara municipal de Porto Alegre, onde pude verificar 05 ocorrências relativas à Albano Pereira e seus empreendimentos. Tais correspondências assemelham-se às atas da câmara quanto ao caráter de documentação oficial, registrando por exemplo a expedição de mandados de intimação encaminhados pela câmara municipal ao empresário para que este cumprisse os prazos estabelecidos para a remoção de seu circo ou, diferentemente, registrando a permissão da câmara para

que terceiros utilizassem os espaços pertencentes à Albano Pereira para realização de espetáculos ou outras atividades culturais.

Outro acervo documental consultado diz respeito aos registros relativos às *Obras Públicas*, no qual localizei 02 ocorrências ligadas a meu objeto de estudo. Na leitura desses registros, pude verificar a existência de um trabalho de vistoria técnica por parte da câmara municipal com relação às estruturas construídas no espaço urbano, como por exemplo, os empreendimentos de Albano Pereira. Percebi na análise desta documentação a preocupação da municipalidade com relação ao estado de conservação e às condições de segurança oferecidas ao público no interior de estruturas que abrigavam atividades de lazer e diversão, tais como os pavilhões construídos pelo referido empresário circense.

Foram localizados também 02 *Processos* ligados ao personagem central deste estudo. O primeiro processo diz respeito ao caso do *Circo Universal* (Porto Alegre - RS) e, o segundo, diz respeito ao caso do *Polytheama Rio-grandense* (Rio Grande - RS). Essa documentação segue a mesma linha da documentação anteriormente citada, ou seja, trata-se ainda de documentos oficiais, mas que contêm, porém, descrições mais detalhadas a respeito das relações estabelecidas entre Albano Pereira e a municipalidade, ou ainda, como no caso de Rio Grande, entre o empresário, seu sócio e a municipalidade. Tais processos revelam ainda detalhes a respeito dos termos de contratação, da concessão do uso de espaços públicos, do processo de prorrogação de prazos, das contendas existentes entre os sócios, dentre outros.

O livro de *Registro das Posturas Municipais* de Porto Alegre (1829-1888)⁶ também figura em meio à documentação selecionada. Essas posturas constituem uma espécie de conjunto de normas instituídas a partir da regulamentação da Câmara de Porto Alegre, após a Independência do Brasil. Entre os diversos temas sobre os quais versavam as tais posturas, está a autorização para espetáculos públicos nas ruas, praças e arraiais, “uma vez que não ofendam a moral pública”; bem como as regras de funcionamento das casas de diversão – conforme nos informa o historiador Sérgio da Costa Franco (2013, p. 13). Sobre as posturas, a historiadora Beatriz Teixeira Weber comenta que, para além de regulamentar o comportamento e o convívio social, a criação de tal código demonstrava a preocupação das autoridades com a manutenção da ordem e da segurança pública. Em

⁶ Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRG). Consultado em: mai.2011.

suas palavras: “(...) esse conjunto de artigos, em cada município, orientava a operacionalização da legislação nacional, refletindo as peculiaridades e interesses de cada região” (1992, p.57).

Destaco ainda a relevância de duas publicações: *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*, de Athos Damasceno (1956) e *O circo*, de Paulo de Noronha (1948). A primeira obra - conforme nos informa próprio o autor - consiste num conjunto de contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul, no século XIX. Nela, o autor reúne uma série de informações a respeito das companhias, trupes e artistas ligados às mais variadas linguagens artísticas que visitaram a capital do estado durante todo o século XIX, traçando uma imensa linha do tempo, elencando atrações culturais que estiveram em Porto Alegre, bem como, seu sucesso ou fracasso de público, dentre outros causos - quase tudo com base em fontes (jornais e revistas) por ele consultados e citados.

Esta obra escrita por Damasceno - poeta, romancista, cronista, tradutor, jornalista, crítico literário e historiador (ufa!) - constitui levantamento riquíssimo da vida cultural da Porto Alegre oitocentista - o que rendeu ao autor o reconhecimento por sua contribuição com os estudos acerca da cultura, da arte e da sociedade no estado do Rio Grande do Sul. Cabe ainda ressaltar que, boa parte dos jornais e revistas consultados por Athos Damasceno, não se encontram disponíveis à pesquisa atualmente. E, arrisco afirmar aqui que tal situação se deve, entre outros motivos, às condições de administração e conservação em que se encontra o acervo documental abrigado atualmente no *Museu de Comunicação Hipólito José da Costa*. Situação esta deplorável em que se encontra não apenas o referido museu, mas também outras instituições de pesquisa do estado e que deve ser profundamente lamentada por qualquer historiador ou cidadão que reconheça que nesses “lugares de memória” se encontra parte significativa da história desta cidade.⁷

Em *O circo* (1948), Paulo de Noronha registra algumas memórias (não necessariamente as suas, porém ainda assim, usarei “memoriais”) acerca de certos personagens que foram importantes na história das artes circenses no Brasil. Nesse contexto, Noronha apresenta de forma quase poética (e bastante romantizada!) parte da

⁷ Sobre a situação do referido acervo abrigado no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, ler o artigo publicado por Cleber Dioni Tentardini, disponível em: <<http://www.extraclasse.org.br/exclusivoweb/2016/06/museu-de-comunicacao-sob-suspeita/>> Acesso em: mai.2017.

trajetória de Albano Pereira e de sua família, enaltecendo suas contribuições para o processo histórico de consolidação das artes circenses do Brasil. Reconheço, entretanto, que incluir a pequena publicação de Paulo de Noronha em meio às demais fontes reunidas neste meu estudo seja uma decisão bastante duvidosa. Calma, leitor (a)! Vou explicar minhas inquietações. É que, diferentemente de Athos Damasceno, Noronha não esclarece onde buscou as informações sobre as quais se baseia seu escrito. Noutras palavras, Noronha não cita suas fontes. Contudo, apesar de avaliar os riscos que corro ao considerar as informações constantes em seu escrito, não deixo de pensar que tenha algum valor documental, posto que é a obra literária mais antiga que localizei citando Albano Pereira.

Apresentadas as questões e os objetivos de pesquisa, bem como as fontes, passo a tratar do aparato conceitual nas linhas que seguem. Assim, como quem abre uma caixa e escolhe suas ferramentas de trabalho, eu começo pela noção de *cultura*. E, sobre ela, penso ser importante lembrar que por muito tempo predominou entre os historiadores uma concepção holística de cultura (ou melhor, das culturas) que, na prática, consistia em buscar a unidade de uma cultura ou momento histórico – o que acabou por produzir inúmeras generalizações. Há algum tempo, por conta da abertura do campo historiográfico ao diálogo com outras disciplinas, alguns historiadores passaram a questionar a ideia de cultura enquanto sistema fechado, bem-acabado, definido e coerente, nos alertando sobre o fato de que tomar a cultura por consenso, possa nos impedir de enxergar contradições, oposições e dissenso no seio de um dado conjunto social.

Nesse contexto de abertura, dos frutos dos diálogos entre história e antropologia, retenho as ponderações de Clifford Geertz, ressaltadas por Jacques Revel, sobre o fato de a cultura constituir-se numa *interpretação pública de símbolos* cuja significação pode ser múltipla e até ambígua, bem como sua recepção ou interpretação por parte dos indivíduos – interpretação esta que depende dos diferentes contextos de referência em que se inserem e que pode, portanto, produzir novos sentidos acerca de uma dada realidade ou experiência (REVEL, 2009, p. 114).

Em tempos em que a tônica das análises parece residir nas disputas e nos conflitos, não os ignorando, gosto de pensar que a cultura seja construída nas relações de troca. Acredito que entre elementos distintos, diferentes segmentos sociais, diferentes grupos com diferentes interesses de classe, estabeleçam-se além das disputas, relações de troca.

Pensar a cultura por esse viés, parece-me servir ao estudo da história das artes circenses, uma vez que estas se constituíram e seguem constituindo-se em diálogo com diferentes linguagens e referências culturais. Em linhas gerais, sem nos aprofundarmos demasiadamente neste momento, podemos dizer que as artes circenses constituíram-se historicamente em diálogo com referências advindas tanto do segmento militar (adestramento de animais, acrobacia sobre animais), quanto das manifestações artísticas populares, tal como a arte de rua dos artistas mambembes das grandes feiras (acrobatas, funâmbulos, prestidigitadores, domadores de animais, etc.), bem como de diferentes linguagens artísticas, como a música, a dança e o teatro, por exemplo.

Posto isto, digo que entendo a cultura como uma produção social e histórica que se expressa através do tempo em práticas, costumes, valores, regras, modos de ser, modos de vestir, na produção de objetos, dentre outras formas de expressão. Também entendo que a cultura seja uma forma de leitura e tradução da realidade, porém, não necessariamente um reflexo fidedigno desta. Por fim, penso que a cultura seja um conjunto de significados partilhados, tal como a descreveu a historiadora Sandra Pesavento (2006, p. 46).

Passo agora à noção de *representações* e, para tratar dela, recorro às reflexões apresentadas por Roger Chartier (2002) e Sandra Pesavento (2006). Sendo a cultura um conjunto de significados partilhados, podemos tomá-la também enquanto conjunto de representações construídas e partilhadas socialmente para traduzir a realidade ou dar sentido ao mundo e a tudo aquilo que nele está. Assim, podemos pensar nas representações enquanto ideias e significados construídos e expressados através das palavras, das formas, dos gestos, do som; ideias estas que qualificam o mundo e orientam a percepção sobre a realidade que é seu referente (PESAVENTO, 2006, p. 49).

Ainda sobre as representações e sobre o papel dos conflitos de classe na construção da cultura, destaco as observações de Chartier no que diz respeito à sua produção. Segundo o autor, as representações são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as constroem. Nesse sentido, as representações não constituem discursos neutros e conforme Chartier:

[...] produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade a custo de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação (2002, p. 17).

Nesse contexto, considero que as lutas de representações têm tanta importância quanto as lutas que se colocam no campo político ou econômico, no sentido em que seu estudo pode nos ajudar a compreender alguns aspectos que caracterizam as relações decorrentes do uso do espaço urbano pela arte circense, ou seja, as relações travadas entre o circo e a municipalidade, bem como as representações produzidas acerca do circo, seus agentes, seus espetáculos e suas práticas, expressas em pequenas notas publicadas em jornais ou mesmo em textos produzidos por memorialistas, por exemplo. Noutras palavras, acredito que investigar os processos que levaram à produção de determinadas representações a respeito das artes circenses, pode nos dar indícios que permitam compreender as demarcações existentes no próprio tecido social. Noutro trecho de sua obra, Chartier afirma:

Desta forma, pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos — ou, por outras palavras, das representações do mundo social — que, *à revelia* dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse (2002, p. 19) [grifo meu].

Ao fazer referência a este trecho da obra de Chartier, no qual o autor trata do objeto da *história cultural* e da noção de *representações*, faço também uma observação a respeito da expressão que coloquei em destaque na referida citação. Quando leio esse trecho, em que Chartier afirma que as representações desempenham seu papel - o de traduzir o mundo em significados forjados sob a influência dos interesses de grupo - *à revelia* dos atores sociais, penso que o autor não tenha desconsiderado a influência dos interesses e das lutas existentes no seio dos diferentes grupos sociais na construção das representações. Penso, diferentemente, que o autor tenha nos chamando a atenção para o fato de que nem sempre os indivíduos atuam de forma consciente, em função das demandas de classe. Entendo, portanto, que Chartier tome as representações enquanto processos de mediação que se constroem entre os indivíduos em seu tempo e a realidade

por eles apreendida e comunicada - mediação esta que nem sempre se dá de forma consciente ou refletida.

O conceito de *representações* assim entendido, serve à reflexão acerca do lugar delegado não apenas às artes circenses, mas também à arte de rua no seio do planejamento urbano e da agenda cultural das cidades, no contexto circunscrito nas últimas décadas do século XIX, nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande. Momento este em que, independente do sucesso de público nos espetáculos, parece-me existir um movimento conservador, expresso em notas de jornais, textos de memorialistas, bem como, no discurso científico acerca do corpo e das práticas corporais, que vincula o circo a empreendimentos de estruturas físicas precárias, ao mau gosto do chamado “populacho”, ao mau uso do corpo, à arte menor, mero entretenimento desprovido de qualquer atribuição civilizadora.

A seguir, trato do conceito de *práticas*. Entendo as práticas através da expressão utilizada pelo historiador José D’Assunção Barros, ou seja, enquanto *modos de fazer*, que dizem respeito não apenas aos agentes, às instituições, agências ou empresas produtoras de cultura, mas também aos usos e costumes que caracterizam um grupo social, numa determinada época (2011, p. 46-47). Considerando essa definição, penso que a noção de *práticas* seja útil para pensar o modo como o circo e seus agentes construía e transmitiam seus saberes, instalavam-se nas cidades, produziam, divulgavam e apresentavam seus espetáculos, criavam estratégias para manter seus negócios num espaço urbano cujo planejamento parecia repeli-los. Da mesma forma podemos analisar as formas através das quais a municipalidade impunha suas regras para que o circo fizesse uso do espaço urbano enquanto espaço de espetáculo. Ou ainda para pensar o modo como os críticos e cronistas, produziam seu discurso a respeito dos espetáculos circenses que eram apresentados numa determinada cidade.

Por fim, posto que trato das artes circenses e que estas constituem-se enquanto linguagem artística híbrida, formulada e reformulada periodicamente em diálogo direto com outras linguagens e segmentos - tais como o teatro, a música, a dança, a ginástica, o adestramento de animais, e, posteriormente, o rádio e a televisão - penso na utilidade de se trabalhar com a noção de *apropriação*. Aqui, mais uma vez, retomo Roger Chartier, especificamente no ponto em que define o estudo das formas de apropriação enquanto *história social das interpretações*, que deve considerar suas determinações fundamentais

(sociais, institucionais, culturais), bem como as práticas específicas que as produzem (2002, p. 26-27).

O estudo dos processos através dos quais os indivíduos atribuem sentido à realidade em que estão inseridos, gerando representações e práticas e produzindo, portanto, cultura, constitui-se numa investigação acerca das formas de *apropriação*. Nesta pesquisa, o conceito faz-se útil na medida em que me proponho a pensar o processo através do qual os circenses apreendem uma dada realidade urbana (considerando aspectos culturais, políticos e econômicos, por exemplo), interpretando e apropriando-se dessa tal realidade de modo a produzir práticas que dizem respeito ao modo de produção artística no qual estão inseridos, qual seja, o das artes circenses. O conceito de apropriação também ajuda a pensar no modo como os circenses se apropriam de elementos advindos do contato com múltiplas linguagens e ferramentas culturais, produzindo uma linguagem artística híbrida.

Falar em apropriação aqui não significa desconsiderar outros processos que certamente se operam no interior do modo de produção artística circense, tais como a criação ou mesmo a imitação. Refletindo acerca desses processos, arrisco afirmar que ainda que seja para criar, imitar ou re-significar algo, os indivíduos acabam por mobilizar referências diversas através de um processo de apropriação. Noutras palavras, diria que entendo que o processo de apropriação carrega consigo boa carga de criatividade, inventividade, protagonismo e mesmo, originalidade.



Uma vez que me disponho a estudar parte da história do circo no Brasil, acredito ser necessário apresentar, ainda que de forma breve e não exaustiva, a produção existente sobre o tema no país, situando meu estudo em meio aos trabalhos já realizados. Noutras palavras, teço a seguir uma breve revisão bibliográfica a respeito do tema do circo no Brasil. Assim, já aviso de antemão ao leitor que devo assumir nas linhas que seguem um tom mais sério e um tanto quanto enfadonho, a fim de cumprir com algumas exigências que o trabalho acadêmico me impõe. Desse modo, começo observando que sendo

elemento comum no imaginário social brasileiro, o circo aparece com frequência em obras literárias, como romances, poesias e, em especial, na literatura infantil. Também é cenário presente em filmes e novelas, bem como elemento comum em letras de músicas, dentre outras manifestações culturais.

No entanto, em comparação a outros temas, podemos afirmar que o circo é um objeto de estudo relativamente novo no que tange a produção ligada à área das ciências sociais e, em especial, ao campo da história. Nada estranho até aqui, ao menos no que diz respeito à historiografia brasileira. E, arrisco afirmar que a explicação para o fato de o circo constituir-se num objeto de estudo ainda recente e pouco explorado neste campo, está imbricada na própria trajetória da *história cultural* e de seu papel na história da historiografia. Explicarei melhor essa minha afirmação nas linhas que seguem e, só após esse pequeno desvio, retomarei o panorama das produções a respeito do tema do circo no Brasil.

No que se refere à *história cultural*, eixo condutor da linha de pesquisa em que se insere o presente estudo - ou seja, a linha de *Cultura e Representações* - pode-se dizer que foi a partir dos anos 1970 (alguns anos antes do nascimento do PPG-História/UFRGS, portanto) que o termo *história cultural* passou a denominar mais claramente uma corrente do campo historiográfico que se colocou em oposição a uma antiga forma de se fazer história que, em linhas gerais: pensava a história através da política e a política através das instituições, valorizava demasiadamente a narrativa dos acontecimentos, a história dos grandes homens e de seus grandes feitos, os documentos escritos e os registros oficiais enquanto fonte de estudo do passado.

O historiador francês Jacques Revel atribui a posição de destaque alcançada pela história cultural nas últimas décadas a dois fenômenos de efeitos marcantes na atividade historiográfica. O primeiro fenômeno diz respeito à decadência de grandes modelos teóricos ou paradigmas unificadores, tais como o marxismo, o positivismo, o funcionalismo e o estruturalismo, que concebiam a sociedade enquanto *totalidade* ou *sistema* e alimentavam a crença no progresso. O segundo fenômeno seria a redefinição da noção de cultura, através dos diálogos com a Antropologia, o que resultou no alargamento e na diversificação do repertório de objetos de estudo que os historiadores reconheciam enquanto “culturais” (REVEL, 2009, p. 97-102). Para o autor, a instância do cultural desfruta atualmente de uma amplitude que nunca dispôs na história da historiografia, o

que possibilita não apenas a multiplicação e a diversificação de objetos de estudo, como também a releitura das realidades políticas, sociais e econômicas, a partir de um ponto de vista cultural (REVEL, 2009, p. 102).

Dos anos 1970 em diante a publicação de algumas obras foi fundamental para difusão dessa corrente historiográfica, dentre elas acredito ser importante citar *A Nova História* de Jacques Le Goff (1978), *A Nova História Cultural* de Lynn Hunt (1989) e *A escrita da História* de Peter Burke (1991), dentre outras. A historiadora panamenha Lynn Hunt, situa as raízes dessa vertente historiográfica num movimento ainda anterior à década de 1970, em meio à primeira metade do século XX. Neste período, segundo Hunt, os trabalhos com ênfase na *história social* tiveram um crescimento considerável, em detrimento dos trabalhos com ênfase na *história política*. Para Hunt, esse movimento se deu basicamente por dois caminhos no campo historiográfico, sendo eles o *marxismo* e a *École des Annales* (1992, p.2).

Stuart Hall (2003), teórico cultural e sociólogo jamaicano, um dos fundadores da escola *Birmingham dos Estudos Culturais* - com Richard Hoggart e Raymond Williams - situa o surgimento dos estudos culturais na Inglaterra nos anos 1950 e fala do seu desenvolvimento posterior nos Estados Unidos a partir de duas vertentes: *culturalismo* e *estruturalismo*. Hall comenta a importância dos trabalhos desenvolvidos por Hoggart, Williams e E. P. Thompson, destacando características marcantes no perfil desses autores que tomaram a cultura como elemento central de sua análise, quais sejam: o envolvimento político com demandas sociais específicas, a influência desse envolvimento na filiação a determinada corrente teórica e, conseqüentemente, em sua produção.

Os temas passíveis de serem analisados através da ótica da *história cultural* são diversos, bem como a gama de conceitos e noções utilizados nessa abordagem teórica. Nesse contexto, destaco os conceitos de *cultura*, *apropriação*, *identidade*, *subjetividade*, *representações*, *práticas*, *memória*, *imaginário*, *sensibilidades*, *emoções*, *construção de sentidos partilhados*. Ressalto também que em torno desses conceitos tão caros à *história cultural*, também se encontram reflexões que marcaram o campo historiográfico de um modo geral no decorrer dos últimos anos, via de regra de fora para dentro do Brasil. Tais reflexões possibilitaram o surgimento de novas formas de se pensar e produzir história, questionamentos acerca do papel e do ofício do historiador e a abertura do campo e de

seus profissionais ao estudo de novos temas e objetos, bem como de novas fontes de pesquisa, para muito além dos documentos ditos oficiais.

A percepção de que a cultura não consistia numa espécie de manifestação superior do espírito humano e que, portanto, não era domínio das elites ou simples produção para o deleite de uma parte seleta da sociedade, despertou nos historiadores o interesse em estudar episódios da vida cotidiana, bem como a trajetória de indivíduos comuns, anônimos, em detrimento dos grandes homens, dos gênios, dos heróis, dos grandes feitos e dos grandes fatos. Reconhecer que as manifestações artísticas não consistem apenas (mas também) num mero entretenimento, produção voltada unicamente à distração ou ao deleite dos indivíduos implicou numa mudança de postura dos historiadores com relação ao estudo da cultura e, por extensão, das manifestações artísticas que passaram a representar um âmbito reconhecido e valorizado para o estudo do social tanto quanto a política ou a economia, por exemplo.

Particularmente, acredito que o movimento gerado pela *história cultural* tenha possibilitado a abertura do campo historiográfico ao estudo de temas inusitados tais como o circo, por exemplo, tanto fora, quanto dentro do Brasil. Mais do que isso, creio que tal abertura manifestada no crescente interesse dos historiadores por uma abordagem cultural, por novos temas e novas fontes de pesquisa, apenas tornou-se viável uma vez que se ampliou a noção de cultura, através do diálogo com outras áreas tais como a antropologia, a literatura, as artes, o urbanismo, a psicanálise, dentre outras. Se a *história cultural* enquanto abordagem teórica tomou corpo a partir das publicações da década de 1970 fora do Brasil, podemos inferir que no Brasil, a onda dos estudos culturais tenha chegado um pouco mais tarde. Nesse sentido, não é de se estranhar que temas como o *circo* tenham demorado a figurar não apenas em nossa produção historiográfica, mas também em nossa produção acadêmica de um modo geral. Em verdade, a sociologia e a antropologia foram pioneiras nesse sentido.

Nos anos finais da década de 1970, pela primeira vez no âmbito acadêmico, produziu-se uma série de trabalhos que, de alguma forma, diziam respeito ao tema do circo. Tais trabalhos, publicados em livros no início dos anos 80, estavam vinculados às Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Conforme análise realizada por Erminia Silva (2009, p. 40), apesar desta ser uma produção realizada há mais de 30 anos, seu estudo é bastante interessante no sentido em que constitui uma primeira abordagem do

tema do circo em pesquisas acadêmicas no Brasil. Entretanto, a leitura desses trabalhos deve ponderar, conforme adverte a autora, o fato de terem sido produzidos numa região específica do Brasil – o estado de São Paulo – e num momento em que se configurava um processo complexo de transformação muito importante na história do *circo-família* – processo este que se deu concomitantemente ao surgimento das primeiras escolas de circo no Brasil.⁸ Desse modo, tal produção gerou um panorama acerca da história do circo na periferia da cidade de São Paulo que, de alguma forma, acabou por generalizar-se para todo o país e, até hoje, encontra-se presente em produções acadêmicas.

Dentre esses primeiros trabalhos acima referidos destaco *O teatro popular rural: o circo-teatro* de José Cláudio Barriguelli (1974), *O circo-teatro popular* de Pedro Della Paschoa Júnior (1978), *Lazer e ideologia - a representação do social e do político na cultura popular* de Maria Lúcia Aparecida Montes (1983) e, por último, *Festa no pedaço – cultura popular e lazer na cidade* de José Guilherme Cantor Magnani (1984). A respeito desses estudos gostaria de fazer algumas observações que, em parte, já foram feitas com muito mais propriedade por Erminia Silva em sua dissertação de mestrado (1995)⁹, mas que penso ser de grande relevância retomá-las neste momento, uma vez que pretendo inserir meu estudo nesse nicho de produção e creio ser importante dialogar com os trabalhos precedentes.

Uma primeira observação a respeito desses estudos é que, uma vez que se constituíram nos primeiros trabalhos acadêmicos brasileiros a respeito do tema do circo, acabaram por produzir uma narrativa, ou o que poderíamos chamar de memória “oficial” das artes circenses no Brasil – ainda que não o tenham feito de forma planejada - e que por muito tempo serviram de referência científica para o estudo do tema. Um olhar mais atento deve perceber que tais trabalhos tiveram como objeto de estudo circos da periferia da cidade de São Paulo nos anos finais da década de 1970, ou seja, um contexto espacial e temporal delimitado e não observado numa análise cruzada com informações advindas de outros circos, de outras regiões do país ou mesmo de fora do Brasil, conforme alerta Silva. De modo geral, acredito que o resultado dessas pesquisas foi, para além de seus

⁸ *Circo-família* é um conceito pensado pela historiadora Erminia Silva, que considero fundamental para a compreensão da história do circo no Brasil e deverá ser melhor apresentado no segundo capítulo de meu escrito, quando trato da genealogia da família Pereira.

⁹ Publicada em livro: SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável Público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

objetivos específicos de análise, produzir um panorama histórico do circo que generalizou para todo o país constatações e interpretações relativas a uma realidade circunscrita à periferia da cidade de São Paulo.

Uma segunda observação reside no fato de que parte desses trabalhos contribuiu significativamente para o fortalecimento de um discurso acerca da “desagregação” ou “crise” do circo enquanto manifestação “genuinamente popular”, ou desagregação de um espetáculo circense supostamente “puro”. A articulação do circo ou circo-teatro – como preferiram denominar alguns pesquisadores – à indústria cultural e à cultura de massa justifica um processo de desagregação do espetáculo circense puro no Brasil.¹⁰ Em verdade, essa relação permanece presente não apenas em trabalhos acadêmicos, mas também em trabalhos não acadêmicos e no discurso do senso comum a respeito do circo no Brasil. Ou seja, quando se fala numa suposta “crise” do modo de produção e da própria produção artística circense, é muito comum relacioná-la ao advento da indústria cultural, dos novos meios de comunicação em massa, tais como o cinema, o rádio ou a televisão. Barriguelli chega a afirmar que o circo-teatro cumpria no meio rural o papel de uma empresa à serviço da propaganda da indústria cultural urbana e, inclusive que seu “conteúdo ideológico”, expresso na trama teatral, promovia a manutenção do *status quo* (1974, p. 118).

Acredito que tal análise não tenha levado em conta que historicamente o espetáculo circense constituiu-se em diálogo permanente com outras linguagens artísticas e aparelhos culturais contemporâneos a ele. Noutras palavras, o teatro esteve presente no espetáculo circense, desde sua origem na Europa do século XVIII – tema que tratarei com maior atenção no primeiro capítulo deste escrito. Agora, ressalto apenas que o teatro não foi introduzido no espetáculo circense no século XX, em função do surgimento da indústria cultural e de seus aparelhos de comunicação em massa apenas, como estratégia comercial dos empresários circenses para fazer frente à concorrência imposta por outras atividades ou aparelhos culturais. Do mesmo modo, a presença de outras linguagens artísticas no espetáculo circense, tais como o teatro e a música, não contribui para sua “desagregação” ou “crise”, posto que tal como nos mostra Ermínia Silva, o circo foi um importante veículo de produção e difusão dos mais variados empreendimentos

¹⁰ Em especial, para Barriguelli e Della Paschoa Júnior.

culturais, ao incluir em sua linguagem artística híbrida elementos diversos tais como ritmos musicais, textos teatrais, etc. (2009, p. 50)

A terceira observação diz respeito à controvérsia produzida por parte desses trabalhos, especificamente no que diz respeito ao discurso da decadência/crise do circo no Brasil. A controvérsia consiste em falar de decadência/crise das artes circenses num contexto em que se dá, concomitantemente, a criação das primeiras escolas de circo dentro e fora do país. Noutras palavras, fala-se em decadência num contexto em que, na verdade, as artes circenses passavam por um período de transformação, expandindo seu processo de transmissão de saberes para fora dos limites da lona, agregando ao seu modo de produção artística indivíduos não vinculados às tradicionais famílias circenses. Conforme Erminia Silva, o processo de construção de escolas de circo teve início na década de 1920 na então chamada *União das Repúblicas Socialistas Soviéticas* (URSS), e espalhou-se por diversas partes do mundo como Austrália, Canadá e Brasil (2009, p. 41). Em nosso país, o processo se deu a partir da iniciativa de representantes do circo itinerante de lona em parceria com o governo estadual, em 1978, com a criação da Academia Piolin de Artes Circenses no estado de São Paulo e, em seguida, com a criação da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, em 1982.

Penso que a ideia de crise das artes circenses precise ser analisada sobre diversos aspectos, o que talvez nos possibilite inclusive repensar sua utilização. Se analisarmos sob o ponto de vista econômico, verificaremos que historicamente o circo enfrentou e ainda enfrenta frequentes “crises”. Entretanto, se abrirmos o espectro de análise, considerando outras instâncias além da economia, perceberemos que no lugar de um processo de desagregação temos um processo de expansão, tal como afirmou Erminia Silva:

Se por um lado houve uma diminuição dos circos de lona, por outro há uma significativa ampliação da presença da linguagem circense no interior das sociedades hoje, através das escolas de circo e projetos sociais que utilizam essa linguagem como ferramenta pedagógica, o que entra em contradição com uma análise apenas economista (2009. P. 45).

Uma quarta observação diz respeito às categorias de análise empregadas em boa parte desses estudos, especificamente, àquelas de tipo dualistas ou dicotômicas, tais como

rural/urbano (BARRIGUELLI, 1974), centro/periferia, popular/aristocrático (DELLA PÁSCHOA JÚNIOR, 1978), tradicional/versátil, dominação/submissão (MONTES, 1983). Concordo com a análise crítica de Erminia Silva que reside no uso que se fez de tais categorias dicotômicas, ou seja, de forma a construir uma análise das artes circenses que, via de regra, tratou de enquadrá-las nos limites de uma ou outra categoria. Maria Lúcia Aparecida Montes, por exemplo, toma o circo em sua origem, enquanto manifestação cultural ligada à aristocracia, justificando tal relação com o fato de o circo ter raízes no segmento militar europeu ligado à cavalaria, ao adestramento de animais e, por extensão, às acrobacias equestres. Nesse contexto, ao analisar alguns circos da periferia da cidade de São Paulo na década de 1970 e constatar forte presença do elemento teatral em seus espetáculos, a autora conclui que o circo-teatro está diferentemente ligado às classes subalternas e a cultura popular e, não mais à aristocracia.

Tal análise não leva em conta que o circo em sua origem é híbrido, bem como seu espetáculo e a formação artística dos circenses. Se compreendermos que o circo é híbrido por natureza, que mescla em sua constituição e produção variadas linguagens artísticas e elementos culturais, concordaremos que tais classificações e categorias, além de generalizantes, não ajudam a pensar um objeto de pesquisa tão múltiplo quanto o circo. Analisando o uso de tais categorias dicotômicas, Erminia Silva ressaltou que as mesmas “(...) não dão conta da multiplicidade e do intercâmbio de relações culturais, sociais, e artísticas que envolvia” (2009, p. 62).

Não digo que não se possa falar em popular ou erudito quando analisamos a história das artes circenses, mas diferentemente, quero dizer que o uso de tais categorias deve ser muito bem contextualizado e refletido de modo a não cometermos grandes generalizações e nem aprisionarmos algo tão diverso quanto as artes circenses numa caixa, sob um rótulo. Aliás, neste ponto penso ser de grande valia ressaltar as considerações de E. P. Thompson a respeito do uso de noções genéricas tais como “cultura popular” ou “cultura erudita”. Nesse contexto, um uso não refletido dessas categorias pode significar adotar a ideia de que a cultura seja de fato um sistema fechado, um todo coerente, um espaço de consenso; não concedendo a devida atenção aos conflitos, às tensões, às fraturas e ao dissenso existente no seio de um dado conjunto social. Nas palavras de Thompson, que em sua obra tratava dos *costumes* e da cultura plebeia no século XVIII:

[...] as generalizações dos universais da ‘cultura popular’ se esvaziam, a não ser que sejam colocadas firmemente dentro de contextos históricos específicos. A cultura plebeia, que se reveste da retórica do ‘costume’ e que corresponde ao tema central desse livro, não se auto definia, nem era independente de influências externas. Assumia sua forma defensivamente, em oposição aos limites e controles impostos pelos governantes patricios” (1998, p. 17).

Do mesmo modo que, tal como Thompson descreveu, a cultura plebeia não se auto definia no século XVIII - enquanto manifestação “popular”, por exemplo - penso que o circo e os circenses não se auto definiram enquanto pertencentes à “cultura popular” ou à “cultura erudita”, em momento algum de seu processo histórico de formação. Se isso ocorreu em algum momento, assumindo-se uma forma determinada, ocorreu em função de demandas específicas que se colocaram em um dado contexto. Erminia Silva também observou isso a partir de suas fontes orais, memorialistas (do final do século XIX até meados do XX), bem como jornais, revistas, crônicas de praticamente todo o XIX. (2007 e 2009).

Uma quinta e última observação a se fazer com relação a esse conjunto pioneiro de estudos acadêmicos sobre o tema do circo, diz respeito ao fato de parte deles interpretar o contato com aparelhos da indústria cultural, tais como o rádio e a televisão, enquanto indicativo de um processo de desagregação do espetáculo circense genuinamente puro, ou seja, caracterizado pela ausência desses elementos. Mais uma vez, resalto aqui o caráter híbrido do espetáculo circense, que historicamente constitui-se em diálogo com diversas linguagens artísticas e elementos culturais contemporâneos a sua formação (SILVA, 2009). Ao enviar seus artistas (para a televisão e o rádio) e receber outros tantos e variados artistas (no picadeiro) o circo operava e ainda hoje opera o que especificamente lhe caracteriza: um modo de produção artística aberto ao diálogo, à troca, à promoção e difusão da cultura. O circo tem em sua constituição histórica nacional e internacional influências do teatro, da dança, da música (dentre outras tantas linguagens e manifestações artísticas), tanto quanto esses segmentos têm em sua constituição influências do circo, mesmo que não a reconheçam.

No período abordado nessa pesquisa, ou seja, passagem do século XIX para o século XX, no Brasil ou fora dele, variados artistas dividiam os mesmos poucos espaços de espetáculo. Desse modo, cantores, atores, acrobatas e palhaços, por exemplo,

apresentavam-se em ruas, feiras, praças, largos, cafés, picadeiros e palcos, conforme suas possibilidades e segundo a oferta de espaços de apresentação (SILVA, 2009). Sobre esse aspecto, concordo com José Guilherme Cantor Magnani, quando este afirma que seria uma interpretação simplista tomarmos as transformações ocorridas na história do circo no Brasil apenas enquanto produto de uma influência descaracterizadora do sistema capitalista sobre a tradição circense (1984, p. 19-20).

Sobre a leitura desses trabalhos e da memória circense que acabaram por construir, destaco um trecho do debate bibliográfico feito por Erminia Silva que, embora seja bastante detalhado, tendo analisado cada caso minuciosamente, aqui trata do conjunto desses estudos de forma mais ampla:

Um aspecto que chama atenção nas obras analisadas até agora é o fato de utilizarem o circo como recurso para o estudo de outras temáticas. Assim, pretendeu-se reconhecer como se conformava e se veiculava, através do circo, o poder (econômico, social e cultural) no lazer da periferia; ou então como o circo representava a migração da zona rural para a urbana; ou ainda como se podia, através do circo, estudar a cultura popular versus a cultura dominante, ou o circo versus meios de comunicação de massa. Enfim, o circo foi usado como um “analisador”, um objeto mediador e instrumento de investigação de outras dimensões do social. O circo passou a ser considerado sem uma perspectiva que o tomasse por si mesmo, como eixo de estudo e reflexão, o que é um problema se o que se pretende for a construção de conhecimentos sobre sua historicidade, conduzindo a produção de uma memória sobre a mesma (2009, p. 74).

Após tratar desses trabalhos acadêmicos vinculados ao campo das Ciências Sociais e nos quais o tema do circo apareceu pela primeira vez, trato agora de uma primeira análise vinculada ao campo da História, que vem a ser a tese de doutorado publicada em livro, sob o título *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX* (1995), produzida pela historiadora Regina Horta Duarte (UNICAMP). A autora que atualmente é professora titular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), estabeleceu como objeto de estudo nesse trabalho a vida cultural em Minas Gerais no século XIX e, em sua análise considerou os espetáculos circenses manifestações culturais relevantes, tanto quanto os espetáculos teatrais, por exemplo. Nesse contexto, a autora analisou as formas de recepção dos espetáculos circenses pela sociedade e, por extensão, o modo como a sociedade mineira percebeu não apenas o espetáculo, mas o circo e seus agentes.

Duarte não analisou o circo através de categorias dualistas ou preestabelecidas, conforme discutido anteriormente. Diferentemente, trabalhou com noções tais como nomadismo e memória – noções caras à história e às artes circenses. Outro aspecto que diferencia este trabalho dos anteriormente citados é a diversidade de fontes analisadas: escritos de memorialistas, notícias e anúncios de jornais, bem como documentos oficiais como leis regulamentadoras dos espetáculos e relatórios do presidente da província. Duarte elabora uma pesquisa inovadora no contexto da década de 1980, escolhendo um tema inusitado para o campo historiográfico, qual seja, circo e teatro em MG no século XIX - período pouco explorado pelos historiadores com relação a esse estado, uma vez que não constitui sua idade de ouro, o período setecentista. A autora sobrepõe à imagem de uma província estagnada e economicamente decadente, o panorama de uma vida cultural expressiva, repleta de espetáculos artísticos com caráter regular, de largo alcance (chegando a diversos povoados e vilas) e influência sobre a rotina dos habitantes locais.

No intuito de refletir a respeito dos artistas nômades em Minas Gerais, a autora conclui que uma abordagem analítica que privilegie o estudo da constituição de uma sociedade de classes não contribui para o estudo desse segmento social específico. Duarte toma a sociedade oitocentista enquanto problema a ser resolvido por um Estado Imperial que se *governamentaliza* (DUARTE, 1995, p.19). Nesse contexto, a autora analisa a forma como uma sociedade que se sedentariza apreende os artistas nômades de trupes teatrais e circenses, bem como outros grupos sociais tais como ciganos, índios e bandidos. Objetivos de pesquisa com os quais muito me identifico ao investigar a história do circo no estado do RS.

Ao organizar seu estudo, Duarte divide-o em três partes: *saltimbancos*, *civilizadores* e *bárbaros*. Na primeira parte, trata daquilo que refere por “processo de sedentarização” da sociedade mineira oitocentista, atravessado pela presença de grupos nômades, em especial, os artistas. Na segunda parte, trata do teatro e da imposição de uma atribuição civilizadora a seus espetáculos. Por último, aborda o circo, destacando seu caráter nômade, sua atribuição de entretenimento, diversão ingênua, sem compromisso com a representação do real e destacando sua relação com a barbárie. Em resumo, Duarte destaca o teatro e, principalmente, o circo enquanto elementos descompassados com relação ao movimento dominante de sedentarização da sociedade mineira oitocentista.

Como Erminia Silva debate em seu livro, faço também aqui uma ressalva quanto à forma como a autora apreende a constituição da memória entre povos não sedentários, considerando essa memória fragmentária (2009, p. 68-70). Quanto a este ponto, discordo que a constituição da memória coletiva ou mesmo individual dependa diretamente da vinculação dos indivíduos a um dado lugar. Acredito que os circenses enquanto grupo social não sedentarizado constroem sua memória com base em suas práticas, independentemente de sua fixação a uma determinada localidade. Nesse sentido, penso que os circenses são portadores de lembranças familiares e saberes advindos das práticas coletivas, que são partilhados e transmitidos às gerações seguintes, sem que haja prejuízo algum advindo de seu caráter itinerante. Tal como afirmou Silva,

Mesmo que o nômade tenha como característica essencial o deslocamento contínuo, e mesmo que se distribua de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, observa-se que para eles há referências fixas que, inclusive, garantem essa mobilidade e o seu modo de viver. Este é o seu modo de ter casa, de realizar seu trabalho e de construir a sua família. Ainda que os nômades sejam definidos a partir do movimento, continuam, como grupo, a ser portadores de saberes e práticas que os balizam, que os definem como grupo com uma historicidade singular. Sua forma de habitação e sua relação com o trabalho podem ser diferentes daqueles da vida sedentária; contudo fazem do mundo do nômade um mundo particular, mas também determinado e organizado (2009, p. 68).

Passo a tratar agora das produções da própria Erminia Silva, pesquisadora que considero ser a maior referência para o estudo do tema do circo no campo da historiografia brasileira. A ela devo o surgimento de minha pesquisa, conforme já contei anteriormente. Erminia Silva é filha de Barry Charles Silva e Eduvirges P. Silva, e integra a quarta geração de circenses no Brasil. Ao invés de seguir os passos do pai e continuar levando os negócios na empresa familiar circense, Silva trilhou um outro caminho, graduando-se em história na Universidade Estadual de Campinas, em 1994.

Em sua trajetória de estudos sobre a história do circo e dos circenses no Brasil, defendeu dissertação de mestrado intitulada *O Circo: sua arte e seus saberes* (1996) – publicada como livro em parceria com Luís Alberto de Abreu, sob o título *Respeitável público... o circo em cena* (2009), lançado pela Funarte; e defendeu sua tese de doutorado, *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no século XIX e início do século XX* (2003) - publicada como livro pela Editora Altana,

sob o título *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (2007). Silva atualmente é professora de história do circo na Escola Nacional de Circo (FUNARTE - RJ), co-coordenadora do Grupo Circus – FEF/UNICAMP e coordenadora junto com Daniel de Carvalho Lopes e Giane Carneiro do site Circonteúdo (www.circonteudo.com.br) que se constitui num importante banco de dados sobre a arte circense no Brasil, referência para pesquisas acadêmicas ou não.

Em seu estudo, Erminia Silva destacou a contemporaneidade das artes circenses e seu caráter múltiplo constituído historicamente num diálogo permanente com outras linguagens artísticas e movimentos culturais. Desfrutando de uma posição privilegiada enquanto integrante de família circense, escolheu trabalhar com fontes orais, entrevistando um bom número de circenses nascidos até a década de 1940 e colhendo informações valiosas que preencheram lacunas existentes nos estudos sobre o circo produzidos até aquele momento.

A autora desenvolveu o conceito de circo-família, revelando um modo de produção artística forjado no seio de uma organização familiar, que tem como base de sustentação e manutenção, a transmissão oral dos saberes circenses. Desse modo, Silva revelou o circo enquanto escola permanente que empreendeu um verdadeiro processo de socialização, formação e transmissão de conhecimento, processo este que sofre transformações entre as décadas de 1940 e 1950, quando algumas famílias tradicionais circenses deixaram de transmitir seus saberes e práticas às gerações seguintes. A autora, portanto, integra uma geração que sai da lona e vai buscar formação profissional em outras áreas.

Trabalhando com as fontes orais produzidas nas entrevistas realizadas com circenses, a autora acabou por revelar um processo complexo de transmissão oral de saberes e, nesse contexto, discutiu a noção de *memória* no meio circense. Diferentemente de Duarte (1995), Silva toma a memória circense não como fragmentária em função da vida itinerante, mas como algo que se configura e se inscreve noutros moldes que não o dos registros escritos característicos das populações sedentárias. Nas palavras da autora:

O conteúdo deste saber era (e é) suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo; preparar os números, as peças de teatro e capacitar crianças e adultos para executá-los. Esse conteúdo tratava também, de ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras e as técnicas de locomoção do circo. Através desse saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e uma maneira específica de organizar o espetáculo (2009, p. 26).

Em seu livro (2009), Silva ainda nos oferece um bom número de fotografias de família que ilustram a história de boa parte das famílias circenses que trabalharam no circo de seus antepassados ou que se uniram por matrimônio ou sociedade no período, além de desenhos de sistemas construtivos de diferentes tipos arquitetônicos de circo tais como o tapa-beco, o pau-a-pique e o pau-fincado, utilizados na passagem do século XIX para o século XX. Para cada tipo arquitetônico, seu pai, Barry Charles fez desenhos que são similares ao resultado obtido no processo de investigação das memórias transmitidas por gerações de circenses e narradas nas entrevistas pelos indivíduos participantes do processo de pesquisa. O livro ainda contém a publicação *O Auto do Circo*, de Luís Alberto de Abreu, coautor da obra em questão e com o qual Erminia Silva esteve em contato entre 2003 e 2004. O texto escrito por Abreu que é dramaturgo, serviu de base para a montagem de um espetáculo que foi apresentado em 2004, pela Cia. Estável de Teatro, no Teatro Flávio Império, em São Paulo.

No que se refere à sua pesquisa de doutorado, também publicada em livro (SILVA, 2007), além de utilizar as fontes orais dos artistas que nasceram no final do século XIX e início do século XX, também utiliza como fontes jornais, revistas, obras literárias e publicações de memorialistas e folcloristas do século XIX. Neste estudo, Silva reafirma a contemporaneidade e multiplicidade das artes circenses nos fazendo repensar a ideia de crise/desagregação do circo no Brasil. Afastando a ideia de um espetáculo decadente ou pobre, mero entretenimento, a autora destaca a contemporaneidade deste modo de produção artístico, inovador em termos técnicos e estéticos, realizado por artistas polivalentes capacitados através de um elaborado processo de produção e transmissão de saberes e práticas. Para isso, tomou como objeto de pesquisa a figura emblemática do artista circense Benjamim de Oliveira: palhaço, acrobata, instrumentista, cantor, dramaturgo, ator, produtor, dentre outras atribuições. Ao invés de exaltar Benjamim como grande gênio artístico, Silva explora sua figura apenas para nos dar a conhecer o

perfil polivalente dos artistas circenses daquele período que caminhavam na contramão do processo de especialização imposto pelos parâmetros da cultura dominante.

Nesse estudo, Silva desenvolve o conceito de *teatralidade circense* que diz respeito às formas de expressões artísticas que configuram o espetáculo circense do século XIX: as acrobacias, as entradas ou reprises de palhaço, a representação teatral, o controle de aparelhos, os gestos, as coreografias, as falas, os figurinos, a maquiagem, a música, a iluminação, a cenografia, dentre outros elementos que compõem o espetáculo circense. A autora também adverte que o circo enquanto tema de estudo precisa ser pensado sob delimitações temporais e espaciais, pois:

Há entre as heranças culturais dos circenses e as dos lugares para onde migraram cruzamentos ininterruptos, que resultaram em continuidades e inovações na construção de espetáculos. Os circenses, ao se apresentarem aqui e ali como acrobatas, ginastas, mágicos, domadores, cantores, músicos, autores e atores, vão realizando trocas de experiências e ressignificações com outros modos de produções artísticas que, por sua vez, também são múltiplos. É preciso, portanto, pensar o circo com base em épocas e sociedades concretas. No Brasil, ao mesmo tempo em que os circenses mantiveram alguns padrões próprios de sua tradição, eles também renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências de outros campos da arte (2007, p. 22).

Ao apresentar o conceito de *circo-teatro*, a autora nos apresenta também um espetáculo estrelado por artistas que articulavam conhecimentos advindos de diversas áreas tais como literatura, teatro, cinema, música, dança, cenografia, dentre outras. Nesse contexto, Silva também retoma a discussão sobre a ideia de circo “puro”, explicando que desde o século XIX já se fazia tal distinção com base no conteúdo dos espetáculos apresentados pelas companhias circenses. Grosso modo, considerado “puro” era o espetáculo que não continha a fala – elemento que “deveria ser resguardado ao teatro”. A autora, ao discutir esta questão, informa que tal controvérsia - posto que circo e teatro sempre estiveram em diálogo e dividindo os mesmos espaços de apresentação - esteve presente tanto no meio circense quanto no discurso de cronistas, críticos, teatrólogos desde o século XIX.

As informações trazidas por Silva para se pensar esse debate em torno da distinção entre circenses puros/tradicionais e circenses aventureiros/não tradicionais/contemporâneos são de grande valia, uma vez que esse debate vigora ainda hoje entre circenses ditos tradicionais, alunos de escolas de circo e outros indivíduos que

de alguma forma estão inseridos no campo das artes circenses. Embora não me pareça um debate presente nas fontes relativas à minha pesquisa, constitui-se num debate relevante no tempo presente e, em virtude disso, devo considerá-lo.

Tal como Silva, considero inadequadas as análises que discriminam circenses “tradicionais” e circenses ditos “aventureiros” (2007, p. 24). Acredito que o circo seja um modo de produção artística construído historicamente tanto por agentes advindos de famílias tradicionais circenses, quanto por aqueles advindos de famílias não-circenses, sendo eles atores, músicos, bailarinos, ginastas, estudantes de educação física, entre outras tantas origens. Creio também que, em última instância, tal distinção em nada contribui para o avanço da organização da classe artística circense e das lutas pela conquista e manutenção de direitos específicos desse segmento de trabalhadores da cultura. Considerando a investigação histórica, diria que esse tipo de distinção contribui menos ainda, uma vez que, ao partir de pressupostos de valor, o historiador deixa de identificar as especificidades culturais das manifestações, suas práticas, bem como as continuidades e as rupturas inerentes ao seu processo histórico de constituição.

Uma pesquisa breve em bancos de dados tais como o já citado site *Circonteudo* (www.circonteudo.com.br) ou mesmo nos mecanismos de pesquisa on-line oferecidos pelos sistemas de bibliotecas de universidades brasileiras, como por exemplo a UFRGS ¹¹, nos leva a perceber que o tema do circo vem ganhando atenção no campo acadêmico nos últimos anos, sobretudo, em pesquisas realizadas por profissionais das áreas da Educação Física e das Artes Cênicas, mas também do Jornalismo, Propaganda e Publicidade, Geografia, entre outros.

Penso que ao tratar de um tema de pesquisa que apesar de ser alvo de um crescente interesse, ainda pode ser considerado pouco explorado, seja interessante falar de trabalhos relevantes que tenham sido produzidos ainda que fora do campo da História. Nesse contexto, não posso deixar de citar os estudos de Marco Antônio Coelho Bortoleto, dentre os livros publicados, em especial, *Introdução à pedagogia das atividades circenses* (2008). Professor do Departamento de Educação Física e Humanidades (DEFH) da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, especialista em ginástica, Bortoleto é referência para o estudo das artes circenses, especificamente em relação ao campo dos

¹¹ Disponível em: < <https://sabi.ufrgs.br/> > Acesso em 27 mar. 2017.

estudos do corpo – contribuição fundamental para a manutenção e aprimoramento dos saberes circenses e do ensino de suas práticas corporais em espaços formais e não-formais de ensino.

Importante também citar os estudos realizados por Mario Bolognesi, em especial, aqueles publicados como livros sob os títulos de *Palhaços* (2003) e *Circos e Palhaços Brasileiros* (2009). Filósofo e especialista em estética e história da arte, desenvolve pesquisa a respeito da estética, da encenação, da interpretação e da dramaturgia circense. Entre outubro de 1997 e julho de 2000, Bolognesi visitou circos de diversas regiões do Brasil, com o objetivo de documentar parte deles e registrar momentos dos palhaços, dentro e fora do picadeiro, o repertório cênico dos personagens em reprises, entradas, esquetes, comédias e dramas. Desse levantamento extenso resultou o segundo livro citado acima. Bolognesi é referência para o estudo da dramaturgia circense no Brasil.

Fora do âmbito acadêmico, destaque ainda o livro escrito por Verônica Tamaoki, em parceria com Roger Avanzi, intitulado *Circo Nerino* (2004). Equilibrista e malabarista, formada na *Academia Piolin de Artes Circenses* (SP), foi uma das fundadoras da *Escola Picolino* (BA) e criou o site *Pindorama Circus* (www.pindoramacircus.arq.br), o primeiro do gênero no Brasil. Após algum tempo, Erminia Silva passou a integrar a organização do mesmo que, posteriormente, tornou-se patrimônio histórico do site *Circonteúdo*. Atualmente, Verônica Tamaoki é coordenadora do *Centro de Memória do Circo* que é vinculado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SP). *Circo Nerino* constitui-se num livro de memórias que, não tendo a pretensão de ser estudo histórico, ensaio crítico ou biografia, ilustra muito bem parte da história do circo no Brasil, através da trajetória de Roger Avanzi – equilibrista, acrobata, ator, jóquei, músico, palhaço e herdeiro do Circo Nerino.

Por fim, cito também Alice Viveiros de Castro, atriz, diretora de teatro, especialista em circo e autora do livro *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo* (2005). Nessa obra, a autora resgata a história da figura do palhaço desde a antiguidade até a contemporaneidade. Nessa enorme linha do tempo, Castro reserva capítulos ao estudo da

arte do palhaço no Brasil, chegando a citar Alcebíades Pereira, filho mais novo do casal Joanita e Albano Pereira.¹²



Para que o (a) leitor (a) não siga desavisado (a) pelas páginas seguintes, explico agora como organizei meu escrito. Daqui por diante, sucedem-se três seções, sendo que na primeira delas, apresento a personagem central de minha pesquisa e, como não poderia deixar de ser, apresento não apenas Albano, mas a Família Pereira. Nesse capítulo, procurei construir aquilo que chamei de “uma genealogia possível” desta família. Não uma genealogia motivada pela busca da origem dos indivíduos, do sentido das palavras ou da lógica dos fatos. Mas, diferentemente, uma genealogia a la Foucault: cinza, meticulosa, pacientemente documentária; feita em meio a vestígios históricos embaralhados, incompletos, rasurados e, até reescritos.

Noutras palavras, aos moldes de uma biografia bem despretensiosa, trato em linhas gerais da trajetória de vida de Albano, de sua esposa Joanita e de seus seis (ou mais) filhos - Clementina, Luiz, Carmem, Anita, Carlos e Alcebíades. Tratando-se de uma família de artistas, seria um desperdício de histórias interessantes se eu não me dedicasse a escrever algumas linhas sobre a atuação de cada um desses indivíduos nas produções circenses dirigidas por Albano Pereira e, também, em outros circos e empresas artísticas não vinculadas a ele. Não desperdicei nada. Fiz isso mesmo. Escrevi também acerca da primeira visita de Albano Pereira e de sua esposa, Joanita, à província do Rio Grande do Sul, especificamente à capital, Porto Alegre, como integrantes de uma das maiores companhias circenses do período, o mundialmente conhecido *Circo Chiarini, em 1871*. Relaciono tal temporada e as impressões e relações dela advindas com o retorno da família Pereira à Porto Alegre, em 1875, desta vez, para estabelecer negócios nesta província. Escrevo ainda a respeito das aventuras e das desventuras da vida de alguns deles. E, porque ler por vezes cansa a vista, tratei de organizar, com o que estava ao meu

¹² Os livros aqui mencionados de Erminia Silva e Alice Viveiros de Castro estão disponíveis on line no site Circonteúdo.

alcance, um pequeno álbum de fotografias de família. Com isso, penso ter feito um agrado àquele (a) leitor (a) da vista cansada ou àquele (a) que - cá entre nós: gosta mesmo é de ler as figuras.

Na segunda seção, centro minha análise em quatro espaços de espetáculo de caráter estável, construídos por Albano Pereira: o *Circo Universal* e o *Theatro de Variedades*, situados em Porto Alegre – capital da província do rio Grande do Sul; o Anfiteatro Albano Pereira e o *Polytheama Rio-Grandense*, situados na cidade portuária de Rio Grande. Antes, porém, de apresentar cada caso ao leitor, escrevo algumas linhas a respeito dos diferentes tipos de estruturas arquitetônicas circenses e, em meio a estas, um especial: as estruturas estáveis. Ao apresentar cada caso, acabo por tratar não apenas da estrutura arquitetônica em si, mas de tudo que está relacionado a ela e que implica o estabelecimento de relações diversas entre: empresário e municipalidade; empresário, artistas e público local; empresário e jornais, associações, clubes, etc., entre outras relações de que trato. Ao analisar cada um desses empreendimentos circenses ligados à Albano Pereira, acabo por escrever também a respeito das relações entre o circo e o espaço urbano, ou a respeito dos espaços cedidos – sob inúmeras condições - ao circo dentro do espaço urbano.

Por fim, dedico a última seção deste escrito a uma reflexão a respeito do fazer circense de Albano Pereira, ou seja, das coisas triviais que estão na rotina de um empresário circense do século XIX, de outros tantos do século XX e, ainda, de alguns do século XXI. Trato nesta seção de aspectos relativos às frequentes viagens feitas por Albano Pereira, seja sozinho, para buscar novos artistas para integrar sua companhia, seja acompanhado de sua trupe para visitar determinada localidade e nela realizar uma temporada de espetáculos. Trato também do *fazer a praça* ou do contato prévio com a localidade escolhida para sediar uma temporada da companhia – contato este realizado frequentemente pelo próprio empresário ou, noutras vezes, por seu secretário, encarregado de apresentar-se à municipalidade, encaminhar requerimento de autorização para ocupar espaço público e, algumas vezes, de visitar a redação de algum jornal local e iniciar os trabalhos de divulgação das temporadas de espetáculos.

Também nesta seção, faço algumas considerações a respeito do conteúdo dos espetáculos da companhia de Albano Pereira e de sua divulgação, com base na análise das propagandas da companhia de Albano Pereira, publicadas em diversos jornais da época.

Analiso uma prática bastante recorrente entre as companhias circenses que se constituía na produção, divulgação e realização de grandes festas artísticas ou *espetáculos em benefício* que, ora eram dedicados à artistas da companhia, ora eram destinados a levantar fundos para alguma associação beneficente, bem como clubes carnavalescos ou mesmo para obras públicas. E, porque todo ofício tem seus desgostos, trato também de algumas contendas judiciais envolvendo o personagem central deste estudo.

Aproveito para avisar também que o meu linguajar é esse mesmo. Alguma coisa assim, muito pouco formal. Coisa que fui cultivando ao longo da vida, por força das circunstâncias ou por gosto mesmo. E, não havia de ser diferente agora, só porque este escrito cismou de ser uma dissertação de mestrado. Ora! Não sou eu pessoa de fazer tipo. Agora sim, caro (a) leitor (a), pode ir! E, não diga que não avisei...



1 SENHORAS E SENHORES: ALBANO PEREIRA & FAMÍLIA!

A história ensina também a rir das solenidades da origem.

Michel Foucault, 1979.

Para não esquecer que no início deste escrito prometi tratar das leituras que fiz, abro esta seção fazendo referência a um autor cujos textos muito me instigam a refletir sobre meu ofício – esse de fazer história (além de fazer arte!). Em *Microfísica do Poder*, o filósofo francês Michel Foucault, refletindo a respeito das relações entre Nietzsche, a genealogia e a história, fala sobre a recusa da pesquisa da “origem”, enquanto algo precioso, essencial e verdadeiro. Em oposição a esse tipo de estudo, Foucault descreve: “A genealogia é cinza; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” (1979, p. 12). Dado que me parece muito mais interessante trabalhar com a relação entre a história e a genealogia do que com a busca das origens, guardei as considerações de Foucault - ainda que minha compreensão sobre elas seja bastante rasa – e saí em busca de documentos, relatos e imagens que me permitissem construir uma história da família Pereira.

1.1 Uma *genealogia* possível

Para tratar da história de uma família circense e pensar sua trajetória e atuação dentro do processo histórico de consolidação das artes circenses no Brasil, dando especial atenção ao contexto delimitado nas décadas finais do século XIX, busquei no conceito de

circo-família, pensado por Erminia Silva, uma ferramenta para a análise histórica. De antemão, aviso ao (a) leitor (a) que tratar de um grupo familiar, tal como o circense, referindo-o por um conceito ou denominação específica não implica necessariamente tratá-lo como um conjunto homogêneo, mas, diferentemente, compreender que este grupo que é a família circense e que está inserido em determinado contexto possuía, conforme nos esclarece Silva, suas singularidades que eram expressas nas formas de compartilhamento com outros grupos inseridos no mesmo contexto, além de uma forma particular de organização e formação profissional (2009, p.32).

O conceito *circo-família* que, enquanto noção geral, remete a um circo que se fundamentava na família, foi elaborado por Silva a partir da reflexão acerca de elementos que, para os circenses – fonte de estudo da autora – constituíam matéria-prima de seu modo de viver (2009, p. 32). Entre os tantos aspectos que conformavam a vida circense, a autora considerou na construção do conceito a intermediação, por exemplo, dos saberes, das práticas e das tradições – aspectos estes que, segundo a mesma, estavam presentes na formação do circo desde a chegada das primeiras famílias ao Brasil, no início do século XIX. Para Silva, os saberes, as práticas e a tradição, operaram enquanto balizadores da continuidade e da manutenção do circo, dadas as transformações que ocorreram a partir de sua chegada ao território brasileiro, tais como o entrelaçamento de famílias distintas por meio de casamentos, sociedades, contratações e incorporações de artistas locais, dentre outras.

A “fixação” - aqui entre aspas, posto que a utilização desse termo deve ser cautelosa ao tratarmos de um grupo que é nômade por essência - de algumas famílias circenses em território nacional, sua interligação e o nascimento de descendentes brasileiros, dentre outros elementos, influenciaram o processo de socialização, formação e aprendizagem, resultando na construção de relações sociais e de trabalho específicas que caracterizaram determinados grupos circenses naquele período. Nesse contexto caracterizado por muitas transformações, a manutenção do modo de produção artística circense centrado na família, ficou a cargo da transmissão dos saberes, das práticas e das tradições às gerações seguintes. Nas palavras de Silva:

Assim, do final do século XIX à metade do seguinte, recorte temporal deste estudo, é possível observar um circo que desenvolveu relações sociais e de trabalho específicas, resultante das variadas formas de adaptação entre o artista imigrante e a consolidação do circo como uma escola, além das interligações entre as várias famílias circenses – proprietárias ou não. É a esse conjunto que denomino circo-família (2009, p. 33).

Como se pode observar no trecho citado, Silva pensou o conceito *circo-família* inserido num recorte temporal bem delimitado e considerou as relações sociais e de trabalho resultantes do processo histórico de adaptação das famílias circenses no Brasil. Inclusive, a autora nos chama a atenção à historicidade desse conceito, dizendo:

Mas o circo-família só existiu até o momento em que estava fundamentado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, através da memória e do trabalho, e na crença e aposta de que era necessário que a geração seguinte fosse portadora de futuro, ou seja, depositária dos saberes. Transmitidos oralmente, o que pressupunha também todo um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense (2009, p. 33).

Ou seja, o conceito de *circo-família* pensado por Erminia Silva nos remete a um circo que, em território brasileiro, no período delimitado entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, fundamentava-se na família e, em função do processo de adaptação ao novo território, bem como às interligações entre famílias distintas, artistas imigrantes e locais; construiu relações sociais e de trabalho específicas no seio das quais a transmissão dos saberes, das práticas e das tradições circenses de geração para geração, garantia a manutenção do circo. A partir do momento em que esse conjunto de elementos – matéria-prima do modo de viver circense – deixa de ser transmitido às gerações seguintes, por motivos diversos que aqui não serão discutidos, dá-se a delimitação de um novo contexto de transformações que se impõe ao circo e aos circenses, contexto esse cuja análise já não pode ser feita a partir do conceito de *circo-família*.

Em seu escrito, Erminia Silva ainda traça um paralelo entre a família circense e a família patriarcal inserida na sociedade ocidental. Nesse contexto, a autora afirma que a família circense, no sentido mais restrito, não difere das famílias patriarcais ocidentais, dado que se constitui enquanto rede de pessoas que possui um nome, um patrimônio material e simbólico que é herdado e transmitido nas relações advindas do casamento

monogâmico (2009, p.84). Entretanto, no caso da família circense, existe ainda uma questão essencial que é formar e capacitar seus membros para a manutenção do circo. Nesse contexto, a *grande família circense* constitui-se num todo superior às partes. Tal configuração é menos comum entre famílias não circenses onde os pequenos núcleos familiares parecem prevalecer sobre o todo familiar - o que muitas vezes resulta num processo de fragmentação da grande família.

Segundo Silva, as famílias circenses, em sua grande maioria, organizaram-se historicamente no regime patriarcal, tendo no homem a figura do chefe familiar, ainda que este homem e sua família não sejam proprietários do circo. Tal como nas famílias de tipo patriarcal, a divisão sexual dos papéis se configura da seguinte forma: o homem trata dos assuntos externos da casa, bem como do circo, e a mulher cuida dos assuntos domésticos e da educação dos filhos. Contudo, na família circense, tal como salienta Silva, a mulher desempenha ainda outras funções que dizem respeito ao fazer artístico (2009, p.84). A mulher circense, desde sempre e não apenas recentemente, era educada desde a infância para, quando adulta, cumprir com uma dupla (eu diria tripla) jornada de trabalho: educar os filhos e administrar o lar, além de ser artista. Conforme nos mostra Silva:

Ao pensar o papel da mulher na família no início do século XX, incluindo aquelas que já desenvolviam uma atividade produtiva fora do lar, verifica-se que a mulher circense era portadora de uma tradição que pressupunha que iria tornar-se uma profissional da arte. Seu corpo e mente eram preparados não somente para ser mãe ou para trabalhar em uma atividade diferenciada, mas também para atuar num picadeiro e, no futuro, nos dramas encenados nos circos-teatros. (2009, p. 84).

Como podemos observar, no período analisado por Erminia Silva - início do século XX - as mulheres circenses atuavam enquanto componentes vitais de todo o processo de constituição e manutenção do *circo-família*. Tais mulheres, portanto, desde crianças eram educadas sob o pressuposto de que no futuro seriam artistas, além de mães e administradoras do lar (SILVA, 2009, p. 85). Agora faço uma pausa para prestar esclarecimento aos colegas historiadores que por ventura estejam lendo este meu escrito - antes que me acusem de estar cometendo o sério crime de anacronismo. Sim, eu percebi que Erminia Silva estava fazendo referência ao início do século XX e não ao final do século

XIX. Entretanto, entendo também que a construção do conceito de circo-família considera o período delimitado entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX – conforme demonstrei anteriormente. A análise do caso da família Pereira me faz pensar que o papel da mulher na família circense não sofreu grandes alterações no decorrer deste vasto período delimitado no conceito pensado por Silva. Noutras palavras, diria que Joanita Pereira não me parece fugir deste perfil esboçado por Erminia Silva e, com isso, encerro meus esclarecimentos – ainda que não sejam suficientes aos colegas de ofício.

Pois bem, retomo neste ponto minha tentativa de construir uma genealogia da família Pereira - família esta que, penso eu, pode muito bem ser analisada dentro do contexto abarcado pelo conceito de *circo-família*, pensado por Erminia Silva e minimamente apresentado nas linhas anteriores. Segundo consta na bibliografia disponível, Albano Pereira nasceu em 1839, numa vila portuguesa, localizada no Distrito de Coimbra.¹³ Albano casou-se com Joana Peres de Pereira ou, apenas Joanita Pereira, nascida no ano de 1849, em Logronho, município de La Rioja, Espanha. Segundo consta em *O Circo*, obra do memorialista Paulo de Noronha, Joanita Pereira além de portar a cintura mais fina do mundo, era bailarina clássica, exímia equestre, trapezista e criadora do trapézio triplo voador (1948, p.47).¹⁴ Albano Pereira, por sua vez, era ator, jóquei, adestrador de animais e empresário circense. Após viajar o mundo como integrante de algumas companhias circenses, estabeleceu-se no Brasil e aqui viveu a maior parte de sua vida, protagonizando junto de outros tantos indivíduos, o processo histórico de consolidação das artes circenses no Brasil.

Albano Pereira é citado por Paulo de Noronha como o primeiro empresário circense a associar palco e picadeiro (1948, P.47). Erminia Silva, por sua vez e na contramão da pesquisa das origens, mostra através de seu estudo que Albano Pereira não foi o primeiro circense a associar tais estruturas, mas diferentemente, sucessor e contemporâneo de outros circenses que, tanto na Europa, quanto na América, já haviam

¹³ Ver: SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007. p. 78-80 / CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. p. 170 – 171. / NORONHA, Paulo. *O circo*. São Paulo: Academia de Letras de São Paulo (SP), Cena: Brasil, Volume I, 1948. P. 47-56. / Arquivo Miroel Silveira ECA-USP, Circo-teatro, Processos de Censura Prévia ao Teatro de São Paulo (1930-1970). Disponível em: <<http://www.obcom.nap.usp.br/circo-teatro/circo-familias-circenses.html>> Acesso em: 05 mar.2017

¹⁴ Seu cinturão integra a coleção de objetos do Centro de Memória do Circo (SP). Ver: <<https://deborando.wordpress.com/tag/joanita-pereira/>>

associado palco e picadeiro em estruturas semelhantes às aquelas construídas pelo referido empresário circense. Além disso, tal como ressalta Silva:

[...] se considerarmos os vários espaços em que os circos se apresentavam, inclusive os palcos dos teatros, assim como as experiências artísticas já existentes durante o século XIX, não há como e nem se pretende definir origens. Albano Pereira fazia, sim, parte de um processo daquela produção, aproveitando-se dos saberes e práticas históricos e culturalmente disponíveis (2007, p. 80).

Segundo nos conta Noronha, Albano era reconhecido pela riqueza e elegância de seus empreendimentos, do mesmo modo que pela grandiosidade de seus espetáculos. O mesmo memorialista ainda comenta que Albano Pereira tinha entre seus admiradores o próprio imperador, D. Pedro II. Segundo Noronha, ao assistir um dos espetáculos do *Circo Zoológico Universal* de Albano Pereira, então instalado na capital do império, D. Pedro teria ficado impressionado com as habilidades apresentadas pelos animais adestrados por Albano. Do que decorre que o imperador teria então, convocado o mesmo, pedindo-lhe que adestrasse um de seus estimados cavalos de raça. O memorialista afirma que, após três dias de trabalho, Albano exibiu o animal em público, fazendo-o ajoelhar em frente ao imperador e, segundo o mesmo:

Tal foi a surpresa e entusiasmo causados, que o democrático monarca, presenteou-o com belíssimo puro-sangue, a que o fidalgo equitador retribuiu gentilmente, oferecendo à S. M. o mais raro exemplar da sua cavahada (1948, p. 49).

Porém, nem só de boas histórias fez-se os relatos de Noronha a respeito do artista e empresário circense. Segundo nos conta Noronha, Albano Pereira faleceu no ano de 1903, em Rio Novo, estado de Minas Gerais, quando recebia o público para um de seus espetáculos. Em suas memórias, o memorialista narra o episódio de uma maneira bastante poética, dizendo que:

Estava o Circo em Rio Novo, aquela pequena cidade do Estado de Minas Gerais. Albano Pereira, como era de seu costume, achava-se a porta de entrada, afável e sorridente, dando recepção ao povo que afluía ao espetáculo dessa noite. Mas, o destino, implacável e forte, nem sempre sabe poupar os instantes, os brevíssimos instantes de alegria dessa vida enganosa... Um tiro casual reboou no silêncio da noite – e obra cortante e abrupta da fatalidade, - a sua bala, transviada, vem surpreender traiçoeira e desastrosamente o ventre do indeditoso circense que sucumbe em circunstâncias trágicas. Sua morte elutou por três dias o pequeno rincão mineiro, abalando profundamente os quantos lhe conheciam, e isto, foi quase que a totalidade da população do Brasil e do estrangeiro (1948, p. 48).

A narrativa de Noronha deixa transparecer dois aspectos que merecem atenção. Primeiro, a construção de uma representação elogiosa de Albano Pereira enquanto empresário circense, cujo ele público costumava receber pessoalmente em seu circo de maneira “afável e sorridente”. Receber o público na entrada do circo era (e ainda hoje é em algumas companhias) um costume dos proprietários, bem como dos artistas homens apenas, pois naquela época não era de bom tom, segundo a moral e os costumes, que as mulheres também o fizessem. Em verdade, esse era um costume não apenas dos circenses, mas também de muitos proprietários de centros de diversões daquele período que primavam por estabelecer uma relação de cumplicidade e identificação com a população local – relação esta da qual dependia o retorno da trupe à cidade visitada e uma nova boa acolhida do público. Através desta e de outras práticas, construía-se também uma memória dos espetáculos junto aos espectadores locais.

O segundo aspecto a se analisar consiste na repercussão generalizada da notícia da morte de Albano Pereira, o que teria abalado profundamente as pessoas que conheciam o empresário circense - sendo “quase que a totalidade da população do Brasil e do estrangeiro”, conforme Noronha (1948, p. 48). É certo que naquele fatídico episódio encerrava-se a trajetória de um circense, entre outros tantos que protagonizaram a história do circo no Brasil. Contudo, não se encerrava a trajetória da família Pereira que através de outras duas gerações, seria ela também protagonista dessa história.

Nesse ponto de meu escrito, faço uma pausa no andamento da narrativa e me detenho um tanto mais ao episódio da morte de Albano, propondo uma análise cruzada de dados retirados da narrativa de Noronha e de notas publicadas em alguns jornais de 1903. Confesso que, diante da análise das fontes, parece-me mesmo que a morte pegou Albano de surpresa. Digo isso porque, cerca de um mês antes do incidente fatal ocorrido em seu circo, amigos do artista procuraram a redação do jornal *O Pharol*, em Juiz de Fora, pedindo que o mesmo publicasse uma nota em que convidavam a população local a participar do espetáculo que se organizava em benefício do próprio Albano Pereira (*O PHAROL*, 28/04/1903). Conforme se pode verificar na primeira imagem que aqui consta, dizia-se que o referido artista não se exhibia em público “há 25 anos”. O *Jornal do Brasil*, periódico do Rio de Janeiro, chegou a publicar uma nota comentando a respeito da realização do espetáculo em benefício de Albano, reproduzindo a informação de que o mesmo estava afastado dos palcos “há 25 anos”, tal como se pode conferir na segunda imagem que consta ao lado (*JORNAL DO BRASIL*, 02/05/1903).

Grande festival — Podem-nos a publicação do seguinte: «Um grupo de amigos do velho e estimado artista Albano Pereira promove para quinta-feira proxima um festival, em beneficio de mesmo dedicado ao publico desta cidade.

Nesse espectáculo, que constará de novos trabalhos tomará parte Albano Pereira que ha 25 annos não se exhibe em publico. Sendo o espectáculo completamente variado, é para se esperar que o publico desta cidade corresponda aos esforços do artista».

— No Circulo Universal, que actualmente se acha em Juiz de Fora, realizou-se ha dias o beneficio do apreciado artista Albano Pereira, em cujo espectáculo tomou parte o beneficiado, que ha 25 annos está afastado dos picaueiros dos circulos.

Pois bem, passando-se cerca de um mês desta feliz data, deu-se o trágico conflito. O mesmo jornal mineiro que anteriormente havia anunciado o espetáculo em benefício de Albano Pereira, publicou em 02 de junho uma extensa nota a respeito do assassinato do artista – nota que transcrevo abaixo e cujo texto – salvo algumas poucas alterações – foi publicado também por outros periódicos nacionais, nos dias que se sucederam à morte de Albano Pereira. Assim, narrou-se o ocorrido da seguinte maneira:

Logo às primeiras horas do dia de anteontem, soube-se aqui que, em um conflito ocorrido em Rio Novo, no circo Albano, fora vítima de um tiro o estimado e conhecido artista, diretor da companhia.

Em trem especial. Partiram ao meio dia para ali, chamados por telegrama, os clínicos, conterrâneos nossos, drs. Villaça e J. Mendonça, o farmacêutico Altivo Halfeld, indo com eles o nosso companheiro Feliz Schimidt. O especial chegou às 2 horas a Rio Novo.

Como sempre acontece, é difícil diante dos fatos da ordem do que estamos noticiando se apurar a responsabilidade deste ou daquele, e a muito custo conseguiu a reportagem saber de alguma coisa.

Com excelente casa, cuja receita estava calculada em 2:000\$ dava a trupe, na noite do dia 30, um espetáculo, que deveria finalizar com a aplaudida pantomima Comédia Aquática, quando, antes de começar a diversão, deu-se o incidente seguinte: Um indivíduo de cor subia para as arquibancadas, e, perdendo o equilíbrio, esbarrou em uma senhora pertencente à família do sr. Antenor de Araújo.

Entre este advogado e o indivíduo, que se chama Jorge, e mais outros dois, de nomes Francisco Luiz Barbosa e Diacórdio Moreira, travou-se discussão, que foi aumentando, dando-se a intervenção de outras pessoas.

O bate-boca, a que não faltou o muito brasileiro “não pode!”, determinou a formação de grupos, manifestando-se uns contra e outros a favor de Jorge.

Terminado o incidente, o espetáculo ocorreu sem novidade, até que, no intervalo, levantou-se de novo a discussão entre as pessoas citadas. Nessa ocasião, o indivíduo Jorge foi preso pelo dr. Antenor e Francisco Barbosa, que conduziram o detido para fora do circo.

Do grupo a favor de Jorge, partiu o clássico grito “não pode!”. Estabeleceu-se logo grande confusão: as famílias procuravam sair apressadamente do recinto. Em meio a maior desordem e gritaria, ouviu-se a detonação de um tiro, aparecendo então o infeliz Albano Pereira no picadeiro dizendo-se ferido e caindo banhado em sangue, em estado gravíssimo.

O desventurado envolvera-se no conflito tentando acalmar os ânimos e foi vítima de sua dedicação.

Quem desfechou o tiro – só a polícia poderá saber, não tendo sido encontrada a arma, que se supõe ser revólver.

Suspensão, imediatamente o espetáculo, o ferido foi levado para a casa a braços.

Compareceram os médicos drs. Lindolpho Lage e farmacêutico Ribeiro de Paiva que contataram a gravidade do ferimento. Durante o resto da noite, a casa do malogrado Albano esteve repleta de pessoas que iam saber notícias suas e oferecer os seus serviços.

Era geral o sentimento da população.

- O dr. Villaça, assim que chegou a Rio Novo, tratou de proceder a operação no enfermo, sendo auxiliado pelos drs. José Loures, L. Lage, G. Barroso, J. Mendonça e farmacêuticos Ribeiro de Paiva, Altivo Halfeld, Libero Atheviense e A. Procópio Valle.

Encarregou-se da cloroformização o sr. Dr. J. Loures.

A bala penetrou no baixo ventre atravessando a bexiga e os intestinos, saindo na parte inferior da coxa.

A despeito de todos os cuidados prodigalizados ao ferido, veio ele a falecer às 6 horas da tarde, rodeado de seus desolados filhos, diversas famílias e muitos amigos.

- Divulgada a triste notícia, o sr. Barão do Rio Novo ofereceu-se para fazer o enterro do malogrado artista, estando marcada para ontem, às 5 horas da tarde, a triste cerimônia.

- O circo ficou guardado pela polícia durante as duas noites de 30 e 31.

- Muitas das senhoras, que fugiram ao rebentar o conflito, tiveram os vestidos salpicados de sangue.

- O corpo de Albano Pereira foi vestido pelo seu filho Carlos, ajudado pelos artistas da trupe.

Estava de casaca preta.

- A polícia abriu inquérito, anteontem, sendo interrogados os seguintes indivíduos: Leonardo Zacchio, Antônio Hippolito Basílio e Germano Balthazar de Freitas.

Assistiu o inquérito, em que funcionou o delegado capitão José Rodrigues de Oliveira Júnior, o promotor da comarca dr. Gualter de Oliveira.

- Ontem deviam ser inqueridas mais testemunhas: um indivíduo de cor, Moysés de tal, dono de um botequim, e uma senhora, consorte de um negociante.

- Na cidade, dizia-se qual o autor do assassinato. Não lhe citamos o nome, esperando que a polícia cumpra com o seu dever, e se esforce por vigiar a morte do pobre artista.

- Albano Pereira era de nacionalidade portuguesa e contava 60 anos de idade. Era diretor de companhia, há muitos anos, e, nessa qualidade, percorreu quase todos os Estados do Brasil.

Em Ribeirão Preto e em Santos possuía prédios, que tencionava vender para instalar em a nossa cidade um politeama.

Ainda, o ano passado esteve ele em Petrópolis, donde veio para aqui, seguindo para Belo Horizonte. Todas essas turnês lhe foram rendosas. A trupe era esperada na quarta-feira em São João Napomuceno.

Deixa os seguintes filhos: Carmen, Annita, Alcebíades, Carlos e Cícero, sendo este o primogênito.

Enviuvara há pouco mais de um ano.

- O trem especial regressou a esta cidade às 11 horas da noite. Em todas as estações da linha Piáu, havia aglomeração de pessoas desejosas de saberem notícias do infeliz artista, e aqui aguardava a chegada do comboio enorme massa popular.

- O desgraçado fato foi anteontem o assunto de todas as conversas.

- Ontem, o comércio de Rio Novo cerrou as portas em sinal de pesar; e estabeleceu-se verdadeira romaria de famílias que foram prestar as derradeiras homenagens a Albano Pereira, vítima da mais cruel das fatalidades.

- Pelo trem da Piáu seguiram ontem as seguintes coroas para serem depositadas no féretro: "Ao nosso adorado pai, Seus filhos"; "Ao bom amigo, Fernandes e família"; "Amizade eterna, Faria e família"; "Ao velho e infeliz artista, Enoek e Alfredo".

- Incumbimos ao nosso companheiro Augusto Pinto de representar o Pharol no saimento fúnebre.

- Os nossos colegas da Gazeta do Rio Novo fizeram distribuir o seguinte boletim: - A ÚLTIMA HORA - Lamentável - Acaba de ser ferido, no correr do espetáculo, o notável e estimado artista Albano Pereira, vítima de uma bala partida de um grupo que na ocasião disputava com um outro que conduzia um preso.

Temos a alma confrangida e sentimos profundamente tal acontecimento que tanto abala a sociedade rio-novense que, com carinho, acompanha o estado do respeitável ancião. Infelizmente o ferimento é grave.

- Para assistir ao enterro, seguiram ontem para Rio Novo os srs. Capitão Alfredo Amaral, Miguel Colucci, Saint-Clair Elias Machado, Eloy Pires Itabirano e Luiz Loreto.

- O Club Graphocinematographico hasteou Bandeira em funeral, fez-se representar no saimento fúnebre pelo seu presidente o sr. Miguel Celucci e resolveu tomar luto por oito dias.

- A Sociedade Beneficente Umberto I, da qual era o finado sócio benemérito, hasteou bandeira a meio pau (*O PHAROL*, 02/06/1903).

Conforme o(a) leitor(a) deve ter observado, a leitura da nota publicada em *O Pharol*, fornece-nos uma gama de informações a respeito do episódio da morte de Albano Pereira que não está presente na narrativa poética de Paulo de Noronha. Penso que a atribuição de um caráter accidental ao fato transcorrido seja o ponto comum entre ambas as narrativas, ou seja, Albano Pereira, na iminência de fazer cessar o conflito instaurado entre dois indivíduos e seus “defensores”, teria sido atingido acidentalmente por um tiro que, ao que tudo indica, não lhe fora destinado. Outro aspecto para o qual chamo a atenção consiste no fato de que, segundo o jornal, o incidente teria ocorrido no intervalo do espetáculo, diferentemente do que relatou Paulo de Noronha ao afirmar que Albano fora atingido por um tiro no momento em que recebia o público que afluía ao circo.

Neste ponto, retomo a questão acerca da intencionalidade das representações e das disputas envolvidas no processo de construção da realidade – questão que coloquei timidamente na introdução de meu escrito – e chamo a atenção do (a) leitor (a) para os possíveis interesses de Paulo de Noronha ao tratar da figura de Albano Pereira de forma tão enaltecida a ponto de narrar sua morte de maneira muito diversa daquela veiculada pelos jornais da época. Anteriormente, comentei que Noronha não nos informa de onde retira as informações constantes em sua narrativa e, desse modo, sequer posso afirmar que o autor tivesse conhecimento das informações publicadas a respeito da morte de Albano. Entretanto, penso que fica mais do que claro seu esforço em ressaltar o prestígio do empresário circense perante o público em detrimento de sua preocupação com a veracidade dos fatos narrados.

Todavia, o que há de mais interessante na narrativa publicada no referido periódico é – a meu ver, claro – o conflito social e, sobretudo, racial que, aparentemente, desencadeou o confronto armado entre as duas partes e, que, veio a matar o empresário circense – conflito este que denota também a diversidade social existente entre os espectadores dos espetáculos circenses realizados naquela época. Conforme consta na publicação, todo o conflito teria iniciado em função de um “indivíduo de cor” chamado “Jorge” ter, ao subir as arquibancadas, esbarrado em uma “senhora pertencente à família do Sr. Antenor de Araújo”, leia-se: um advogado. Apenas por esta apresentação dos fatos já se pode verificar que o sobrenome do “indivíduo de cor” pouco importava, mas, diferentemente, o sobrenome do advogado, o Sr. “Araújo”, fez-se constar. Aliás, note-se

também que o Sr. Araújo tinha entre seus defensores gente de sobrenome e influência, posto que Jorge fora detido por um deles e levado para fora do circo.

Conforme se pode perceber na narrativa transcrita, Jorge não teve escolha senão deixar-se levar para fora do circo pelos indivíduos de sobrenome. No entanto, parece que o público do espetáculo não assistiu inerte a esta trama, dado que conforme consta, grupos de apoio às duas partes envolvidas no conflito se organizaram e se manifestaram. Em meio à algazarra que se acirrava, algumas famílias teriam procurado deixar o local apressadamente – exato momento em que se ouviu o tiro que veio a acertar Albano Pereira, causando-lhe a morte. Tal como consta nesta e noutras notas publicadas por outros jornais, a autoria do tiro era conhecida pelo povo da cidade. Entretanto, o nome do indivíduo que deferiu o tiro não veio a ser publicado em nenhum jornal - ao menos não que eu tenha encontrado por entre as fontes reunidas em meu levantamento, bem como não encontrei qualquer nota que fizesse menção ao desfecho da investigação instaurada sobre a morte de Albano Pereira. Pasmem o (a) leitor (a), ou não, o assassinato de Albano parece ter sido um caso mal resolvido.

Para além da descrição do incidente que levou à morte o empresário circense, a nota publicada em *O Pharol*, traz ainda outras informações interessantes. Nesse contexto, destaco o fato de Albano possuir terrenos em São Paulo que, conforme a nota, pretendia vender para construir em Minas Gerais, especificamente em Juiz de Fora, um politeama, ou seja, era sabido que Albano planejava naquele malfadado ano de 1903, construir uma nova estrutura estável destinada à apresentação de espetáculos circenses e outros afins – tal como fizera anteriormente em Porto Alegre e Rio Grande, conforme veremos em seguida. Outra informação interessante é a existência de um filho chamado Cícero que, segundo a nota, seria “o primogênito” - filho este que não consta nos escritos de Paulo de Noronha, por exemplo.

Por fim, chamo a atenção do (a) leitor (a) para a grande comoção em torno da morte de Albano – elemento presente tanto na narrativa de Noronha, quanto na publicação de *O Pharol*. Conforme se pode ler na referida publicação, houve aglomeração de pessoas em algumas estações de trem de Minas Gerais, tendo a notícia se espalhado e tornado-se a tônica das conversas locais. No mesmo contexto, o comércio em Rio Novo cerrou as portas e os clubes e associações de que Albano era membro decretaram luto. Fora isso, comenta-se que a notícia foi compartilhada também por outros periódicos de

Minas Gerais, que lamentaram profundamente o fatídico episódio. De acordo com análise das fontes, o episódio da morte de Albano Pereira foi noticiado por nove periódicos diferentes, pertencentes a quatro estados brasileiros, sendo eles: Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul.¹⁵

A Capital, um periódico de Niterói (RJ), publicou uma nota afirmando que “Causou dolorosa impressão a notícia do falecimento na cidade do Rio Novo, Estado de Minas, do conhecido empresário equestre Albano Pereira, muito bem-quisto nesta cidade” (*A CAPITAL*, 04/06/1903). Cerca de uma semana após a morte de Albano, *A Gazeta de Minas* publicou uma nota a respeito do caso. Nesta, alguns elementos novos surgem em relação à primeira narrativa que transcrevi, tais como a afirmativa de que o “homem de cor” que subia as arquibancadas teria “posto a mão sobre uma senhora” e que isto teria motivado os protestos por parte de “um cavalheiro, muito conhecido e de posição evidente”. Note-se que aqui, justifica-se a ação do “cavalheiro” pelo suposto desrespeito do “homem de cor” com relação a uma “senhora”. Outra informação trazida consiste na afirmativa de que o “sr. Albano Pereira achava-se à porta, sentado, quando recebeu a bala” e que, conforme consta, “certamente o tiro não visava o desgraçado diretor do circo Universal que era um homem inofensivo, generoso, bom e muito estimado” (*A GAZETA DE MINAS*, 07/06/1903).

Na mesma data, publicou-se no *Commercio de São Paulo* uma pequena nota em que José Xavier Teles e sua família convidavam para missa que mandavam rezar “pela alma de seu finado amigo Albano Pereira” (*O COMMERCIO DE SÃO PAULO*, 07/06/1903). No Rio Grande do Sul, a notícia parece ter chegado um tanto mais tarde. *A Federação*, periódico de Porto Alegre (RS), publicou uma nota alguns dias após o episódio, confirmando informações advindas de “telegramas do Rio” acerca da morte de Albano. Na nota reproduziu-se uma narrativa publicada em outro periódico de nome não informado, narrativa está muito semelhante àquela que transcrevi anteriormente, trazendo, porém, informações a respeito do funeral. Conforme consta, o funeral foi “revestido da maior pompa, sendo depositadas no féretro muitas coroas e inúmeras flores soltas, orando à beira do túmulo vários personagens da localidade” (*A FEDERAÇÃO*, 13/06/1903). Como se pode perceber, independentemente do tom da narrativa dos fatos, a morte de Albano

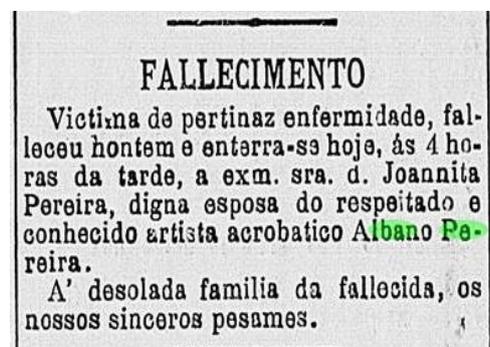
¹⁵ Sobre a morte de Albano Pereira: Pharol (RJ) 02/06/1903, Jornal do Brasil (RJ) 03/06/1903, Gazeta de Notícias (RJ) 03/06/1903, A Capital (RJ) 04/06/1903, Gazeta de Petrópolis (RJ) 04/06/1903, O Fluminense (RJ) 04/06/1903, O Comércio de São Paulo (SP) 07/06/1903, Gazeta de Minas (MG) 07/06/1903, A Federação: Órgão do Partido Republicano (RS) 13/06/1903.

Pereira foi matéria de diversas notas publicadas por diferentes periódicos nacionais e foi também motivo de lamento para muitas pessoas que o conheciam ou conheciam seu trabalho enquanto artista e empresário circense.

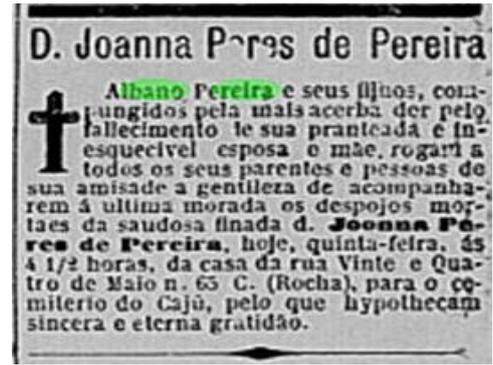
E, porque ora trato da morte de Albano Pereira, aproveito também para comentar o falecimento de sua esposa e também artista renomada, Joanita Pereira. Sim, caro (a) leitor (a). Eu tenho mesmo disso de contar histórias de trás para frente. É algo que não consigo evitar. Acho que é porque pouco tenho a dizer sobre o apagar das ribaltas. Assim, reservo a maior parte das linhas que escrevo para tratar do grande espetáculo que foi a vida desses artistas e dedico assim, logo de cara, estas poucas linhas para tratar dos episódios em que se deram suas partidas. Não que a morte não tenha importância ou que eu não queira muito dela tratar. Mas diante da vida, ela me parece apenas uma página entre tantas de um grande livro.

Sendo assim, conto que em meio ao levantamento de fontes para esse meu estudo, deparei-me com a notícia da morte de Joanita Pereira. O fato deu-se no Rio de Janeiro e ainda antes do falecimento de seu marido Albano Pereira e, aliás, foi comentado naquela extensa nota que transcrevi a respeito do assassinato do empresário circense. Numa pequena nota publicada na *Gazeta da Tarde*, periódico do Rio de Janeiro, informou-se o falecimento da artista, dizendo-se que fora vítima de “pertinaz enfermidade”, conforme se pode ler na primeira imagem que aqui consta. Note-se que, apesar de sabermos que era uma artista renomada, no texto publicado pela *Gazeta da Tarde*, Joanita figura apenas como “digna esposa do respeitado e conhecido artista acrobático Albano Pereira” (*GAZETA DA TARDE*, 21/11/1901).

Disso decorre a necessidade de se observar que, apesar de a mulher circense desempenhar papéis distintos – esposa, mãe, dona de casa, artista – naquela época e fora do circo, apenas o primeiro papel lhe era reconhecido. Portanto, quem falecia era a “digna esposa” de Albano Pereira e não, a artista Joanita. O *Jornal do Brasil*, outro periódico carioca, publicou a pedidos da família uma pequena nota, convidando “pessoas de sua amizade” para acompanhar a passagem do corpo da finada, da casa - cujo endereço é publicado, inclusive - para o *Cemitério do Caju*, conforme se pode ver na segunda imagem



que aqui consta (*JORNAL DO BRASIL*, 21/11/1901). Um mês após, o mesmo periódico publicou nova nota, também a pedido da família, convidando para a “missa de trigésimo dia” (*JORNAL DO BRASIL*, 20/12/1901). Mas, penso que já me estendi por demais tratando da morte de Albano e Joanita. Quero, daqui para frente, tratar da vida deles.



E, (re) começo tratando dos frutos de seu casamento. Desta união, nasceram seis filhos, sendo todos eles “excelentes artistas”, conforme afirmou Noronha (1948, p. 50). Clementina, a primeira filha, nasceu em Marselha (França) e, tal como a mãe, tornou-se bailarina. Luiz, nascido na Áustria, tornou-se jóquei. Sobre este, Noronha dedica algumas palavras:

Contam deste, certa vez, quando numa das suas estreias, montando o seu cavalo pronto para entrar em cena, foi surpreendido pela queda de uma candeia de querosene, que ao entornar-se, vem incendiar a cauda de seu animal. Na emergência da entrada, o seu jóquei, que era então Luiz Pereira, galopa para o picadeiro, realizando os seus saltos equestres, e difíceis, com o rabo do animal em chamas. Há fatos estranhos na psicologia das plateias e este foi um deles, pois o sucesso foi tal que toda vez que era exibido o mesmo número, o público ovacionava, reclamando o complemento do fogo na cauda do cavalo! (1948, p. 50-51).

Este trecho escrito por Noronha também merece atenção, uma vez que o autor ao narrar o referido episódio envolvendo o filho de Albano Pereira, o jóquei Luiz, produz representações acerca do artista e da plateia que o assiste. Sobre o artista circense, Noronha traça a imagem de um profissional determinado a executar seu número, apesar dos incidentes cotidianos, tais como a queda da lamparina que continha querosene. É certo que não podemos afirmar que Luiz tenha notado as chamas no rabo de seu cavalo, mas também não podemos descartar a hipótese de que o tenha ignorado, partindo para o picadeiro para realizar seu número.

Sobre a plateia, Noronha observa o que parece ser algo comum a muitos indivíduos: o gosto pela tragédia. Noutras palavras, parece que a plateia que vai assistir ao espetáculo circense observa o artista em risco, tal como as multidões aglomeravam-se outrora para assistir à execução de um condenado, ou ainda, tal como aglomeram-se nos

dias de hoje em torno de um acidente de trânsito, aparentemente ávidas por imagens trágicas ou fatais. Parafraseando Noronha, eu diria que há de fato algo de muito estranho na psicologia das plateias – quem sabe um tema para um outro estudo, qual seja, o da recepção do espetáculo circense por sua plateia. Por ora, deixo essa outra possibilidade de pesquisa na gaveta. Porém, não deixo de refletir sobre a narrativa de Noronha e as representações por ele produzidas: o risco constituía elemento fundamental dos espetáculos circenses. Mais do que isso, o risco gerava expectativas e causava sensação entre os espectadores. Os espetáculos de “sensações” e suas incríveis atrações eram correntes na virada do século XIX para o século XX e isso se faz notar não apenas nos anúncios, como também nas notas publicadas em jornais da época a respeito dos espetáculos culturais realizados.

Dando seguimento à descendência de Albano Pereira apresentada por Noronha, Carmem, exímia aramista, foi a terceira entre os filhos e nasceu em Buenos Aires (Argentina).¹⁶ No Brasil, nasceram Anita, talentosa equestre, ainda segundo Noronha; e Carlos e Alcebíades, que formaram uma dupla cômica. Como tantos artistas circenses daquela época, os filhos do casal Pereira eram artistas polivalentes, tendo sido destacadas aqui apenas suas especialidades. Ao comentar a formação do artista circense, Silva afirma:

O que significava ser artista era dominar diversas linguagens artísticas, ou seja, raramente alguém era um ator de teatro ‘falado’, um cantor ou um acrobata. É claro que artistas de uma única forma de representação existiam, mas não eram a maioria, pois para conseguir se sustentar ou sobreviver sendo um artista de uma única forma de expressão era necessário que fosse subsidiado com fundos régios ou de mecenas. Mesmo para aqueles artistas e/ou grupos que pertenciam a essa descrição, muitos não conseguiam se manter nessa condição durante todo o tempo de sua existência (2009, p. 54).

No trecho acima, Silva refere-se na verdade a um período específico que é o final do século XVIII, na Europa. No entanto, essa autora, ao reunir e cruzar diversas fontes do século XIX e início do século XX, constatou a presença de várias informações que indicam a possibilidade de que tal modo de se constituir artista se manteve durante o período aqui pesquisado, daí sua fundamental contribuição com a elaboração do conceito de *circo-família*, que pressupõe o modo de organização do trabalho e o processo de socialização, formação e aprendizagem no qual está inserido o circense, até pelo menos a década de

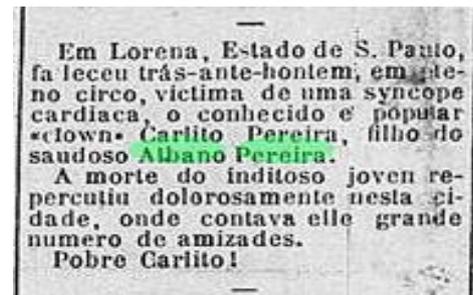
¹⁶ *Aramista*: ginasta/equilibrista que trabalha sobre arames; funâmbulo.

1950. Se observarmos a biografia de artistas circenses do século XIX, como por exemplo dos artistas da própria família Pereira, poderemos constatar que as características são muito semelhantes, ou seja, artistas polivalentes que tinham na família e na transmissão oral dos saberes a base de sua formação enquanto indivíduos e enquanto artistas profissionais.

Retomando a genealogia, Carlos, “Carlito” ou ainda “João Minhoca” foi protagonista de um triste episódio da história familiar dos Pereira. Em pleno auge de sua carreira, em meio a um espetáculo, o artista faleceu nos bastidores enquanto a plateia clamava por seu retorno ao picadeiro. Noronha narra a morte de Carlito da seguinte maneira:

No apogeu da glória, faleceu em pleno trabalho, entre as aclamações do público que ansiava a sua volta ao picadeiro. O povo se comprazia, ainda, quente de sua verve espirituosa e irresistível, enquanto – triste ironia da sorte – expirava ele no camarim entre os soluços entrecortantes dos seus familiares (1948, P. 51).

Em sua narrativa, Noronha não esclarece quando o fato se deu, porém, no decorrer desta pesquisa e no levantamento de fontes, pude verificar que Carlito veio a falecer cerca de seis anos após o falecimento de seu pai, ou seja, no ano de 1909. Sua morte trágica foi noticiada pelo jornal *O Pharol*, de Juiz de Fora e, conforme se pode ver na imagem ao lado, o triste episódio se deu em Lorena, localidade do estado de São Paulo. O motivo da morte, também não dito por Noronha, consta na nota como “uma síncope cardíaca” (*O PHAROL*, 02/07/1909).



Após a morte de Carlito, Alcebíades, o mais novo dos irmãos, seguiu carreira solo. Além de *clown*, era também excelente acrobata e ginasta, tendo viajado o mundo com inúmeras companhias circenses. Em 1917, inaugurou em Campinas (SP), o *Circo Alcebíades*. Conforme Noronha, o referido circo possuía até mesmo o próprio jornal, intitulado *O Heroy* e assinado por Francisco Rubens Mira, jornalista e funcionário do circo (1948, p. 54). Posteriormente, Alcebíades Pereira transferiu seu circo para a capital paulista, especificamente para o Largo do Paissandu. Neste local, o circo permaneceu por um longo período e foi sede da sociedade estabelecida entre Alcebíades e Abelardo Pinto,

o palhaço *Piolin*. O circo *Piolin-Alcebíades* perdurou por cinco anos neste mesmo local, sendo considerado uma verdadeira escola de circo, na qual muitos artistas se formaram e alcançaram reconhecimento. Após a dissolução da dupla, Alcebíades fez outras parcerias, até formar dupla com seu próprio filho, o palhaço *Fuzarca*. Segundo Alice Viveiros de Castro (2005, p. 170-171), Alcebíades e seu filho, Albano Pereira Neto, integraram o elenco de um dos primeiros filmes falados e musicados, produzidos no Brasil, intitulado *Coisas Nossas*, produzido por Wallace Downey, em novembro de 1932.

Albano Pereira Neto ficou conhecido também como o excêntrico-bacharel, devido ao fato de ter sido um dos poucos circenses daquela época a obter uma formação acadêmica. Formou-se em Direito, mas não abandonou a arte do circo. *Fuzarca* formou dupla com Brasil José Carlos Queirolo, o excêntrico *Torresmo*, e foram dois dos primeiros palhaços a estrear um programa na televisão. Animando o *Circo Bombril*, da *TV Tupi*, a famosa dupla de palhaços esteve presente nos primórdios da história da televisão brasileira, entre os anos 1950-1960. *Fuzarca* e *Torresmo* gravaram disco e foram tema de gibi, conforme se pode ver nas imagens que constam nesta página e na seguinte. Nesse contexto, Albano Pereira Neto, o excêntrico-bacharel, mais conhecido por *Fuzarca*, cumpria seu papel de conduzir a terceira geração de artistas circenses no Brasil, participando ativamente dos principais momentos do processo histórico de consolidação das artes circenses no país.



Fuzarca e Torresmo em as SEMENTES de VIOLÊNCIA

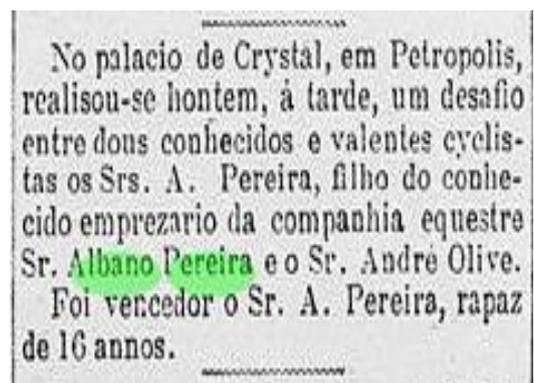


BALAS ANDORINHA
Exclusividade
IACTA

Antes que eu troque de assunto e deixe de falar da descendência de Albano Pereira, retomo brevemente a narrativa de Paulo de Noronha acerca de Albano Pereira e sua família, para observar que, ao tratar dos filhos que teve com Joanita, Noronha menciona apenas seis filhos, sendo eles: Clementina, Luiz, Carmem, Anita, Carlos e Alcebíades. No entanto, conforme apontei anteriormente, consta em nota publicada a respeito do falecimento de Albano que este, deixou cinco filhos: “Carmem, Anita, Alcebíades, Carlos e Cícero, sendo este o primogênito” (*O PHAROL*, 02/06/1903). Por esta nota, suponho que Clementina tenha falecido antes de 1903, posto que nem sequer é citada. No entanto, não consigo imaginar o motivo de Noronha não mencionar o filho chamado Cícero. Também não encontrei nenhuma menção a ele enquanto artista, nos anúncios ou notas publicadas a respeito dos espetáculos dirigidos por Albano Pereira.

E, as estranhezas a respeito da prole de Albano e Joanita não param por aqui. Em meio à análise da documentação, deparei-me com um outro Albano Pereira – qual seja: o filho ciclista! Sim, isso mesmo. Estranhei, pois. Primeiro achei que fosse o próprio. Não podia, pois era significativamente mais jovem. Desconfiei que fosse apenas um garoto qualquer com o mesmo nome daquele que é objeto de estudo desta pesquisa. Foi então que, após algumas ocorrências vagas, encontrei uma nota que solucionava o caso. O Albano Pereira ciclista era filho do Albano Pereira artista e diretor de companhias equestres – conforme se pode verificar na imagem abaixo (*A NOTÍCIA*, 22/10/1900).

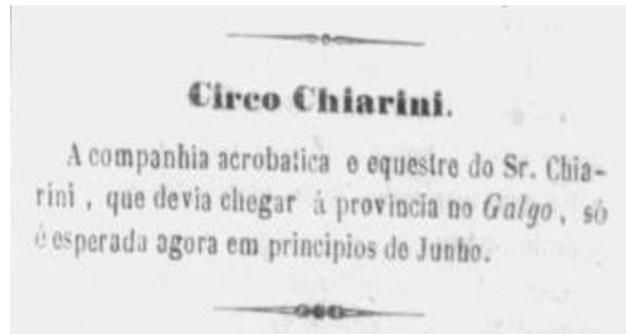
Estava solucionado o mistério. Sobre o fato de este filho não constar na narrativa de Paulo de Noronha e em virtude de eu não ter encontrado seu nome entre os artistas da trupe que frequentemente eram enumerados nos anúncios de espetáculos, arrisco a inferir o seguinte: é possível que esse filho de Albano não tenha seguido o ofício de artista e que tenha sido atleta, por exemplo.



No palacio de Crystal, em Petropolis, realizou-se hontem, à tarde, um desafio entre dous conhecidos e valentes cyclistas os Srs. A. Pereira, filho do conhecido empresario da companhia equestre Sr. Albano Pereira e o Sr. Andre Olive. Foi vencedor o Sr. A. Pereira, rapaz de 16 annos.

Em resumo, eu diria que a família Pereira desempenhou papéis de suma importância na história do circo no Brasil e esta trajetória iniciou ainda no século XIX, com a chegada de Albano e Joanita a este país. Portanto, quero agora voltar à Albano - o primeiro deles. Albano aquele, objeto de estudo desse escrito. Este, antes de falecer em

1903, muito empreendeu nos negócios culturais relativos às artes circenses. Após realizar turnês pela Europa e Estados Unidos integrando diferentes companhias circenses, Albano Pereira chegou à América do Sul onde estabeleceu sociedade com Martinho



Lowande, equitador brasileiro - descendente de Alexandre Lowande - que se encontrava em terras argentinas (SILVA, 2007, p.79). Por essas bandas, diferentes estruturas arquitetônicas, tais como os *politeamas* feitos de madeira ou chapas eram bastante comuns.¹⁷ E, é desta trajetória que quero tratar, exatamente do ponto em que, vindo da Argentina e integrando a trupe do *Circo Chiarini* o casal Pereira, chegou aos pampas. Foi exatamente no ano de 1871 que, pela primeira vez, a família Pereira visitou a cidade de Porto Alegre (RS).¹⁸ Uma pequena nota publicada no jornal *O Constitucional* informa que a chegada da companhia de Chiarini à Porto Alegre era esperada desde o mês de maio, conforme se pode verificar na imagem acima (11/05/1871).

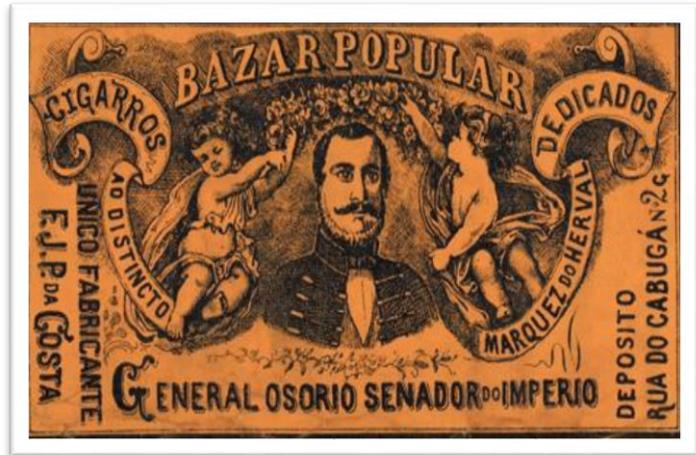
E, de fato, a chegada deu-se no mês seguinte. Conforme consta no escrito de Athos Damasceno, o *Grande Circo Italiano*, dirigido por Giuseppe Chiarini instalou-se na capital Rio-grandense em junho de 1871. Apresentando um espetáculo riquíssimo que incluía “demonstrações acrobáticas, mitológicas, hípicas e pantomímicas”, Chiarini obteve grande sucesso de público, incluindo muitas famílias de “categoria social”, segundo o autor. Damasceno ainda comenta que, conforme notícias da época - suponho que publicadas em jornais consultados por ele - em um dos espetáculos oferecidos por Chiarini, lotando-se camarotes, frisas e arquibancadas, alojaram-se nos corredores “mais de quinhentas pessoas em pé!” (1956, p. 129).

Ao comentar a qualidade do elenco trazido por Chiarini, Damasceno cita entre outros artistas de renome e grande talento, a Família Pereira. Tamanho teria sido o

¹⁷ *Politeama*: espécie de teatro destinado à realização de espetáculos de variedades, compostos por atrações diversas, mesclando teatro, circo, dança, música, dentre outras linguagens, num mesmo espetáculo. Em geral, constituíam espaços culturais mais democráticos e não elitizados, sendo frequentados por pessoas das mais variadas classes sociais.

¹⁸ Sobre Chiarini ver: LOPES, Daniel de Carvalho. A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869-1872. 2015. 168 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

sucesso do *Circo Chiarini* em Porto Alegre que, segundo o autor, acabou por precipitar a partida de outra companhia artística, a companhia teatral de Adelaide Amaral, que partira para a cidade de Pelotas (RS), em busca de público (1956, p.130). Damasceno não nos conta em que



circunstâncias o *Circo Chiarini* partiu e nem para onde foi, em que pese elogie sua temporada. Diferentemente, troca de assunto e passa a tratar da visita a Porto Alegre do General Manuel Luís Osório – o Marquês do Herval, consagrado herói da Guerra do Paraguai (1864-1870).¹⁹

Penso ser interessante observar neste ponto, na narrativa de Damasceno, elementos que nos permitem vislumbrar o contexto histórico da capital rio-grandense naquele momento. A cidade de Porto Alegre encontrava-se às voltas com as homenagens que estavam sendo organizadas em função da vinda do tal general, entre os meses de julho e agosto daquele ano de 1871. Damasceno conta que a cidade embandeirada se preparou para receber o Marquês do Herval, oferecendo-lhe vibrantes demonstrações cívicas e excepcionais cerimônias oficiais, além de concertos e espetáculos teatrais, realizados no *Theatro São Pedro*. Segundo o autor, as comemorações contaram inclusive com a presença do poeta Hilário Ribeiro de Andrade e Silva que teria declamado um poema de treze longas estrofes, dedicando-o ao herói de guerra. Segundo o autor, as tais comemorações arrastaram-se por cerca de duas semanas, até a partida do General Osório para a cidade de Pelotas (RS).

Enfim, foi mais ou menos esta a Porto Alegre que se apresentou à família Pereira, naquele agitado ano de 1871. E, ao que parece, Albano Pereira muito simpatizou com a cidade, posto que a ela retornou quatro anos após, para aqui estabelecer-se então, com a

¹⁹ Na imagem, rótulo de cigarros dedicado ao Marquês do Herval, vê-se o rosto do referido general. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Lu%C3%ADs_Os%C3%B3rio> Acesso em: abr./2017.

família, sua trupe de artistas e audaciosos projetos que constituem o tema da próxima seção. O espetáculo segue! Mas antes, vejamos algumas fotos de família.

1.2 Álbum de família

Nesta seção de meu escrito, partilho com o (a) leitor (a) algumas fotografias de família que gentilmente me foram cedidas em formato digital pelo Sr. Ricardo Rezende, bisneto de Albano Pereira e neto de Anita. Segundo o Sr. Rezende me relatou, sua avó que era trapezista teria trabalhado no circo da família até 1902 - ano em que deixou a carreira de artista a pedido do marido, Enock Rezende, um carioca, filho de uma família com títulos de nobreza concedidos por D. Pedro II. Tal como comentei na introdução, o Sr. Ricardo entrou em contato comigo por e-mail, após ter lido meu trabalho de conclusão de curso, dizendo o seguinte:

Li sua publicação sobre Albano Pereira, o Circo Universal, e a ocupação de espaços públicos. Ele é meu bisavô. Minha avó era artista do circo de onde saiu para se casar. Ela nasceu em Porto Alegre. Um dos filhos de Albano Pereira, Alcebíades Pereira, seguiu a carreira do pai, que morreu de um tiro acidental dado por marido traído, em Rio Novo, Minas Gerais, durante a apresentação do circo. Alcebíades teve circo que ocupou o largo do Paissandu, em São Paulo, por muitos anos, e o filho de Alcebíades, Albano Pereira Neto, foi palhaço atuando no Circo e na TV, na década de 1950. Era a dupla Fuzarca e Torresmo. Pereira foi amigo de D. Pedro II, e deste recebeu um cavalo. Ele treinava os animais do Imperador, já ao final do reinado, em São Cristovão, Rio de Janeiro, e o Circo Universal ocupava o que é hoje o Largo de São Cristovão. Vou lhe mandar fotos da família. (REZENDE, Ricardo. Meu bisavô. Mensagem pessoal. Mensagem recebida por <reservas@varandadosol.com.br> em 03 ago.2015.)

A partir desse primeiro contato, trocamos alguns outros e-mails, informações e fotos de família. Não obstante a disponibilidade em partilhar comigo esses registros, o Sr. Rezende não soube precisar a data em que foram produzidos. No entanto, pesquisando a respeito do nome que consta em algumas das fotografias, pude verificar que estas foram feitas em um estúdio conhecido como *Elias Phot.*, que ficava localizado na Rua da Carioca,

nº 114/120, no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1880 e 1890 (KOSSOY, 2002, p. 293).
Pois bem, agora vejamos este pequeno álbum de família!



ALBANO PEREIRA

Desenho a lápis. Sem data. Arquivo de família.



ALCEBÍADES, CARLOS E ANITA

Sem data. Arquivo de família.



ALCEBÍADES, ANITA E O TRAPÉZIO DUPLO

Sem data. Arquivo de família.



ALCEBÍADES

Sem data. Arquivo de família.



CARLOS

Sem data. Arquivo de família.



ANITA

Sem data. Arquivo de família.



ANITA

Sem data. Arquivo de família.



Elias Phot.

CARIOCA 114 E 120

Rio de Janeiro.

ANITA E ALCEBÍADES

Sem data. Arquivo de família.



ALCEBÍADES

Sem data. Arquivo de família.

CIRCO ALCIBIADES



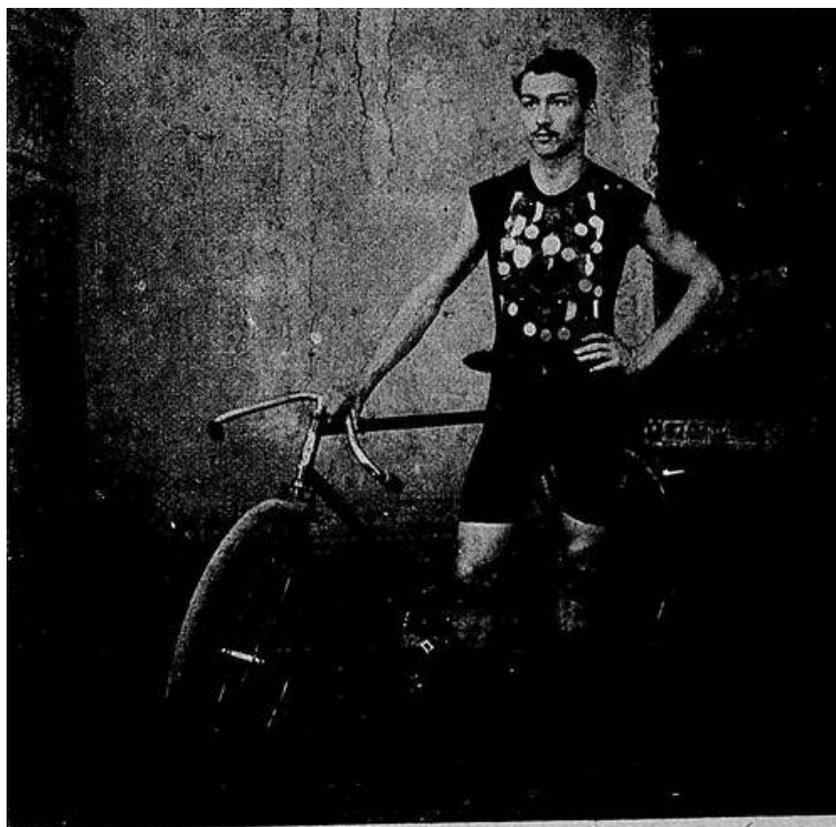
Lembrança do SIGNAL DA CRUZ

LEMBRANÇA DO CIRCO ALCEBÍADES

Sem data. Arquivo de família.



VELO CLUB — GRANDE PREMIO — 50 kilometros, 150 voltas. (Phot. instantanea da 1ª volta).



OMEGA, (Albano Pereira) — o vencedor do Grande Premio de domingo ultimo no Velo-Club.

**Fotografias
publicadas na
*Revista da
Semana***

(03/08/1902, RJ)

2 RESPEITÁVEL PÚBLICO: OS CIRCOS ESTÁVEIS DE ALBANO PEREIRA

Antes de tratar especificamente dos empreendimentos circenses de Albano, farei alguns rodeios. Sim, rodeios. Mas, tratam-se de rodeios necessários, uma vez que me parece descabido apressar-me em tratar dos circos estáveis construídos por Albano Pereira, sem antes ao menos comentar a respeito da diversidade de estruturas arquitetônicas pensadas, adaptadas e utilizadas pelos circenses. Noutras palavras, estou aqui avisando ao (a) leitor (a) que nas linhas que seguem, desvio um tantinho das delimitações espaciais e temporais que estabeleci em meu estudo, realizando um grande recuo temporal, no qual, comento brevemente acerca da história do circo e de suas diferentes estruturas arquitetônicas. E, lá vamos nós!

2.1 Um pouco sobre o circo e suas estruturas arquitetônicas

Ao tratar do processo de desenvolvimento histórico das artes circenses, Erminia Silva nos conta que foi durante a segunda metade do século XVIII que, na Europa, grupos influenciados por diversas formas de expressões artísticas passaram a se identificar enquanto circenses. Esses indivíduos - acrobatas, equilibristas, adestradores de animais, manipuladores de bonecos, dentre outros - há muito apresentavam-se ao ar livre, em barracas ou palcos improvisados, sendo figuras presentes no espaço urbano, apresentando suas habilidades em feiras, largos e praças. Silva também nos conta que, ao final desse período, as apresentações equestres que há muito gozavam de grande prestígio em meio à nobreza europeia, passaram a ser realizadas por ex-cavaleiros

militares, fora dos “muros aristocráticos”, ou seja, nas praças, ao ar livre e mediante pagamento. Esse processo fez com que o cavalo se tornasse um animal mais disponível no mercado e de custo mais acessível, o que por sua vez, possibilitou aos artistas saltimbancos não apenas adquirirem tais animais, mas também tornarem-se hábeis cavaleiros (2007, p.33-34).

Segundo Erminia Silva, a historiografia europeia ressalta a relevância histórica de três companhias artísticas enquanto originárias daquilo que mais tarde será reconhecido como artes circenses. Estas companhias inseridas num mesmo contexto temporal e espacial - a década de 1760, em Londres - pertenciam a três indivíduos distintos: Price, Jacob Bates e Philip Astley. De acordo com Silva, dentre as três companhias, a de Astley possui maior destaque para os pesquisadores da história do circo na Europa. Astley era um suboficial da cavalaria, que se desligou de seu regimento por volta de 1766 e, juntamente com alguns companheiros, passou a se apresentar fora dos meios aristocráticos, ao ar livre. Em seguida, Astley adquiriu um terreno e nele construiu “tribunas de madeira em frente a uma pista circular”, estrutura adequada à realização de exercícios equestres (2007, p. 34).

Segundo Silva, grande parte da bibliografia que trata da história do circo atribui à Astley a criação não apenas da pista circular, como também a criação de um novo tipo de espetáculo, reunindo artistas diversos e exibições equestres, sendo realizado em espaço fechado e mediante cobrança de entrada (2007, p. 35). Silva, no entanto, ressalta que outros espaços físicos e de composição arquitetônica semelhantes já existiam naquela época – o que nos faz pensar que as famigeradas *origens* da pista circular, característica marcante do circo, não estejam atreladas apenas à Philip Astley, mas a um movimento coletivo, protagonizado por vários indivíduos contemporâneos a ele e que trabalhavam no mesmo ramo artístico e cultural.

Aqui faço uma pausa para um comentário rançoso. É que preciso dizer que nós historiadores temos lá nossas manias e, isso de ficar procurando a *origem* das coisas é uma delas. Obviamente, dado que não sou nenhum gênio das reflexões históricas, também devo dizer que não me dei conta disso sozinha. Foulcault já nos alertava a respeito, em sua *Microfísica do Poder* (1879). Antes que o leitor, ou pior, um colega de ofício, vá conferir e volte me acusando de injúria, esclareço: Foulcault não usou a palavra *mania*. Eu usei. Ele era um intelectual muito mais sofisticado.

Mas, voltemos ao cavaleiro inglês e suas peripécias circenses. Erminia Silva, entretanto, concorda que Astley foi inovador em relação ao tipo de espetáculo que produzia. Conforme descreve a historiadora, Astley associou num mesmo espetáculo números equestres executados por cavaleiros acrobatas (ao som de um tambor que marcava o ritmo dos movimentos) a números diversos executados por funâmbulos, acrobatas, malabaristas, adestradores de animais, entre outros. Segundo Silva, a junção de dois segmentos distintos num mesmo espetáculo, ou seja, dos artistas saltimbancos e dos grupos equestres de origem militar, pode ser considerada a base do *circo moderno*. Outro aspecto destacado pela autora é o uso de um *enredo* para a encenação, em contraposição à mera exibição de habilidades físicas ou relativas ao adestramento de animais – o que caracterizava o trabalho da grande maioria dos grupos artísticos daquele período (2007, p. 35).

Em 1779, Astley inaugurou o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, um anfiteatro permanente, coberto, construído em madeira e conjugado a uma pista circular cercada por arquibancadas. O historiador Peter Burke, ao analisar a cultura popular na Idade Moderna, ressaltou as inovações introduzidas por Philip Astley no que se refere ao espetáculo circense: “[...] o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário” (1989, p. 271). Todos esses aspectos inovadores que surgiram no decorrer da segunda metade do século XVIII, mais do que uma forma de apresentar o espetáculo circense, constituíram uma organização específica desse modo de produção artística.

Astley não utilizou a palavra *circo* para denominar o espaço por ele construído, mas um cavaleiro de nome Hughes, que havia trabalhado em sua trupe, assim o fez ao criar sua própria companhia e espaço de espetáculo – o *Royal Circus*, em 1780 (SILVA, 2007, p. 35). Hughes, por sua vez, operou transformações não apenas na estrutura física do circo, mas também na composição do espetáculo. Quanto à estrutura, associou palco e pista, além de substituir as arquibancadas por camarotes e galerias superpostos. Quanto ao espetáculo, Hughes aprofundou a influência do teatro de mímica em seus programas, concedendo às pantomimas o mesmo espaço e importância dado aos exercícios equestres e acrobáticos (SILVA, 2007, p. 39).

Segundo Silva, na Europa e ao longo do século XIX, a grande maioria das companhias circenses apresentava-se em *instalações estáveis*, ou seja, estruturas físicas

construídas em madeira que não eram desmontadas e carregadas ao final da temporada de espetáculos. Naquela época, anfiteatros e teatros também eram adaptados e utilizados por companhias que dispunham de condições materiais para fazê-lo. Segundo relata Silva, o “(...) circo ambulante ou circo sob tenda, na Europa, era considerado estabelecimento de segunda categoria, em comparação aos de madeira, fixos, ou aos teatros adaptados” (2007, p. 50). Essa informação trazida por Erminia Silva a respeito da valoração dos circos estáveis em detrimento das estruturas móveis é fundamental para análise dos empreendimentos construídos por Albano Pereira na província do Rio Grande do Sul, uma vez que, o modelo de organização do espaço urbano e dos espaços de convívio social era o modelo europeu, em especial o francês, conforme se pode perceber nos projetos de ajardinamento de largos e praças da capital, por exemplo. Adiante, voltarei a este ponto, quando tratar das estruturas estáveis construídas por Albano Pereira.

Não foi no continente europeu, mas sim na América, especificamente nos Estados Unidos, que se deu a consolidação do uso de tendas ou barracas enquanto espaço de espetáculo, pelos artistas ambulantes. Por aquelas bandas, conforme descreve Silva, território constituído por inúmeras pequenas cidades e enormes distâncias a se percorrer, foi onde se iniciou o processo dentro do qual tudo o que constituía a estrutura que servia de espaço de espetáculo passou a ser armado, desarmado e transportado junto da trupe de artistas. Esta estrutura móvel, com o passar do tempo, naturalmente, foi sendo aprimorada, com o advento dos mastros centrais, da cobertura de lona e do uso da iluminação, apenas para citar alguns elementos. Do mesmo modo, os meios de transportá-la também se modernizaram, passando das carroças aos navios e trens. Segundo Silva, ainda no final da primeira metade do século XIX, as estruturas móveis também foram incorporadas pelos circenses europeus e, assim como as estruturas estáveis, passaram a ser consideradas importantes espaços de espetáculo (2007, p. 50-51). Nas palavras de Silva,

Com a possibilidade de adquirirem maior mobilidade, aliada à incorporação de artistas dos vários países por onde passava, o circo consolidava-se como um espaço de múltiplas linguagens artísticas, que pressupunha todo um conjunto de saberes definidores de novas formas de produção e organização de espetáculo: animais, misturas de nacionalidades, acrobacias, números aéreos, magia, *shows* de variedades, representações teatrais com pantomimas e entradas de palhaços com ou sem diálogo. (2007, p. 51)

Ao narrar o processo histórico de constituição das artes circenses, Silva não deixa de comentar a respeito das críticas, censuras e todo tipo de restrições de que foi alvo o espetáculo circense ao longo de sua existência. As discussões levantadas em torno do uso da fala – prerrogativa do teatro – no circo durante boa parte do século XIX, constitui exemplo emblemático de uma série de questões políticas enfrentadas historicamente pelos circenses (SILVA, 2007, p. 47). Por ora, tais questões não constituem o foco de análise desse meu escrito e, por isso, não pretendo a elas me deter. Sendo assim, retomo o trecho do livro de Erminia Silva que citei acima, ressaltando o quanto sua leitura nos permite compreender a diversidade que caracterizava o espetáculo circense produzido ao longo do século XIX. Mais do que isso, podemos compreender, em certa medida, como se organizava o circo no período em que muitos artistas partiram do continente europeu, migrando para outros países, carregando saberes específicos desse modo de produção artística.

Dentre os motivos desse movimento migratório de artistas que partiram da Europa para outros continentes, podemos citar as guerras, as perseguições e as proibições de apresentações em praça pública, mas, sobretudo, deve-se ressaltar a natureza itinerante desses grupos de indivíduos como verdadeiro cerne desse movimento migratório. Assim, foi em movimento, tal como é de sua essência, que os circenses partiram da Europa, levando consigo sua arte e seus saberes, constituindo-se historicamente, entrando em diálogo com outros segmentos do campo das artes e da cultura, integrando diferentes nacionalidades, adaptando-se a diferentes contextos, reinventando sua arquitetura, seus aparelhos e seus números.

Partindo da Europa, os circenses chegaram à América na passagem do século XVIII para o século XIX, sendo que as primeiras menções a sua presença na América Latina dizem respeito especificamente à Argentina. No final do século XVIII, artistas referidos como circenses pelos historiadores argentinos chegaram ao Brasil, vindos daquelas bandas (SILVA, 2007, p. 54). Esses artistas imigrantes constituíam, em sua maioria, famílias descendentes de saltimbancos e de ciganos que apresentavam em ruas, praças e teatros europeus, um espetáculo eclético, misturando variadas expressões artísticas contemporâneas: equilibrismo, acrobacia, ginástica, teatro e animais. Como podemos perceber, entre os imigrantes que chegaram ao Brasil no século XIX, muitos indivíduos

eram artistas, ou seja, trabalhadores como tantos outros, porém, com suas especificidades. Esses trabalhadores, por exemplo, não foram buscar trabalho no campo, mas diferentemente, permaneceram nos centros urbanos, a procura de espaços disponíveis à apresentação de sua arte.

Ao migrar da Europa para outros continentes, tais artistas trouxeram consigo e mantiveram aqui a tradição da transmissão oral, familiar e coletiva dos saberes circenses, cujo conteúdo dava conta desde a prática de armar e desarmar o circo, passando pela formação e capacitação do artista para executar os números e as peças de teatro, até as questões da vida cotidiana de um grupo itinerante. A essa organização e configuração das artes e dos artistas circenses no Brasil, de suas relações familiares e de trabalho, Erminia Silva denominou *circo-família* – conceito que apresentei anteriormente. Esses artistas saltimbancos que trouxeram consigo experiências prévias de trabalho em circos de fora do Brasil, que se apresentavam nas ruas, praças e largos, exibindo sua destreza corporal e seu domínio sobre animais, no dizer circense, são denominados *pioneiros*. Noutras palavras, é possível dizer que esses artistas saltimbancos, através de seus saberes e experiências prévias, foram os indivíduos que constituíram os primeiros circos no Brasil (SILVA, 2009, p. 119).

Parte desses artistas imigrantes possuía contrato com alguma companhia de circo e, chegando ao Brasil, apresentaram-se em teatros adaptados ou tendas próprias, junto de suas respectivas companhias. Outra parcela significativa de artistas que não estava vinculada a companhias formalmente organizadas, fazia seus espetáculos de forma independente, demonstrando suas habilidades físicas e números com animais amestrados. Esses artistas, por não encontrarem aqui, no início do século XIX – e também ao longo dele e ainda mesmo no século XX – grande número de espaços permanentes de espetáculo, semelhantes àqueles existentes na Europa, como teatros, hipódromos e circos cobertos, acabaram por trabalhar ao ar livre, em feiras, praças e largos, aproveitando, quando possível, as festividades locais e o público por elas reunido.

Silva nos conta que o primeiro registro de visita ao Brasil de uma companhia circense formalmente organizada, diz respeito ao circo de Giuseppe Chiarini, no ano de 1834 em Minas Gerais (2007, p. 58). Segundo a pesquisadora, no *Livro de Receita e Despesa da Comarca Municipal de São João d'El Rey*, foi registrada a entrada de um requerimento encaminhado pelo Sr. Chiarini, pedindo licença para realizar um espetáculo

de dança no *Theatrinho da Vila*, além de registrar-se também o pagamento de \$ 400 réis (2007, p. 61). Sim, caro leitor, não me enganei. Era mesmo um espetáculo de dança. E não é de se estranhar, uma vez que conforme consta na biografia do Sr. Chiarini, tanto ele, quanto sua família, dominavam os mais variados gêneros de expressão artística – o que lhe permitia lançar mão dessa diversidade de ofícios para registrar seus pedidos de licença, conforme lhe parecesse mais oportuno. E, como veremos a seguir, muitos dos poucos teatros da época não eram afeitos a certos gêneros artísticos, como o circo por exemplo. Possivelmente neste caso, um espetáculo de dança, ao invés de circo, estivesse mais ao gosto das autoridades que iriam analisar o pedido do Sr. Chiarini.

Gostaria ainda de me demorar um pouco mais comentando a respeito deste artista e empresário circense, posto que foi com ele que Albano Pereira e sua família chegaram a Porto Alegre, em 1871. Fazendo referência ao historiador do circo, Henry Thétard (1947), Silva nos conta que os registros mais antigos da família Chiarini remontam ao final do século XVI na França e que esta família atuava nos mais variados gêneros artísticos, tais como: dançadores de cordas, mostradores de marionetes, mímicos coreógrafos, paradistas de ombro, entre outros. Nesse contexto, a família Chiarini acabou enveredando para o ramo das artes circenses, trabalhando em Londres, no circo de Philip Astley, no final do século XVIII e, posteriormente, com Antonio Franconi, mestre de quem foi aluno na França, no período que se sucedeu à Revolução (2007, 58-59).

Após trabalhar com Franconi, muito provavelmente em seu *Amphithéâtre Franconi* - estrutura estável herdada de Philip Astley quando este foi proibido de permanecer na França - Chiarini viajou com uma estrutura móvel pela América do Norte, Japão e América Latina.²⁰ Na Argentina, ao final da década de 1820, já havia inaugurado um hotel, um pequeno teatro e um circo de caráter estável com capacidade para um público de 1.500 pessoas. Segundo Silva, a estrutura que é tida como um dos primeiros circos estáveis construídos na América Latina, era denominada de *teatro-circo*, não era coberta e oferecia apenas espetáculos vespertinos. Além disso, possuía pista e palco, arquibancadas e uma área para espectadores assistirem aos espetáculos em pé (SILVA, 2007, p. 59). Pois bem, dadas essas informações a respeito de Chiarini e de sua experiência

²⁰ Em seu livro, Erminia Silva comenta brevemente a respeito da sociedade estabelecida entre Philip Astley e Antonio Franconi. Para maiores informações, ver: SILVA, 2007, P.40.

com estruturas estáveis na Argentina, sugiro ao leitor guardá-las para logo mais, quando tratarmos das estruturas estáveis de Albano Pereira construídas no sul do Brasil.

Em sua dissertação de mestrado, Daniel de Carvalho Lopes, dedicando-se ao estudo da produção do Circo Chiarini no Brasil, trata de um outro circo estável construído pelo empresário circense também na América Latina, especificamente, no México. Lopes nos informa que, em 1864, logo que chegou ao México, deu início à construção de uma estrutura estável, feita em madeira, para servir de espaço de espetáculo para sua companhia equestre (2015, p. 40). Fazendo referência ao estudo do historiador mexicano Julio Revollo Cárdenas (2010), Lopes ressalta que este teria sido o primeiro *circo teatro* ou circo estável do México e que teria servido como espaço de espetáculo para inúmeras companhias circenses, em especial, no ano de 1865, quando Chiarini foi para Cuba (2015, p. 40). Tempos depois, um incêndio destruiu o circo de Chiarini que, logo após, tratou de erigir um novo circo estável no pátio do antigo Convento de São Francisco – sendo este o segundo circo estável da Cidade do México (CÁRDENAS, 2010, p. 51 In, LOPES, 2015, p. 40). Sobre este novo circo, denominado *Gran Circo Chiarini*, Lopes transcreve a descrição feita pelo próprio Chiarini, constante num folheto propagandístico apresentado por Cárdenas:

De fato, mandei levantar o atual, que chegando ao seu final, nada desejaria, seja pela sua capacidade e solidez, seja pela central situação, seja pelo bom gosto e notável elegância, capaz de conter três mil setecentas pessoas com todo conforto; na sua construção levamos em conta também o fato de poder converter o espaço, em poucas horas, em um belo salão de baile público ou privado, como também para grandes concertos ou para banquetes monstruosos, pois poderão ser servidos até oitocentos talheres. O vasto salão de circo mede vinte e cinco varas de cada lado, contem quinhentas e cinquenta lunetas, duas fileiras de arquibancadas, e setenta e cinco palcos com assentos para seis pessoas cada um. Durante os entreatos, o público poderá desfrutar também de um elegante salão de folga, aquele onde se encontra a magnífica escada que dá entrada aos palcos do andar superior. No primeiro corpo desta bela escada, as senhoritas encontrarão as luxuosíssimas penteadeiras que lhes estão expressamente reservadas, assim como aos senhores um guarda-capas e também uma bem surtida cantina e uma doceria, ambas localizadas no mesmo prédio, pois o local está desenvolvido em tais condições de conforto, ventilação, luxo e elegância, que pode garantir que é, no seu gênero, o mais belo e elegante de todo o mundo, digno competidor do Gran Teatro Nacional, ao qual corresponde à capital na qual tem sido feito. (Cárdenas, 2010, p. 51, IN. Lopes, 2015, p. 40)

Ao analisar a magnitude do circo estável construído por Chiarini no México, Lopes relaciona-o a dois outros empreendimentos de porte semelhante construídos no Brasil, quais sejam: o *Circo Olímpico da Guarda Velha*, propriedade de Bartolomeu da Silva Corrêa, construído no Rio de Janeiro, na década de 1860, e o *Circo Universal* de Albano Pereira, construído em Porto Alegre, em 1875. Do Circo Universal, tratarei mais adiante. Porém, neste ponto, aproveito para trazer algumas informações acerca desta outra estrutura estável, construída na capital do Império brasileiro à mesma época em que Chiarini erigiu seu circo estável no México.

Lopes nos informa que Bartholomeu da Silva Corrêa era artista e diretor circense e, ao final da década de 1860, dirigia uma companhia própria formada por artistas brasileiros. Nem Lopes, nem Silva, ao tratar do caso do Circo da Guarda Velha, conseguem definir sua data de fundação. No entanto, segundo Silva, pela análise das fontes disponíveis é possível inferir que desde a década de 1840 já se constituísse enquanto espaço fixo de espetáculo, estando disponível ao uso de companhias circenses (LOPES, 2015, p. 77; SILVA, 2007, P. 77-78). Sabe-se que, em 19 de fevereiro de 1871, o *Circo Olímpico da Guarda Velha*, após passar por uma reforma, reabriu suas portas com o nome de *Theatro Imperial D. Pedro II*. Com um palco capaz de mover-se e transformar-se em picadeiro, camarotes, uma galeria superior, varanda em torno da plateia, tribunas para a família imperial, camarotes no arco do proscênio e uma rampa de acesso para os animais de grande porte, bem como para as jaulas e carruagens, tinha o teatro, sem dúvida alguma, capacidade de acolher espetáculos de todo gênero de expressão artística, em especial, os espetáculos circenses (SILVA, 2007, p. 77-78).

Interessante também é considerar uma informação trazida por Lopes em seu estudo e que diz respeito a uma dada temporada do Circo Chiarini em parceria com a companhia de Bartholomeu da Silva Corrêa, no *Circo Olímpico da Guarda Velha*, entre 1869 e 1870 (2015, p. 79). Sobre essa temporada, penso ser oportuno refletir a cerca de dois aspectos. O primeiro, diz respeito ao fato de que o *Circo Olímpico da Guarda Velha*, ao que parece, seguiu servindo de espaço de espetáculo mesmo no período em que, provavelmente, esteve em andamento a reforma que antecedeu sua reinauguração em 1871, com o nome de *Theatro Imperial D. Pedro II*. O segundo aspecto diz respeito ao fato de que, logo em seguida, Chiarini realizou uma temporada em Porto Alegre e, sabe-se que junto de sua trupe estava a família Pereira (SILVA, 2007, p. 79).

Ao tratar da história do circo no Brasil, Erminia Silva comenta que “as experiências anteriores e o modo como os circenses foram estabelecendo suas relações de trabalho, espaços empresariais e incorporações culturais” contribuíram para o surgimento de iniciativas relacionadas à construção de “lugares fixos” de espetáculo capazes de acolher apresentações teatrais e ginásticas (2007, p. 77). Dadas essas informações, penso que é possível considerar a possibilidade – digo possibilidade, porque não localizei documento algum que viesse corroborar para tal afirmação - que Albano Pereira tenha participado desta temporada de Chiarini no circo estável de Bartholomeu da Silva Corrêa e que tenha somado esta experiência àquelas anteriores tidas na Argentina, onde junto dos Irmãos Carlo trabalhou em alguns politeamas, além de estabelecer sociedade com Martinho Lowande. De fato, conforme comentou Silva, ao chegar a Porto Alegre em 1875, Albano Pereira trazia consigo não apenas sua arte, mas saberes técnicos suficientes para empreender no ramo das artes circenses, investindo em estruturas estáveis enquanto espaços de espetáculo não apenas destinados às apresentações das companhias por ele dirigidas, mas também a companhias artísticas que por ventura visitassem a cidade e desejassem arrendar tais espaços (2007, p. 79).

Sobre as estruturas estáveis comentadas acima - os circos de Chiarini, construídos na Argentina e no México e, o *Circo Olímpico da Guarda Velha* de Bartholomeu da Silva Corrêa, construído no Rio de Janeiro – chamo a atenção para dois aspectos ressaltados por Lopes em seu escrito. Primeiro, o fato de que tais estruturas, tal como ocorria na Europa ainda no século XVIII, não recebiam unicamente companhias circenses, mas artistas de todos os gêneros. Noutras palavras, pode-se afirmar que em comparação com os teatros existentes à época, os circos estáveis eram espaços bem mais versáteis uma vez que tinham em sua estrutura física e arquitetônica todos os atributos necessários à realização desde apresentações teatrais, musicais e de dança, até espetáculos equestres que envolviam, naturalmente, animais de grande porte e suas acomodações, por exemplo. Outro aspecto a se destacar é o que Lopes descreve como “potencial do circense enquanto empreendedor de sua arte”, apostando seus investimentos na construção de estruturas estáveis de tamanha magnitude e porte, cientes de que este era um investimento seguro, ou seja, feito na certeza do sucesso do empreendimento circense (2015, p. 41).

Mas, agora voltando àqueles primeiros artistas saltimbancos que chegaram ao Brasil - músicos, mímicos, ilusionistas, mostradores de títeres e sombras chinesas -

Erminia Silva nos chama a atenção para o fato de que muitos deles, não se filiaram propriamente ao circo, preferindo apresentar-se em teatros de variedades que, além de pouco numerosos, nem sempre permitiam suas apresentações (2009, p. 118). Um caso citado por Silva que, por sua vez, faz referência à obra de Athos Damasceno (1956) é bastante emblemático. O caso diz respeito a um artista equestre de nome Manoel Antônio da Silva que, por ter sido proibido de se apresentar na *Casa da Ópera* de Porto Alegre, teria recorrido à um tal capitão Moreira, apresentando-se em sua residência (SILVA, 2007, p. 58). Em meio a seu estudo acerca da agenda cultural de Porto Alegre no século XIX e tratando do período final da década de 1820, Damasceno comenta:

Conquanto a Diretoria do *Theatrinho Particular* não gostasse de ceder a Casa da Ópera a pessoas estranhas e, com suas frequentes recusas nesse sentido, a muitas obrigasse a procurar outros locais para *exibir-se em público* – como aconteceu com o acrobata Manoel Antônio da Silva que, *declarando não haver nesta cidade lugar suficiente*, precisou socorrer-se da residência do capitão Moreira, a fim de *efetuar ali umas danças sobre um cavalo a galope e pular uns pulos sobre o mesmo, além de outras difíceis passagens* – o certo é que vários artistas, que à época nos visitaram, obtiveram a *concepção* do zeladíssimo pardieiro, nele apresentando, com êxito, à *filantrópica plateia* do burgo programas bastante sofríveis. (1956, p. 11-12)

Como se pode notar, os poucos espaços de espetáculo existentes à época não abriam suas portas a todo e qualquer artista ou gênero artístico. E, para além disso, chamo a atenção para algo que talvez passe despercebido nessa citação de Damasceno e que vem a ser o fato de o próprio autor, ao comentar o caso, tentar justificá-lo pelos “programas bastante sofríveis” apresentados por muitos dos artistas que ganhavam a autorização de apresentar-se nos teatros da época. Notadamente, havia durante o século XIX – e, possivelmente também durante o século XX – um processo de seleção de gêneros artísticos referente ao uso dos teatros da cidade e, nesse contexto, nem sempre os circenses tinham nesses palcos a permissão para exercer seu ofício. Mas não foram apenas os teatros que lhes impuseram restrições. Com o passar do tempo, em algumas localidades, as autoridades passaram a proibir as apresentações em praça pública, por motivos diversos, entre os quais, os acidentes envolvendo os animais pertencentes aos artistas ambulantes (SILVA, 2009, p. 122).

Em meio a esse contexto de entraves impostos às apresentações públicas e desejosos de se apresentar em um local bem estruturado, minimamente protegido das intempéries do tempo, onde pudessem cobrar ingressos e, principalmente, que fosse capaz de comportar a diversidade de gêneros artísticos presente em seus espetáculos, os circenses fazendo uso de seus saberes técnicos, trataram de adaptar as estruturas arquitetônicas que conheciam de fora do Brasil, para a realidade que aqui se apresentava a eles naquele momento.

Em seu livro, Erminia Silva (2009) nos apresenta algumas descrições de estruturas físicas, bem como suas denominações, com base em relatos, desenhos e fotografias que coletou por meio de entrevistas com diversos circenses, incluindo familiares seus, como no caso do próprio pai, o Sr. Barry Charles. E, porque penso ser de grande importância para a análise dos espaços construídos por Albano Pereira em Porto Alegre e Rio Grande, partilho aqui algumas das informações trazidas por esta pesquisadora a respeito das estruturas físicas circenses criadas – ou melhor, recriadas, ressignificadas – no Brasil. Para a autora, a dimensão tecnológica que é indissociável da dimensão cultural, revela o modo como este grupo de artistas pioneiros e, conseqüentemente, seus descendentes construíram sua relação de adaptação com este vasto e diverso território nacional. Segundo nos conta, “Pelos relatos, as primeiras formas de apresentação, em recinto fechado, são denominadas de *circo de tapa-beco*, *circo de pau a pique*, *circo de pau-fincado* e *circo americano* (o mais conhecido atualmente)” (2009, p. 120).

A primeira estrutura apresentada por Silva foi denominada pelos circenses de *circo de tapa-beco*. Em linhas gerais, pode-se dizer que esta estrutura era armada em um terreno baldio que fosse ladeado por duas casas, cobrindo-se a frente e os fundos com o que chamavam de *pano de roda* – um tecido tingido com cera de carnaúba e que, mais tarde, foi substituído pela lona. Conforme Silva, para que o público não pudesse espiar o espetáculo, deixando de pagar a entrada, é que o pano de roda era tingido, pois do contrário, ficava transparente. Em meio ao terreno, limitado pelas casas nas laterais e pelo pano de roda à frente e aos fundos, delimitava-se o espaço dos artistas no formato de círculo, utilizando-se uma corda denominada *corda de bacalhau* e também alguns pedaços de madeira. Ao lado do círculo, erguia-se o mastro - segundo Silva, de eucalipto, jacarandá ou ipê – em cujo topo colocava-se um travessão denominado *escandalosa*, formando-se a imagem de um meio T, onde instalavam-se roldanas para passar as cordas necessárias aos

trabalhos aéreos, tais como o trapézio. Ao descrever o picadeiro montado no circo de tapa-beco, Silva comenta:

Esse picadeiro já media 13 metros de diâmetro, medida que os circenses consideravam “universal ou tradicional” (...) Assim, quando os primeiros circos itinerantes começaram a ser estruturados no Brasil, na primeira metade do século XIX, a tradição do picadeiro, sua forma e metragem foram mantidas, mesmo que fosse separado do público por uma corda de bacalhau (2009, p. 123).

Nos circos de tapa-beco, as apresentações eram realizadas apenas durante o dia e quando não chovia, em função da inexistência de cobertura. A não ser que levasse suas próprias cadeiras, o público assistia ao espetáculo em pé. Em termos de autorização para a instalação do circo de tapa beco, as companhias necessitavam da liberação não apenas das autoridades locais, como também, dos proprietários das casas que ladeavam o terreno baldio onde se pretendia armar a estrutura acima descrita. Ao mudar para outra localidade, a companhia partia levando apenas uma parte do material utilizado na construção do circo. O mastro, por exemplo, em função de seu comprimento e peso e, portanto, da impossibilidade de ser transportado em carros de boi, cavalo ou burro, era abandonado no terreno (SILVA, 2009, p. 124).

A segunda estrutura descrita por Erminia Silva em seu livro é o *circo de pau a pique* que, segundo relatos analisados pela pesquisadora, teria começado a ser utilizada entre as décadas de 1870 e 1880, perdurando até o início do século XX. Esta estrutura era construída com madeira serrada e disposta em círculo, fincada ao chão e presa uma a outra, sendo amarrada com cordas ou pregada. Ao redor dessa estrutura de madeira, colocava-se um pano de algodão. O circo de pau a pique também não possuía cobertura e nem arquibancadas ou cadeiras, do que decorre que os espetáculos ainda se realizavam durante o dia, sob a condição de não haver chuva, ficando o público em pé, caso não levasse consigo suas próprias cadeiras, tal como no circo de tapa beco. Ao partir, a companhia deixava a estrutura do circo de pau a pique armada no local – o que possibilitava a utilização por outras companhias que, por ventura, visitassem a mesma localidade. Silva comenta que, algumas vezes, a companhia vendia a madeira, noutras, esta acabava por ser usada como lenha pelos moradores vizinhos e, noutras situações ainda, a estrutura acabava por perecer com as intempéries do tempo (2009, p. 126).

A terceira estrutura descrita pela historiadora é o *circo de pau-fincado*. Segundo Silva, esta estrutura variava de acordo com as condições econômicas da família circense proprietária. Nesse contexto, o material utilizado ao redor do circo, por exemplo, poderia variar desde o pano de roda feito de algodão, passando por chapas de zinco ou alumínio, até placas de madeira. Segundo a historiadora, os circos que eram rodeados por chapas ganhavam o nome de *circos de empanadas*. Silva cita algumas inovações presentes nesse tipo de estrutura arquitetônica circense, tal como a cobertura – ainda de pano - que podia ser total ou parcial e o uso de lances de arquibancadas para acomodar o público.²¹ No entanto, conforme nos conta a pesquisadora, a grande inovação do circo de pau-fincado em relação aos outros modelos, foi o fato de, em seu transporte, carregar junto dos artistas o material empregado em sua montagem. Nas palavras de Silva:

O que mudou radicalmente em relação aos outros tipos de circo, é que a madeira utilizada para a sua volta foi beneficiada e transportada junto com o pessoal do circo, configurando o circo itinerante. Toda a estrutura física necessária para montagem passou a ser permanente (2009, p. 129).

E, as inovações relativas a esse modelo arquitetônico circense não param por aí. Silva ainda nos informa que foi também no circo de pau-fincado, que a iluminação começou a ser utilizada. Primeiramente, esta era feita com candeeiros a óleo e, posteriormente, através de lampiões a gás – o que permitiu a alguns circos, em alguns casos, trabalhar não apenas durante o dia, mas também à noite.

A quarta estrutura circense apresentada por Silva em seu livro é o *circo tipo americano* – que, segundo a autora, é o mais conhecido até hoje. Esse tipo de estrutura que surgiu por volta dos anos de 1820 nos Estados Unidos, começou a ser fabricado no Brasil a partir da década de 1940 ou - segundo relatos analisados pela historiadora, a partir dos anos de 1950-60. O circo tipo americano, conforme descreve a pesquisadora, implicava um processo de montagem e desmontagem, bem como de transporte, menos trabalhoso se comparado ao circo de pau-fincado, uma vez que a lona era fixada por meio de estacas, sem a necessidade de abrir buracos no chão. Nas palavras da autora: “Se antes

²¹ Em seu livro, Erminia Silva comenta, transcrevendo alguns trechos de depoimentos de circenses, a respeito dos variados procedimentos empregados pelos circenses para impermeabilizar o tecido utilizado como cobertura total ou parcial do circo de pau-fincado (SILVA, 2009, p.130-132).

era necessária uma semana para montar o circo, agora, podia-se armar da noite para o dia. A duração da estada na cidade foi se tornando mais curta, diferentemente do pauficado que permanecia no mínimo três semanas” (2009, p. 135).

Naturalmente, para além das inovações tecnológicas relativas à fixação da lona, os circenses também operaram outras inovações relativas à acomodação do público, à iluminação do circo, dentre outros aspectos. Importante também é ressaltar, tal como faz Silva, que as diferentes estruturas citadas coexistiram, ou seja, a criação de uma não implicou a extinção de outras. A utilização de um novo modelo de estrutura arquitetônica em detrimento de outro mais antigo, não estava apenas relacionada à vontade dos circenses ou ao domínio dos saberes técnicos necessários para fazê-lo, mas a inúmeros outros aspectos tão ou mais complexos, como por exemplo as condições econômicas e materiais da família circense proprietária ou o próprio contexto econômico, físico e cultural que se configurava em cada localidade. Um relato citado por Silva ilustra bem isso que tento explicar aqui:

Nós fizemos uma vez numa cidade na Bahia, uma tal de Amargosa, que era amarga mesmo a cidade, pois choveu 28 dias sem parar. E nós não demos um espetáculo nestes 28 dias. E não tinha o que comer, não tinha onde comprar, com que comprar nada... não tinha mesmo. A ponto de o meu tio sair com o circo, com a trupe, não sei se você sabe o que é trupe, ajuntar os artistas e sair com os panos de roda em salão, numa cidade, numa vilazinha, numa fazenda e fazer o tapa-beco, que a gente chamava. Tampava de um lado e de outro e fazia o espetáculo ali, para trazer dinheiro para poder mudar o circo da Amargosa para outra cidade. Isso eles viajaram, e foram com o tapa-beco e com a trupe e ficaram vinte dias, quer dizer que sempre a cada dois a três dias vinha um da trupe trazer dinheiro para alimentar a turma que estava na cidade, tomando conta do material; e os que não faziam números que trabalhassem em qualquer lugar. (Relato de José Wilson, In: SILVA, 2009, p. 127)

Por esse depoimento, podemos perceber que a escolha de uma dada estrutura arquitetônica entre os diferentes modelos existentes correspondia ao contexto que se apresentava em cada localidade aos circenses, na mesma medida em que estava diretamente relacionada às condições materiais da companhia. Ao mesmo tempo em que apresenta esses diferentes modelos físico-estruturais criados pelos circenses e utilizados no Brasil desde o século XIX, Erminia Silva ressalta a importância da tradição e dos saberes circenses compartilhados dentro do circo-família. Para esta historiadora, o domínio e o desenvolvimento de diversas técnicas - relativas à montagem e desmontagem

do circo, à impermeabilização das coberturas ou à confecção dos aparelhos utilizados nos seus espetáculos - denota a capacidade inventiva dos circenses, bem como um alto nível de complexidade e sofisticação tecnológica presente no fazer circense.

Pois bem. Finalizo neste ponto aquilo que chamei no início do capítulo de “rodeio necessário” e, mais adiante, de “desvio”, tendo gasto um tanto de palavras - e da paciência do (a) leitor (a) - tratando de parte da história do circo e de suas diferentes estruturas arquitetônicas, em especial, aquelas forjadas no Brasil. Com base nas informações que aqui partilhei, penso que podemos agora passar à descrição e análise dos casos relativos aos empreendimentos estáveis firmados por Albano Pereira em Porto Alegre e Rio Grande - ambas cidades da província do Rio Grande do Sul. Porém, como sou de fazer “rodeios”, começo tratando dos espaços disponíveis à apresentação de espetáculos existentes na capital rio-grandense.

2.2 Pequena história dos espaços de espetáculo existentes em Porto Alegre no século XIX

Antes de passar a tratar dos circos estáveis de Albano Pereira construídos em Porto Alegre e Rio Grande, proponho, neste ponto de meu escrito, comentar brevemente a respeito de como se caracterizava o contexto cultural da capital da província, especificamente no que diz respeito aos espaços de espetáculo existentes e disponíveis aos grupos artísticos naquela época. Faço isso com relação à Porto Alegre porque penso que dela - enquanto capital da província - emanavam os parâmetros e modelos definidos e impostos ao que deveria ser aceito enquanto espaço de espetáculo ou, de modo geral, espaço destinado ao lazer e à diversão. Para empreender tal tarefa, recorro novamente à Athos Damasceno e seu escrito (1956).

O autor inicia seu escrito comentando a respeito do gosto dos “primeiros colonizadores” de Porto Alegre, os açorianos, pelo teatro e pela música. Segundo Damasceno, apesar do apreço pelas artes, os “ilhéus e seus descendentes” levaram cerca de quarenta anos para construir o “primeiro teatro porto-alegrense”, o que se deu em 1794, com a inauguração da *Casa da Comédia*. Ao tratar do referido local, o autor comenta

que, na realidade, o nome era pomposo demais para o local e que “não passava ele de um mal-ajeitado barracão, pobremente feito de madeira ou, como melhor se diria, de pau-a-pique, com uma entrada lateral e outra pela caixa do teatro, sem abrigo ou saguão – raso, liso e ... amarelo...” (1956, p. 3).

Damasceno ainda nos informa que a situação anterior à construção da *Casa da Comédia* “era muito pior ainda: dois mofinos pardieiros um no Largo da Força e outro no Largo da Quitanda, arcavam com a espinhosa responsabilidade de proporcionar ao burgo precisado, um pouco de diversão” (1956, p. 3). No entanto, apesar das características pouco animadoras, parece que os dois espaços eram bastante frequentados pelo público local, posto que o próprio autor comenta que mesmo após a inauguração da *Casa da Comédia*, os referidos locais continuaram a ser frequentados. Nas palavras do autor:

De fato, às representações que ali se realizavam quase ninguém assistia, inclinando-se as preferências gerais para as alegres funções ao ar livre que, aos domingos e dias santos, tinham lugar no tablado dos dois largos, onde trupes ocasionais de instrumentistas e funâmbulos ofereciam ao povo o variado programa de suas habilidades e proezas” (1956, p. 3).

Em 1797, a *Casa da Comédia* passou a se chamar *Casa da Ópera*, bem como passou a ser utilizada enquanto espaço de espetáculo pela “cômica representante” D. Maria Benedita de Queirós Montenegro, mediante contrato assinado com o empresário Pedro Pereira Bragança - arrendatário do referido “teatrinho” - o qual encomendara a montagem de alguns “espetáculos de muito efeito”, a fim de acabar com a concorrência representada pelos demais espaços de espetáculo, citados anteriormente (1956, p. 4). Segundo Damasceno, o plano deu certo apenas nos primeiros meses. Findado o prazo estabelecido em contrato, ambos os sócios “se apartaram, sem olhar para trás” e o teatrinho cerrou suas portas até o ano de 1804 (1956, p. 5).

Conforme nos conta o autor, em função dos seis anos em que se manteve fechada a *Casa da Ópera*, sua estrutura deteriorou-se demasiadamente. Com base em relatos de viajantes, cronistas da cidade e na imprensa da época, Damasceno afirmou que “(...), embora ainda se mantivesse de pé, a impressão que produzia era a de uma tapera, cujas paredes castigadas pelo tempo mal pudessem sustentar em cima o telhado frouxo e limoso” (1956, p. 6). Foi, então, neste momento, que o governador Paulo José da Silva

Gama, homem “sumamente fino, culto e amável”, decidiu reformar o teatrinho e reabriu o mesmo com elegante pintura interna e externa, novos cômodos, palanque aumentado e um caro pano de boca – incluindo neste dizeres em sua própria homenagem - diga-se de passagem.²²

Após a reforma, o teatrinho passou às mãos de um novo arrendatário, o Padre Amaro de Souza Machado, que firmou novo contrato com a mesma “cômica representante” D. Maria Benedita de Queirós Montenegro, em 09 de julho de 1805 (1956, p. 5-6). Segundo nos conta Damasceno, citando um conhecido cronista da época – o Coruja – *D. Maria da Casa da Ópera*, desta vez, foi muito venturosa em sua sociedade com o Padre Amaro e, inclusive, chegou a ganhar algum dinheiro, “coisa raríssima de suceder a gente de teatro. No entanto, algum tempo após o sucesso da temporada de espetáculos, D. Maria veio a falecer e seu “conjunto privado” de artistas se desfez (1956, p. 8). Ao que parece, o Padre Amaro ainda trabalhou firme e forte, por longos anos na diretoria do teatrinho, dividindo-se entre “os sagrados ofícios da Religião e os não menos sagrados misteres da Arte Cênica”. Segundo escreveu Damasceno,

Com efeito, atores e atrizes, em geral procedentes da Corte, em aqui embicando, se dirigiam logo ao popular sacerdote. E, com ele contratando funções e espetáculos de todo o respeito e moral, exibiam-se a contento na Casa da Ópera, divertindo o povo e dando ganhos ao padre (1956, p. 9).

Mas, como é natural da vida, um dia também veio visitar-lhe a morte, ficando o teatrinho à mercê mais uma vez. Conforme Damasceno, após a morte do padre, o espaço passou a servir a “representações particulares dadas pela escolhida mocidade de então”. Em 1828, na “falta de representantes profissionais e cômicos de fora, mui raros nesta Província”, organizou-se o primeiro grêmio dramático da cidade, lançando-se as bases – segundo Damasceno – da *Sociedade do Teatrinho*. Conforme o autor, no transcurso do século XIX, cerca de quarenta outras entidades do gênero se organizaram (1956, p. 9). Damasceno comenta a complexidade da organização de tal sociedade – que não incluía mulheres em seus cargos - e afirma que a mesma “firmou-se no conceito do público” e

²² Paulo José da Silva Gama governou a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul entre 30 de janeiro de 1803 e 09 de outubro de 1809.

prosperou, reformando e reabrindo a *Casa da Ópera* e fazendo-a funcionar por cerca de cinco anos contribuindo para “o recreio e aprimoramento da educação dos nossos co-provincianos” (1956, p. 10-11).

Parece que a diretoria do teatrinho era bastante seleta na escolha das atrações que, predominantemente, vinham de seu seio, ou seja, subiam naquele palco os “jovens patrícios” porto-alegrenses ou os “briosos militares” e, quando não, seletas atrações. Foi esta diretoria aliás que se negou a ceder o espaço ao acrobata Manoel Antônio da Silva – sobre o qual comentei anteriormente quando tratei do uso de teatros por artistas circenses (1956, p. 11-12). Segundo Damasceno, após esses cerca de cinco anos o “Teatrinho Particular” entrou em crise e sucederam-se uma série de “desgostos”, a começar pela intromissão do Juiz de Paz nos espetáculos oferecidos pela casa. Após a notificação intempestiva do juiz, veio o pedido de entrega da casa encaminhado por um tal Miguel Ferreira Gomes da Silveira Casado, dito proprietário do local. Fora isso, também houve a diminuição do quadro de sócios e um agravamento do processo de deterioração da estrutura de “pau-a-pique” que já contava com quase quarenta anos de existência (1956, p. 13-15). Nas palavras de Damasceno:

Velha, guenza, imunda, - não presta para mais nada. Em novembro, informa-se que o seu estado é o mais péssimo possível, agravado com as últimas inundações verificadas. E em dezembro, o tesoureiro do Grêmio declara, além de tudo, que está impossibilitado de reparar o edifício, acrescentando que depois dirá por quê... Não disse nem precisou dizer. Ninguém ignorava que a Sociedade estava falida. E que o teatrinho do Beco dos Ferreiros já pertencia ao monturo. (1956, p. 15)

Para agravar ainda mais a situação do malfadado teatrinho, cuja crise arrastava-se desde meados de 1833, veio em 20 de setembro de 1835 a famigerada *Farroupilha*, revolta que trouxe à província um cenário de guerra e ao qual o teatrinho serviu de “cocheira”. Em 1839, já em estado deplorável, o teatrinho foi alvo de um abaixo-assinado encaminhado à Câmara Municipal por moradores dos arredores, solicitando que a municipalidade tomasse providências para erradicar o que chamavam de “seminário de mosquitos” ou “alambique” que destila podridão e “infecciona o ar”, entre outros apelidos e expressões desqualificadoras (1956, p. 15-16).

No entanto, conforme nos conta Damasceno, ainda no ano de 1838, com a organização de uma nova *Sociedade Dramática Particular*, deram-se os primeiros passos para a criação de um novo teatro em Porto Alegre que estava sem espaços de espetáculo desde o início da *Farroupilha*. Segundo o autor, a nova sociedade que contou com o apoio da população local e do governo, instalou-se com verba própria fundando seu grêmio, edificando sua sede e sua casa de espetáculos, “dispensando com altivez os favores oficiais”. Na verdade, a sociedade aproveitou uma grande oportunidade para a construção de sua casa de espetáculos, ou seja, arrendou uma das casas cuja construção ainda estava inacabada e que pertencia ao Sargento-mor Joaquim Anacleto de Azevedo, o qual, não tendo verba para concluir as obras, também viu no negócio grande oportunidade. Após assinado contrato de arrendamento da casa, estavam lançadas as bases para a construção do que Damasceno denominou “segundo teatrinho” de Porto Alegre, localizado na rua de Bragança, logo abaixo da rua da Ponte (1956, p. 17-18).²³ A respeito do resultado da finalização da obra e tendo como fonte a imprensa, Damasceno escreveu o seguinte:

Os ilustres carpinteiros e pedreiros, que foram chamados a opinar sobre o imóvel do sargento-mor Joaquim Anacleto de Azevedo, receberam também da Diretoria da Sociedade a incumbência de terminar a construção do prédio e adaptá-lo às necessidades e exigências do teatrinho em perspectiva. Fizeram eles coisa que prestasse? Não. A despeito da boa vontade e do capricho com que se consagraram à empreitada, a obra saiu-lhes das mãos enfezada e sem brilho. Tanto por fora como por dentro, o *Theatro D. Pedro II* – foi esse o nome que lhe deram – não passava de um medíocre pavilhão de alvenaria, de fachada desenxabida e instalações precárias, mau grado a espaçosa plateia de que dispunha e as duas ordens de camarotes *mobiliados com muito luxo*, como teve o descoco de dizer certo noticiário de então... [grifo do autor] (1956, p. 20).

Apesar dessa descrição não muito animadora a respeito do novo teatro, parece que a cidade ficou satisfeita em ter novamente um espaço de espetáculos, afinal, conforme afirma Damasceno, a sociedade porto-alegrense já possuía “elevado grau de civilização” e “não menos elevado nível de seus sentimentos artísticos”. Segundo o autor, o teatro sediou não apenas espetáculos da Sociedade Dramática, mas também de conjuntos de

²³ A Rua de Bragança que se localizava logo abaixo da Rua da Ponte é conhecida atualmente como Rua Marechal Floriano, logo abaixo da atualmente conhecida Rua Riachuelo.

atores profissionais que passaram a visitar a capital da província após o término da *Farroupilha* (1956, p. 21-23).

Conforme afirma Damasceno, a sociedade porto-alegrense, no findar da década de 1840, já se encontrava refeita das mazelas da “guerra civil”, comparecendo aos “sãos divertimentos do teatro”, como também se entregando “de corpo inteiro a toda sorte de diversão, entretenimento ou passatempo que lhe oferecesse” (1956, p. 23). Segundo o autor, o teatrinho manteve-se em boa forma durante os dez primeiros anos de existência, representando “fonte de estímulo” enquanto centro de diversões, favorecendo as vocações artísticas locais e fortalecendo os hábitos de sociabilidade. Porém, conforme o autor, a partir de 1849, também este segundo grêmio dramático entrou em crise e acabou por desfazer-se, sendo o teatrinho entregue a seu proprietário, o então Major Joaquim Anacleto de Azevedo. Para Damasceno, a dissolução do grêmio amadorista porto-alegrense significou uma “séria perda para cidade, dada a função educativa que desempenhava entre nós e considerados os serviços inestimáveis que prestava à Província” (1956, p. 24). Pela narrativa de Damasceno, parece que o Major Azevedo se saiu muito bem no papel de empresário, mantendo variadas atrações artísticas em cartaz no teatrinho. Também, pouco tempo depois de desfeito o grêmio, organizou-se uma nova associação que se chamou *Companhia Dramática Provincial* e que tinha em seu corpo tanto novos atores e atrizes, quanto “elementos remanescentes” do antigo grêmio (1956, p. 26).

Ao comentar a presença de dois circos que visitaram a cidade em 1854, Damasceno informa que instalaram seus “toldos” no Largo das Carretas e na Rua da Ponte, deliciando a população local por cerca de três meses, com “demonstrações equestres, acrobáticas e mímicas efetuadas por artistas de valor”.²⁴ Damasceno ainda comenta que seus espetáculos atraíram não apenas a “gurizada da Capital como boa parte da população adulta que não costuma frequentar o *Theatro D. Pedro II*” (1956, p. 27). Neste ponto, lembro que, conforme já mencionei citando Erminia Silva, alguns teatros não eram afeitos a receber atrações circenses em seus palcos, do que decorre inferir que talvez os tais circos não tenham tido a opção de apresentar-se no palco do Theatro D. Pedro II – ou quem sabe tenham apenas preferido utilizar suas próprias estruturas arquitetônicas,

²⁴ O antigo *Largo das Carretas* é hoje conhecido por *Praça Rui Barbosa*; e, a antiga *Rua da Ponte* é atualmente chamada de *Rua Riachuelo*.

instalando-se em largos e praças ao ar livre ao invés de terem de adaptar seu espetáculo à estrutura de um teatro. Também gostaria de observar que, conforme informa o autor, existia uma parcela da sociedade que não costumava frequentar o *Theatro D. Pedro II* – por força das circunstâncias ou por gosto mesmo. O gosto pelos circos de cavalinhos. Todavia, Damasceno comenta que o teatrinho “vivia repleto”, apesar das adversidades:

Vivia tão cheio que os jornais, a certa altura da temporada, largaram de mão o conjunto dramático e passaram a chamar a atenção das autoridades para *aquela perigosa aglomeração que, não só era anti-higiênica nas insuportáveis noites de calor, como poderia até ocasionar o desabamento do prédio!* Tinham razão. Especialmente quanto ao possível desabamento do prédio. Pois *o corcunda, a gaiola, o galpão, a trapizonda* – assim chamavam os jornalistas à casa de espetáculos da rua de Bragança – era de construção tão ordinária que, além da falta de conforto, não oferecia a menor segurança aos seus frequentadores. Contudo, mesmo ameaçado de esbarrondamento, o *corcunda* continuava a funcionar e a empanzinar-se de fregueses, até os gorgomilos, porque na Porto Alegre de então a *trapizonda* imperava sozinha (1956, p. 35).

Como se pode observar, parece que a estrutura dos teatros construídos na capital até então não era lá coisa muito melhor que os “toldos” das trupes circenses. Mas, parece-me também que tais espaços de espetáculo gozavam de muito valor naquele momento, posto que apesar das condições muitas vezes precárias de sua estrutura física, constituíam símbolo de civilização. Ao tratar da agenda cultural da capital no ano de 1857, Damasceno comenta a construção de um “barracão para Cavalinhos”, na Rua do Rosário.²⁵ A descrição não é mais animadora que aquela a respeito do teatro: “O local não podia ser pior. Baixo, alagadiço e fedorento, prestar-se-ia para tudo, menos para um centro de diversões. Apesar disso o toldo nos foi muito útil. Pois aliviou, em parte, o Theatro D. Pedro II da enorme e imprudente afluência de gente que tanto alarmava os nossos zelosos periodistas” (1956, p. 36). Neste “barracão para Cavalinhos” estreou o *Grande Circo Olímpico* de Alexandre Lowande – caso que comentei na introdução de meu escrito. A respeito da temporada de Lowande em Porto Alegre, Damasceno escreveu:

²⁵ A antiga *Rua do Rosário* chama-se hoje *Rua Vigário José Inácio*.

Alexandre Luande, se quisesse, teria permanecido muito mais tempo entre nós, tal era a frequência às funções que programava e tantas as manifestações de apreço que lhe dispensaram o público e a imprensa, durante a sua longa temporada. Mas, dotado de bom coração, foi-se embora, só para não fazer sombra à *Companhia Ginásio Rio-grandense* que, comanda por João Ferreira Bastos, já anunciava que, a partir de agosto, começaria a atuar no D. Pedro II, apesar do mau estado do prédio e *suas exíguas proporções*. [Grifo do autor] (1956, p. 36)

Como se pode observar, a população local apreciava tanto as atrações que se apresentavam nos teatros, quanto as atrações que se apresentavam nos barracões ou toldos circenses; do mesmo modo que apreciavam frequentar ambos os locais, segundo suas condições materiais e interesses relativos às relações sociais. Contudo, os dias do teatrinho da Rua Bragança estavam contados. Conforme Damasceno, em 27 de julho de 1858, inaugurou-se o *Theatro São Pedro* – “seu competidor arrogante e sem entranhas”. A iniciativa de construir um grande teatro na capital – ideia que se arrastava desde a época da Casa da Ópera – partiu de um grupo de “conspícuos e endinheirados senhores porto-alegrenses” que encaminharam ao presidente da província, o Sr. Manoel Antônio Galvão, um abaixo-assinado, solicitando-lhe a doação de um terreno em ponto central para a realização de tal projeto (1956, p. 43).

A respeito da construção do *Theatro São Pedro*, Damasceno comenta que o antigo projeto teve início ainda no ano de 1833 quando se iniciaram as obras que ficaram apenas nos alicerces, dado que em 1835 iniciou-se a Farroupilha e, por cerca de dez anos, não se pensou em dar segmento à construção do teatro – coisa que só ocorreu em 1846. Conforme conta o mesmo autor, naquele ano, o Conde de Caxias teria encaminhado pedido à Câmara Municipal, dizendo que “esta cidade necessita de um teatro público, pois o único que existe, de uma Sociedade de amadores é mui pequeno e tão mal construído que não pode durar muito” – referindo-se ao teatrinho D. Pedro II – em funcionamento desde 1838. O referido Conde ainda fez constar em seu relatório que a construção do novo teatro não deveria ficar a cargo de empresas particulares apenas, mas deveria contar também com “alguma proteção oficial”. Sugestão aceita pelo então presidente da província, Manoel Antônio Galvão – o mesmo que em 1833 autorizou a doação do terreno

para a construção do Theatro São Pedro – e que autorizou o empréstimo de dezesseis contos de réis para a retomada das obras (1956, p. 46).²⁶

Ocorre que a nova associação organizada para gerir a retomada do projeto, deu para trás. Sim, caro (a) leitor (a). Novamente, como que encantada, a obra ficava estagnada. Nesse momento, o então presidente Francisco José de Souza Soares de Andréa, defendeu a retomada do projeto na Câmara Municipal, argumentando que o teatro deveria ser do governo, contribuindo para os cofres públicos. Nesse sentido, deveria o governo entender e aceitar que não poderia deixar de arcar com determinado custo da obra. Não sendo bem aceita a ideia do General Andréa perante à Câmara temerosa de arcar com tamanhos gastos, passou a defender outra possibilidade, “o da iniciativa privada”. E assim, reunindo algumas pessoas, Andréa organizou uma nova Sociedade que, contando com o empréstimo provincial de 1847, retomou as obras (1956, p. 48-49).

O andamento das obras foi extremamente vagaroso na primeira metade da década de 1850, tendo o governo cogitado construir um teatro provisório e, logo depois, sabiamente desistido de tal empreitada e concentrando-se no término das obras do famigerado São Pedro. Até a inauguração do mesmo, uma série de discussões se impuseram a respeito de sua estrutura, bem como fizeram-se sucessivos empréstimos para a conclusão das obras, conforme nos conta Damasceno (1956, p.52-53). Contudo, sua inauguração teve grande significado cultural e social, conforme o autor, pois

Para o público ralinho que já envergara a espinha em redor dos ásperos tablados do Largo da Forca e do Largo da Quitanda; que já amargara os esfolantes assentos do barracão do Beco dos Ferreiros; e que quase já sucumbira à falta de ar entre as quatro paredes periclitantes da trapizonga da rua de Bragança – o sólido e austero casarão da Praça da Matriz tinha necessariamente de encher os olhos e impor respeito (1956, p. 53).

Como se pode observar, a cidade de Porto Alegre inaugurou naquele ano de 1858 um teatro à altura e aos moldes daquilo que se considerava um espaço de espetáculo adequado para a época. Pois bem, encerro aqui essa breve história dos espaços de espetáculo existentes em Porto Alegre, porque penso que estas linhas que escrevi,

²⁶ Manoel Antônio Galvão foi presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul por duas vezes: de 11 de julho de 1831 a 24 de outubro de 1833 e de 11 de dezembro de 1846 a 2 de março de 1848.

recorrendo fortemente à obra de Athos Damasceno, já nos fornecem um panorama dos espaços de espetáculo existentes e (nem sempre) disponíveis na capital da província, ao longo do século XIX, às artes circenses e a outras linguagens artísticas.

2.3 O Circo Universal

Segundo registrou Athos Damasceno em seu escrito, desde a partida do *Circo Chiarini* em 1871, até o retorno de Albano Pereira à Porto Alegre em 1875, ao menos quatro companhias circenses passaram pela cidade, sendo elas: o *Circo Olímpico* da Companhia Brasileira Equestre Ginástica de Cândido Ferraz de Oliveira; a *Companhia Real Japonesa*, que apresentou “equilíbrios perigosíssimos, assombrosos jogos de ginástica, maravilhosas experiências físicas e sensacionais atos de prestidigitação”, tendo em seu elenco o menino prodígio *All Right*; A *Companhia Bragazzi*, com impressionantes números de acrobacia e aerovolantismo; a *Companhia Equestre Ginástica Brasileira* de Cândido Ferraz, pela segunda vez, trazendo como novidade uma banda de música e seu trapézio volante, e finalmente, o *Circo Casali*, companhia equestre, ginástica, acrobática, mímica e coreográfica, dirigida por Luís Casali. Além dessas companhias, também visitaram a cidade artistas de variedades e alguns prestidigitadores, entre eles: o artista de variedades Goodison Americano, que apresentou espetáculos de magia, física, prestidigitação, ventriloquismo e acrobacia; o célebre professor em física *Faure Nicolay*, conhecido como o “*Non Plus Ultra*” em prestidigitação; o *Doutor Caetano Lopes*, rival de todos os prestidigitadores do mundo, acompanhado da bailarina e mágica italiana *Mme. Albina*, apresentando atos de física fantástica e misteriosa; e o prestidigitador *Firmino de Abreu*; o *Doutor Mailhor Lohlian* que apresentou números de magia, física e prestidigitação (1956, p. 135 - 160).

É provável que outras atrações vinculadas às artes circenses tenham visitado a cidade neste referido período e, no entanto, não figurem no levantamento realizado por Athos Damasceno. Os registros de passagem dessas atrações pela cidade nos jornais em circulação à época aparecem, via de regra, de duas formas: em anúncios ou em pequenas notas em que se produz uma crítica a respeito dos espetáculos apresentados. Nesse contexto, é interessante observar que nem todos os artistas e trupes dispunham de

condições para anunciar seus espetáculos nos jornais. E, certamente, nem todas as atrações artísticas chamavam a atenção da imprensa local. Além disso, é necessário considerar que outras formas de divulgação dos espetáculos foram empregadas por artistas e companhias, tais como: panfletos, cartazes, cortejos, entre outras formas que não se prestaram à conservação material através do tempo. Sendo assim, é possível que alguns artistas e trupes tenham visitado a cidade e não tenhamos os registros de sua estada.

No caso daqueles artistas que fizeram uso de espaços públicos enquanto espaço de espetáculo, temos o registro de sua passagem pela cidade expresso em documentos oficiais, tais como as atas das câmaras municipais, uma vez que para utilizar ruas, praças, largos e parques, era necessário pedir permissão à municipalidade. É certo que isso se aplicava muito mais às companhias que pretendiam instalar-se no espaço público com uma estrutura estável ou mesmo não-estável e ali realizar uma temporada de espetáculos. No caso dos artistas independentes ou das pequenas trupes que se apresentavam ao ar livre, era mais comum que chegassem nos espaços e apenas apresentassem sua arte, sem que se desse todo o processo de negociação com a municipalidade. Nesses casos, a divulgação dos espetáculos nem chegava à imprensa, sendo realizada oralmente e quase que no momento das apresentações.

Mas, e nosso ilustre personagem, Albano Pereira? Por onde anda neste escrito? Albano, com sua vasta experiência adquirida nas turnês realizadas pela Europa, Estados Unidos e América Latina, além de um largo conhecimento das diferentes estruturas arquitetônicas circenses, retornou a Porto Alegre, transcorridos quatro anos desde a temporada do *Circo Chiarini*. A documentação levantada durante este estudo não permite traçar um panorama detalhado da agenda profissional de Albano Pereira entre os anos de 1871 e 1875. Portanto, não sei dizer se Albano e sua família seguiram trabalhando com Chiarini após o término daquela temporada em Porto Alegre em 1871. Entretanto, posso afirmar que entre os meses de maio e junho de 1873, esteve em temporada em São Paulo junto de seu irmão Antônio Pereira, oferecendo espetáculos no *Grande Circo dos Irmãos Pereira*, instalado primeiro no Largo de São Bento e, depois, na Rua Direita, em Campinas (*CORREIO PAULISTANO*, 11, 15, 17, 21/05, 05/06 e *GAZETA DE CAMPINAS*, 12 e 19/06).

Após a partida do *Circo Casali* de Porto Alegre, em fevereiro de 1875, Albano chegou à capital com seu *Circo Universal*, instalado na *Praça Conde d'Eu* - hoje conhecida

como *Praça XV*. A escolha não poderia ser melhor! A praça localizada no centro da cidade, em uma área situada às margens do *Guaíba* e em frente ao segundo Mercado Público, além de ser ponto de passagem e comércio, constituía-se num local disponível à instalação de estruturas circenses, posto que até o final da década de 1870, caracterizou-se enquanto largo, desprovido de cercas, canteiros, bancos, monumentos, chafarizes e quaisquer outros objetos que pudessem restringir seu uso.

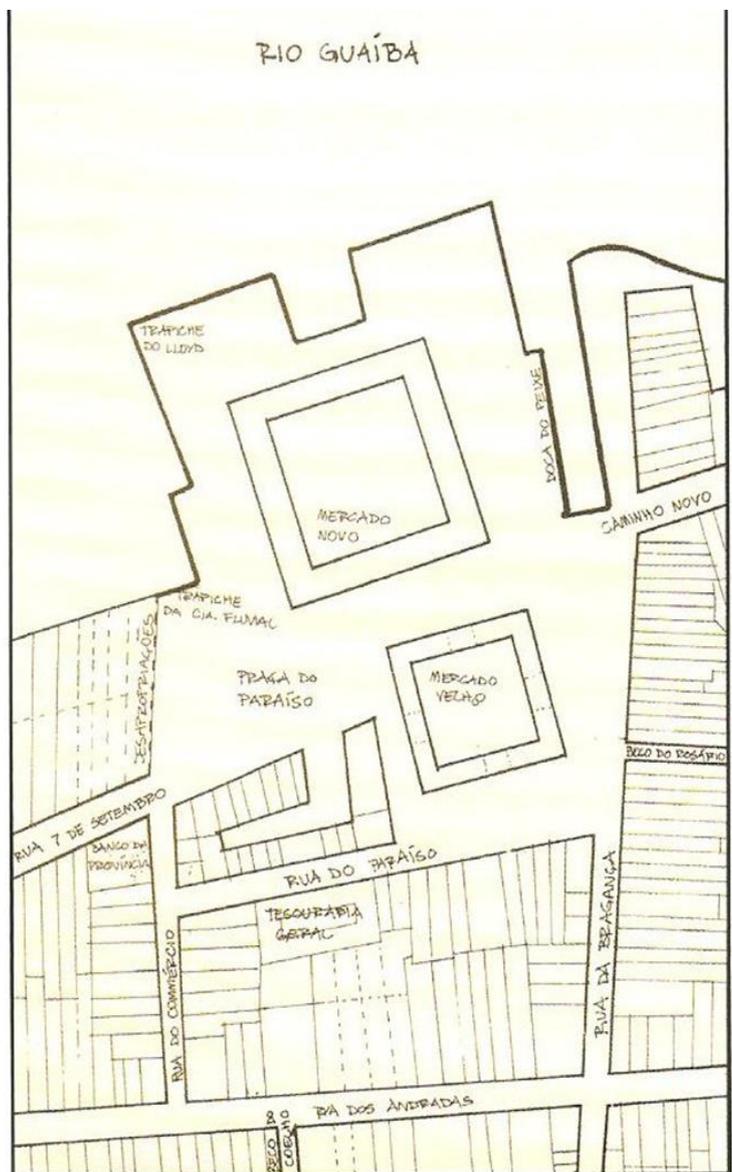
Entretanto, cabe aqui ressaltar, que à época em que Albano Pereira instalou seu circo na Praça Conde d'Eu, a mesma já era objeto de um projeto de reforma que tramitava na Câmara Municipal desde o início da década. Em verdade, o projeto de urbanização daquele local foi motivado pela conclusão da obra do novo mercado em fins de 1869 e pela conseqüente demolição da estrutura do primeiro mercado em 1870. Planejava-se, segundo consta nas atas da câmara, realizar uma ampla reforma e reorientação do espaço físico, o que envolvia basicamente, três ações: calçar, ajardinar e cercar. Segundo o historiador Sérgio da Costa Franco, o projeto encaminhado pelo vereador José Antônio Rodrigues Ferreira, incluía o ajardinamento e o cercamento do local com gradil de ferro, bem como a construção de um chalé para a venda de bebidas e ainda uma espécie de pavilhão ao ar livre para realização de apresentações musicais (1988, p. 336-337). Enquanto o projeto não foi levado a cabo – o que apenas ocorreu no início da década de 1880 – o local foi oportunamente aproveitado por Albano Pereira e seu *Circo Universal*, bem como por outros circos.

Pois bem, oferecendo um espetáculo atraente e dispondo de artistas talentosos que agradaram o público porto-alegrense, a companhia de Albano Pereira fez sucesso. Conforme escreveu Damasceno em seu estudo “[...] registrando enchentes animadoras, algumas das quais excediam a 2 mil pessoas, não contando as que ficavam em pé” (1956, p. 160). Dentre os artistas aclamados pelo público estavam a trapezista e esposa do diretor, Mme. Pereira, o mexicano Teodolo Ceballos com suas cordas verticais, o *Clown Marins*, apelidado Pepino e a menina ginasta Clementina que apresentava um número chamado *A fuga do amor*, muito requisitado pelo público que comparecia aos espetáculos do *Circo Universal* (1956, p. 160).

Tais espetáculos alcançaram tamanho sucesso que, uma vez entusiasmado com as possibilidades abertas na agenda cultural da cidade, Albano Pereira decidiu executar um projeto ousado. Nas palavras de Damasceno, o empresário teve “uma ideia grandiosa: – a

construção de um pavilhão imponente, digno da cidade *ilustrada e generosa!* ” (1956, p. 161) [grifo do autor]. Nesse contexto, em pouco tempo, o empresário encerrou a temporada de espetáculos e desmontou o toldo provisório para construir um *pavilhão soberbo* na Praça Conde d’Eu (DAMASCENO, 1956, p. 161). Como era e, ainda hoje é, da rotina dos empresários circenses, Albano encaminhou um requerimento à Câmara Municipal, solicitando autorização para desmontar o toldo provisório que havia erguido em meio à referida praça e, no lugar dele, construir um novo empreendimento com características arquitetônicas bastante diferentes da primeira estrutura. Abaixo, vê-se na planta de 1869 a área do primeiro Mercado Público, posteriormente ocupada pelo pavilhão do *Circo Universal* (SCHMIDTT, 2006, p. 131).

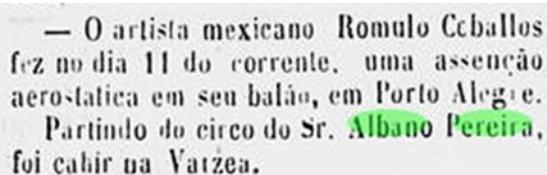
Albano planejava construir, através de recursos próprios, uma estrutura de caráter estável, bem aos moldes das estruturas que abrigavam espetáculos circenses na Europa, desde o século XVIII e, na Argentina, desde o início do século XIX - onde tal como comentei anteriormente, Albano Pereira firmou sociedade com a família Lowande, antes de vir a Porto Alegre. No Livro de Atas da Câmara Municipal, registrou-se:



Presente um requerimento de Albano Pereira, diretor do Circo Universal, que trabalha na Praça do Conde d'Eu desta cidade, pedindo para estabelecer, segundo uma planta que apresenta e deve ficar arquivada conjuntamente com o mesmo requerimento, um circo na Praça Conde d'Eu desta cidade resolve a câmara fazer esta concessão por um ano, assinando o suppe. previamente termo, obrigando-se a demolir esta edificação, quando a Câmara o determinar, a concorrer para cada função com a quantia de dez mil réis para aformoseamento daquela praça, e a só dar espetáculo ginástico e equestre e aqueles propriamente ditos de circo, importando a infração de qualquer cláusula do termo ficar caçada desde logo a concessão (Livro 1875-1882, nº 129, 31.05.1875.)

A construção do novo pavilhão do *Circo Universal* foi um investimento exclusivo de Albano Pereira e, cabe ressaltar a respeito do documento acima transcrito, que a Câmara Municipal estabeleceu como cláusula de contrato que o empresário destinasse parte da renda obtida através da realização de espetáculos - de natureza unicamente circense - à municipalidade, em prol do *aformoseamento* da Praça Conde d'Eu. Como se pode ver através do referido registro, a praça era alvo naquele momento de um projeto de reforma e é possível inferir que Câmara Municipal de Porto Alegre tenha deferido o requerimento de Albano Pereira, dentre outras razões, inclusive para arrecadar fundos para a implementação de tais reformas. Dada a concessão da câmara, Albano tratou de iniciar imediatamente a construção do pavilhão.

Em julho daquele mesmo ano, o jornal *O Despertador* publicou uma notícia inusitada, conforme se vê ao lado (17/07/1875). Este episódio se passou em



— O artista mexicano Romulo Ccballos fez no dia 11 do corrente, uma ascensão aerostática em seu balão, em Porto Alegre. Partindo do circo do Sr. Albano Pereira, foi cair na Varzea.

meio ao período em que estava sendo construído o novo empreendimento de Albano Pereira. No entanto, não sei dizer ao certo se Albano removeu a estrutura provisória para dar início às obras relativas à construção da estrutura estável ou, se diferentemente, manteve a primeira em funcionamento até que a segunda estivesse pronta. A segunda possibilidade não me parece descabida, dado que sua companhia poderia continuar a se apresentar, levantando recursos para a construção do novo edifício. Além do mais, penso que a referência ao local de partida do balão poderia ser a praça ou ao “espaço onde se estava construindo o circo de Albano Pereira. Como a referência foi ao circo, inferi que a estrutura provisória ainda estivesse armada. Quem sabe ainda tenha partido já da nova estrutura ainda sem cobertura. Não sei. Talvez, sejam apenas ideias mirabolantes de uma historiadora criativa. Agora, me recomponho e volto ao ponto onde parei.

A obra levou cerca de quatro meses para ser finalizada, tendo sido conduzida pelo mestre Manoel Afonso Rios (DAMASCENO, 1956, p. 161). Sobre o curto prazo de finalização para uma obra da envergadura do novo pavilhão do *Circo Universal*, Erminia Silva observa que “[...] é possível afirmar que Albano Pereira e sua família eram conhecedores das apresentações circenses que se faziam em teatros, toldos e politeamas, o que teria facilitado a construção em quatro meses do pavilhão [...]” (2007, p. 79). Conforme escreveu Athos Damasceno:

De acordo com a planta aprovada e posta em execução, o *Circo* media 32 metros de circunferência, além de dois salões de entrada, com 8 metros de comprimento por 5 de largura, cada um. Lateralmente ao frontispício erguiam-se lanços suplementares de 4 X 5, destinados à instalação de salas de bebidas e café. Para a representação de pantomimas, dispunha o circo de um palco colocado do lado oposto à entrada, medindo dez metros por sete. Contiguamente, havia uma cavaleriça com capacidade para 30 animais, dispondo de uma entrada para o circo e medindo 30 metros de diâmetro. O madeiramento era sustentado por 36 colunas de madeira, sendo 12 internas, de 10 metros cada uma, e sobre as quais assentava a cúpula. A cumeeira, perpendicular, de 4 metros de altura, sustinha-se por 24 arestas de força, com 11 metros cada uma e apoiadas todas nas 12 colunas internas. Havia duas ordens de vidraças, para a devida ventilação, e a cobertura era de telha francesa – 24 mil aproximadamente. No alto da cumeeira, via-se uma gaiúta semicircular com vidros de cor para o farol. As paredes externas eram de tábua – 400 dúzias exatamente – colocadas em sentido vertical e medindo 5 ½ metros de altura. Contava o circo com três ordens de cadeiras, uma de camarotes com 32 divisões e cinco assentos por unidade e, em plano suspenso, com as arquibancadas em 7 ordens, comportando mais de mil pessoas. Interna e externamente, o Pavilhão era pintado ao gosto chinês e a obra – propriedade exclusiva de Albano – custara mais de oito contos de reis! (1956, p. 161-162).

A planta citada pelo autor não foi localizada quando do levantamento de fontes para esta pesquisa - não sei se por desventura de um documento que se perde no tempo ou por incompetência desta pesquisadora. Daí a importância documental da obra de Athos Damasceno para este meu estudo, pois se não fosse sua descrição detalhada da planta, muito provavelmente não teríamos noção das dimensões físicas do *Circo Universal*. Paulo de Noronha, por sua vez, sem especificar a qual dos empreendimentos de Albano Pereira estava se referindo, comentou o seguinte em seu escrito:

Seu circo era ricamente ornamentado de cortinas de sedas europeias, seus camarotes vestidos de veludo ramado, transcendendo ao capricho do gosto mais delicado. Flores naturais eram colocadas entre as separações das frizas, dando um aspecto alegre ao ambiente a que se dava ao luxo de pulverizar essências das mais caras da época. Foi ele o primeiro a colocar palco junto ao picadeiro, [...] onde decorriam os seus espetáculos soberbos, de atrações mundiais, não faltando o trotar empolgante de sua cavalaria amestrada (1948, p. 47-48).

A respeito de Noronha, diferentemente de Damasceno, preciso ressaltar que o mesmo não esclarece com base no que descreve o empreendimento de Albano Pereira. Mas não vá o (a) leitor (a) pensar que estou mal dizendo-o. Não estou. Porém, preciso contradizê-lo. Albano Pereira não foi o primeiro circense a associar palco e picadeiro, conforme vimos no início deste capítulo, quando tratei das estruturas arquitetônicas circenses. Por outro lado, na citação que fiz de Noronha, gostaria de destacar a riqueza que caracterizava o empreendimento de Albano Pereira, uma vez que não me parece um exagero do autor, posto que a maioria das notas publicadas em jornais da época ressaltam essa mesma característica, tanto com relação à estrutura física, quanto com relação aos espetáculos dirigidos pelo referido empresário.

Uma nota publicada em *O Despertador*, pouco depois da inauguração do pavilhão, serve de exemplo e segue ao lado (04/09/1875). Conforme se pode verificar, a estrutura construída por Albano Pereira na Praça Conde d'Eu não era uma estrutura qualquer. O *Circo Universal* foi qualificado como o primeiro do Império e, conforme comentei anteriormente, na capital do Império – Rio de Janeiro – existia há muitos anos o *Circo Olímpico da Guarda Velha*, rebatizado em 1871

— O circo do Sr. **Albano Pereira**, em Porto-Alegre, é o primeiro do Imperio, em elegancia, solidez e capacidade. É pintado todo no gosto chinéz, levou 24,000 telhas e é sustentada a cumieira por 16 pilares. A illuminação é á gaz. No ponto culminante do circo ha um pharol de côres, para indicar se ha ou não funcção. Aos lados ha dous espaçosos salões para a venda de doces, refrescos, charutos, etc.

Emfim o incansavel artista Albano Pereira dotou a nossa capital com um bonito edificio, que lhe faz honra.

— Por hoje nada mais vemos que mereça á pena mencionar-se; por conseguinte, ponto final aqui põe o seu dedicado

X. Y. Z.

de *Theatro Imperial D. Pedro II*. Nesse sentido, penso que este último tenha servido de parâmetro para a avaliação da estrutura do *Circo Universal* – não desconsiderando, claro, a distância entre as duas estruturas e o fato de que poucos indivíduos tenham tido a oportunidade de conhecer tais empreendimentos.

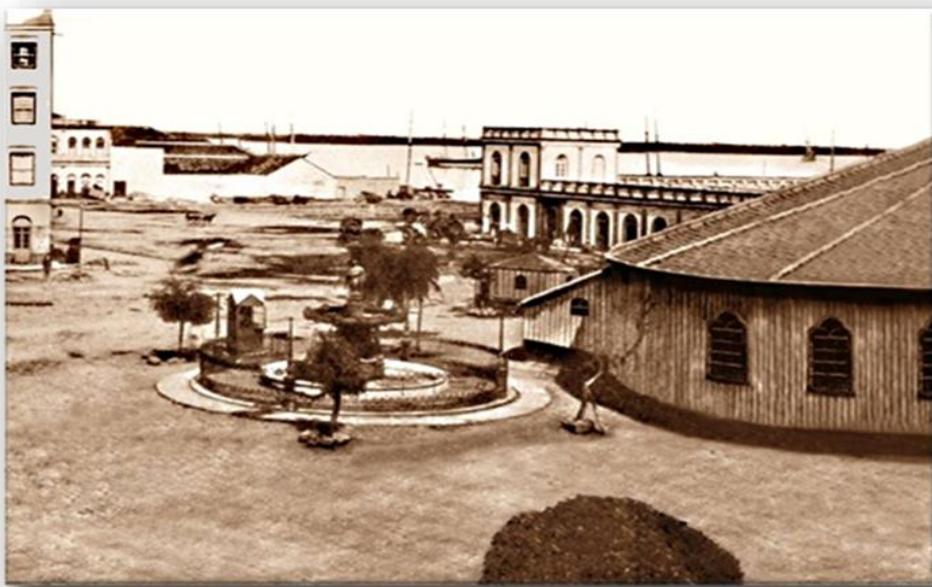
De encontro à descrição feita por Paulo de Noronha, o correspondente d'*O Despertador* ressaltou a elegância do estabelecimento, descrevendo detalhes tais como a pintura ao estilo chinês, a iluminação a gás e o farol de cores para indicar se há ou não espetáculos. Tratou também da solidez do edifício que teria 16 pilares sustentando sua cumeeira e que levou 24 mil telhas. Comentou ainda sobre a capacidade do empreendimento, apesar de não se precisar quantas pessoas poderia abrigar, descreveu a existência de espaçosos salões para outros fins, tais como venda de doces ou charutos. Por fim, redigiu um parecer elogioso da estrutura estável construída por Albano naquele espaço público, dizendo que a capital da província havia ganhado um “bonito edifício que lhe faz honra”. Ao que parece, o empreendimento era muito bem-vindo.

Pois bem, o *pavilhão soberbo* foi inaugurado no dia 13 de agosto de 1875, e sua estreia foi “coroadada de êxito”, tendo a imprensa declarado: “na América do Sul não existe outro Circo-Teatro do gosto e proporções deste que embeleza a praça. Na América do Norte também, que nos conste, não existe igual” (SILVA, 2007, p. 54). O próprio Albano Pereira, de acordo com Damasceno, elevou-se perante o público e discursou:

Como em meu coração existe uma glória que jamais poderá se apagar na mente daquele que sempre recebeu ternos reconhecimentos de apreço dos benévolos e heroicos habitantes de Porto Alegre, que sempre sabem receber com os seus braços abertos todo e qualquer artista que implora a sua valiosa proteção, eu, não tendo outro meio por que possa obter ou dar prova da minha gratidão, mantenho um circo que possa oferecer todas as comodidades necessárias aos frequentadores de suas funções, como lhes posso garantir que é o primeiro, quer na América do Sul, quer na do Norte! (1956, p.162).

Em verdade, Albano parecia ser além de empreendedor, um tanto convencido, pois, em ambas as Américas já existiam construções semelhantes ao pavilhão do *Circo Universal*. Contudo, Erminia Silva resalta duas especificidades da construção erguida na Praça Conde d’Eu: o fato desta ter sido a primeira construção de iniciativa particular, sem o uso de recursos do governo ou de associações comunitárias; e a denominação, ou seja, pela primeira vez referiu-se a uma construção desse tipo pelo nome de circo-teatro (2007, p. 81). Convencido ou não, o fato é que Albano Pereira sabia muito bem como promover seu empreendimento e divulgar seu trabalho. A seguir, vê-se duas imagens: os fundos e a frente do pavilhão do Circo Universal, respectivamente, em torno de 1878. Note-se que a frente do pavilhão ficava voltada para a Rua Marechal Floriano e, ao fundo das imagens, é

possível ver o Mercado Público, o Lago Guaíba e o Edifício Malakoff.²⁷



Para estrear o novo pavilhão, Albano buscou novos artistas e incrementou sua companhia. Segundo enumerou Damasceno, o elenco era composto por: “Albano Pereira, diretor e único proprietário. Mulheres: Madame Pereira, ginasta e equitadora; Madame

²⁷ Fonte: Blog Porto Alegre – Uma História Fotográfica. Disponível em: <<http://ronaldofotografia.blogspot.com/2011/05/praca-xv-de-novembro.html>> Acesso em: 15 nov. 2011.

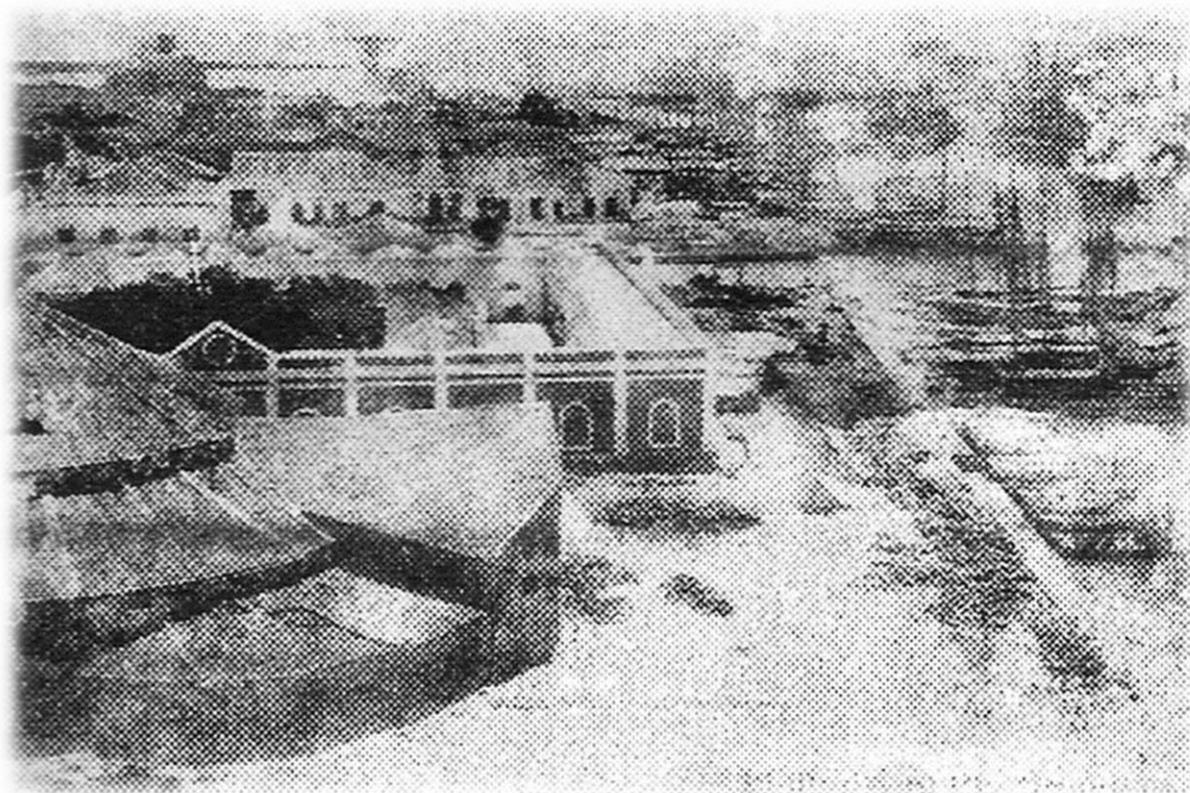
Rosa Tracy, ginasta; Rosália Mac-Haff, equitadora e sonambulista; Madame Andugar, equitadora e ginasta; Sara Ceballos, ginasta; e Esmeralda Abspurgg, ginasta. Homens: William Tracy, equilibrista e saltador; e André Valentim, equitador. Meninos: Eduardo Nelson, Roberto Nelson e Luís Pereira. Meninas: Júlia Nelson, Rosa Nelson, Clementina Pereira. Palhaços: Pepino, Bill, Carlos e Valentim” (1956, p. 162).

Os espetáculos do Circo Universal incluíam a apresentação de números com cavalos e cachorros amestrados e, no repertório, constava ainda a apresentação de pantomimas. Um circo de tamanhas proporções exigia uma companhia à altura, e segundo Damasceno, o diretor fez tudo que estava ao seu alcance para corresponder às expectativas do público e, “correspondeu mais ou menos” (1956, p. 162). Ainda conforme Damasceno, a Companhia de Albano Pereira realizou seus espetáculos “em boa forma” até o final do mês de setembro - quando o público passou a ser escasso, até quase não comparecer às funções do circo (1956, p. 163). Em outubro, um fato desagradável parece ter contribuído para a escassez de público - sob a suspeita de o artista Nelson infringir maus tratos ao filho, também artista da companhia, a polícia num espetáculo “[...] invade o picadeiro, avança contra cadeiras e galerias e dispersa o povo. A deplorável atitude da autoridade policial desmoraliza o circo e vexa Porto Alegre...” (1956, p. 163).

A leitura da obra de Damasceno dá a entender que, por volta do final do ano de 1875, a companhia de Albano Pereira começava a perder público. Ao referir-se à agenda cultural de Porto Alegre nos últimos meses daquele ano, o memorialista comenta que a cidade estava “pobre de divertimentos”, elogia as atividades da *Soirée* e do *Club Porto-Alegrense* e referindo-se ao *Circo Universal* dizendo que “...para que no deserto em que se transformara Porto Alegre não existisse um oásis sequer, o próprio *Circo Universal* se evaporou...” (1956, p. 163). A documentação consultada nesta pesquisa mostra, entretanto, que não foi o que de fato ocorreu. Pelo contrário, o *Circo Universal* ainda levou muitos meses para “evaporar” e continuou a dar espetáculos na Praça Conde d’Eu, até ser demolido em 1878 para fins de reforma da praça.

Uma nota publicada em setembro de 1875 em *O Despertador* indica que a companhia de Albano Pereira seguia tendo sucesso em Porto Alegre (21/09/1875). Note-se que o texto afirma que a companhia “continua a receber os aplausos do público” – o que vai ao encontro da narrativa de Damasceno (1956, p. 162). E, mais: anunciava-se temporada em Rio Grande em outubro. Ainda ressalto nesta nota o destaque para a família Nelson entre os artistas “de fama” que integravam a companhia de Albano Pereira, a mesma família também foi citada por Damasceno quando este enumerou os artistas da trupe. A seguir, compartilho outra imagem do *Circo Universal*.²⁸

— Em Porto-Alegre continúa a receber os aplausos do publico, a companhia de cavalliuhos do artista **Albano Pereira** e da qual fazem parte a familia Nelson, e outros artistas de fama.
Esta companhia nos visitará em Outubro.



²⁸ Disponível em: <<http://carapinhe.blogspot.com.br/2011/06/familia-pereira-e-o-circo-no-brasil.html>> Acesso em: 05 maio. 2017.

Conforme visto anteriormente, chegou-se a anunciar uma temporada de espetáculos em Rio Grande para o mês de outubro de 1875. Entretanto, Damasceno informa que em outubro a companhia de Albano Pereira ainda se encontrava em Porto Alegre – onde, aliás, vivenciou uma situação bastante desagradável. Conforme o autor, o público do circo apresentava-se escasso naquele momento e por ocasião de um dos espetáculos oferecidos chegou a “patear” o artista Nelson que, “conforme se espalhará”, infligia maus tratos a um menino chamado Eduardo. Segundo o autor, a polícia interveio invadindo o picadeiro, avançando contra cadeiras e galerias e dispersando o povo (1956, p. 163).

Algumas notas publicadas em *O Despertador* indicam que o ano de 1876, foi bastante movimentado no *Circo Universal*. Para começar, um desagradável incidente em meio aos artistas da companhia, qual seja, a demissão do casal Stassny (*O DESPERTADOR*, 16/05/1876). Como se pode verificar na nota que segue, por motivo de ciúme, o Sr. Stassny proibiu a esposa de cumprimentar o público que, por sua vez, prontamente saudou a artista e vaiou o marido enciumado. Não sei dizer se a fim de evitar novos constrangimentos ou se por condenar o comportamento do Sr. Stassny, mas o fato é que Albano não desculpou o lamentável ocorrido e despediu o casal.

— Em Porto-Alegre, no circo Albano Pereira, os espectadores derão uma furi-bunda pateada ao artista Stassny, que por ciúme, prohibia á sua senhora, a engraçada e formosa senhorita Stassny, que aqui todos admiraram, de cumprimentar o publico, como costumava proceder. O publico chamou á scena aquella bella joven, applaudindo-a estrepitosamente e chamando depois o marido, obsequiou-o com uma tambem estrepitosa pateada.

Por tal motivo Albano Pereira despedio-os da companhia.

Infeliz casal de artistas que perdeu uma bem-sucedida temporada de espetáculos, pois no mesmo mês de maio daquele ano, a companhia de Albano Pereira trouxe “enchentes” de público ao Circo Universal, apresentando a “aparatosa” pantomima *Cendrillon*. Segundo nota publicada em um jornal da época, com “meninos de ambos os sexos” entravam em cena durante a representação desta pantomima e isto lhe conferia um efeito surpreendente (*O DESPERTADOR*, 26/05/1876). Pela análise das notas publicadas no referido periódico, é possível saber que *Cendrillon* esteve em cena no *Circo Universal* ao menos entre o final do mês de maio e o final do mês de junho. Após esse período, a pantomima foi encenada no *Anfiteatro Albano Pereira* em Rio Grande – empreendimento do qual tratarei a seguir - e também em Uruguaiana, durante o mês de agosto (*O DESPERTADOR*, 27/06, 18/08 e 27/08/1876).

Ao tratar da agenda cultural de Porto Alegre, Damasceno encerra suas considerações a respeito do ano de 1875 escrevendo o seguinte: “E para que no deserto em que se transformara Porto Alegre não existisse um oásis sequer, o próprio Circo Universal se evaporou...” (1956, p. 163). No entanto, a análise das notas que referi acima, publicadas em *O Despertador*, fazem-me pensar que a companhia de Albano Pereira seguiu realizando espetáculos em seu *Circo Universal* na primeira metade do ano de 1876. Já, a respeito da segunda metade deste mesmo ano, não posso afirmar o mesmo. Damasceno comenta em seu escrito que entre agosto e setembro, o “ordinaríssimo” *Circo Bernabó* instalou-se ao lado do pavilhão do *Circo Universal* na Praça Conde d’Eu (1956, p. 166).

Sobre esta informação, faço duas observações. A primeira diz respeito a provável ausência de atividades no *Circo Universal*, posto que *Bernabó* instalou-se justamente ao lado dele. A segunda diz respeito ao fato de que poderia *Bernabó* ter arrendado o pavilhão *Universal* para realizar sua temporada de espetáculos, mas não o fez. Preferiu instalar-se em sua própria estrutura. Além destas observações, também não posso deixar de dizer que, apesar de Damasceno comentar sobre o sucesso que teve o *Circo Bernabó*, o autor não deixa de analisar com estranhamento o gosto do público porto alegreense que pareceu apreciar mais os espetáculos oferecidos pelo referido circo do que aqueles oferecidos pela *Companhia de Zarzuelas* – que, conforme escreveu o autor, era “muito superior a tudo quanto tivemos aqui em 1876” (1956, p. 166).

Neste ponto de meu escrito, deixo de lado a programação do *Circo Universal* e a agenda da companhia de Albano Pereira para tratar de outros aspectos relativos a este empreendimento e a este empresário. Penso que o *Circo Universal*, enquanto espaço de espetáculo foi um bom investimento e que a escolha de Porto Alegre, dentre outras grandes cidades do período, deve ser considerada. Naquela época, a cidade representava para as companhias circenses um ponto de passagem situado em meio à rota percorrida entre Rio de Janeiro e Buenos Aires – que eram as principais cidades latino-americanas visitadas pelas trupes estrangeiras no período. Tal como Porto Alegre, também figuravam nessa rota cidades como São Paulo, Montevideú, Assunção e Lima (SILVA, 2007, p. 54).

Albano Pereira, dispondo de capital e boas relações com a municipalidade da capital rio-grandense, realizou grande investimento particular na construção de uma estrutura estável, disponível não apenas à realização dos seus espetáculos circenses, mas

também a outras atividades culturais de lazer e diversão. Albano foi além de artista circense renomado, um empresário astuto que construiu em Porto Alegre, em espaço público, um espaço de espetáculo diferenciado em caráter e dimensão, conciliando não apenas interesses privados, mas também públicos. Ou seja, Albano ao empreender no ramo das artes circenses, procurava corresponder aos anseios de uma sociedade que primava por espaços culturais sólidos, organizados e requintados.

A proposta de construção do *Circo Universal* surgiu em um momento em que a municipalidade demonstrava interesse e preocupação com a questão da organização dos espaços urbanos e do convívio social. Segundo observou a historiadora Beatriz Teixeira Weber, ao longo de todo o século XIX, e mesmo no início do século XX, diversas áreas da capital rio-grandense foram sendo reestruturadas e tiveram seu uso modificado e disciplinado através não apenas de reformas, mas também de legislações específicas, como no caso das Posturas Municipais (1992, p. 56-57).

Neste ponto, é especialmente interessante observar no contexto do planejamento da cidade, os anseios envolvidos nos projetos que se voltaram aos largos e às praças, pelo fato de que estes se constituíam num dos principais espaços utilizados pelo circo - o que tem como exemplo a construção do pavilhão do *Circo Universal*. Desse modo, acompanhar os registros referentes à relação que manteve Albano Pereira com a Câmara Municipal de Porto Alegre, durante o período em que seu circo esteve em funcionamento, possibilita problematizar o uso desse tipo de espaço público pela arte circense e a relevância desse uso para as ações de planejamento urbano. Contudo, resolvi agora mudar de assunto e adiar esta tarefa para o terceiro capítulo. E, veja bem leitor (a): não garanto que darei conta de tal empreitada.

2.4 O Theatro de Variedades

Após a remoção do *Circo Universal* construído na praça Conde d'Eu - processo do qual tratarei mais detalhadamente no próximo capítulo - Albano inaugurou em 14 de dezembro de 1879 um novo empreendimento: o *Theatro de Variedades* (DAMASCENO, 1956, p. 184). Associado a outros empresários, escolheu desta vez, erguer seu novo centro de diversões não em área pública, mas em terreno privado, situado na *Rua Voluntários da*

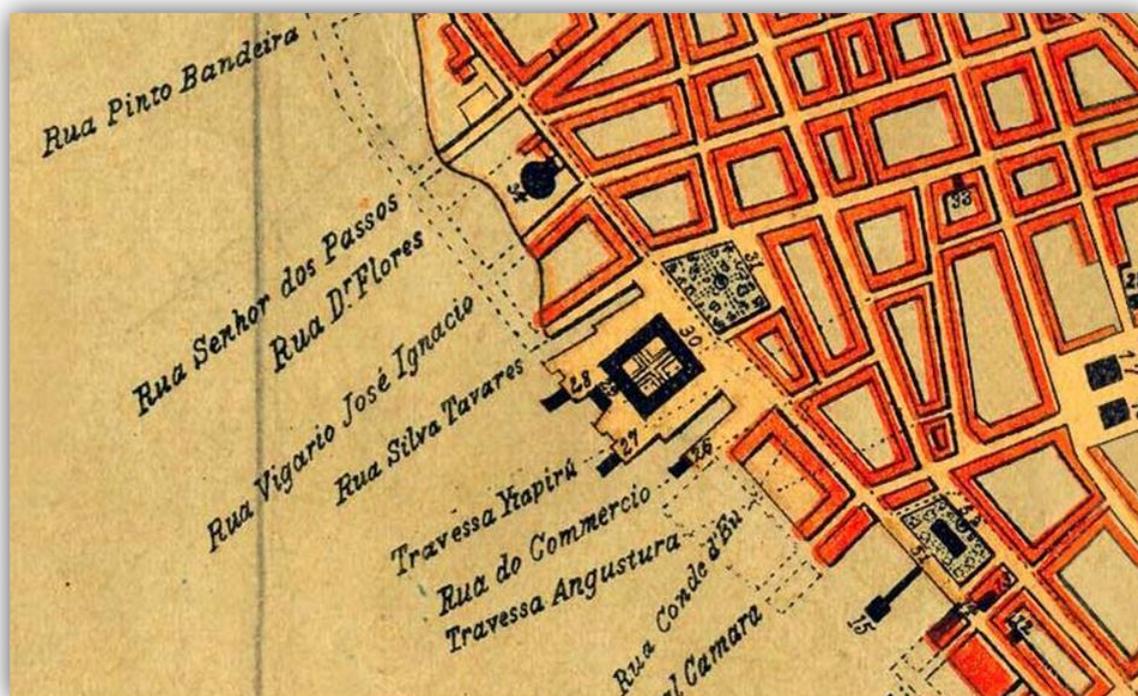
Pátria. A inauguração deu-se em meio a um ato solene, ao som de bandas de música e contando com a ilustre presença do Presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, o Sr. Carlos Thompson Flores. Conforme escreveu Athos Damasceno, naquele momento, entregou-se à população mais um confortável centro de diversões, uma “espécie de politeama, destinado a Companhias Líricas, Companhias Dramáticas, Companhias de Cavalinhos e, na falta delas, até a pistas de patinação e salas de baile” (1956, p. 184). Após a remover o pavilhão *Universal*, Albano Pereira parecia oferecer aos porto-alegrenses um centro de diversões aos moldes do que desejava a municipalidade para a cidade *ilustrada*. Noutras palavras, se um circo de cavalinhos não correspondia ao tipo de estrutura física almejada para abrigar atividades culturais, Albano tratou de construir um teatro para abrigar os circos de cavalinhos – entre outras coisas!

A leitura de um parecer de vistoria expedido pela Câmara Municipal no mês de fevereiro de 1879, nos mostra que Albano, tão logo removeu o pavilhão construído em praça pública, tratou rapidamente de iniciar as obras para a construção do referido *Theatro de Variedades*.²⁹ Tal parecer também nos leva a inferir que Albano esteve às voltas com esse novo empreendimento ainda durante o momento em que encaminhava requerimentos à Câmara Municipal solicitando o adiamento do prazo para remoção do *Circo Universal*. É possível que o empresário tenha postergado a remoção do pavilhão erguido na Praça Conde d’Eu, justamente para arrecadar fundos, estabelecer sociedades, localizar e adquirir um terreno ideal onde pudesse dar cabo do novo empreendimento cultural.

A leitura do parecer indica que a causa da vistoria consistiria na necessidade de se verificar as condições de segurança e de salubridade do empreendimento para a realização de bailes à fantasia. Note-se aqui um detalhe: a inauguração do teatro se deu em dezembro de 1879 e o parecer data do mês de fevereiro do mesmo ano, ou seja, planejava-se realizar os tais bailes ainda antes da inauguração oficial do local. Segundo consta neste parecer de vistoria da obra, em 22 de fevereiro daquele ano, o *Theatro de Variedades* possuía em estado bem-acabado um espaço destinado à realização de bailes,

²⁹ Erminia Silva, ao comentar a inauguração do Teatro de Variedades em seu livro *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, refere-se ao mesmo como sendo o pavilhão do Circo Universal reformado e transformado em teatro. Como se mostrou acima e, segundo consta na documentação consultada, o Theatro de Variedades foi construído na Rua Voluntários da Pátria, enquanto que o Circo Universal se localizava na Praça Conde d’Eu, em frente ao Mercado Público.

“com a precisa solidez, faltando ainda dependências, algumas já principiadas”. O parecer indica também uma futura substituição da cobertura de “lona” - termo que consta no parecer - por “telhas de zinco” e ainda registra a previsão de uma vistoria final a ser realizada tão logo as demais dependências se encontrassem terminadas (Obras Públicas, OP43, 22.02.1879). Abaixo, vê-se um detalhe da planta de 1888, organizada e desenhada pelo Capitão de Artilharia e Engenheiro Militar João Cândido Jacques. Chamo a atenção do (a) leitor (a) para os seguintes pontos: nº 30 - Mercado Público; nº 31- Praça Conde d’Eu; nº 34 - Theatro de Variedades.³⁰



Em sua obra, Athos Damasceno comenta que o *Theatro de Variedades* iniciou suas atividades como *rink* e assim seguiu até maio de 1880 - mês em que estreou ali a *Companhia Equestre e Ginástica Norte-Americana*. Segundo o autor, apesar de realizar espetáculos com uma “frequência animadora”, a companhia teve “relativo sucesso” e deixou a desejar, pois ao que parece os porto alegrenses - ou seriam os críticos culturais porto alegrenses - esperavam mais da programação do novo teatro. Ainda conforme Damasceno, foi ciente dessa situação e procurando dar-lhe outro rumo que Albano contratou a *Grande Companhia Japonesa* que, por sua vez, trouxe trabalhos impecáveis no

³⁰ Fonte: Planta de Porto Alegre, 1888. Disponível em: <http://www.ihgrgs.org.br/cd_mapas_rs/CD/CapVII.htm> Acesso em: 23 nov. 2011.

gênero e uma frequência de público animadora. Segundo descreve o autor, a companhia japonesa era portadora de um elenco composto pelos maiores equilibristas do mundo e apresentou inigualáveis trabalhos acrobáticos (1956, p. 184).

Penso que Damasceno não tenha exagerado em seus comentários, posto que a fama precedia a tal companhia japonesa, como se pode ver na nota que segue ao lado (ÁLBUM DE DOMINGO, 11/08/1880). Note-se que, ao anunciar a estreia da companhia

— Uma companhia de japonezes, chegada da cõrte no ultimo vapor, apresenta-se hoje no circo Albano Pereira, a fim de exhibir as suas habilidades. Pessoas que a viram representar na capital do Imperio, affiançam-nos que os seus trabalhos são dignos de admiração, revelando muita coragem. Vamos à vêr.

japonesa em Porto Alegre, o periódico destaca o sucesso de público que teve a mesma quando em temporada na capital do Império, ou seja, no Rio de Janeiro. Note-se também um pequeno detalhe: ao fazer referência ao local de espetáculo, o periódico não o denomina *Theatro de Variedades*, mas diferentemente, chama-o de “circo Albano Pereira”, preservando a relação entre o referido empresário, seu centro de diversões e as artes circenses. Ao findar desse período Albano contratou novamente a *Companhia Norte-Americana* e, nas palavras de Damasceno, a companhia brilhou tanto quanto a péssima iluminação do espaço e ambos, companhia e iluminação, caíram nas graças da crítica. Tal comentário a respeito da qualidade da iluminação empregada no teatro, demonstra que os críticos e a imprensa preocupavam-se em avaliar não apenas a qualidade das atrações que se apresentaram no *Theatro de Variedades*, mas também, a qualidade do aparato técnico do teatro, no qual se insere a iluminação.

A documentação levantada não descreve o tipo de equipamento de iluminação empregado no *Variedades*. Contudo, penso que dificilmente se tratasse de iluminação elétrica, uma vez que foi justamente nesse mesmo ano de 1879 que Thomas Edson fabricou a primeira lâmpada incandescente, com filamento de carbono – o que possibilitou, até o final do século XIX, o uso da eletricidade nos teatros, empregando-se luzes de ribalta, gambiarras e luzes laterais. Levando-se em conta essa informação técnica, suponho que a iluminação do *Variedades* fosse a mesma do *Circo Universal*, ou seja, a gás. Disso decorre uma série de contratemplos comuns àquela época, tais como: mal cheiro, sujeira advinda da fuligem produzida na queima, sonolência produzida pela intoxicação, além do constante perigo de incêndio - o que demandava a contratação de fiscais de fogo pelos teatros (SILVA, 2009, p.133). Em suma, não é de se estranhar que se fizessem

críticas a respeito da qualidade da iluminação dos teatros, afinal de contas, a cidade *ilustrada e generosa* devia exigir o melhor dos seus.

Voltando às atrações do *Variedades*, também se apresentaram ali alguns grupos de atores locais e o professor alemão Dr. David J. Hoffmann, com suas importantes demonstrações que incluíam o auxílio de seu aperfeiçoado microscópio. Além das trupes e do Dr. Hoffmann também se apresentaram no *Variedades* alguns grupos de atores locais (DAMASCENO, 1956, p. 185). Contudo, ainda no ano de 1880, a agenda do *Variedades* tornou-se muito pouco movimentada e os negócios do empresário circense decaíram substancialmente. Nas palavras de Damasceno:

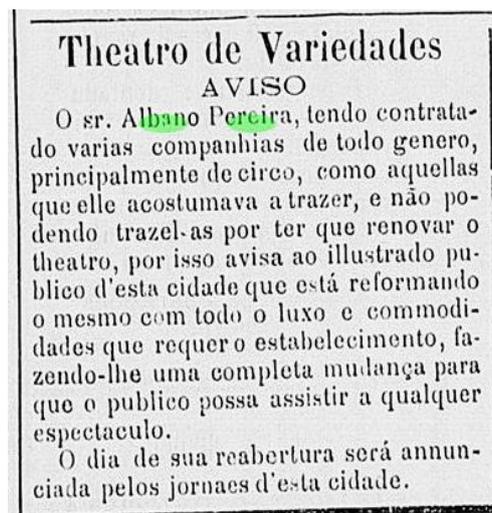
[...] é que a bolsa do Albano, ao invés de engrandecer, diminuía. E o teatro virou Saara perfeito, isto é, deserto completo... Pondo de lado a troupe dos nipões, vê-se logo que o *Variedades*, inaugurado até com a presença do Presidente da Província, não deu nem a metade do que se poderia esperar dele. Não conseguiu, de longe sequer, fazer moça ao S. Pedro, que esteve bem mais ativo, embora não superasse em 1880 a moleza do ano anterior (1956, p. 185).

O trecho citado além de nos fornecer um resumido panorama da agenda de atrações do *Theatro de Variedades*, ainda nos dá indícios da receptividade ou dos anseios da sociedade com relação àquele estabelecimento. Ou seja, pelo relato do autor, parece que se esperava mais do que o *Variedades* oferecia naquele momento. Em seu escrito, o autor também observa que o *Theatro de Variedades* “não tinha lá uma orientação muito segura, em matéria de diversões” (1956, p. 184). Cá entre nós, leitor (a): não descarto a hipótese de que o teatro de Albano não tenha correspondido às expectativas dos críticos ou mesmo dos porto alegrensenses em geral. Contudo, penso que há de se considerar que tal julgamento se deva à diversidade de atrações que foram contratadas pela direção do teatro que, como indica a alcunha, propusera-se a ser justamente um espaço destinado a espetáculos de variedades. O discurso de Damasceno, a meu ver, produz representações vinculadas a um processo de valorização da especialização das artes, em detrimento das linguagens artísticas que mesclavam em seu seio influências diversas e operavam em caráter híbrido e multifacetado.

O discurso de Damasceno também indica que o parâmetro de avaliação da época era de fato o famigerado *Theatro São Pedro*. E, nessa comparação, o *Theatro de Variedades*

estava sempre aquém do seu “rival” – ao menos para uma parte mais conservadora e elitista daquela sociedade. Nesse contexto, acredito que Albano tenha sido mais feliz com os negócios no *Circo Universal*. E digo mais, quiçá, tenha sido seu trabalho mais valorizado no pavilhão do *Circo Universal* que no *Theatro de Variedades*. A análise das notas publicadas pela imprensa da época indica que no período compreendido entre 1881 e 1885, Albano esteve mais envolvido com seus negócios na cidade de Rio Grande – o que veremos a seguir. Parece-me que nesse período, o *Variedades* ficou aos cuidados dos sócios, bem como a programação do referido centro de diversões.

Pois bem, se o parâmetro da época era o *Theatro São Pedro*, Albano não poderia deixar o *Variedades* ficar para trás. E, conforme noticiou *A Federação*, no findar de 1886, Albano Pereira, “conhecido diretor de companhias equestres”, resolveu fazer algumas reformas no *Theatro de Variedades*, “afim de colocá-lo de modo a melhor atender as comodidades do público e das companhias que procurarem o mesmo teatro”. Para além de comunicar as reformas a serem feitas, a nota ainda afirmava que o diretor se dispunha a “reencenar os seus antigos trabalhos, contratando artistas para esse gênero de espetáculos que tanto agrada ao geral do público” (*A FEDERAÇÃO*, 19/10/1886). O referido jornal, nesta mesma edição, publicou ainda uma segunda nota que foi replicada na edição de dois dias após e que segue aqui ao lado (*A FEDERAÇÃO*, 21/10/1886). Nesta nota, vê-se que Albano Pereira investiu significativamente no *Variedades* naquele ano de 1886. Os investimentos não eram apenas na estrutura física do mesmo, mas no conteúdo a ser apresentado ao público. Pelo texto da nota, é possível pensar que fazia tempo que Albano Pereira não trazia companhias circenses ao *Theatro de Variedades*, bem como é possível de se imaginar que a estrutura do mesmo não acolhesse muito bem tais companhias, posto que conforme consta na nota, as reformas estavam sendo feitas para que o público pudesse então assistir a “qualquer espetáculo”.



Penso que ao ser intimado pela Câmara Municipal a remover seu *Circo Universal* da Praça Conde d’Eu, Albano tenha investido na construção de um teatro aos moldes do

que almejava a capital rio-grandense que, em parte, desejou a remoção daquele “espantalho” da praça mais concorrida da cidade. Imagino que, ao construir o *Theatro de Variedades*, Albano não tenha conseguido reproduzir uma estrutura igual àquela que tinha o *Circo Universal* e que tão bem acolhia as companhias circenses. Nesse contexto, não alcançando o mesmo sucesso de público que tinha anteriormente produzindo predominantemente espetáculos circenses, decidiu fazer as devidas reformas e adaptações no *Theatro de Variedades*, bem como trazer de volta os *cavalinhos*.

Feitas as reformas aparentemente entre os meses de outubro e dezembro de 1886, anunciava-se já no primeiro dia do ano de 1887 a “inauguração” do *Theatro de Variedades* com uma nova programação a entrar em temporada. Segundo nota publicada e da qual só posso ler metade do texto, posto que o jornal não se manteve em bom estado de conservação, anunciava-se a estreia da “grande companhia, ginástica, mimica e terrestre” sob a direção de Albano Pereira e Cândido Ferraz (*A FEDERAÇÃO*, 01/01/1887). Segundo informa a mesma nota, os artistas que compunham a companhia “tiveram a honra de trabalhar nos principais circos da Europa e da América e ultimamente em Montevideo”, onde teriam recebido calorosos aplausos. Vê-se ainda no anúncio que a companhia daria “uma pequena série de funções”. Dias após, novo anúncio era publicado no mesmo jornal e, como se pode ver acima, o espetáculo oferecido era composto em parte por “exercícios equestres e ginásticos” e, em parte, por uma “grandiosa pantomima” – *Os Bandidos das Calabria* – que era encenada por 80 pessoas. Como se pode imaginar, os empresários de fato investiram na companhia que iria estreiar na reinauguração do *Theatro de Variedades*. E isso não passou batido, os empresários trataram de incluir tal informação no anúncio dos espetáculos, certos de que o público porto-alegrense iria corresponder aos seus esforços.

ANNUNCIOS

Theatro de Variedades

Grande companhia equestre, gymnastica, acrobatica, equilibrista, malabarista, mimica e bufa
sob a direção de
CANDIDO FERRAZ E ALBANO PEREIRA

Grande novidade
Quarta-feira 12 e quinta 13
do corrente.

Grande e variada FUNÇÃO
Exercícios equestres e gymnasticos
Finalizará o espectáculo com a grandiosa pantomima

OS BANDIDOS DA CALABRIA
Na qual tomam parte 80 pessoas.
Os directores da companhia não pouparam gastos nem sacrificios, afim de apresentarem esta grande pantomima com todo o luxo e aparato requerido, seguros de que o intelligente publico porto-alegrense os recompensarão de seus esforços, assistindo a estes dois espectaculos.

Preços e hora do costume
A EMPRESA

Ao que tudo indica, o mesmo espetáculo repetiu-se ao menos nos dias 14 e 15 de janeiro, posto que no dia 17 do mesmo mês, o mesmo periódico publicou nota comentando os trabalhos apresentados e queixando-se da “falta de novidades” (*A FEDERAÇÃO*, 17/01/1887). A leitura da referida nota indica que os espetáculos apresentados não atingiram

as expectativas de alguns em ver novos exercícios ou, quem sabe, outra pantomima. Além da suposta falta de novidades, o texto aponta que o público foi fraco. Ao que tudo indica, os diretores leram as críticas e trataram de inserir novidades no programa, pois no dia seguinte, anunciou-se a representação de uma nova “grande e aparatosa” pantomima – *Um Episódio de Garibaldi em Vareja* – que seria encenada por mais de 60 artistas (*A FEDERAÇÃO*, 18/01/1887). O mesmo espetáculo foi apresentado também nos dias 19 e 20 de janeiro, conforme anúncios publicados no mesmo periódico (*A FEDERAÇÃO*, 19 e 20/01/1887).

Uma crítica publicada dias depois, no mesmo jornal, indica que a companhia conseguiu cair nas graças do público exigente da capital, pois expressa o reconhecimento dos esforços empreendidos pelos diretores da companhia - Albano Pereira e Cândido Ferraz - além do reconhecimento da qualidade dos trabalhos apresentados pelos artistas. Segundo consta na mesma, os espetáculos “continuam a ser bastante concorridos”, pois os diretores esforçaram-se para “variar o programa”, tornando-o cada vez mais atraentes. A crítica avalia os últimos espetáculos como excelentes” e comenta o quanto o público aplaudiu os artistas que se sobressaíram em seus trabalhos (*A FEDERAÇÃO*, 24/01/1887).

E, se o mês de janeiro se encerrou com sucesso e o reconhecimento do público, o mês de fevereiro não poderia ser diferente. Parece que os diretores da companhia, desta vez, não se atreveram a inovar, arriscando ter um fracasso de público. Preferiram a certeza de sucesso da famigerada pantomima *Cendrillon*. No início de fevereiro, um anúncio publicado em *A Federação*, informava que pela segunda vez dentro daquela temporada no *Theatro de Variedades*, a companhia dirigida por Albano Pereira e Cândido Ferraz levaria à cena, nos dias 05 e 06 (sábado e domingo), a pantomima *Cendrillon*. No anúncio dizia-se que era chegada “a ocasião de despertar os ânimos dos dignos habitantes

Assistimos ante-hontem á funcção dada pela companhia dos srs. Albano Pereira & Ferraz.
Os trabalhos apresentados, se não tiveram o punho de novidade, mesmo assim foram calorosamente applaudidos pela sua difficuldade e pela perfeição com que foram executados.
A concorrência de espectadores foi muito regular.

desta cidade” e afirmava-se também que os diretores “depois de inauditos esforços e não menor desembolso, puderam organizar a grande pantomima, na qual toma parte grande número (100) de meninos de 3 a 8 anos”. O anúncio que trazia esta “notícia de sensação” também comentava a respeito da trilha sonora, dos trajes “copiados do grande teatro Scala em Milão”, da ornamentação do salão, das personagens, além de informar que a referida pantomima “se apresenta completa a par da Europa, sendo a de maior novidade e de moderno neste gênero, e que tem feito grande furor em toda a Europa e ultimamente em Buenos Aires, onde tem sido meses seguido representada e sempre com êxito extraordinário” (*A FEDERAÇÃO*, 05.02.1887).

Pelos anúncios publicados no periódico *A Federação*, é possível saber que a companhia de Albano Pereira e Cândido Ferraz esteve em temporada no *Theatro de Variedades* apenas entre os meses de janeiro e fevereiro daquele ano de 1887. Em fevereiro, além da famigerada *Cendrillon*, anunciou-se também a representação da também conhecida pantomima *Os Bandidos da Calabria* (*A FEDERAÇÃO*, 12.02.1887). Segundo análise desta documentação, o espetáculo de despedida da companhia deu-se no dia 18 de fevereiro e, em função do “passeio carnavalesco”, iniciou mais tarde, às 21h e 30 min (*A FEDERAÇÃO*, 18.02.1887). Em meio a tal temporada, um incidente envolvendo a filha de Albano Pereira foi noticiado, conforme se pode ver na nota ao lado (*A FEDERAÇÃO*, 16.02.1887). Conforme se pode perceber, a filha do diretor Albano Pereira era uma das crianças que encenavam a pantomima e era ela, inclusive, a personagem central – a *Cendrillon*. Note-se também que dado o incidente, “proseguiu a pantomima” normalmente e com os aplausos do público e esse pequeno detalhe pode ser analisado sob a ótica da formação do artista circense que, desde criança aprende a se portar em cena, mesmo diante de incidentes como o ocorrido que, não sendo coisa grave, não constituiria motivo para se pôr em risco o sucesso do espetáculo.

Hontem, por occasião de ser representada a *Cendrillon*, no *Theatro de Variedades*, deu-se um incidente que, felizmente, não teve as consequencias desastrosas que era de temer.

Disparando os petiços do carro em que ia uma filhinha do sr. Albano Pereira, representando a *Cendrillon*, foi ella atirada de encontro á pequena muralha que separa o publico do lugar onde t. a. balham os artistas, magoando-se um pouco a interessante menina.

Accudiram a levantar a varias pessoas, mas como não fosse cousa de cuidado, proseguiu a pantomina por entre os applausos do publico.

Após essa temporada entre janeiro e fevereiro de 1887, sabe-se que a companhia seguiu para Pelotas e que, aparentemente, apresentou-se no *Theatro 7 de Abril*, não

fazendo uso de uma estrutura arquitetônica móvel ou provisória (*A FEDERAÇÃO*, 05.03.1887). Não tenho notícias de como foi a temporada em Pelotas, mas sei que em junho do mesmo ano a companhia encontrava-se em Porto Alegre, apresentando-se no *Theatro de Variedades* novamente e esta é a última notícia que tenho com relação a estada de Albano Pereira e de sua companhia no Rio Grande do Sul (*A FEDERAÇÃO*, 08.06.1887).

A análise da documentação levantada não me permite explicar ao certo o que aconteceu após aquela temporada, mas o fato é que no ano de 1890, o *Theatro de Variedades* passou a se chamar *Theatro América* e funcionar sob nova direção (DAMASCENO, 1956, p. 256-257). No entanto, é possível verificar através dessa documentação que, por quase uma década em que se manteve funcionando enquanto *Theatro de Variedades*, comportou a apresentação de cerca de dezoito atrações de circo, entre companhias e artistas individuais, não contando as demais apresentações referentes a outras expressões artísticas.³¹ Nesse contexto, penso que tal como o pavilhão do *Circo Universal*, o *Theatro de Variedades* cumpriu com a proposição de servir como espaço de lazer e diversão para a cidade de Porto Alegre que, como tantas outras cidades da mesma época, dispunha de poucos espaços destinados às atividades culturais. Sobre este ponto, ressalto o caráter único dos espaços construídos por Albano Pereira, isto é, espaços culturais capazes de abrigar espetáculos diversos produzidos pelas mais variadas atrações artísticas: música, dança, teatro, circo, patinação, etc. Como se pode imaginar, as demandas advindas das diferentes linguagens artísticas citadas podem ser inúmeras e, um teatro que não se destine a atendê-las, restringe seu uso a poucos gêneros artísticos. Posto isto, há que se reconhecer o valor inestimável dos empreendimentos estáveis construídos por Albano Pereira nesta cidade.

Atentando para um outro aspecto e, a bem da verdade, é preciso que se diga que esses espaços culturais alternativos comportavam a realização de espetáculos que sabidamente não eram bem-vindos nos grandes teatros, tais como o *Theatro São Pedro*, no caso de Porto Alegre. Noutras palavras, espaços como o *Circo Universal* e o *Theatro de Variedades*, abrigavam variados gêneros de atrações artísticas que, via-de-regra, não eram vistas nos teatros. Além disso, no caso do *Theatro de Variedades*, sua localização em uma

³¹ Os dados referentes à quantidade de atrações que se apresentaram no *Theatro de Variedades* foram obtidos através do próprio levantamento realizado por Damasceno em sua obra e por anúncios publicados em jornais da época.

área menos elitizada da cidade, influenciava nos valores cobrados nos ingressos. O *Theatro São Pedro*, por sua vez, constituía-se num espaço cultural valorizado e situado numa área urbana elitizada e, em muito, isso reverberava na escolha das atrações que nele realizavam suas temporadas, bem como no valor dos ingressos. Um comentário de Damasceno ilustra bem isso:

Muito mais para *picadeiro* do que para *palco*, seria igualmente o artista de atração, A. J. D. Wallace, que, dizendo-se o Primeiro Prestidigitador brasileiro e Mágico de Suas Majestades Imperiais – estreou a 10 de janeiro no S. Pedro, inaugurando a lista de diversões em Porto Alegre no ano de 1878 (1956, p. 172-73).

Acho interessante observar que embora no senso comum costume-se relacionar circo e mágica atualmente, pude observar no decorrer desta pesquisa que os prestidigitadores, conforme se pode constatar nos anúncios de espetáculos publicados nos jornais daquela época, apresentavam-se em sua maioria em teatros e, não em circos. Nesse contexto, avaliar negativamente o trabalho apresentado por uma atração artística e, concomitantemente, afirmar que seu espetáculo está “mais para picadeiro que para palco”, parece-me significar construir uma representação desqualificadora da atração artística que é objeto de crítica e, por consequência, das artes circenses.

Penso ser interessante também notar no discurso de Athos Damasceno o fato de que, apesar de reconhecer que grande parcela da sociedade era afeita aos espetáculos circenses e de variedades - espetáculos ditos “de diversão” - o autor parece-me enaltecer outra parcela da sociedade explicitamente menor, que frequentava o teatro não apenas para apreciar a dita arte, mas também, para cumprir com um ideal de comportamento social que envolvia, dentre outras atividades, a circulação por espaços culturais elitizados do porte de um teatro como o *São Pedro*. Nesse sentido, destaco o seguinte trecho do escrito de Damasceno:

Conquanto esses espetáculos fossem de boa qualidade e agradassem a muita gente, o certo é que havia um público na cidade que, como já se disse várias vezes, não gostava de empregar o seu tempo em semelhantes diversões, que mais se destinavam a crianças e desocupados do que a pessoas de respeito e posição social. Esse público não era vasto. Mas dava, de sobra, para esgotar as poltronas e camarotes do nosso limitado teatro, toda a vez que uma Companhia séria se dispusesse a fulgurar na sua rampa (1956, p. 216-217).

Nesse trecho, entendo que Athos Damasceno constrói ou, reproduz sem crítica, uma representação das artes circenses, não enquanto modo de produção artística, mas como mera atividade de “diversão” - num sentido simplista e desqualificador. Na contramão desta representação construída pela imprensa da época ou por seus futuros comentadores, vejo a construção de uma representação do teatro enquanto expressão artística “séria” e de caráter civilizatório. Neste ponto, retomo a historiadora Regina Horta Duarte, que nos apontou o século XIX como um período em que se atribuiu ao teatro a tarefa de difundir costumes e ideais civilizadores. Nesse contexto, ao mesmo tempo em que se propunham a entreter o público, as peças educavam os espectadores, exaltando as virtudes e combatendo os vícios sociais. As tramas eram repletas de intenções moralizadoras e defendiam valores como o trabalho e a família. O teatro passou a ser o tipo de atividade cultural valorizada pelos povos ditos civilizados – ainda que muito frequentemente (confirme-se na leitura de Athos Damasceno) seus espetáculos fossem criticados em termos de qualidade. Numa campanha empenhada, a história das origens do teatro foi amplamente resgatada e divulgada, retomando-se os exemplos de grandes civilizações, como Grécia e Roma. Segundo Duarte, “as cidades gabavam-se de seu alto grau de civilização, à medida que se mostravam capazes de valorizar o teatro e receber companhias de maior projeção” (DUARTE, 1995, p. 118). Nesse contexto de valorização de palcos tão civilizadores, que lugar restaria à arte circense no planejamento urbano? Mais uma pausa para leitor (a)! Ainda temos espetáculo!

2.5 O Anfiteatro Albano Pereira

Após a inauguração do pavilhão do *Circo Universal* em Porto Alegre, em 13 de agosto de 1875, Albano logo tratou de expandir seus empreendimentos circenses para outra cidade estratégica da província, qual seja: a cidade portuária de Rio Grande. Em outubro daquele mesmo ano, já estava o empresário, representado por seu secretário, em negociação com a municipalidade por um terreno onde pudesse erigir um circo “igual ao da capital” (*O DESPERTADOR*, 05/10/1875).

Conforme se pode verificar na nota ao lado, a municipalidade rio-grandense apresentou-se simpática ao projeto de Albano Pereira, tendo-lhe cedido um terreno “magnífico” – público, ressalto aqui – uma vez que, entendia que a construção de um circo estável aos moldes daquele construído na capital da província contribuiria para o “aformoseamento” da Praça Municipal. Para além disso, o sucesso do empreendimento parecia garantido, dado que na capital os espetáculos oferecidos pela companhia vinham tendo grande aceitação.

Tudo indica que, logo após esta ocasião em que esteve em negociação o secretário de Albano Pereira e a municipalidade rio-grandense, tenha-se dado início às obras relativas à construção da primeira estrutura estável de Albano Pereira na cidade de Rio Grande. Uma outra nota publicada dias depois, informava a chegada da companhia de Albano à cidade, tal como se vê ao lado (*O DESPERTADOR*,

19/10/1875). Sobre esta nota, chamo a atenção para o uso de uma estrutura móvel ou provisória, “coberta de pano”, possivelmente aos moldes da estrutura descrita por Erminia Silva, denominada *circo de pau-fincado*. Além disso, o texto indica que, caso a construção da estrutura estável ainda não houvesse principiado, ao menos estava sendo encaminhada. Quem sabe, Albano Pereira estivesse visitando a cidade com sua companhia justamente para tratar das questões relativas ao seu novo empreendimento e, possivelmente, aproveitava para divulgar o trabalho de sua companhia, promovendo uma temporada de espetáculos a serem realizados numa estrutura provisória enquanto não ficasse pronta a estrutura estável na Praça Municipal.

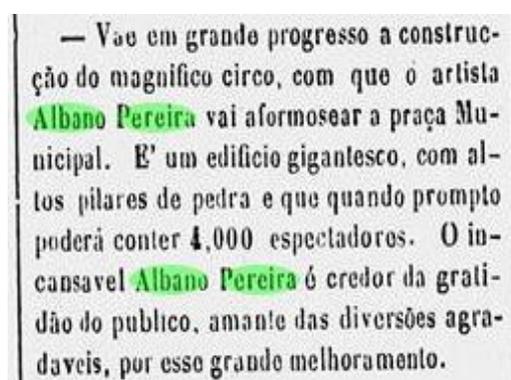
— Está presentemente entre nós o secretario do circo do Sr. **Albano Pereira**, que veio entender-se com a nossa municipalidade afim de lhe ceder um terreno adequado á construcção d'um grande circo, em tudo igual ao da capital, com pilares, telhas, etc. A nossa camara municipal está disposta á conceder-lhe o magnifico terreno, entre o mercado e a Praça do Commercio, excellente local para ainda mais aformosear-se a nossa Praça municipal.

A companhia Albano continúa a representar com optimo successo, perante o publico porto-alegrense, de quem tem recebido grandes applausos.

— No *Guahyba* veio de Porto-Alegre a companhia de cavallinhos do Sr. **Albano Pereira**, que por estes dias começará a trabalhar em seu circo coberto de panno, em quanto não fica prompto o outro edificio destinado para as suas representações.

Saudamos a chegada da excellente companhia equestre do Sr. Albano, que nos vem trazer noites de verdadeiro prazer, e fazer ficar admirada esta população pelos maravilhosos trabalhos de seus novos e applaudidos artistas.

Uma semana após, noticiou-se o início das obras da seguinte maneira: “Está em princípio a construção do vasto círculo do Sr. Albano Pereira. Em 1 ou 2 meses estará concluído e então virá o restante da companhia para fazer a sua estreia” (*O DESPERTADOR*, 26/10/1875). Sim, leitor (a), chamou-se “círculo” mesmo. Não errei a transcrição. Noutra nota publicada posteriormente, comentou-se a respeito do andamento da obra e descreveu-se em parte o edifício, tal como se pode ler abaixo (*O DESPERTADOR*, 06/11/1875). Penso ser interessante observar no texto desta nota alguns aspectos. Primeiro, o entusiasmo com que se comenta a construção do que já se denominava - antes mesmo de estar pronto - “magnífico circo” que viria embelezar a praça municipal. O segundo aspecto diz respeito às proporções da obra, ou melhor, à magnitude do edifício que estava sendo construído sobre “pilares de pedra” e com uma capacidade estimada para “4.000 espectadores”. Albano Pereira estava construindo na Praça Municipal de Rio Grande um “magnífico” circo estável que viria a representar um “grande melhoramento” naquele espaço urbano.



— Vae em grande progresso a construcção do magnifico circo, com que o artista Albano Pereira vai aformosear a praça Municipal. E' um edificio gigantesco, com altos pilares de pedra e que quando prompto poderá conter 4.000 espectadores. O incansavel Albano Pereira é credor da gratidão do publico, amante das diversões agradaveis, por esso grande melhoramento.

A análise da documentação, especificamente das ocorrências relativas ao periódico *O Despertador* (SC) nos anos de 1875 e 1876, indica que as obras foram concluídas dentro do prazo estimado de dois meses, inclusive porque, no mês de janeiro já circulava a notícia de que Albano Pereira estava a preparar seu anfiteatro para os bailes mascarados de carnaval (*O DESPERTADOR*, 21/01/1876). Neste ponto, penso ser interessante refletir sobre os usos do edifício construído por Albano Pereira na Praça Municipal de Rio Grande. De maneira objetiva quero destacar o fato de que para além dos espetáculos circenses de sua companhia, o empresário construiu naquela cidade um espaço de espetáculo destinado a atividades de lazer e diversão em geral. Então, para além do possível embelezamento do espaço público, o anfiteatro de Albano Pereira representava também a oferta de um espaço voltado ao lazer, ao entretenimento e à cultura.

A respeito dessas atividades relativas ao carnaval, temos notícia de que alguns clubes carnavalescos fariam “sua aparição pela cidade e no *Anfitheatro Albano Pereira*, nas noites de 27, 28 e 29 do presente mês”, qual seja, fevereiro (*O DESPERTADOR*, 22/02/1876). E, não apenas

bailes de carnaval, mas também outros bailes sediou o anfiteatro da Praça Municipal, tal como podemos observar na primeira imagem que aqui consta (*O DESPERTADOR*, 18/04/1876). Note-se aqui que, mesmo ausente de Rio Grande e encontrando-se em Porto Alegre – provavelmente cuidando dos negócios relativos ao *Circo Universal* - Albano Pereira também dedicava atenção às atividades correntes no anfiteatro que mantinha naquela cidade, designando, inclusive, uma pessoa encarregada para garantir a realização dos tais bailes à fantasia. Pelo tom da nota, parece que o empresário geria muito bem os negócios que mantinha simultaneamente na capital da província e em de Rio Grande.

O último registro da realização de um baile de carnaval realizado no *Anfitheatro Albano Pereira*, conforme análise da documentação levantada, diz respeito ao ano de 1881 e revela que o anfiteatro fazia parte de uma grande programação cultural local (*O DESPERTADOR*, 26/02/1881). A análise do texto que consta na imagem ao lado, indica que a cidade de Rio Grande estava de fato às voltas com os preparativos para o carnaval e, nesse contexto, o *Anfitheatro Albano Pereira* figurava como um importante espaço cultural. E, note-se também que não eram quaisquer bailes de carnaval, mas “pomposos bailes” - do que decorre que, muito provavelmente, o anfiteatro, tal como o teatro, estaria repleto de frequentadores da alta sociedade ou, ao menos, pessoas que pudessem custear tal divertimento.

— Houve hontem, no vasto amphitheatro de Albano Pereira, um esplendido baile á phantasia e hoje terá lugar outro.

O director, embora ausente, em Porto Alegre, não se esquece do publico rio-grandense e assim é que mandou uma pessoa encarregada de nos proporcionar tão agradável divertimento.

Correspondencia do «Despertador».

Rio-Grande do Sul, 23 de Fevereiro de 1881

Amigo redactor: Noticias de importancia não ha alguma; parece que todos os animos, occupados com os preparativos das proximas festas do Carnaval, não tratam de outro assumpto. Só se falla nessas magnificas festas, das quaes apenas 4 dias nos separam. O carnaval deste anno, nesta cidade, será o mais brilhante de toda a provincia. Muita gente chegará de Pelotas e das povoações visinhas afim de assistirem e essas folias.

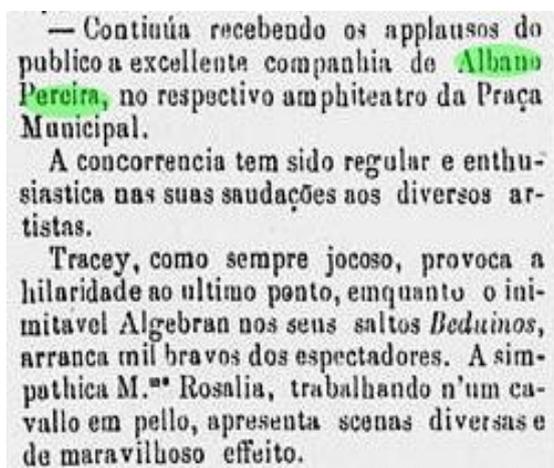
O club *Saccarolhas* fez no ultimo domingo, 20, o seu passeio, annunciador das festas. Apresenton-se todo garboso; numerosas luzes e bandeiras, muito entusiasmo, muitos vivas e um concurso de povo de mais de 4,000 pessoas, acompanhando o prestito, tal era o quadro que á nossa vista se apresentava naquella noite de 20 do corrente.

Nada menos de 8 clubs vão tomar parte no carnaval; um delles composto de elegantes senhoras, da nossa melhor sociedade. Um dos clubs está ensaiando um lindo *tango havaneiro*, para cantar todas as vezes que o mesmo club parar, em seus passeios nas tres tardes do carnaval.

Haverão pomposos bailes no theatro, sob a direcção do Sr. Carlos Scottó e no circo, sob a gerencia de Albano Pereira. O club *Bohemio* dará o seu baile de phantasia na noite de 1.º de Março, nos vastos salões do seu novo edificio.

Acho interessante que se observe a diversidade de atividades culturais, de lazer e diversão que foram sediadas no anfiteatro, uma vez que, dado que o produto cultural oferecido era diverso, também era diverso o público que o frequentava. Nesse sentido, penso que podemos tomar o empreendimento de Albano Pereira como uma estrutura estável, de caráter privado, construída em área pública, mas que em contrapartida consistia num espaço cultural de caráter democrático, posto que oferecia uma programação capaz de atingir públicos de todos os níveis econômicos. Além disso, como veremos adiante, Albano Pereira realizou uma série de espetáculos em benefício da municipalidade.

A análise das notas publicadas em jornais da época relativas à Albano Pereira e seu anfiteatro em Rio Grande denota o esforço do empresário em manter seu espaço em funcionamento e, quando não locado para terceiros, oferecendo espetáculos de sua companhia sempre repletos de novidades e renomados artistas, conforme se pode verificar na primeira imagem (*O DESPERTADOR*, 04/02/1876). Nesta nota, chamo a atenção para a afirmativa de que os espetáculos circenses oferecidos no anfiteatro tinham um público regular e que saudava diversos artistas, tais como clown Tracey, o acrobata Algebran e a equestre Rosalia. Chamo a atenção também para mais um detalhe, caso tenha passado despercebido: o anfiteatro da Praça Municipal comportava apresentações equestres – o que implica uma estrutura considerável, com pista circular para os exercícios equestres e também espaço para alojar os animais. Agora, imagine o (a) leitor (a) esta estrutura em meio à Praça Municipal. Que magnífico devia ser!



— Continúa recebendo os applausos do publico a excellente companhia de Albano Pereira, no respectivo amphiteatro da Praça Municipal.

A concorrencia tem sido regular e enthu-siastica nas suas saudações aos diversos ar-tistas.

Tracey, como sempre jocoso, provoca a hilaridade ao ultimo ponto, enquanto o inimitavel Algebran nos seus saltos Beduinos, arranca mil bravos dos espectadores. A sim-pathica M.^{ma} Rosalia, trabalhando n'um cavallo em pello, apresenta scenas diversas e de maravilhoso effeito.

Dias após a publicação desta nota, o mesmo jornal noticiava o retorno de Albano Pereira de uma viagem à Montevideo e Buenos Aires, onde o empresário teria deixado “(...) ali contratados alguns artistas, que logo que finde o tempo em que devem permanecer em suas companhias, virão fazer parte da companhia Albano” (*O DESPERTADOR*, 11/02/1876). Um mês após noticiava-se a chegada dos tais artistas da seguinte forma: “No Cervantes vieram do Rio da Prata diversos novos artistas ginásticos,

para a importante companhia do Sr. Albano Pereira” (*O DESPERTADOR*, 14/03/1876). Os registros apontam que, após a chegada desses artistas, Albano Pereira esteve em Porto Alegre com sua companhia em uma temporada de espetáculos no *Circo Universal*, onde o grande frenesi foi a “esplêndida” pantomima *Cendrillon* (*O DESPERTADOR*, 26/05/1876). Tão logo as notícias a respeito do sucesso de *Cendrillon* em Porto Alegre chegaram a Rio Grande, anunciou-se uma temporada de apresentações da mesma no anfiteatro, conforme se pode ver na nota ao lado (*O DESPERTADOR*, 13/06/1876).

— No dia 15 regressa de Porto Alegre a companhia Albano Pereira, que vem novamente deleitar esta população com os seus lindos trabalhos equestres e acrobáticos. Na mesma ocasião será exibida a esplêndida pantomima *Cendrillon*, na qual entrão 100 meninos, de ambos os sexos.

Não sei dizer ao certo quando Albano e sua companhia chegaram à Rio Grande e nem quando estreou *Cendrillon*, mas posso dizer que, tal como se noticiou acerca de Porto Alegre, a pantomima teve grande sucesso entre o público riograndino. Uma nota publicada ao findar de julho, comentou o sucesso da companhia, dizendo que o anfiteatro estava tendo “formidáveis enchentes” de público e que a “bonita pantomima” *Cendrillon* despertava cada vez mais entusiasmo entre os riograndinos, além de elogiar alguns artistas, o luxo do cenário e comentar os altos investimentos do diretor para colocar a pantomima em cena (*O DESPERTADOR*, 28/07/1876). É possível afirmar que Albano Pereira esteve com sua companhia em temporada no anfiteatro da Praça Municipal, ao menos, entre os meses de julho e agosto, dado que a última nota a respeito foi publicada em agosto daquele ano e, além de mais uma vez confirmar o sucesso de público de *Cendrillon*, anunciava a retirada de Albano para Pelotas, em função da vinda da companhia de Giuseppe Chiarini (*O DESPERTADOR*, 11/08/1876).

Dos artistas independentes e companhias circenses que visitaram a cidade de Rio Grande e se apresentaram no *Anfiteatro Albano Pereira*, cito aqui cinco casos que se deram entre os anos de 1876 e 1881, conforme análise da documentação. Em maio de 1876, estive no anfiteatro – assim como no *Circo Universal*, em Porto Alegre – a companhia Schumann realizando uma

— Despedio-se do publico pelotense a maravilhosa companhia Schumann, que entendemos, seguirá no presente vapor para o Rio de Janeiro, tomando lá o paquete que a deve conduzir aos Estados- Unidos, com destino á Philadelphia.

Feliz viagem á essa pleiade de artistas insignes, que por tantas noites nos deleitaram no amphitheatro Albano Pereira, exhibindo trabalhos inteiramente desconhecidos e que causaram verdadeiro assombro.

temporada de espetáculos, conforme se lê na nota ao lado (*O DESPERTADOR*, 19/05/1876). Note-se que, segundo informa o mesmo periódico, a companhia esteve em temporada em Porto Alegre, unida à companhia de Albano Pereira (*O DESPERTADOR*, 05/05/1876); após passou alguns dias em Rio Grande – aparentemente, trabalhando independente da companhia de Albano, tendo posteriormente, seguido para Pelotas. Outro aspecto a ser observado é o efeito que causou a companhia Schumann ao apresentar trabalhos “inteiramente desconhecidos”, ou seja, ainda não apresentados pela companhia de Albano Pereira ou por qualquer outra companhia que tenha visitado a cidade de Rio Grande.

No ano seguinte, 1877, foi a vez da jovem equilibrista Maria Spelterini - a famosa *heroína do Niágara* - estrear no *Anfiteatro Albano Pereira*, tendo vindo de Montevideo no navio *Canova* (*O DESPERTADOR*, 13/07/1877). Artista renomada, famosa na imprensa europeia e americana, trouxe ao anfiteatro em sua estreia uma enchente extraordinária de público, segundo o *Jornal do Comércio* (07/1877). O mesmo jornal comparava-a a outro artista da época, também equilibrista, o célebre Blondin. No entanto, apesar da “enchente” de público que esteve no anfiteatro quando de sua estreia, parece que o desempenho da artista não foi lá o que se esperava. Conforme se pode ver na primeira imagem, de fato, uma “enchente extraordinária” de público ocupou os assentos do anfiteatro para prestigiar a estreia da famosa artista. Contudo, pelo texto publicado, parece que os riograndino esperavam muito mais da artista, afirmando, inclusive, terem visto artistas iguais na cidade (*O DESPERTADOR*, 24/07/1877). Assim, diferentemente da companhia Schumann de que tratei anteriormente, a artista Spelterini não apresentou em seu repertório nenhuma novidade aos olhos do público riograndino. Penso que desta vez, Albano Pereira investiu numa atração que não atingiu as expectativas do público local que parecia tornar-se cada vez mais exigente com relação às atrações artísticas que ali se apresentavam.

afamada madame Spelterini, perante uma
concorrença de mais de 2 000 pessoas.
Se houvesse mais variedade nos trabalhos
serião elles mais apreciados, com tudo a
artista é insigne, porém tambem não tanto
como se espalhava, quando ella chegou.
Iguaes artistas temos nós já visto aqui.

Dois meses depois, no entanto, Albano acertara novamente em seus investimentos em atrações convidadas para o seu anfiteatro à Praça Municipal. Tratava-se da companhia equestre Amato & Seyssel e esta não poderia ter estreado em data mais oportuna - leia-se na nota ao lado (*O DESPERTADOR*, 14/09/1877). Pois bem, tendo feito sua estreia na noite do 55º aniversário da Independência do Brasil, a companhia Amato & Seyssel abriu sua temporada de espetáculos no *Anfiteatro Albano Pereira* com direito a execução de hino. A mesma nota anunciava os próximos espetáculos e garantia ao público riograndino que a companhia continuaria a trabalhar em Rio Grande nos dias subsequentes.

A' noite o circo **Albano Pereira** abriu suas portas, para a estréa da grande companhia equestre Amato & Seyssel (chegada no ultimo paquete) Antes de começar a função tocou-se o hymno da Independencia, pondo-se de pé todos os espectadores, que ergueram fervorosos vivas A função esteve excellente; os artistas são insignes. Esta companhia dá hoje uma função o amanhã duas, continuando a trabalhar entre nós. Assim passou-se o primeiro dia nacional.

Sabe-se que, ao menos até o findar daquele mês, a referida companhia manteve suas apresentações no anfiteatro da Praça Municipal, oferecendo ao público ávido por novidades, atrações inéditas, conforme se pode ler na nota abaixo (*O DESPERTADOR*, 28/09/1877). Não posso afirmar ao certo a especialidade do “homem voador”, mas penso que deveria se tratar de um *homem bala* e, pelo visto, o público local aprovou a atração apresentada pela companhia Amato & Seyssel, uma vez que reconheceu que o artista mereceu “extraordinários aplausos” em função do risco que correu durante a execução de seu trabalho.³²

— A companhia equestre de Amato & Seyssel tambem continúa a trabalhar no circo **Albano Pereira**.
Apresentou o *homem voador*, trabalho este que mereceu extraordinarios applausos pelo perigo á que se expõe o artista que o executa.

Em abril de 1878, a empresária e atriz Emilia Adelaide, não tendo tido sucesso nem em Pelotas, nem em Porto Alegre, no teatro, achou no anfiteatro de Albano Pereira em Rio Grande, a salvação de sua estada na província do Rio Grande do Sul. Segundo se comentou no *Álbum de Domingo*, Emilia Adelaide “levou para o circo o seu repertório já gasto para o teatro”, e lá teve enchentes de público apresentando três peças teatrais – uma delas em seu benefício, inclusive (*ALBUM DE DOMINGO*, 21/04/1878). Interessante observar neste ponto que o público que frequentava o circo também demonstrava interesse em assistir

³² Homem bala: Artista circense que nos espetáculos é lançado a distância por um engenho provido de molas, em forma de canhão. Disponível em: <<http://br.significado.de/homem-bala>> Acesso em: 05 jan.2018.

as atrações que usualmente se apresentavam no teatro – tal como no caso da atriz Emilia Adelaide. Assim, quando uma atração teatral se apresentava no circo, geralmente à preços mais acessíveis, esse público desfrutava da oportunidade que não tinha nos teatros.

Por fim, tem-se notícias da visita da companhia de Manoel Pury que, em novembro de 1881, esteve em temporada no *Anfiteatro Albano Pereira*. Conforme se lê em nota publicada em *O Despertador*, a companhia que vinha do Rio de Janeiro, capital do Império, era esperada na cidade de Rio Grande e tinha previsão de estreia no *Anfiteatro Albano Pereira* para o dia 3 de novembro (*O DESPERTADOR*, 05/11/1881). A mesma nota informava que o secretário da companhia já se encontrava na cidade e que os retratos dos artistas estavam expostos nas vitrines de “uma loja de cabeleireiros, à rua D. Pedro II”.

Porém, apesar de esperada, sua estreia precisou ser adiada, conforme consta na nota ao lado (*O DESPERTADOR*, 09/11/1881). Aqui, para além das informações a respeito da afamada companhia ginástica dirigida por Manoel Pury que teve sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro e que, naquele momento, visitava o anfiteatro de Albano

— No *Canova* veio a companhia equestre e gymnastica dirigida pelo artista Pury, que trabalhou na cõrte e em S. Paulo com grande successo. Devia estrear hoje, porém como o circo *Albano Pereira* está soffrendo alguns reparos, a estréa da notavel companhia será no sabbado 5 do corrente. A' vista da fama de que vem precedida esta companhia, é de suppôr que nessa noite o circo fique repleto de espectadores, ávidos de applaudirem os novos artistas.

Pereira em Rio Grande, chamo a atenção para o complemento da notícia de adiamento da temporada, ou seja, para o fato de o anfiteatro estar “sofrendo alguns reparos”. Uma vez que a estreia da temporada estava prevista para dia 05 de novembro e tendo, inclusive, sido anunciada nos jornais, é de se estranhar que o anfiteatro tenha entrado em reforma justamente no momento da estreia. Contudo, como veremos adiante, a análise cruzada desta nota publicada em jornal e das atas da Câmara Municipal de Rio Grande revela que os tais reparos foram uma exigência da municipalidade.

Nem só de espetáculos se fez a história do *Anfiteatro Albano Pereira*. Tenho notícia de um incidente ocorrido no ano de 1877 e comento-o nas linhas que seguem. Conforme longa nota publicada no *Diário de São Paulo* – que reproduzia texto da *Gazeta Mercantil* (01/11/1877) - durante a representação da ópera *Fausto*, no circo de Albano Pereira, “deu-se tamanho barulho, que não foi possível chegar senão ao segundo ato” (*DIÁRIO DE SÃO PAULO*, 15/11/1877). No texto, originalmente publicado na *Gazeta Mercantil*, afirmou-se estar-se cumprindo doloroso dever, uma vez que deveria se

descrever um verdadeiro atentado que se deu, com cenas “vandálicas” cometidas por “patrícios”, no anfiteatro de Albano Pereira.

A leitura da nota publicada informa que era de conhecimento geral que se preparava na cidade uma “forte pateada” dirigida à *Companhia Lírica Italiana*, em função de, anteriormente, um “súdito italiano” ter suscitado manifestações de desagrado por parte de um “limitadíssimo grupo de indivíduos” com relação à apresentação do “distinto prestidigitador nacional Sr. Wallace”. Para piorar a situação, a bandeira inglesa teria sido hasteada no circo, em lugar da bandeira brasileira, fato que teria acirrado os ânimos das pessoas que já preparavam a tal “pateada”. Informa-se também que os tais “atos vandálicos” partiram de alguns poucos indivíduos que se encontravam nas galerias e foram abafados e fortemente condenados pela grande maioria do público que estava na plateia e nas galerias. Diz-se que de fora do circo, onde havia mais de quatrocentas pessoas reunidas por “curiosidade”, um pequeno grupo de indivíduos decidiu arremessar “grandes pedregulhos” nas vidraças do circo, além de fazer um “barulho infernal”, a tal ponto que as autoridades presentes não conseguiram conter em função do baixo efetivo. Inclusive, alguns indivíduos acabaram invadindo o circo, bem como outros indivíduos bem-intencionados que estavam em seus camarotes tentaram, sem sucesso, acalmar os ânimos que seguiram acirrados no segundo ato da ópera, após o intervalo. A nota informa que o subdelegado de polícia deu por encerrado o espetáculo e, a pedidos, tocou-se o hino nacional para que se incitasse a “ordem e o sossego”. Após a execução do hino, teriam se retirado algumas famílias, seguindo-se as tais cenas de vandalismo em que se quebraram cadeiras e danificaram a estrutura do circo. O jornal encerra a nota publicada afirmando fazer um protesto em nome da sociedade riograndina, dirigindo-o aos indivíduos que teriam cometido tal “atentado” e, também ao presidente de província, em virtude de deixar a mesma chegar a tal “estado anárquico, bem como por manter as autoridades locais sem dispor da “força necessária” para conter tais desordeiros. Por fim, o jornal ainda clamou pela abertura de um inquérito, para fins de apurar os responsáveis pelo ocorrido e para restituir a “dignidade” e os “foros de civilização” da sociedade riograndina. Comentou-se por último que, tendo embarcado com sua companhia para Montevideo, o empresário teria restituído os valores referentes às cadeiras e camarotes quebrados e apresentou ao representante de sua nação um protesto pelos prejuízos “avaliados em 20.000\$” e pelos “excessos de que foi vítima”.

Agora, desculpe-me o (a) leitor (a) por esse longo parágrafo. É que achei interessante narrar o caso, uma vez que sua análise permite vislumbrar os variados gêneros artísticos que foram atração no anfiteatro, bem como conhecer o contexto cultural no qual estava inserido esse espaço de espetáculo. Nesse sentido, destacaria na descrição do referido incidente o fato de o anfiteatro estar recebendo uma companhia lírica – mais uma entre as atrações convidadas, as quais comentei anteriormente – e, conseqüentemente, estar oferecendo ao público riograndino outro tipo de produto cultural, diferente do circo e do teatro, por exemplo.

Também destacaria o contexto em que tais manifestações de repúdio a determinada etnia se deram, ou seja, o período da história do Rio Grande do Sul em que se deu a entrada de boa parte dos imigrantes europeus que vieram para o Brasil. Noutras palavras, diria que as relações estabelecidas entre indivíduos locais e imigrantes deviam ser ainda bastante sensíveis e, visivelmente, marcadas pela intolerância. Desse modo, penso que o caso do incidente ocorrido no *Anfiteatro Albano Pereira* - cujos motivos parecem claramente ter um fundo étnico - possa ser interpretado como um reflexo dessas relações.

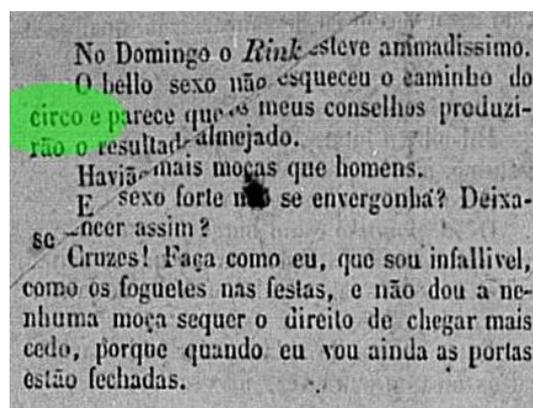
Outro incidente ocorrido no *Anfiteatro Albano Pereira* diz respeito às intempéries do tempo. Sim, isso mesmo. Em nota publicada em julho de 1878, o correspondente que escrevia para *O Despertador* comentou que em Rio Grande também se fazia “sentir as enchentes de Porto Alegre e outros lugares da província”, tendo as águas subido consideravelmente “alcançando quase a frente do circo Albano Pereira” (*O DESPERTADOR*, 23/07/1878). Tudo bem, leitor (a), esse não chegou a ser um incidente. Mas foi quase. O circo de Albano escapou por pouco!

A análise das notas publicadas pela imprensa a respeito de Albano Pereira e seus negócios em Rio Grande indica que o referido empresário também investiu num outro empreendimento ligado ao ramo do entretenimento naquela cidade. Em meados do ano de 1880, *O Despertador* publicou uma nota informando que o “ativo” Albano Pereira havia sido visto nas ruas da cidade, tendo vindo de

Uremos, porém, que...
 — Brevemente se reabrirá nesta cidade o Rink, que tantas horas de prazer deu no anno passado aos patinadores e assistentes deste salutar divertimento.
 Approximando-se a estação propria para a patinação e achando-se o Rio Grande parco de diversões, é provavel que o vasto salão do Sr. Albano Pereira fique repleto, todas as noites.
 — Ultimamente as noticias em geral tem apdado escassas, pelo que as nossas humildes correspondencias tem se resentido daquelle interesse que era para desejar.

Porto Alegre justamente para inaugurar um estabelecimento chamado *Rink* (*O DESPERTADOR*, 21/08/1880). Numa outra nota publicada pelo mesmo periódico em maio do ano seguinte, comemora-se a reabertura do referido local, como se vê na imagem ao lado (*O DESPERTADOR*, 11/05/1881). Ao que tudo indica, o *Rink* era um salão de patinação que foi inaugurado por Albano Pereira em Rio Grande, em agosto de 1880, tendo funcionado temporariamente, dado que, em maio de 1881 fala-se da sua “reabertura” num contexto em que se reaproximava a estação própria para a patinação”, ou seja, o inverno. Apesar do suposto sucesso do empreendimento que “tantas horas de prazer” deu aos patinadores e apreciadores de tal “divertimento” em Rio Grande, não encontrei nenhuma outra nota que tratasse do local – relacionando-o a Albano Pereira - a não ser as duas notas já mencionadas.

Porém, encontrei esta outra nota que segue logo abaixo e cuja análise neste ponto interessa (*ÁLBUM DE DOMINGO*, 1879). Como se pode ler, o simpático cronista relaciona o *Rink* a um circo. Mas não é o que parece e eu explico: Esse *Rink* não era o mesmo de Rio Grande, mas o *Skating-Ring* porto-alegrense que, conforme investiguei, era um “circo de patinação” que foi construído “apressadamente” na Praça da Harmonia, no ano de 1878 (*ÁLBUM DE DOMINGO*, 28/07/1878). Penso que tais informações são suficientes para compreender o investimento de Albano Pereira em salões de patinação – primeiro, no próprio *Theatro de Variedades* e, após, no *Rink*. Também está de bom tamanho para compreender que, ao que parece, todo salão de patinação daquela época chamava-se *Rink*. Nada criativo e bastante confuso para a pesquisadora desavisada que demora a diferenciar os *Rinks*. No mais, acredito que o *Rink* foi um investimento temporário de Albano, diretamente relacionado ao gosto do público riograndino por diferentes atividades de lazer e diversão, compatíveis com o clima. Ao que tudo indica, as pessoas daquela cidade não patinavam noutras estações senão no inverno.



Na verdade, penso que as pessoas de Rio Grande não eram afeitas ao calor, posto que, em dezembro daquele mesmo ano de 1881, deixaram o anfiteatro vazio durante a temporada da companhia dramática do ator Simões. Conforme descreveu em nota *O*

Despertador: “Parece que estas noites de calor afugentam os frequentadores dos espetáculos, que preferem antes estar sentados nos bancos do passeio público a tomarem um *suadouro* dentro do anfiteatro Albano Pereira” (*O DESEPERTADOR*, 24/12/1881). Além disso, a nota desdenhava os espetáculos oferecidos pela companhia, dizendo que eram unicamente para “armar o entusiasmo das plateias vulgares”. Contudo, o jornal estimava dias melhores à “empresa” – que não entendi se tratava-se da companhia de Simões ou da empresa de Albano Pereira. Enfim, eram votos de sucesso para os próximos espetáculos.

Anteriormente, quando tratei da vinda da companhia equestre de Manoel Pury em novembro de 1881, comentei que sua estreia precisou ser adiada em função de o anfiteatro estar passando por reparos. Também apontei que tais reparos foram uma exigência da municipalidade – detalhe que só pude descobrir através da análise cruzada das notas jornalísticas e das atas da Câmara Municipal de Rio Grande. Iniciava-se naquele ano de 1881 o processo de remoção do *Anfiteatro Albano Pereira* da Praça Municipal de Rio Grande, processo esse que se encerraria em 1884, conforme veremos mais adiante, em detalhes. Por ora, posso dizer que entre a segunda metade da década de 1870 e a primeira metade da década de 1880, o anfiteatro funcionou em meio à Praça Municipal de Rio Grande enquanto espaço de espetáculo dedicado a atividades de lazer e diversão. Digo também que se encerrava naquele ano de 1884 a trajetória do primeiro empreendimento de Albano Pereira em Rio Grande, porém uma outra trajetória estava ainda por iniciar...

2.6 O Polytheama Rio-Grandense

Tal como descrevi na introdução de meu escrito, no ano de 2012 tive a oportunidade de visitar a cidade de Rio Grande e, felizmente, uma vez devidamente apresentados meus objetivos de pesquisa, obtive licença para acessar alguns livros de atas pertencentes à Câmara Municipal. Recordo que foram três tardes frias do mês de julho, em que caminhei contra o vento forte que soprava em Rio Grande, para me isolar em uma das salas vazias do prédio da Câmara, e ler atas manuscritas do século XIX. Tirando o vento, o frio, a poeira dos velhos livros de atas e a dificuldade de entender a caligrafia rebuscada dos escrivães oitocentistas, posso dizer que foi uma boa experiência pesquisar naquela cidade. Lembro com carinho e calafrios.

Então, vamos aos fatos. E, o fato é que naquele momento em que eu buscava investigar os negócios de Albano Pereira em Rio Grande, procurei ter acesso à documentação referente à década de 1880, posto que com relação àquela cidade havia localizado apenas um processo-crime referente ao *Polytheama Rio-Grandense* (1885) e nada mais. Noutras palavras quero dizer que, em meados de 2012, não fazia ideia de que Albano Pereira tivesse estabelecido seus negócios circenses em Rio Grande ainda na década de 1870, paralelamente aos negócios estabelecidos em Porto Alegre – conhecimento este, aliás, que só adquiri após acessar alguns jornais pertencentes à Hemeroteca da Biblioteca Nacional (RJ), no segundo semestre de 2017. Sim, isso mesmo. Quero dizer que ao findar do prazo de conclusão do curso de mestrado e, portanto, desta pesquisa, deparei-me com novas fontes (cerca de 500!) que, inevitavelmente, causaram uma imensa reviravolta em meu estudo. E, no exato momento em que escrevo estas linhas, encontro-me um tanto quanto atrapalhada em meio a tantas novas informações, revisando o que já escrevi e matutando o que ainda devo escrever dessa história. Contudo, respiro e sigo.

Pois bem, em setembro daquele mesmo ano de 1884, Albano Pereira já cumpria com os trâmites inerentes à construção de um novo espaço de espetáculos em Rio Grande. Assim, encaminhou novo requerimento à Câmara Municipal, solicitando licença para erigir outra estrutura estável, ou seja, um novo politeama na *Rua dos Andradas*, no centro da cidade (Livro de Atas 1883-1885, nº 23, 12ª Sessão Ordinária, 18/09/1884). Albano propunha-se então a reconstruir seu empreendimento, o *Polytheama Rio-grandense* – antigo *Anfiteatro Albano Pereira* - em novo endereço, também no centro da cidade. Gostaria de ressaltar aqui que parece-me uma ideia bastante semelhante àquela que teve com relação à cidade de Porto Alegre, justamente no que se refere à remoção do *Circo Universal* da Praça Conde d’Eu e à construção do *Theatro de Variedades*, na Rua Voluntários da Pátria. Em ambos os casos, Porto Alegre e Rio Grande, chamo a atenção para a impossibilidade da manutenção do uso de um terreno público e a alternativa encontrada de se investir em um terreno particular, no intuito de manter os negócios firmados naquelas cidades.

Em outra ata, datada do mês de outubro, ou seja, apenas um mês após o pedido de licença citado acima, registrou-se um outro pedido de Albano para que a Câmara Municipal enviasse seu engenheiro - perito responsável pelos processos de vistoria de

obras - no intuito de que este pudesse verificar o estado da construção em andamento. Através da leitura desta ata é possível perceber que Albano encontrava-se naquele momento bastante desgostoso com relação a um dado artigo que teria sido publicado num periódico em circulação, o *Diário Rio-grandense*, cujo conteúdo afirmava que a construção do *Polytheama* de sua propriedade não oferecia garantia de segurança ao público frequentador (Livro de Atas 1883-1885, nº 23, 5ª Sessão Ordinária, 28/10/1884).

Acredito que a leitura das últimas atas citadas possibilita a reflexão sobre dois aspectos. Primeiro, os motivos que, por ventura, levaram a Câmara Municipal a conceder licença ao empresário circense para construir novo empreendimento no centro da cidade, mesmo após a necessidade de intimá-lo a remover seu anfiteatro da Praça Municipal – processo do qual tratarei no próximo capítulo. Penso que a manutenção dos empreendimentos de Albano Pereira no espaço urbano riograndino era proveitosa à municipalidade, uma vez que, ao que parece, tal como Porto Alegre, Rio Grande não dispunha de muitos outros centros de diversão capazes de servir à apresentação de espetáculos de circo ou de variedades.

Outra observação a se fazer consiste no fato de que existia uma preocupação da municipalidade com relação às condições de segurança e salubridade oferecidas nos espaços destinados ao lazer e à diversão, tal como àqueles construídos por Albano Pereira. Essa preocupação, ao que parece, extrapolou os limites relativos aos processos de vistoria de obras encaminhados pela Câmara Municipal, e chegou a ser matéria de artigo publicado no principal periódico da cidade, o *Diário do Rio Grande*. A referida publicação não foi localizada, porém sabe-se de sua existência através do próprio relato de Albano Pereira, registrado em ata na Câmara Municipal, conforme dito anteriormente.

Em fevereiro de 1885, o jornal *O Despertador* publicou uma nota a respeito do novo empreendimento de Albano Pereira e Antônio Marques Rey, comentando algumas de suas características, bem como, o fim a que se destinava e o custo total da obra: “30 contos de réis”, conforme se pode conferir na nota que consta abaixo (*O DESPERTADOR*, 25/02/1885). Em meados do mês de março, o mesmo periódico anunciava a chegada de uma “companhia inglesa de variedades - ginástica, acrobática, etc.” vinda do Rio da Prata para trabalhar no “novo Polytheama dos Srs.

— O novo Polytheama, pertencente aos Srs. Antonio Marques Rey e Albano Pereira é um vasto edificio, tendo as geraes capacidade para 1,500 pessoas, as cadeiras para 300 e os camarotes para 200, prefazendo ao todo a capacidade de 2,000 pessoas. Nesse edificio podem funcionar quaes-

Marques Rey e Albano Pereira” (*O DESPERTADOR*, 14/03/1885). Usando de ironia, o correspondente não perdeu a oportunidade de fazer um trocadilho, qual seja:

quer companhias, tanto equestres, como dramaticas, lyricas, etc. O novo Polytheama custou 30 contos de réis.
— Por hoje fazemos ponto final.

— 22 de Fevereiro.

ao destacar que entre os artistas havia um que “engolia espadas e baionetas”, afirmou que apenas não se sabia se o diretor da referida companhia de variedades conseguiria “engolir o dinheiro do público rio-grandense”. Parece-me que o tal correspondente também aspirava trabalhar no circo.

Em agosto do mesmo ano, anunciava-se noutra jornal que Albano Pereira encontrava-se em Rio Grande, à espera de uma companhia equestre e ginástica que havia contratado para trabalhar sob sua direção “nas principais cidades da província” (*A FEDERAÇÃO*, 04/08/1885). Dias depois, *O Despertador* noticiou que a referida companhia deveria representar a “sempre aplaudida peça *Cendrillon*” no *Polytheama Rio-grandense* (*O DESPERTADOR*, 08/08/1885). Ao findar daquele mesmo mês, *O Despertador* publicou nota comentando que a companhia de Albano Pereira continuava a exhibir seus trabalhos no Politheama e que *Cendrillon* estava sendo bastante apreciada. Fora isso, também se anunciou a vinda de uma nova companhia “do mesmo gênero”, denominada *Sul Americana* (*O DESPERTADOR*, 26/08/1885).

O cruzamento das informações advindas da leitura das atas da Câmara Municipal com as informações retiradas da leitura de edições do *Diário do Rio Grande* publicadas ao longo do ano de 1886, nos releva duas coisas: a primeira é que os negócios circenses de Albano Pereira perduraram nesta cidade ao menos até 1886; a segunda é que tal empreitada não foi nada fácil. Dito isso, explico sem rodeios: Albano envolveu-se em uma nova contenda judicial. Desta vez, não apenas com a municipalidade, mas também, com um terceiro, ou seja, seu sócio. Nas palavras do próprio Albano: um sócio “leonino” – conforme veremos mais adiante.



3 HOJE TEM ESPETÁCULO? TEM, SIM SINHÔ!

Parece-me ainda no momento em que a rouquenha sineta tange, cujo toque é recebido com apupos e aplausos dos espectadores impacientes, ver surgir a figura respeitável e simpática do grande artista Albano Pereira, o rei da equitação, o empresário sem rival, o chefe de família exemplar, o amigo leal e sincero, e o cavaleiro mais correto e distinto que temos conhecido [...].

O Pega na Chaleira: jornal da troca e que não engrossa
(RJ, 20.04.1909).

Eu poderia iniciar esta seção fazendo uso das minhas próprias palavras. Seria, inclusive, de bom tom, dado que me propus a escrever uma dissertação a respeito de Albano Pereira e deveria demonstrar aqui um mínimo de originalidade e criatividade. No entanto, tomei de empréstimo as palavras que transcrevi no trecho acima, porque achei que seria interessante analisar as representações construídas acerca de Albano Pereira. Ah! Antes que me questionem, não sei dizer de quem são as tais palavras que tomei de empréstimo, uma vez que no texto publicado no periódico carioca não consta assinatura. Entretanto, parece-me que foi escrito por alguém que apreciava não apenas os ditos *circos de cavalinhos*, mas também o próprio Albano Pereira. Posto isto, gostaria de alertar o (a) leitor (a) a respeito da necessidade de se desconfiar dele (o autor das tais palavras) e de mim que as repliquei aqui.

3.10 fazer circense e a produção artística de Albano Pereira

Erminia Silva ao tratar da figura do proprietário do circo, diz que, trabalhando apenas com sua família ou com outros artistas contratados, este sempre foi denominado diretor do circo, ou seja, aquele que dirige e administra tanto a empresa circense, quanto seu produto cultural – o espetáculo. Nesse contexto, ainda que dentro do circo-família todos os indivíduos estivessem envolvidos de forma coletiva no fazer circense, em última instância, era o diretor quem tomava as decisões, quem estabelecia os contratos e quem definia o programa do espetáculo. Conforme Silva, enquanto “chefe do clã”, sua autoridade era reconhecida e presente. O diretor, muitas vezes, desempenhava inclusive as funções de capataz e mestre de pista, dentre outras funções (2009, p. 96).

A análise da documentação reunida neste estudo mostra que, de fato, Albano Pereira era um diretor aos moldes do que descreve Erminia Silva, tendo desempenhado não apenas as funções relativas à tomada de decisões, mas também atuando como secretário, mestre de pista e, inclusive, artista – aliás, exímio equestre. De sua trajetória até 1875, pouco sei dizer além daquilo que dizem os memorialistas e alguns pesquisadores por mim já citados. Mas, a partir do momento em que Albano estabelece negócios no Rio Grande do Sul e, posteriormente, segue em turnê pelo Brasil até 1903, ano em que acidentalmente vem a falecer, muito poderia dizer a seu respeito enquanto artista e empresário circense. No entanto, a parte de sua trajetória profissional no Brasil, após deixar o Rio Grande do Sul – aparentemente, em 1887- terei de tratar numa outra pesquisa.

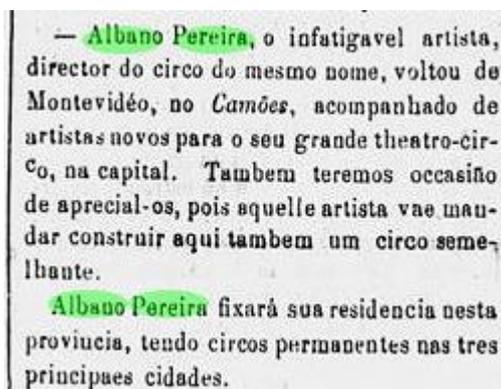
Sendo assim, nas linhas que seguem, trato brevemente dos aspectos que me parecem ter caracterizado o fazer circense e a produção artística de Albano Pereira. Noutras palavras, descrevo e analiso algumas práticas comuns na rotina de Albano enquanto empresário, considerando as especificidades de sua trajetória e das relações que estabeleceu em função de tais práticas. Do mesmo modo, apresento e compartilho algumas reflexões acerca do conteúdo dos espetáculos circenses dirigidos por Albano Pereira e oferecidos ao longo do período em que manteve espaços estáveis de espetáculo no Rio Grande do Sul.

Agora, cá entre nós, leitor (a): convenhamos que eu poderia, após esse tempo todo dedicado a esta pesquisa, apegar-me a meu objeto de estudo e acabar por enaltecer a figura de Albano Pereira enquanto artista e empresário circense, fazendo-o parecer o protagonista da história das artes circenses no Brasil. Mas, calma lá! Não sou uma pesquisadora tão deslumbrada assim. E, se acaso deixei tal impressão, quero logo refutá-la! Sei bem que meu querido amigo Albano faz parte de um movimento coletivo protagonizado por muitos circenses. Trato neste estudo de um pequeno, porém fundamental, fragmento desse protagonismo coletivo. Nesse sentido, sei também que muitos aspectos que destaco e analiso com relação à trajetória de Albano Pereira enquanto artista e empresário, são aspectos comuns a muitos outros circenses contemporâneos a ele, ou não, posto que muito do que falo em meu escrito ainda se faz presente no fazer de muitos circenses contemporâneos a mim. Então, vamos ver se consigo manter um mínimo de neutralidade no restante desse meu escrito.

3.2 Um projeto audacioso

No capítulo anterior, fazendo referência aos estudos de Erminia Silva e Daniel de Carvalho Lopes, comentei a respeito das estruturas arquitetônicas concebidas e construídas pelos circenses ao longo do processo histórico de consolidação das artes circenses, fora e dentro do Brasil. Nesse contexto, com base nas informações advindas do conjunto documental organizado durante esta pesquisa, procurei apresentar quatro casos relativos a estruturas arquitetônicas circenses de caráter estável, ligadas à Albano Pereira e erigidas nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande, entre as décadas de 1870 e 1880. Agora, registro aqui algumas reflexões que fiz a respeito do uso destas e de outras estruturas arquitetônicas, de caráter estável e não estável, por Albano Pereira para abrigar sua trupe e seus espetáculos ao longo de sua trajetória – ou do que dela fui capaz de apreender.

Uma primeira reflexão que proponho diz respeito aos objetivos de Albano Pereira quanto ao estabelecimento de negócios circenses na província do Rio Grande do Sul. A análise da documentação levantada neste estudo permite inferir que o empresário planejava estabelecer negócios em três pontos estratégicos da província. Vejamos as informações constantes na nota que segue abaixo e que foi publicada na coluna *Cartas do Sul*, do jornal *O Despertador* (03/08/1875). Antes de mais nada, há que se lembrar que a tal coluna *Cartas do Sul*, ao que tudo indica, era assinada por um tal X. Y. Z., correspondente que escrevia da cidade de Rio Grande para o periódico acima citado, impresso na cidade de Desterro - SC. Na referida nota, o correspondente afirma que Albano Pereira “fixaria” sua residência na província do Rio Grande do Sul. Sobre isto de um circense fixar-se em determinado local, há de se fazer algumas ressalvas, uma vez que o circo é por essência itinerante. Do decorre que, qualquer menção à fixação deve ser interpretada com muito cuidado.



— Albano Pereira, o infatigavel artista, director do circo do mesmo nome, voltou de Montevidéo, no Camões, acompanhado de artistas novos para o seu grande theatro-circo, na capital. Tambem teremos occasiõ de aprecial-os, pois aquelle artista vae maudar construir aqui tambem um circo semelhante.

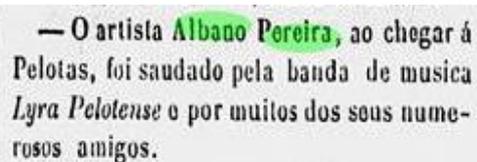
Albano Pereira fixará sua residencia nesta provinciã, tendo circos permanentes nas tres principaes cidades.

A documentação levantada neste estudo, indica que Albano Pereira de fato manteve negócios no Rio Grande do Sul por mais de uma década, ao menos entre os anos de 1875 e 1887. No entanto, é complicado afirmar que “fixou” residência na província, pois manteve-se em constante movimento, tal como veremos adiante. Erminia Silva, em seu estudo, fala da configuração de um contexto caracterizado pela fixação de alguns grupos circenses, após circularem por diversos lugares do mundo ao longo do século XIX, estabelecendo relações de trabalho e investindo em verdadeiros projetos empresariais, como a construção de espaços fixos para a apresentação de espetáculos e, penso que Albano Pereira está inserido neste contexto (2007, p. 77).

Mas, retomando a referida nota, o correspondente não esclarece quais seriam as “três principais cidades” da província onde Albano construiria os tais circos, contudo, creio que fossem elas: a capital Porto Alegre, a cidade portuária de Rio Grande e Pelotas. Sobre Porto Alegre e Rio Grande, sabemos que os negócios vieram a se concretizar, com a construção do *Circo Universal* (1875), do *Anfitheatro Albano Pereira* (1875), do *Theatro de Variedades* (1879) e do *Polytheama Rio-Grandense* (1885) – sendo todas estas estruturas

arquitetônicas de caráter estável, conforme descrevi anteriormente. A análise da documentação levantada nesta pesquisa permitiu verificar que o referido empresário manteve negócios paralelos nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande, ao menos entre as décadas de 1870 e 1880, considerando que nos jornais pesquisados, as últimas ocorrências relativas aos negócios de Albano Pereira no Rio Grande do Sul correspondem ao *Theatro de Variedades* (*A FEDERAÇÃO*, 08/06/1887) e ao *Polytheama Rio-Grandense* (*A FEDERAÇÃO*, 25/10/1889). Não posso, no entanto, afirmar ao certo quando se deu o término desses negócios, posto que, no caso de Porto Alegre, localizei a data de demolição do pavilhão do *Circo Universal*, mas não sei até quando os negócios relativos ao *Theatro de Variedades* perduraram. E, sobre Rio Grande, digo o mesmo com relação ao *Anfitheatro Albano Pereira* e ao *Polytheama Rio-Grandense*, respectivamente.

A respeito de Pelotas, temos alguns poucos registros de viagens de Albano e de temporadas de sua companhia nesta cidade. Em uma nota de jornal, por exemplo, registrou-se a chegada do diretor a Pelotas e as homenagens por ele recebidas, conforme se pode ver na imagem acima (*O DESPERTADOR*, 06/11/1875). Considerando que Albano Pereira tivesse numerosos amigos na cidade de Pelotas e tendo sido inclusive recebido com banda de música quando de sua visita àquela cidade, penso que não seria descabido inferir que tivesse planos de lá também firmar negócios, construindo outro circo estável aos moldes daqueles construídos em Porto Alegre e Rio Grande. Além disso, Pelotas é recorrentemente citada em notas publicadas em jornais, parecendo representar de fato um terceiro ponto estratégico de estada para o empresário e sua companhia dentro da província. Não tenho a mesma percepção com relação a outras cidades, uma vez que, à exceção de uma passagem por Uruguaiana, não encontrei outras ocorrências de viagens do empresário ou temporadas de sua companhia.



— O artista Albano Pereira, ao chegar á Pelotas, foi saudado pela banda de musica Lyra Pelotense e por muitos dos seus numerosos amigos.

No entanto, se os planos de construir estruturas estáveis na cidade de Pelotas chegaram a existir, parece que não saíram do papel. Alguns meses depois, quando da época da vinda de Chiarini para o Rio Grande do Sul, Albano Pereira chegou a anunciar que deveria se retirar de Rio Grande por alguns dias, seguindo para Pelotas junto de sua companhia, conforme se pode ver na nota aqui ao lado (*O DESPERTADOR*, 11/08/1876).

Tambem hontem houve grande funcção no Amphitheatro de Albano Pereira, representando-se ainda o *Cendrillon*. Como era domingo a concorrência foi extraordinaria, retumbando os applausos á cada momento. Albano Pereira retira-se por estes dias para Pelotas, visto esperar-se á todo o momento do Rio de Janeiro a companhia Chiarini, cujo encarregado aqui se acha á espera da mesma.

Entendemos que Chiarini contratará o mesmo Amphitheatro para n'elle exhibir os seus trabalhos e que é esto o motivo da retirada de Albano Pereira.

Com relação a esta nota e à temporada de Chiarini, novamente fazendo referência ao trabalho de Daniel de Carvalho Lopes, ressalto que em meados de 1876, Chiarini esteve no Rio de Janeiro com alguns artistas de sua companhia, realizando uma temporada de espetáculos no *Theatro Imperial Dom Pedro II* - antigo *Circo Olímpico da Guarda Velha*, do qual tratei anteriormente - em parceria com a *Companhia de Fenômenos* (*GAZETA DE NOTÍCIAS*, 22/06/1876, In LOPES, 2015, p. 79). Pois bem, dias após a publicação daquela nota referente à Albano Pereira e sua retirada para Pelotas, outra nota publicada no mesmo jornal comunicou uma mudança significativa de planos da parte do empresário, conforme se pode verificar na nota ao lado (*O DESPERTADOR*, 29/08/1876). Com relação a esta última, é possível perceber que em Pelotas, não havendo estrutura estável para abrigar sua companhia e seus espetáculos, tal como em Porto Alegre e em Rio Grande, Albano Pereira viu-se obrigado a recorrer ao uso de uma estrutura provisória, tal como o *circo de pau fincado* que já era coberto “de pano”, como vimos na descrição de Erminia Silva. O empresário ainda poderia alugar um teatro, como fizera Chiarini na capital do Império. Entretanto, essa última possibilidade parece não ter sido cogitada e, além disso, Albano Pereira não parecia satisfeito em ter de utilizar estruturas provisórias, uma vez que possuía circos estáveis em Porto Alegre e Rio Grande.

— Informão-nos que Albano Pereira não vae á Pelotas com a sua companhia equestre, por não desejar trabalhar mais em circos provisorios e sim nos seus circos construidos aqui e em Porto-Alegre. Seguirá porém o mencionado director até Buenos-Ayres, onde contratará uma nova companhia, afim de vir outra vez trabalhar entre nós.

Ultimamente estreou-se o theatro no mencionado circo Albano Pereira, representando-se a pantomima historica, que tem por titulo *Fra Diavolo*.

Desse modo, sabendo que Chiarini acabou por estabelecer-se em Porto Alegre e realizar sua temporada no pavilhão do Circo Universal, concluo que Albano Pereira decidiu acomodar Chiarini na capital da província e deixar o anfiteatro em Rio Grande livre para uma possível nova temporada de sua companhia – ou melhor, da nova companhia que iria contratar em Buenos Aires, conforme cita a última nota. Outro aspecto que não posso deixar de destacar é o comentário a respeito da “estreia” do teatro no circo de Albano. Quanto a este último ponto, deixo para discuti-lo mais adiante quando tratar do conteúdo dos espetáculos dirigidos por Albano Pereira. Apenas não podia deixar passar despercebido.

A análise das fontes levantadas, especificamente dos jornais, permite verificar que Albano Pereira visitou a cidade de Pelotas, realizando algumas temporadas de espetáculo entre os anos de 1875 e 1877. Após esse período, temos um último registro referente ao ano de 1887, o qual informa que Albano Pereira estreou na cidade de Pelotas, acompanhado de Cândido Ferraz (*A FEDERAÇÃO*, 05/03/1887). Após esse último registro citado, não foram localizados outros registros de temporadas da companhia de Albano Pereira na cidade de Pelotas - o que me leva a pensar que o suposto projeto de construir em Pelotas um circo estável, de fato, não veio a se concretizar. E dado que já arrisquei esse palpite de que a terceira principal cidade da província seria Pelotas, continuo arriscando a dar palpites a respeito dos motivos que levaram tal projeto a não se concretizar, entre eles o desinteresse da municipalidade em ceder algum terreno público ou a falta de capital do empresário para investir na compra de um terreno privado, além da construção em si.

E, porque talvez não seja mesmo uma boa historiadora, mas seja boa nisso de dar palpites, vou dizer ainda mais: parece-me mesmo que por um dado período de sua trajetória enquanto empresário circense, Albano Pereira não foi afeito ao uso das estruturas não estáveis, provisórias ou móveis – como queiram os entendidos. Esse período ao qual me refiro corresponde exatamente ao período inicial de sua estada no Brasil e do estabelecimento de negócios na província do Rio Grande do Sul. Quem sabe porque vindo da Europa e tendo tido vasta experiência trabalhando em circos estáveis não fosse afeito a trabalhar noutras estruturas. Ou ainda quem sabe fosse ele mesmo, em sua juventude, um empresário de projetos audaciosos. Enfim, são apenas inferências minhas.

3.3 Circular é preciso

Existe algo que caracteriza o fazer circense de Albano Pereira (e de muitos circenses) que não posso me furtar a tratar, ainda que brevemente: o nomadismo, seu caráter itinerante. Cabe aqui observar que nos séculos XIX e XX, bem como ainda hoje, as companhias artísticas e os artistas independentes exerciam seu ofício de forma itinerante e por temporada. Nesse contexto, não era comum um centro de diversões possuir sua própria companhia, assim como também não era comum as companhias possuírem um centro de diversão próprio – exceto no caso dos circos que montavam suas estruturas arquitetônicas móveis.

O nomadismo circense, no entanto, tem suas particularidades e estas correspondem às necessidades e especificidades do seu modo de produção artística e de vida. Nesse contexto, enquanto grupo social nômade, os circenses têm uma forma particular de organizar-se socialmente, de morar, de educar e de trabalhar. Uma vez que sua vida seja regida pelo movimento, os trajetos a serem percorridos são sempre fruto de um complexo processo de estudo, planejamento, organização e execução de um roteiro de viagens que, longe de ser aleatório, está em relação direta com inúmeros fatores, tais como as estações do ano, as festas populares, os dias santos, entre outros. Tal como afirmou Erminia Silva em seu escrito,

Ainda que os nômades sejam definidos a partir do movimento, continuam, como grupo, a ser portadores de saberes e práticas que os balizam, que os definem como grupo com uma historicidade singular. Sua forma de habitação e sua relação com o trabalho podem ser diferentes daqueles da vida sedentária; contudo fazem do mundo do nômade um mundo particular, mas também determinado e organizado. (2009, p. 68)

Como se pode ver, os circenses são um grupo nômade com características muito particulares e, certamente, diferentes de outros grupos nômades existentes. Gostaria ainda de ressaltar aqui que sua mobilidade em nada impediu que tivessem um processo de construção de uma memória circense, que em muito se fez transparecer na transmissão oral dos saberes e técnicas de geração para geração, tal como ocorria no *circo-família* à época em que Albano Pereira viveu e trabalhou como artista e diretor de

companhias equestres. Ao longo do período em que manteve em funcionamento seus estabelecimentos em Porto Alegre e Rio Grande, Albano Pereira esteve em constante movimento não apenas entre as duas cidades, mas também, entre cidades vizinhas e países vizinhos como Uruguai e Argentina. A análise da documentação levantada indica que as viagens realizadas pelo empresário tinham dois objetivos específicos: primeiro, a realização de temporadas de espetáculos; segundo, contratar novos artistas para o elenco de sua companhia.

Em seu estudo, Erminia Silva comenta que o transporte em *carros de boi, cavalos ou burros* foi largamente utilizado pelos circenses durante todo o século XIX e boa parte do século XX (2009, p. 124-125). No entanto, ao longo de meu estudo, não me deparei com nenhuma referência a respeito de Albano Pereira ou sua companhia terem utilizado tal meio de transporte. A análise da documentação levantada, indica que as viagens foram predominantemente realizadas por meio de navios – o que não implica estranhamento algum, posto que Albano construiu seus circos estáveis em duas cidades portuárias da província, do que decorre que o trajeto entre uma e outra, bem como, entre elas e os países vizinhos – Uruguai e Argentina, por exemplo – seria mesmo mais facilmente percorrido por água, que por terra. Em verdade, o uso do transporte lacustre e fluvial não foi uma exclusividade de Albano Pereira e de sua companhia, mas diferentemente, algo corrente entre diversas companhias artísticas que percorreram tais rotas naquela época. Abaixo, compartilho alguns registros que localizei em meio à documentação reunida, e que dizem respeito às viagens realizadas pelo empresário e sua companhia, no período que delimitei neste estudo.

Em 1875, ano em que construiu o *Circo Universal* em Porto Alegre e o *Anfítheatro* em Rio Grande, Albano Pereira realizou ao menos três viagens:

- De Montevideo para Porto Alegre, no navio *Camões*, trazendo novos artistas para sua companhia (*O DESPERTADOR*, 03/08/1875);
- De Porto Alegre para Rio Grande, no navio *Guahyba*, para realizar uma temporada de espetáculos em seu circo provisório (*O DESPERTADOR*, 19/10/1875);

- De Rio Grande para Pelotas, com meio de transporte não informado, também para realizar uma temporada de espetáculos em seu circo provisório (*O DESPERTADOR*, 26/10/1875).

No ano seguinte, em 1876, o empresário realizou cerca de quatro viagens:

- Montevideo – Buenos Aires – Rio Grande, no pacote *Cervantes*, para contratar novos artistas para sua companhia (*O DESPERTADOR*, 11/02/1876);
- De Rio Grande para Porto Alegre, com meio de transporte não informado, para tratar dos negócios relativos ao *Circo Universal*, provavelmente (*O DESPERTADOR*, 18/04/1876);
- De Porto Alegre para Rio Grande, no vapor *Itapuan*, com sua companhia para representar Cendrillon em uma temporada de espetáculos no *Anfiteatro* (*O DESPERTADOR*, 27/06/1876);
- De Rio Grande para Uruguaiana, com meio de transporte não informado, para uma turnê com sua companhia entre esta cidade, Pelotas e Rio Grande (*O DESPERTADOR*, 27/08/1876);

Sobre 1880, tenho o registro de uma viagem:

- Porto Alegre para Rio Grande, com meio de transporte não informado, para a inauguração do *Rink* (*O DESPERTADOR*, 21/08/1880)

É certo que Albano Pereira deve ter realizado outras viagens das quais não tenho registro no período em que manteve negócios nesta província, com seus circos estáveis na capital e na cidade de Rio Grande. Entretanto, acredito que estas viagens que mapeei e aqui citei, são suficientes para nos dar a conhecer, em alguma medida, os deslocamentos de Albano e de sua companhia entre as décadas de 1870 e 1880.

3.4 Sobre fazer a praça

No decorrer deste estudo, ao analisar diferentes tipos de documentos, pude observar uma prática corrente no fazer circense de Albano Pereira. Essa prática que não

era algo particular deste empresário, mas coisa comum entre a gente do circo, corresponde àquilo que era naquele tempo e ainda hoje é conhecido por “fazer a praça”. Nem sempre os artistas mambembes ou mesmo as companhias circenses mais estruturadas puderam simplesmente chegar em um dado local, ali se estabelecer e realizar seus espetáculos. Na verdade, ao mesmo tempo em que grupos de artistas como os circenses foram se estruturando, os centros urbanos tornavam-se cada vez mais organizados e regidos por normas de utilização dos espaços públicos, tais como praças e largos, por exemplo. Disso decorre que, em boa parte dos casos, era necessário pedir permissão para trabalhar em determinados espaços urbanos. Do mesmo modo que para trabalhar em teatros e centros de diversões era necessário negociar com seus proprietários ou arrendatários.

O “fazer a praça”, prática que não se restringia apenas ao universo circense, mas a outros segmentos artísticos, consistia em o secretário ou o dono do circo deixar a companhia antes do final da temporada de espetáculos e viajar no intuito de conhecer uma dada região ou localidade, escolher um terreno ou estabelecimentos onde pudesse instalar sua trupe e realizar seus espetáculos. Nesse sentido, o secretário ou o dono do circo, precisava estabelecer contato com autoridades locais – desde o padre, passando pelo delegado, até o prefeito ou outra autoridade qualquer, conforme a época e o local. Segundo Erminia Silva, nos pequenos circos, naquela época e ainda hoje, o próprio dono do circo *fazia a praça*. Mas, a partir do circo de pau-fincado, a figura do secretário passou a ser mais comum (2009, p. 135). Silva, entretanto, ressalta que esse processo diz respeito ao Brasil pois, na Europa desde o século XVIII, existia uma pessoa - denominada *agente* ou *empresário* - encarregada de desempenhar tal papel. Nas palavras da historiadora,

Era ele que cumpria (e cumpre) a função de: a partir de um mapa de viagem, dirigir-se aos locais traçados com duas ou três semanas de antecedência, definindo o lugar em que circo poderia ser armado e em que data; conhecer antecipadamente as condições das estradas que deveriam ser percorridas, informando que tipo de terreno encontraria em cada local de armação; saber o dia do pagamento dos operários nas cidades industriais; nas zonas agrícolas, saber quando os agricultores estariam arando, plantando ou comercializando; informar os lugares assolados por inundações ou secas para que o circo pudesse passar ao largo; além de realizar o que se denomina hoje de um trabalho de relações públicas (2009, p. 134).

Como se pode perceber, *fazer a praça* não era tarefa simples e, também não era qualquer pessoa que podia desempenhar tal função, posto que com tantas atribuições como estas citadas acima, era fundamental saber ler e calcular, conforme ressalta Silva em seu escrito (2009, p. 134). Para além disso, penso que o encarregado de *fazer a praça* devia ser também um indivíduo socialmente articulado, capaz de se comunicar e estabelecer boas relações já que seu contato com a comunidade local, bem como com as autoridades, precedia o contato com a própria companhia e seu produto cultural - os espetáculos. Nesse sentido, acho que podemos tomar a figura do circense encarregado de *fazer a praça* como algo semelhante, em alguma medida, ao indivíduo que hoje trabalha com Relações Públicas, no sentido em que este tem como ofício promover a imagem da empresa que representa perante o seu público, além de tratar de inúmeras outras questões ligadas à relação com o público externo, bem como o público interno, já que trata da organização das atividades relativas à empresa.

Ao longo de sua trajetória enquanto artista e empresário circense, especificamente no período em que atuou na província de São Pedro do Rio Grande do Sul, firmando negócios nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande, Albano Pereira mostrou-se um empresário ativo, dono de circo e diretor de companhias equestres que, por vezes, desempenhou, para além das atribuições de diretor artístico, a tarefa de *fazer a praça*, tendo ou não um secretário à sua disposição. Alguns episódios que pude conhecer em meio à análise da documentação selecionada são bastante elucidativos dessa prática do *fazer a praça* e, por esse motivo partilho aqui.

Em outubro de 1875, já tendo construído e inaugurado seu circo estável na capital da província, o periódico *O Despertador* registrou a passagem do secretário de Albano Pereira pela cidade de Rio Grande, no intuito de negociar com a municipalidade a cedência de um terreno público para a realização de tal projeto (*O DESPERTADOR*, 05/10/1875). Neste caso, não foi Albano Pereira quem tratou das tarefas relativas ao *fazer a praça*, mas seu secretário. Suponho que justamente porque o empresário viu-se na necessidade de permanecer na capital da província, cuidando dos negócios relativos ao *Circo Universal*, preferindo enviar à Rio Grande um representante seu - certamente, indivíduo de sua confiança e de grande competência - para negociar a construção de seu novo circo estável, o *Anfiteatro Albano Pereira*.

Após alguns anos de funcionamento, Albano Pereira viu-se intimado pela Câmara Municipal de Rio Grande a remover seu anfiteatro construído na Praça Municipal. Após a remoção do anfiteatro, Albano tratou de construir novo empreendimento – o *Polytheama Rio-grandense*. Sobre o período transcorrido entre a intimação para remoção do anfiteatro em maio de 1884 e o pedido de licença para construção do politeama, encaminhado em setembro do mesmo ano - conforme consta em atas já citadas anteriormente - penso que poderíamos tomá-lo como o tempo do *refazer a praça*. *Refazer a praça?* Estaria eu inventando um novo conceito? Não, eu não teria tal pretensão. Então, explico: Albano Pereira já conhecia a cidade de Rio Grande muito bem – creio eu, dado que lá mantinha negócios desde 1876. Contudo, ao ser intimado a remover seu anfiteatro construído em espaço público, o empresário viu-se na iminência de encontrar um novo terreno e erigir uma nova estrutura estável, afim de manter seus negócios naquela cidade.

Nesse sentido é que, penso que todo o esforço empreendido até o momento em que se iniciou a construção do politeama, pode ser tomado como um processo de *refazer a praça*, posto que foi preciso encontrar novo terreno, tomar posse dele, estabelecer sociedade, bem como solicitar autorização perante a municipalidade para a construção de uma nova estrutura estável naquela cidade. A documentação analisada indica que o mesmo processo que denominei de *refazer a praça* se deu em relação à Porto Alegre – com a remoção do *Circo Universal* e a construção do *Theatro de Variedades*. No caso de Rio Grande, Albano Pereira encaminhou pessoalmente um requerimento à Câmara Municipal, solicitando licença para a construir um politeama à Rua dos Andradas (Livro de Atas 1883-1885, nº 23, 12ª Sessão Ordinária, 18/09/1884).

Uma prática comum de Albano Pereira – e, certamente de outros empresários e companhias artísticas – inserida em meio ao processo de *fazer a praça*, era visitar a sede de um jornal local e iniciar os trabalhos de divulgação da temporada de espetáculos antes mesmo de a companhia chegar à localidade, conforme se pode verificar na nota que segue. Perceba-se que, conforme consta, Albano Pereira visitou a localidade cerca de um mês antes da temporada de espetáculos iniciar e, naquele momento, já tratava de divulgar o trabalho de sua

Esteve hontem no nosso escriptorio o sr. Albano Pereira, empresario da grande companhia equestre denominada o— *Circo Universal*, para dizer-nos que pretende exhibir seus espectaculos no proximo mez, nesta capital.

Disse-nos o sr. Albano que, sua companhia compõe-se de 40 artistas, entre os quaes diversas celebridades europeas, magnifico clown e 15 cavallos amestrados na alta escola.

No Rio, a imprensa toceu muitos elogios á companhia do sr. **Albano Pereira**.

companhia, informando o número de artistas, a presença de “celebridades europeias” no elenco, bem como o número de cavalos amestrados que possuía (*CORREIO PAULISTANO*, 22/02/1890).

A documentação levantada nesta pesquisa permite verificar outros episódios em que Albano Pereira fez a praça ou delegou tal função à figura do secretário. No entanto, boa parte das ocorrências diz respeito ao período posterior àquele que corresponde ao recorte desta pesquisa, ou seja, diz respeito à sua trajetória após, aparentemente, encerrar os negócios na província de São Pedro do Rio Grande do Sul, tanto em Porto Alegre, como em Rio Grande. Sendo assim, encerro aqui minhas considerações acerca do *fazer a praça*, para não extrapolar as delimitações temporais que estabeleci para este estudo.

3.5 Das relações com a municipalidade e o espaço urbano

Para não falar de origens, diria que o circo estabeleceu relações muito íntimas com o espaço urbano ao longo de seu processo histórico de formação. E, não me interprete mal o (a) leitor (a), pois não estou dizendo que o circo não tenha visitado pequenas localidades para fora do perímetro urbano, muito pelo contrário. O circo itinerante com suas estruturas arquitetônicas móveis e sua capacidade de adaptação a diferentes contextos espaciais, chegou a pequenos lugarejos onde outras expressões artísticas não chegavam, representando assim, em muitos casos, “a única diversão da população local”, tal como ressaltou Erminia Silva em seu estudo (2007, p. 66). É claro que sei que todo grupo social tem lá suas festividades e seus diferentes modos de divertir-se. Porém, trato aqui do circo enquanto empresa cujo produto cultural oferecido – o espetáculo – visa ao lazer, a diversão, ao entretenimento e a difusão cultural através de uma linguagem artística híbrida que conjuga em seu seio ginástica, dança, música, teatro, entre outros elementos. Trato de um tipo de experiência que não era proporcionada por outra linguagem artística se não as artes circenses.

Nesse sentido, proponho analisar as relações estabelecidas entre Albano Pereira, as municipalidades e os espaços urbanos ao construir seus circos estáveis em Porto Alegre e Rio Grande, através de dois aspectos, quais sejam: a oferta de atividades culturais à população local e a inserção de estruturas estáveis circenses no espaço urbano. Quanto

ao primeiro aspecto ou à oferta de “divertimentos” – como se referiam os jornais da época – é possível afirmar, com base na análise dos anúncios e notas publicadas em jornais, que as temporadas de espetáculos das companhias dirigidas por Albano Pereira eram sinônimo de diversão garantida em Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas – isso com relação à província do Rio Grande do Sul e ao período abordado neste estudo. E, ainda que eu extrapole as delimitações temporais e espaciais desta pesquisa, preciso dizer que, ao que pude perceber a respeito das temporadas realizadas noutras cidades do Brasil e posteriormente à sua saída deste estado, pode-se dizer o mesmo.

Na coluna *Cartas do Sul* do jornal *O Despertador*, ao narrar as notícias advindas desta província para o jornal de Desterro (SC), o correspondente comentou que “divertimentos” não faltavam na cidade de Rio Grande e, citando as atrações, iniciou pelas “funções no Circo Albano Pereira” (O DESPERTADOR, 18/07/1876). No ano seguinte, uma nota semelhante foi publicada anunciando a vinda da companhia equestre de Albano Pereira e a temporada de representações da pantomima *Cendrillon*, conforme se pode ver ao lado (O DESPERTADOR, 11/05/1877). Em julho do mesmo ano o correspondente comentou com entusiasmo a agenda cultural da referida cidade, anunciando que “numerosos divertimentos” estavam por vir e, junto da companhia dramática da conhecida Emilia Adelaide, das óperas cômicas do maestro Cardim, anunciava a vinda da jovem equilibrista Spelterini, a *Heroína do Niágara* - sobre a qual comentei anteriormente – de Montevideo para Rio Grande, contratada por Albano Pereira para apresentar-se em seu anfiteatro à Praça Municipal (O DESPERTADOR, 13/07/1877).

Que pena que no presente inverno não tenhamos uma companhia de zarzuela !

E' justamente o contrario; as companhias retirarão-se quando mais interesses podião tirar.

Valha-uos o Albano Pereira, que não tarda ahi com a sua companhia equestre.

Decididamente vamos ler *Cendrillon* em breve.

Mesmo em Pelotas, onde suponho que Albano Pereira não tenha construído estruturas estáveis para realizar seus espetáculos, as temporadas de sua companhia eram fortemente esperadas. A recepção com banda de música e homenagens dos inúmeros amigos pelotenses que citei anteriormente é um bom exemplo do quanto o público local estimava o empresário circense e diretor de companhias equestres. Em nota publicada em *O Despertador*, em outubro de 1877, ao comentar sobre a presença da *Companhia Lírica Italiana* na cidade, o correspondente escreveu: “Os pelotenses, porém, parece que não gostam muito dessa classe de divertimentos, preferindo antes os *cavalinhos*. Por isso

esperam pelo Albano Pereira” (*O DESPERTADOR*, 30/10/1877). Note-se aqui que, se o projeto de construir circos estáveis nas três “principais cidades” da província não se concretizou e, se a terceira cidade fosse mesmo Pelotas, ao menos Albano Pereira parece ter mantido o contato com aquela cidade, visitando-a e realizando temporadas de espetáculos e sendo, inclusive, esperado pelo público local, tal como indica a referida nota.

Ainda sobre a oferta de divertimentos à população local, lembro aqui dos pomposos bailes mascarados oferecidos por Albano Pereira em seus circos estáveis tanto em Porto Alegre, quanto em Rio Grande. Tais bailes integravam a programação de Carnaval e, desse modo, os circos estáveis pertencentes a Albano Pereira inseriam-se na agenda cultural local, não apenas pela oferta de espetáculos circenses – sua especialidade – mas também por sediar outras atividades ligadas ao lazer, ao entretenimento e à cultura de modo geral. No mesmo contexto, ressalto os esforços do empresário em manter em cartaz nos seus estabelecimentos uma programação de espetáculos repleta de novidades, bem como uma companhia formada por artistas renomados que, inúmeras vezes, foram contratados por Albano Pereira fora do Brasil, em Montevideo e Buenos Aires, por exemplo.

Com relação à inserção dos circos estáveis de Albano Pereira no espaço urbano, penso ser interessante partilhar aqui alguns pareceres publicados em jornais da época, pois acredito que a partir deles podemos identificar as representações que foram construídas acerca desses espaços e de sua relação com o planejamento urbano. Pois bem, em setembro de 1875, ao descrever o pavilhão do *Circo Universal* construído em Porto Alegre, o correspondente de *O Despertador* finaliza sua nota dizendo que “Enfim, o incansável artista Albano Pereira dotou a nossa capital com um bonito edifício que lhe faz honra” (*O DESPERTADOR*, 04/09/1875).

Em maio do ano seguinte, ao enumerar os “importantes melhoramentos” ocorridos na cidade de Rio Grande nos “últimos cinco anos”, o correspondente cita “o vasto e elegante anfiteatro de Albano Pereira”, como se pode ler na nota que consta nesta página (*O DESPERTADOR*, 05/05/1876). Em agosto do mesmo ano, ao comentar sobre a turnê da companhia de Albano Pereira em Uruguaiana, Pelotas e Rio Grande, o correspondente anuncia a futura temporada de espetáculos dizendo que a referida companhia equestre iria apresentar seus “apreciados trabalhos no seu formoso anfiteatro que se ergue imponente aqui à Praça Municipal” (*O DESPERTADOR*, 27/08/1876).

Em maio de 1877, dois anos após a construção do anfiteatro, *O Despertador* publicou outra nota cujo tema era novamente o espaço urbano de Rio Grande (*O DESPERTADOR*, 29/05/1877). Acho essa nota, em especial, muito interessante pois para além de comentar a respeito do *Anfiteatro Albano Pereira* inserido no espaço urbano, aborda também as reformas realizadas na Praça Municipal. Como se pode ler na imagem que consta na página seguinte, elogiou-se nesta nota o “magnífico” passeio público da cidade, afirmando-se inclusive que a praça *Constituicion* de Montevideo, não poderia sequer ser comparada à Praça Municipal de Rio Grande. Nesse contexto, ao descrever os elementos que qualificavam a referida praça, afirmou-se que o circo de Albano Pereira era “muito mais belo e gracioso do que a acanhada câmara municipal”.

CARTAS DO SUL.

Rio-Grande do Sul, 30 de Abril de 1876.

Amigo Director: Começaremos esta enumerando os importantes melhoramentos, realisados durante os ultimos 5 annos, n'esta cidade do Rio Grande. Muito se fez n'esto espaço de tempo e muito ainda se projecta fazer. E a cidade do Rio Grande tem jús á estes melhoramentos, porque é a chave da provincia, o emporio commercial. Eis aqui o que se fez e que estamos gozando:

Calçamento geral e nivellamento das ruas, obra importante; illuminação á gaz, em toda a cidade; lindos chafarizes nas 3 principaes praças da cidade, que fornecem boa agua á população; ajardinamento da Praça Municipal, cuja descripção já fizemos; o novo e magestoso edificio do Hospital do Carmo; a igreja nova da Conceição; o elegante edificio da fabrica de tecidos de lã; o vasto e elegante amphitheatro de **Albano Pereira**; a nova Alfandega (em construcção); a caes de pedra, em todo o littoral (em construcção.) Como se vê bastante se fez e oxalá continuemos á trilhar uma senda tão progressista.

Entretanto, não se deixou de expressar a “inconveniência” do fechamento dos portões da praça “pelas 7 horas” da noite. Eu não saberia informar ao certo quando a Praça Municipal de Rio Grande foi cercada, porém penso que esta nota nos indique que foi por esta época que os portões da praça passaram a ser fechados em determinado horário, impedindo assim, o fluxo de pessoas naquele local. Acho interessante considerarmos que a referida medida, muito provavelmente tomada em prol da manutenção da ordem e da segurança das pessoas que frequentavam o local, ao mesmo tempo que protegia, limitava sua liberdade, ordenando o convívio social nos espaços públicos da cidade. Como se pode ver, nem sempre tais medidas eram bem aceitas pela população local.

— É na verdade magnifico o nosso passeio publico. Pessoas que tem visitado Montevideo dizem que ali não existe uma praça tão bem arranjada e grande, como a nossa. A da *Constitucion* que ali existe não se compara com a Municipal, d'aqui. O chalet construido dá-lhe uma certa graça e agora quando a nova alfandega estiver concluida ainda mais formosa ficará, vendo-se então edificios importantes. ao sul o collegio *União*, ao norte a alfandega e ao oeste a camara municipal, o mercado, o circo Pereira e a praça do commercio. O circo de **Albano Pereira** é um edificio muito mais bello e gracioso do que a acanhada camara municipal. O que porém não achamos conveniente é que de noite, pelas 7 horas, se fechem todos os portões da praça, de maneira que uma destas noites, diversas senhoras e cavalheiros tiveram de fazer *gymnastica*, contra a vontade, pulando as grades, por terem ficado dentro das alamedas, quando se fecharam os portões. Ao menos haja um sino ou uma corneta para prevenir os passeantes.

De toda forma, o que procurei ressaltar até este ponto citando tais ocorrências documentais e procurando analisá-las, foram as representações construídas acerca dos circos estáveis de Albano Pereira. A respeito dessas representações, percebo que ao tratar dos estabelecimentos de Albano, faziam-no de forma elogiosa, relacionando-os ao melhoramento das áreas urbanas nas quais se inseriam, como no caso dos passeios públicos das cidades de Porto Alegre e Rio Grande.

Penso que a presença de autoridades locais nos eventos realizados nos estabelecimentos pertencentes a Albano Pereira também denote o valor de tais espaços perante a municipalidade. Nesse sentido é que compartilho o registro da presença do presidente da província no espetáculo oferecido no *Theatro de Variedades*, à época de sua reabertura após as reformas encomendadas por Albano Pereira, conforme se vê na imagem que segue (*A FEDERAÇÃO*, 18/12/1886). A leitura do anúncio de espetáculo indica que não se tratava de um espetáculo circense, mas sim de uma peça de teatro – o drama intitulado *Os Dois Sargentos* – e, no intervalo, o público ouviria a orquestra tocar a valsa *Progresso Dramático*.

O periódico não cita, mas o então presidente da província era o desembargador Miguel Calmon du Pin e Almeida que, após ser presidente da província do Ceará, em 1885, tornou-se presidente da província de São Pedro do Rio Grande do Sul, entre 9 de novembro e 31 de dezembro de 1886, onde também chefiava a guarnição militar de Deodoro da Fonseca. O malfadado homem veio a falecer logo após a nomeação, sendo sucedido por Fausto de Freitas e Castro que, em função do ocorrido, assumiu a presidência interinamente.

Não sei dizer se o ilustre presidente de fato compareceu à função no *Theatro de Variedades*, mas sua ida foi anunciada e isso já é um indicador de que figuras ilustres como esta também frequentavam os estabelecimentos de Albano Pereira – fosse por apreciarem as atividades culturais oferecidas ou apenas para manter boas relações com a sociedade local.

É fato que nem sempre as relações entre Albano Pereira e a municipalidade foram harmônicas e basta citar os dois processos de remoção relativos ao *Circo Universal* em Porto Alegre e, ao *Anfitheatro Albano Pereira*, em Rio Grande. Em ambos os casos, Albano Pereira obteve concessão do uso do espaço público das praças *Conde d'Eu* e *Municipal*, respectivamente, para construir e fazer funcionar espaços estáveis de espetáculo por tempo determinado, estabelecido em contrato. Quando findados os prazos, em ambos os casos, Albano Pereira demorou-se a remover seus circos estáveis daqueles espaços públicos. No caso de Porto Alegre a demora implicou a instauração de um processo crime. Em Rio Grande, aparentemente, apenas algumas intimações.

Fora os processos relativos à remoção dos circos estáveis, também localizei outro indício de que, nem sempre, foram harmônicas as relações entre Albano e a municipalidade porto-alegrense. Tal indício consiste numa publicação feita pelo jornal *A Federação*, publicação esta em que o nome de Albano Pereira consta em meio à relação de

Theatro de Variedades
S. D. P.
Progresso Dramatico
RECITA DE ANNIVERSARIO
Domingo 19 do corrente
Com a presença de ss. exs. o sr. presidente da provincia, marechal comandante das armas e dr. chefe de policia.
Será cantado por algumas exmas. jovens o hymno da sociedade, offerecido pelo distincto maestro sr. Lino Hermogenco.
Em seguida será representado o esplendido drama
OS DOIS SARGENTOS
de costumes francezes e montado a capricho, sendo as vestimentas conforme o fardamento militar de França.
No intervallo do 1º ao 2º acto será tocado pela orchestra a walsa **Progresso Dramatico**, offerecida pelo sr. Manoel Hermogenco Filho, sendo esta a sua 1ª produção musical.
O *mis-en-scene* e todo o trabalho do scenographia é feito pelo sr. Joaquim Samaranche, que generosamente se presta a coadjuvar a sociedade.
O ornamentação do theatro está a cargo do sr. **Albano Pereira**.
N. B.—Os srs. socios que ainda não tenham os seus convites tenham a bondade de procural-os á rua Nova n. 77.—
O 2º secretario, Antonio H. da Silva.

indivíduos devedores da *Décima Urbana* “correspondente ao exercício de 1888” (*A FEDERAÇÃO*, 23/05/1890). Como se pode verificar, para além de descumprir os prazos estabelecidos para remoção de seus circos dos respectivos espaços públicos onde foram instalados, Albano Pereira também descuidou de suas obrigações com relação ao pagamento dos impostos municipais.

3.6 Os espetáculos em benefício

Grande festa artística! Assim, foram denominados muitos dos espetáculos em “benefício” ou “a favor” oferecidos pela companhia de Albano Pereira e, claro, por muitas outras companhias dirigidas por outros empresários circenses, uma vez que tais espetáculos constituíam uma prática comum realizada tanto nos circos, quanto nos teatros. Os espetáculos em “benefício” podiam destinar-se a artistas – geralmente escolhidos pelo diretor da companhia – ou podiam destinar-se a instituições religiosas, civis, vítimas de calamidades públicas, obras públicas, entre outros.

Erminia Silva ao comentar a respeito da prática dos espetáculos em “benefício”, afirma que sua realização frequentemente era acordada nos contratos firmados entre empresários e artistas – ainda que se tratassem de contratos verbais – e, sendo assim, a renda obtida nesses espetáculos somava-se ao ganho salarial do artista. Conforme Silva,

Nos espetáculos “benefícios” em favor de um artista, geralmente se alterava a programação e outras companhias eram convidadas para chamar a atenção do público. Quando estas apresentações eram realizadas por companhias teatrais, os circenses que estivessem se apresentando na cidade eram convidados para compor o espetáculo, tendo em vista que a maioria da população comparecia pois conhecia o circo, e, principalmente, seus artistas (2007, p. 56).

A análise da documentação levantada neste estudo indica que Albano Pereira, enquanto diretor de companhias equestres e empresário circense, por diversas vezes realizou espetáculos em benefício de seus artistas. Um caso exemplar é o “benefício” das irmãs *Hermenegilda e Minervina*, conforme se pode analisar no anúncio que consta na

página seguinte (*A FEDERAÇÃO*, 27/01/1887). Note-se que, dentro do anúncio do “esplêndido e maravilhoso espetáculo da moda”, a ser realizado em meio à temporada da companhia de Albano Pereira e Cândido Ferraz no *Theatro de Variedades*, foi reservado um espaço para que, aparentemente, às próprias artistas fizessem o convite ao público local e manifestassem seus agradecimentos e sua “eterna gratidão” aos seus favorecedores. Note-se ainda que, segundo o anúncio, o espetáculo além de ser em “benefício” das “simpáticas e aplaudidas” Hermenegilda e Minervina, era também dedicado à “laboriosa classe operária” que seria representada pelo *Club 6 de Janeiro de 1887*.

Outro exemplo significativo e que se deu dentro da mesma temporada da companhia é o caso do espetáculo em benefício dos “interessantes filhinhos” do artista Albano Pereira. Nesse caso, conforme se pode observar em nota publicada, os diretores escolheram uma data muito oportuna para realizar o “benefício”, qual seja, a última representação da famosa pantomima *Cendrillon*. A mesma nota ressaltava que, se acaso não bastasse a pantomima para “levar o público às Variedades”, que se considerasse o benefício das crianças que eram a “alma dessa pantomima pela graça com que executam os papéis que lhe foram distribuídos” (*A FEDERAÇÃO*, 14/02/1887).

Os espetáculos em benefício também poderiam ser analisados como um instrumento das companhias teatrais e circenses para estabelecer relações com o público local ou mesmo com a municipalidade. Nesse sentido, o sucesso ou o fracasso de público desses espetáculos poderia ser encarado como um reflexo dessas relações. Nas palavras de Silva “era um momento de medida do quanto o circo ou o teatro tinha agradado, ou quanto o artista beneficiado era reconhecido” (2007, p. 56).

Theatro de Variedades

Companhia Equestre, Gymnastica, Acrobatica, Equilibrista, Malabarista, Mimica e Bufa
Sob a direcção de
ALBANO PEREIRA E CÂNDIDO FERRAZ

Atenção, noticia de sensação
SABBADO 29 de janeiro
corrente

Explendido e maravilhoso espetáculo da moda
e grande gala

EM BENEFÍCIO
Das simpáticas e applaudidas senhoritas
HERMENEGILDA E MINERVINA
A qual tem a honra de dedicar o espectáculo em seu beneficio

A' laboriosa CLASSE-OPERARIA
Representada pelo distincto
Club 6 de Janeiro de 1887

Benevolamente acolhidas desde os primeiros dias em que visitamos esta progressista cidade, reconhecidas em extremo, pelo acolhimento que nos tem dispensado este illustrado e intelligente publico porto-alegrense, queremos hoje no dia da nossa festa artistica, demosttrar o impercível reconhecimento á tão assignaladas distincções.

Procuramos assim combinar um esplendido e variado programma, tentando agradar os desejos dos nossos favorecedores, com cujo espontaneo e generoso concurso francamente contamos.

Será eterna a gratidão das artistas que se subscrevem.
Hermenegilda e Minervina

Preços e hora do costume

Depois do espectáculo haverá bonds para o Caminho Novo e Menino Deus

A análise da documentação reunida nesta pesquisa aponta que Albano Pereira realizou inúmeros espetáculos em benefício oferecidos tanto aos artistas que integravam sua companhia, quanto a instituições civis, entidades religiosas, obras públicas, caridade, entre outros. Esta pequena nota publicada em um jornal de 1876 e que partilho aqui colabora para a construção da imagem de Albano Pereira enquanto empresário e diretor circense que realizava muitos espetáculos em benefício, uma vez que enaltece seu “procedimento humanitário” (*O DESPERTADOR*, 18/08/1876).

— Albano Pereira está dando suas últimas funções, afim de dirigir-se á Pelotas, com a sua bem montada companhia. O mesmo artista tem dado ultimamente diversos benefícios, provando assim o seu procedimento humanitário.

Dois espetáculos realizados em fevereiro do mesmo ano também são exemplos notáveis de benefícios oferecidos por Albano Pereira a diferentes entidades. Em 11 de fevereiro, o periódico *O Despertador* publicou uma nota comentando o sucesso da companhia de Albano Pereira em seu anfiteatro em Rio Grande, destacando que na noite do dia 05 daquele mês, realizou-se o “benefício concedido para a conclusão da elegante Igreja da Conceição, o qual foi imensamente concorrido, recebendo os artistas mimosos ramalhetes e coroas” (*O DESPERTADOR*, 11/02/1876).

Quatro dias depois, o mesmo periódico publicou nova nota anunciando a realização de outro espetáculo em benefício oferecido por Albano Pereira ao *Asylo do Coração de Maria*. Na referida nota, informou-se que os bilhetes estavam esgotados e que, por conseguinte, o “belo circo” iria apresentar um espetáculo imponente. Além disso comentou-se que o fim não poderia “ser mais filantrópico” e que as bênçãos das órfãs do asilo seriam lançadas sobre a frente do incansável artista Albano Pereira (*O DESPERTADOR*, 15/02/1876). Um último exemplo que gostaria de trazer, consta nos *Relatórios dos Presidentes das Províncias Brasileiras* de 1876, onde registrou-se a respeito do *Colégio de Santa Thereza*, que parte de sua receita referente ao ano de 1875, proveio de benefício dado pela companhia de Albano Pereira – entre outras fontes.³³ Como se pode perceber, os benefícios oferecidos por Albano Pereira destinavam-se a diferentes fins e, aparentemente, eram espetáculos bem-sucedidos onde boa parte da comunidade local

³³ Os *Relatórios dos Presidentes das Províncias Brasileiras do Império (1830 - 1889)* está disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=252263&pesq=Albano%20Pereira> Acesso em: nov.2017.

aparecia para prestigiar a grande “festa artística” e colaborar com a causa, seja lá qual fosse!

3.7 Amigos, amigos... negócios à parte

No decorrer deste estudo, analisando a trajetória de Albano Pereira enquanto artista e empresário circense, pude observar o estabelecimento de algumas relações de parceria de trabalho artístico, bem como de sociedades particulares. Com relação às parcerias de trabalho artístico, penso que Albano tenha acertado em suas escolhas. Digo isso porque tais parcerias não resultaram, senão em temporadas de espetáculos bem-sucedidas. Um primeiro caso a ser analisado diz respeito a uma parceria familiar: seu irmão, Antônio Pereira.

Quando iniciei meus estudos a respeito de Albano e seus negócios circenses, tinha conhecimento de que o mesmo havia chegado a Porto Alegre integrando a companhia de Giuseppe Chiarini, em 1871. Após esse episódio, sabia também que Albano teria retornado a esta cidade em 1875 e que aqui teria construído seu primeiro circo estável em terras brasileiras, o *Circo Universal*. Nesse contexto, eu pensava que Albano Pereira, ao findar da temporada de Chiarini em Porto Alegre, teria ido embora com sua esposa Juanita, junto da companhia com que trabalhava.

No entanto, num esforço recente de levantamento de novas fontes para o meu estudo, constatei que Albano Pereira estava trabalhando no Brasil, em

GRANDE CIRCO
nos

PROGRAMMA

Pela primeira vez se apresentará o Sr. Jeronymo Ravel sobre uma reduzida base com botas de montar e esporas, onde executará o arriscado

SALTO MORTAL
por cima de doze bayonetas; trabalho este que tem recebido estrepitosos applausos nas cidades aonde tem sido exibido.

Trabalho especial
e Salto de varias barreiras sobre um cavallo em pello, executado por

Mlle. Pereira
a qual pela primeira vez colherá diversos objectos do chão, indo o cavallo a toda a carreira, e ella suspensa pela ponta do pé.

Pela primeira vez e nunca vistos nesta cidade, os bonitos

Jogos Icários
executado pelo Sr. ANTONIO PEREIRA e os tres sympathicos meninos; trabalho este que tem chamado a admiração de todas as cidades da Europa bem como ultimamente nas do Brasil.

SALTO das FITAS
sobre um cavallo, por Mme. Emilia.

Pela primeira vez

Os quatro Globos
executados pelos Srs. ANTONIO PEREIRA e Ravel.

Pela primeira vez

Trabalho EQUESTRE
saltando varios objectos de grande distancia pelo Sr. **ALBANO PEREIRA.**

parceria com seu irmão Antônio Pereira, em 1873, conforme se pode ver no anúncio de espetáculo que conta nesta e na página seguinte (*CORREIO PAULISTANO*, 05/06/1873). A análise da documentação indica que os irmãos Pereira estiveram em temporada com seu *Grande Circo* em São Paulo, primeiro na capital, no Largo de São Bento, e depois em Campinas, na Rua Direita (*CORREIO PAULISTANO*, 11/05/1873; *GAZETA DE CAMPINAS*, 12/06/1873). Em um dos anúncios de espetáculo publicado na *Gazeta de Campinas*,

Entrada de Clons
em transformação, executada pelo Sr. Marius, conhecido por PEPINO.

Depois de outros varios exercicios se dará fim com uma chistosa pantomima intitulada:

LES NAINS

N. B. Pedese a todas as pessoas que comprarem cadeiras avulsas ou reservadas, a bondade de estar munidas com seus bilhetes, de contrario pagarão o lugar aonde estiverem.

PREÇOS

Camarotes com 6 cadeiras 15:000 réis.
Cadeiras rezerbadas 3:000 réis.
Abulso 2:000 réis.
Ceraes 1:000 réis.

Os bilhetes vendem-se no circo das 11 horas da manhã em diante.
N. B. Cada pessoa, a fim de evitar confuzões, trará o seu bilhete e não um só para cinco ou seis pessoas.
Haverá bonds no final do espectáculo para todos os pontos.
Typ. de «Correio Paulistano»

informa-se que a companhia era formada por 49 pessoas, entre artistas e demais trabalhadores. Entre os artistas enumerados constam ao menos cinco indivíduos de sobrenome Pereira, entre eles a esposa, Juanita Pereira. Os nomes de Albano e Antônio vinculam-se aos cargos de “proprietários e diretores” e entre os demais integrantes da companhia, citam-se 4 capatazes, 4 criados, 1 guarda-roupa, 1 cabeleireiro, 1 bilheteiro, 1 chefe de cocheira, 2 criados de cocheira, 1 secretário e 12 músicos que compunham a banda. Consta também que os espetáculos se davam às terças, quintas, sábados e domingos, às 20h “em ponto” (*GAZETA DE CAMPINAS*, 12/06/1873).

Após essa temporada em 1873, Antônio Pereira voltou a trabalhar com o irmão Albano em 1876, num momento em que este já possuía dois circos estáveis em funcionamento. À época, Albano encontrava-se em Porto Alegre, onde estava investindo em novos artistas para sua companhia que acabava de se despedir da companhia Schumann, que por sua vez, seguiu para Rio Grande para realizar uma temporada de espetáculos no *Anfiteatro Albano Pereira* (*O DESPERTADOR*, 05/05/1876). Com a partida da companhia Schumann, Albano providenciou a contratação de novos artistas para sua companhia, entre eles, estava seu irmão Antônio Pereira, “artista de mérito”, segundo o referido jornal. No caso da companhia Schumann, parece-me que esta apesar de trabalhar junto à companhia de Albano no *Circo Universal*, não constituiu de fato uma parceria ou

sociedade, apenas tendo utilizado os circos estáveis de Albano Pereira enquanto espaços de espetáculo.

Entre os anos de 1887 e 1888, entretanto, posso afirmar que Albano Pereira trabalhou em parceria com Cândido Ferraz e sua afamada companhia – parceria esta firmada num momento bastante oportuno, qual seja: a reabertura do *Theatro de Variedades*, após as reformas realizadas ao findar de 1886. A análise das notas publicadas a respeito dessa parceria, indica que a companhia de Cândido Ferraz era uma companhia artística de renome, que tinha em meio ao seu elenco artistas que “tiveram a honra de trabalhar nos principais circos da Europa e da América e ultimamente em Montevideo” (*A FEDERAÇÃO*, 01/01/1887). A parceria com Cândido Ferraz, parece-me ter sido extremamente proveitosa, uma vez que a mesma contribuiu para reativar a programação de espetáculos do *Theatro de Variedades* que parecia estar um tanto quanto enfraquecida, antes das reformas e da reinauguração. Além disso, foi em parceria com Cândido Ferraz que Albano Pereira, após mais de uma década trabalhando aparentemente apenas na província de São Pedro do Rio Grande do Sul, saiu desta província e partiu primeiro para o Paraná (*Commercial*, 21/05/1887), depois para o Rio de Janeiro (*Gazeta da Tarde*, 10/12/1887), para Minas Gerais (*O Diário de Minas*, 21/07/1888) e, posteriormente para outras províncias – que logo deixaram de ser províncias, para tornarem-se estados, após 1889 – não mais retornando ao Rio Grande do Sul. Ao menos não localizei registros de temporadas posteriores a esse período e relativas à Albano Pereira e sua companhia em qualquer cidade do Rio Grande do Sul.

Nesse contexto, acredito que Cândido Ferraz tenha representado uma grande influência para a partida de Albano Pereira dessas bandas para outros estados do Brasil e creio também que esse impulso de retomada de uma prática circense itinerante, não restrita unicamente à manutenção de espaços estáveis de espetáculo, tenha contribuído para que Albano Pereira levasse sua arte para outros cantos do país, tornando-se um artista e diretor de companhias equestres reconhecido. Com relação às sociedades que estabeleceu por estas bandas, entretanto, não posso dizer o mesmo que disse a respeito das parcerias de trabalho. Albano não teve sorte. Nem com os sócios com quem firmou compromisso para abrir o *Theatro de Variedades*, nem com aquele junto do qual erigiu o *Polytheama Rio-grandense*. E basta acessar os processos judiciais relativos a ambos os estabelecimentos e à Albano Pereira, para constatar que foram sociedades malfadadas. E isso é tema da próxima seção de meu escrito.

3.8 Ossos do ofício

Nem só de cambalhotas e aplausos se fez a trajetória de Albano Pereira na província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Muito pelo contrário. Ser um empresário circense não era (e não é) tarefa fácil. Para além das demandas comuns na rotina de um circense, Albano envolveu-se em algumas contendas judiciais “cabeludas”. Sem mais rodeios, cito de imediato quatro processos e, ao menos, uma referência documental que me permite conhece-los:

- O processo aberto pela Câmara Municipal de Porto Alegre contra Albano Pereira para a remoção do pavilhão do *Circo Universal* da Praça Conde d’Eu (1877, APERS);
- Intimação encaminhada pela Câmara Municipal de Rio Grande para que Albano Pereira removesse seu anfiteatro da Praça Municipal (Livro 1883-1885, nº 23, 2ª Sessão Ordinária, 09/01/1884);
- Recurso – Crime aberto por Albano Pereira no Tribunal da Relação em Porto Alegre, contra seu ex-sócio, Antônio Marques Rey, referente ao Polytheama Rio-grandense (1886, APERS);
- Petição publicada em A Federação por parte de Dona Frederica Alenxandrina Domingues, Adolfo Cardoso e mulher, José Pinto de Campos e mulher e Antônio Domingues Filho contra Albano Pereira com relação ao “Circo Anfiteatro” situado na Rua Voluntários da Pátria, em Porto Alegre (*A FEDERAÇÃO*, 01/01/1892).

Pois bem, lá vou eu iniciar minha humilde análise acerca das contendas em que Albano Pereira esteve envolvido nesta província. E, já aviso o (a) leitor (a): senta que lá vem história!

Começo pelo processo relativo ao *Circo Universal*. Conforme registrado no Livro de Atas da Câmara Municipal de Porto Alegre, e segundo consta na cópia do termo de obrigação assinado por Albano Pereira, a Câmara dispôs-se a conceder permissão para que o mesmo construísse um pavilhão fixo no referido local, mediante o cumprimento das

seguintes obrigações: o circo deveria ser uma edificação elegante de madeira conforme a planta apresentada; o prazo da concessão seria de um ano, ao final do qual deveria o circo ser demolido; por cada espetáculo realizado deveria o diretor contribuir para a Câmara com a quantia de dez mil réis, além do imposto de lei - quantia que seria aplicada no beneficiamento da praça; ficava vetado ao proprietário alugar o pavilhão e, por último, apenas poderia realizar espetáculos ginásticos, equestres, e aqueles que eram característicos de circo (1875-1882, nº 129, 31.05.1875).³⁴

A leitura das atas da Câmara, bem como da correspondência expedida, mostra que parte desses termos que constituíam o contrato assinado por Albano Pereira foi alterada no decorrer dos três anos em que o circo permaneceu na Praça Conde d'Eu. Dois exemplos elucidam essas alterações. O primeiro se deu em fevereiro do ano de 1876, quando a Câmara resolveu atender o requerimento do secretário do *Circo Universal*, que solicitou permissão para realizar bailes mascarados durante o carnaval (1875-1882, nº 144, 18.02.1876). A segunda data de janeiro de 1877, quando a Câmara concedeu permissão à Albano Pereira para que a Companhia Chiarini se apresentasse no seu pavilhão (1875-1882, nº 172, 22.01.1877).

Com relação ao aluguel do espaço, além do circo italiano, outros circos também utilizaram o pavilhão *Universal* para realizar seus espetáculos.³⁵ A leitura dessa documentação nos mostra que ambas as partes usufruíram da alteração do que havia sido acordado em contrato. De um lado, o empresário lucrou com seu empreendimento, de outro, a municipalidade além de ter embolsado os impostos pagos pela empresa circense, despreocupou-se em oferecer e manter um espaço público de espetáculo que oferecesse condições para a realização de atividades culturais de lazer e diversão das quais se encontrava ávida a população.

Nesse sentido é que se pode avaliar o fato de um dos termos de maior importância do contrato, o prazo de concessão, ter sido repetidamente estendido pela Câmara e descumprido pelo diretor. Assim, no início do ano de 1877, a Câmara ordenou a seu promotor que intimasse Albano Pereira a “demolir” o pavilhão na data de 31 de maio do

³⁴ A cópia do termo de obrigação assinado por Albano Pereira está inclusa no processo de demolição movido pela Câmara Municipal de Porto Alegre contra o diretor do circo. Processo Crime nº 3244, M 123, E 1, ano 1877, Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul.

³⁵ Segundo dados obtidos através da leitura de Damasceno, outros dois circos alugaram o pavilhão Universal: o Circo Barnabó (1876) e o Circo Inglês de Hadwin & Williams (1877).

mesmo ano, visto que o prazo estabelecido no contrato se encontrava há muito vencido (1875-1882, nº 170, 15.01.1877). À época, o *Jornal do Comércio* publicou nota a respeito:

Chegou no Itapuam este estimável cavalheiro, diretor da companhia equestre que ora trabalha em Bagé e deve seguir brevemente para Santana do Livramento. S.S. veio tratar de demolir o anfiteatro da praça Conde d'Eu, na forma da resolução municipal que os leitores conhecem. Diz o Correio Mercantil de Pelotas que o Sr. Albano tenciona mudar o dito anfiteatro para outro lugar nesta capital ou transferi-lo para aquela cidade, se obtiver um terreno em condições vantajosas (27/02/1877).

Segundo consta nas atas, na mesma época, o diretor do *Circo Universal* encaminhou requerimento à Câmara solicitando autorização para conservar o pavilhão por mais dois anos a contar do prazo dado para demolição, ao que a Câmara resolveu indeferir o pedido (1875-1882, nº 172, 22.01.1877). É interessante perceber que este é o mesmo período em que, curiosamente, a câmara concedeu permissão ao diretor para alugar o pavilhão para o *Circo Chiarini*. Poucos meses depois, a Câmara resolveu indeferir novamente outro pedido de prorrogação do prazo e, quanto a este pedido, ficou registrado que um vereador havia votado a favor da manutenção do circo (1877-1883, nº 190, 04.04.1877).

Não tendo sido realizada a demolição, em junho de 1877 a Câmara Municipal de Porto Alegre, através de seu procurador, dirigiu-se à Primeira Vara Civil e solicitou a expedição de mandato judicial contra Albano Pereira, para que o mesmo cumprisse com os termos assinados e empreendesse a demolição de seu pavilhão (1877, nº 3244, M123, E1). A leitura dos documentos que compõem o processo crime mostra que ele se estendeu por mais de um ano, sem que o diretor do circo cumprisse com o mandato e sem que a Câmara empreendesse a demolição – ao que se pode creditar duas razões: a primeira é que a Câmara não devia estar disposta a arcar com os custos do serviço e, a segunda, é que o pavilhão cumpria de fato com a função de servir à sociedade como um espaço de lazer e diversão, dentre os poucos existentes à época. Para além disso, rendia à Câmara os impostos pagos pelo *Circo Universal* e por outras companhias que nele se apresentavam. Não fosse assim, talvez não se posicionasse o *Jornal do Comércio* a favor da concessão:

Com quanto esta deliberação da corporação municipal seja perfeitamente legal, e reclamada pelas exigências do aformoseamento e salubridade daquela parte da cidade, parece-nos que, desde que não vão ser já encetados os melhoramentos, que se tem em vista realizar naquela praça, não haveria inconveniente em ser conservado de pé por mais algum tempo o circo, que indebitamente a obstrue (06/06/1877).

Conforme se pode verificar no trecho citado, existia a opinião de que, enquanto não fossem realizadas as reformas previstas para a Praça, mantivesse-se o pavilhão em funcionamento. Entretanto, existia também a preocupação quanto à manutenção da estrutura do circo, conforme se pode verificar em nota publicada no *Correio da Tarde*, ao findar daquele ano de 1877 (*CORREIO DA TARDE*, 28/12/1877). Com o título “Cautelosa Prevenção”, o jornal chamava a atenção da população sobre o estado da estrutura do *Circo Universal*, reproduzindo nota publicada no dia anterior no *Correio Mercantil*. A nota que foi dirigida às “pessoas que residem no *Circo Universal*” e as “que dele se aproximam”, informava que o telhado do circo de Albano Pereira começava “a dar de si”. Com tom fortemente crítico, a nota afirmava que o processo de deterioração do telhado do circo era um indício de que o próprio tempo deveria se encarregar de “demoli-lo”, uma vez que a “ilustre edilidade”, ou seja, o conjunto de vereadores que compunham a Câmara Municipal de Porto Alegre, consentia em continuar aquele “espantalho” em meio à praça mais concorrida da cidade. A mesma nota ainda afirmava: “Damos esta notícia, no interesse das pessoas que costumam a se aproximar desse circo, que está oferecendo iminente perigo. Sabemos que é habitado, ao menos a noite vê-se luz dentro e quem quer que lá more, se estima a vida, será prudente que se ponha ao ‘fresco’ quanto antes”. A análise de tal nota ainda permite inferir que o circo de Albano não estava em funcionamento naquele momento.

Entretanto, em abril de 1878, registrou-se em ata da Câmara Municipal o recebimento de um abaixo-assinado encaminhado por um grupo de moradores do entorno da Praça Conde d’Eu, que solicitava a remoção do pavilhão (1877-1883, nº 30, 06.04.1878). Nessa mesma data, posicionou-se a Câmara com relação a mais um pedido de prorrogação encaminhado por Albano:

[...] a Câmara, considerando que o suplicante obrigou-se por um ano a demolir o referido circo até o dia 7 de Junho de 1876, ou antes mesmo se a Câmara tivesse necessidade do termo, e que apesar de intimado em pessoa pelo Procurador municipal não o fez, vindo só em 22 de Janeiro de 1877 pedir espaçamento de prazo, que lhe foi concedido improrrogavelmente até 31 de Maio do mesmo ano; considerando que o supple. por novo termo obrigou-se a demolir o circo até aquele citado dia, faltando ao cumprimento deste, como faltara ao do primeiro termo, vendo-se a Câmara ainda hoje na contingência de sustentar uma ação judiciária para o arrasamento do referido circo, decaindo da primeira por não haver sido citado o suppe; por todos esses motivos e mais por que não podem ser perpetuamente, como parece ser a intenção do suppe. ocupados os terrenos de uso e gozo comum em proveito de particulares, resolve a Câmara unanimemente indeferir o requerimento do suplicante (1877-1883, nº 30, 06.04.1878).

A análise deste documento nos permite verificar que a negociação em torno da ocupação de espaços públicos pela empresa de Albano Pereira se deu sob a condição de que essa ocupação fosse temporária e considerando-se as necessidades culturais da população local, bem como a incapacidade do poder público em supri-las. A análise desta fonte também nos permite observar quão dinâmica e instável era tal negociação – o que se pode verificar nos sucessivos descumprimentos do previsto em contrato e nas sucessivas concessões do poder público. Entretanto, note-se ainda que, para a municipalidade, a existência de centros de diversões e a oferta de atividades culturais à população local, era tão importante quanto a sua segurança.

Por meio da leitura de uma correspondência expedida pela Câmara Municipal, pode-se afirmar que em junho de 1878 o pavilhão ainda não havia sido removido. Segundo esse mesmo documento, naquele período, a Câmara aceitou em juízo, conformando-se com o parecer de seu advogado, conceder autorização a Albano Pereira para que este realizasse espetáculos em seu pavilhão. Contudo, esse novo documento previa a demolição improrrogável do circo no prazo de seis meses e, inclusive, o recolhimento da quantia de mil réis para a garantia dos custos da demolição (1862-1879, Livro nº 1.3.2.1/8, p. 213, 05.06.1878). Não sei informar a data exata da remoção do circo, contudo, considerando a última concessão deferida pela Câmara, suponho que esta se deu no final do ano de 1878. No ano seguinte, o pavilhão do *Circo Universal* já não se encontrava naquela área.

Em *O Chalé e a Praça XV* (2006) livro organizado por Ricardo Morem Schmitt, o escritor Luís Augusto Fischer, afirma que após a remoção do pavilhão *Universal*, a municipalidade logo deu início a um grande projeto de urbanização. Segundo o escritor, o

projeto de reforma foi assinado por um francês chamado Louis Nectoux e previa o ajardinamento e embelezamento da praça. Fischer comenta elogiosamente o “grandioso” projeto, destacando elementos tais como o desenho de canteiros aos moldes das praças europeias, bem como o plantio de árvores e o cercamento da praça com um requintado gradil (2006, p. 33). O autor ainda ressalta o plano de se construir um chalé destinado à venda de bebidas tradicionalmente comercializadas por imigrantes alemães em estabelecimentos situados na Rua Voluntários da Pátria, bem como a instalação de um chafariz aos moldes das praças europeias (2006, p. 36-37).

Em seu texto, Fischer traça um breve histórico dos projetos de urbanização que se voltaram ao ajardinamento de praças e parques, tal qual o referido projeto que reestruturou a Praça Conde d’Eu. Segundo o autor, ao longo do século XIX, à medida em que as cidades cresciam, surgiram projetos que visavam o arejamento, o embelezamento e a democratização dos jardins e praças que eram espaços restritos ao uso dos nobres. O modelo utilizado nesses projetos seria o da reforma urbana de Paris, ocorrida na metade do século XIX. Nas palavras de Fischer, “jardins e praças são a natureza domesticada e submetida à mão humana; jardins e praças são construções tanto quanto um edifício”. Para o autor, essa mesma lógica foi utilizada na reforma da Praça Conde d’Eu e, assim, Porto Alegre pode experimentar um aspecto urbano da cultura europeia - aspecto esse que, para Fischer, teria transformado a vida das pessoas, proporcionando-lhes a experiência de aproveitar a cidade de um modo novo. Segundo Fischer: “a cidade deixa de ser apenas o local de trabalho, deslocamento, aborrecimento e de cultura formal no teatro e na biblioteca, para ser agora também um cenário bonito” (2006, p. 33).

Neste ponto, gostaria de fazer algumas observações. Penso ser importante perceber que esses projetos de ajardinamento das praças e parques envolviam, como qualquer outro projeto urbanizador, uma dada concepção de organização do espaço urbano e do convívio social e, no caso das praças e parques em especial, das atividades de lazer e diversão. Disso decorre, acredito, o fato de que um projeto urbanizador nunca interfere apenas no espaço físico, mas também, e até mais, no uso desses espaços. Noutras palavras, quero dizer que um projeto urbanizador impõe aos cidadãos uma dada concepção e, conseqüentemente, uma normatização do que deva ser o convívio social no espaço urbano.

Conforme comentei em linhas anteriores, praças, largos e parques constituíam-se em espaços urbanos recorrentemente utilizados por artistas de rua, grupos teatrais e circos, bem como para o comércio e outras atividades diversas. A Praça Conde d'Eu não parecia ser um lugar de uso restrito dos nobres, bem como sua reforma pouco democratizou seu uso, posto que com o cercamento da praça, a construção de espaços destinados ao comércio e o traçado de canteiros, eliminou-se a possibilidade de utilização daquele espaço para outra atividade de lazer que não fosse caminhar por entre os canteiros, respirando o ar umedecido pelo chafariz – tal como planejou a municipalidade inspirada no modelo europeu de praças.

Durante um longo período - conforme se pode verificar no estudo de Damasceno - a Praça Conde d'Eu, tal como outras praças da cidade, foi espaço de alojamento e de apresentação de espetáculos utilizado por diversas companhias de circo. Nesse sentido, o referido local constituía-se, num espaço disponível à realização de atividades alternativas à cultura formal e ao cotidiano, como por exemplo, espetáculos artísticos deslocados dos espaços formais e elitizados de apresentação. A nova disposição física imposta pela reforma à praça impossibilitou permanentemente a instalação de estruturas arquitetônicas circenses naquele espaço e, desse modo, aquela área da cidade deixou de servir ao tipo de atividade de lazer e diversão proporcionada pelas artes circenses. Mas, a despeito da remoção definitiva do pavilhão *Universal* e da reforma da praça em andamento, Albano Pereira mostrou-se um empresário astuto e propositivo ao gosto e aos anseios culturais da municipalidade à época. Sem demora, tratou logo de inaugurar novo empreendimento, fazendo estrear elegantemente, tal como lhe era de costume, o *Theatro de Variedades*.

Feitas minhas considerações a respeito do processo de remoção do *Circo Universal*, passo a tratar do processo relativo ao *Anfiteatro Albano Pereira*. Segundo lê-se no livro de atas, no mês de janeiro de 1884 ordenou-se que o procurador do município intimasse o Sr. Albano Pereira a remover seu circo que se encontrava naquele momento na Praça Municipal e deveria ser removido para outro local, num prazo de quarenta dias (1883-1885, nº 23, 2ª Sessão Ordinária, 09/01/1884). A leitura das atas nos informa que dias depois dessa referida ordenação pública, Albano Pereira encaminhou um requerimento solicitando um acréscimo de seis meses ao prazo estabelecido para a remoção de seu circo, a fim de evitar prejuízos financeiros (1883-1885, nº 23, 4ª Sessão Ordinária,

16/01/1884). Note-se que nas atas o termo utilizado para fazer referência à estrutura estável construída por Albano Pereira é “circo” e, não “anfiteatro”, como nas notas publicadas em jornais da época – algumas delas citadas anteriormente.

No mês de abril de 1884, ou seja, três meses depois, registrou-se um novo requerimento do empresário pedindo que fosse prorrogado por mais seis meses o prazo que lhe fora concedido. Neste último pedido, Albano justificou-se novamente fazendo menção ao enorme prejuízo que teria de dar conta sendo obrigado a remover o referido circo, uma vez que já havia arcado com os custos advindos dos reparos que teriam sido exigidos pela municipalidade e, conforme parecer citado - assinado pelo engenheiro da Câmara – o seu circo estaria apto a garantir “a vida e a saúde” do público que o frequentava (1883-1885, nº 23, 3ª Sessão Ordinária, 12/04/1884). Como se pode perceber pelo conteúdo da referida ata, o circo de Albano Pereira além de ser alvo de um processo de remoção, fora também e ainda antes, alvo de preocupação da municipalidade com relação às condições de segurança oferecidas. E, conforme vimos, à época da vinda de Manoel Pury com sua companhia, o anfiteatro já passava pelos tais reparos.

No mês de maio de 1884, registrou-se um novo requerimento de Albano Pereira, comunicando ter realizado os reparos exigidos pela Câmara Municipal, expressos em parecer que lhe foi encaminhado pelo engenheiro responsável da dita Câmara. No texto desta ata, consta que o engenheiro apontou uma série de problemas com relação a construção do circo que era denominado *Polytheama Rio-grandense*, chegando a afirmar que, mesmo que fossem feitos os devidos reparos, a estrutura apenas poderia continuar a funcionar por um prazo máximo de três a quatro meses, sem oferecer risco ao público frequentador (1883-1885, nº 23, Sessão Extraordinária, 05/05/1884). Aqui neste ponto temos um detalhe que não pode passar despercebido, qual seja, o uso de outra denominação para o *Anfiteatro Albano Pereira* que, ao que parece, entre 1881 e 1884 passou a ser chamado de *Polytheama Rio-grandense* – mesmo nome que ganhou outro empreendimento de Albano Pereira.

Em que pese Albano tenha realizado os reparos solicitados, a Câmara Municipal seguiu as orientações constantes no parecer do engenheiro, dando ao empresário um prazo definitivo de três meses para a remoção do dito circo, sob pena de multa a ser cobrada “por cada dia que exceder-se do prazo marcado”. Cabe ressaltar que o prazo foi concedido sob ocorrência de discordância entre os vereadores presentes, tendo um deles

votado contra o deferimento do pedido – tal observação foi registrada ao final da ata. Ao que tudo indica, desta vez, Albano primou pela boa vizinhança e resolveu acatar a decisão da Câmara Municipal, removendo o circo de sua propriedade que havia sido erguido na Praça Municipal. E, tal como fez em Porto Alegre, logo deu início à construção de um novo espaço de espetáculos, o *Polytheama Rio-grandense* – cujo processo relativo passo a tratar agora.

Pois bem, em janeiro do ano de 1886, na seção intitulada *Anúncios do Diário do Rio Grande*, comentou-se a respeito da aquisição de “brinquedos finos e de toda qualidade” por parte do *Polytheama Rio-grandense*, comunicando-se oportunamente o “quarto e último espetáculo dedicado aos pobres e as crianças” (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 13/01/1886). Até aqui, tudo bem, pensaríamos que os negócios de Albano Pereira iam “de vento em popa”, não fosse a publicação feita dias depois, no mesmo jornal e no mesmo mês de janeiro, onde o “laborioso e estimado artista, o Sr. Albano Pereira” pedia destaque ao jornal para a sua publicação na “Secção Livre”. O título dado ao escrito foi “Grande Attentado Judiciário o Embargo do Polytheama”. Neste, Albano esclarece sua difícil situação perante a sociedade riograndina, referindo-se ao embargo realizado por seu sócio à sua propriedade como “uma verdadeira injúria” e, protesta reivindicando indenização (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 28/01/1886).

No texto publicado no jornal, Albano explica que o referido *Polytheama* constituía, em origem, propriedade exclusiva sua, avaliada em *trinta contos de réis* e que, uma vez erguido na Praça Municipal, terreno da Câmara, e sendo alvo de ordenação de demolição, rendeu-lhe muitos prejuízos. Inclusive porque, esclarece o mesmo, antes de a demolição ser decretada, realizou diversos reparos no referido circo em função de exigências feitas pela própria Câmara. Para sanar tais prejuízos, Albano conta que decidiu construir um novo politeama em terreno privado e em sociedade com um indivíduo chamado Antônio Marques de Oliveira Rey. Segundo Albano, no contrato inicial, ambos teriam investido os mesmos valores no empreendimento: ele, seis mil contos de réis em materiais e mais seis mil investidos no terreno; o sócio teria arcado com a mesma quantia, sendo seis mil em espécie e seis mil investidos na compra do terreno. A obra, portanto, fora avaliada inicialmente em vinte e quatro mil contos de réis.

O fato é que, segundo Albano, Marques Rey teria, em um dado momento, redigido um suposto novo documento, sob pretexto de expiração da data de registro do primeiro

contrato e, assim sendo, aproveitou para fazer profundas alterações relativas aos valores investidos pelas partes. Nesse novo contrato, o capital investido por Albano se reduziu a seis mil contos de réis - referentes apenas aos materiais utilizados. Albano ainda seria responsabilizado por metade dos prejuízos possíveis e ficaria com apenas um terço dos lucros do negócio. Nas palavras de Albano Pereira, o novo contrato era na verdade “um contrato leonino que não era admissível perante a lei” (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 28/01/1886). Marques Rey teria proposto ainda um terceiro contrato, ao que Albano corresponderia negando-se a assiná-lo e tendo, portanto, que comparecer a uma audiência com o juiz de paz, convocada pelo próprio sócio.

Nesta audiência, segundo narra Albano, o mesmo teria aceitado a proposta de conciliação, comprando a parte do sócio Marques Rey pela quantia de vinte e nove mil contos de réis. No entanto, ao invés de conciliar-se de fato, o empresário conta-nos que adquiriu problemas maiores ainda, uma vez que parte do terreno estava hipotecada. Desse modo, não conseguindo realizar a conciliação desejada, Marques Rey mandou embargar o *Polytheama*. Albano passou assim a acusar seu sócio de ter agido de má fé, alegando que este não poderia ter embargado o *Polythema*, uma vez que, a sociedade havia sido desfeita na audiência de conciliação. Albano ainda alegou no artigo publicado, apoiando-se na lei vigente - segundo ele - que os bens sociais não poderiam responder por dívidas particulares de cada uma das partes da sociedade. Para o empresário circense, não havia dúvidas, o embargo consistia numa verdadeira “violência” conta sua pessoa.

Quase um mês depois, registrou-se uma nova publicação de Albano Pereira, protestando através de seu advogado Henrique B. M. Canarin. Uma vez tendo alcançado sentença contra o seu sócio, segundo consta no artigo, Albano questionava desta vez as ações de venda, hipoteca e alienação de seus bens “por estarem sujeitos a indenização por perdas e danos pela injúria e prejuízo que lhe ocasionou com embargo” (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 24/02/1886). O mesmo protesto é publicado em duas outras edições posteriores do mesmo periódico. Albano, empresário astuto, fez uso do *Diário do Rio Grande* como instrumento de defesa pública.

Pois bem, em março de 1886, publicou-se a notícia da retomada da posse do *Polytheama Rio-grandense* por Albano Pereira, ordenada pelo Sr. Capitão Frederico José da Silva Povoas, juiz municipal. Junto da notícia, publicou-se também um parecer do advogado de Albano Pereira a respeito da situação. Poucos dias após essa publicação, o

mesmo diário noticiou que o Sr. Carlos Scotto havia arrendado o *Polytheama Rio-grandense* para dar bailes a fantasia no carnaval (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 04/03/1886). Em seguida, publicou-se que “tendo sobrevindo dúvidas entre os srs. Carlos Scotto e Albano Pereira”, tornou-se sem efeito o contrato para dar bailes a fantasia no carnaval. Segundo o mesmo jornal, tais bailes ficariam a cargo de Albano Pereira (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 06/03/1886). Na sequência, anunciou-se:

Neste teatro circo haverá hoje baile á fantasia dado pelos Srs. Albano Pereira & C. O vasto salão está vistosamente decorado, apresentando lindíssimo aspecto. O divertimento promete estar esplêndido como nos anos anteriores. O coreto será ocupado pela banda de música do 17º batalhão de infantaria. O Sr. Albano não tem poupado esforços para que o baile nada deixe a desejar.
(07/03/1886)

Mesmo tendo retomado a posse do politeama e realizado os bailes de carnaval, Albano ainda precisou lutar pela manutenção de seus bens, uma vez que o juiz de direito Dr. José Vieira da Cunha decidiu leiloar o referido teatro. Ainda em março daquele ano, Albano fez uso dos jornais para manifestar-se dizendo que, por lei, o contrato social que tinha lhe facultava o direito de passar a terceiros a parte que lhe pertencia, contudo, apenas o faria quando lhe parecesse conveniente (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 13/03/1886). No dia seguinte o mesmo jornal anunciava a realização do último baile de carnaval, denominando-o “domingo da Pinhata” (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 14/03/1886).

Ao findar do mesmo longo mês de março, Albano Pereira finalmente obteve vitória e, segundo noticiou-se, o juiz responsável pelo caso mandava “relaxar” o violento embargo atribuído ao empresário. Definia-se nesta publicação que o *Polytheama*, deveria ser entregue definitivamente ao dono, o Sr. Albano Pereira, a quem dava-se então os “parabéns” pela retomada do *Polytheama*, segundo consta no artigo (*DIÁRIO DO RIO GRANDE*, 23/03/1886). A leitura desta última publicação demonstra que uma parcela da sociedade (entre jornalistas e leitores) posicionou-se a favor de Albano Pereira em meio à disputa judicial, uma vez que o parabenizavam pela vitória no processo.

A documentação investigada até este ponto do trabalho de pesquisa não informa por quanto tempo mais Albano Pereira manteve-se na cidade de Rio Grande, nem em que momento partiu desta província, bem como também não informa se estabeleceu negócios

em alguma outra cidade do Rio Grande do Sul. De toda forma, o rumo que tomou Albano Pereira e seus negócios circenses após aquele conturbado ano de 1886 em Rio Grande é conteúdo para outros capítulos desta história – capítulos que, me perdoe o (a) leitor (a), não vou tecer neste meu escrito. A gente não dá conta de tudo nessa vida. E, confesso, irei guardar documentos na gaveta, mais uma vez! Mas antes, trato ainda de uma última contenda que, creio eu, diz respeito ao *Theatro de Variedades*.

O ano de 1892 iniciou-se mal para Albano Pereira. Ainda bem que ele não estava por aqui naquele 1º de janeiro, quando *A Federação* publicou a petição encaminhada por Dona Frederica Alexandrina Domingues, Adolfo Cardoso e mulher, José Pinto de Campos e mulher e Antônio Domingues Filho contra Albano Pereira, para intentar contra este uma ação hipotecária (*A FEDERAÇÃO*, 01/01/1892). Segundo consta no texto publicado, Albano Pereira tornara-se, a 28/07/1879, “devedor de Antônio Domingues da quantia de 8:656\$170 e juros convencionados na escritura nº1”.

Consta nesta petição que à época, Albano Pereira teria arrendado terrenos de propriedade do Dr. Thomaz Lourenço Carvalho de Campos e que neles fez levantar o referido “Circo Anfiteatro” que, no momento da publicação desta petição, era conhecido pelo nome de “Theatro América”. Consta ainda que, mais tarde, precisando de capital e de auxílio para explorar “como empresário de divertimentos públicos” o teatro que construía, estabeleceu sociedade com Francisco Pesca e Francisco José Domingues.

Segundo informam na petição, a referida sociedade havia se extinguido “há muito tempo”, em virtude do desaparecimento dos sócios e do próprio Albano Pereira que, conforme afirmam, se “bem esteja em território brasileiro, acha-se em lugar incerto e não sabido”. Não sabiam eles, porém, que Albano Pereira encontrava-se no estado de São Paulo, realizando diversas temporadas de espetáculos com sua companhia, em diferentes localidades, desde o ano de 1890 – creio eu, diante da análise que fiz das fontes levantadas (*CORREIO PAULISTANO*, 03/01/1890 e 10/02/1892).

Conforme explicam na petição, Albano Pereira e seus sócios teriam abandonado o teatro construído na Rua Voluntários da Pátria – sobre o qual reivindicam ter “direito real incontestável” – tendo ele caído em mãos de terceiros que até aquele momento o teriam “desfrutado sem título justo” sendo, portanto, conscientes da ilegitimidade da sua posse. Diante de tal situação, os suplicantes, por meio da referida petição, desejavam intentar

uma ação hipotecária solicitando às autoridades locais, “designar dia para justificarem com testemunhas essa ausência do seu devedor”, bem como “mandar proceder o sequestro do imóvel hipotecado.

Conforme consta nesta publicação, a referida petição havia sido encaminhada pelo advogado dos suplicantes, o Sr. Thimóteo Pereira da Rosa, ainda em outubro de 1891. Ao final do texto da petição, consta a seguinte sentença proferida por Tancredo Pitta:

Julgo procedente a justificação de folhas, expeça-se mandado de sequestro, passando-se os editais requeridos. Pagas as custas. – Porto Alegre, 7 de novembro de 1891. – Tancredo Pitta Pinheiro. [ilegível] mais contém na petição, despacho e sentença, em virtude da qual se passou o presente edital. Pela [ilegível] dito a Albano Pereira para, findo o prazo de noventa dias, vir a primeira audiência deste juízo, para o fim declarado na petição neste transcrito. E para que chegue ao seu conhecimento mandei passar o presente, que será afixado no lugar do costume e publicado pela imprensa. Dado o passado nesta cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul, aos 7 de novembro de 1891. – Eu, João Baptista Pereira Souto, escrivão, o escrevi. – Tancredo Pitta Pinheiro (A FEDERAÇÃO, 01/01/1892).

A referida sentença, segundo consta na publicação, teria sido dada em 20 de novembro de 1891 sendo, portanto, esta publicação parte do cumprimento da própria sentença, uma vez que o objetivo era fazer a informação chegar à Albano Pereira que, para os envolvidos no processo, encontrava-se desaparecido. A mesma publicação repetiu-se ainda nos dias 08 e 20 janeiro, bem como nos dias 03 e 06 de fevereiro de 1892. Quanto ao desenrolar do referido processo, não tenho outras informações senão estas que constam na publicação do jornal *A Federação*. Nesse sentido, não sei dizer se Albano Pereira compareceu às devidas instâncias para responder processo em Porto Alegre. Mas, como é do meu feitio dar palpites, eu diria que não, uma vez que sei que Albano seguiu em temporada com sua companhia pelo estado de São Paulo, pelo menos de fevereiro a outubro de 1892 (*CORREIO PAULISTANO*, 22/10/1892). É possível que tenha enviado seu secretário para representa-lo em juízo, no entanto, não tenho notícias de tal feito e, acredito que se tivesse ocorrido, teria sido noticiado pelos jornais de Porto Alegre, a começar pela própria *Federação*. Então, para não seguir dando palpites a respeito das contendas de Albano Pereira, paro por aqui mesmo.

3.9 Em cartaz

Em seu estudo acerca da teatralidade circense no Brasil, Erminia Silva nos conta que, ao final do século XIX, alguns grupos circenses passaram a produzir um variado espetáculo que ao mesmo tempo que era “continuador do que faziam antes de migrarem” da Europa para outros lugares do mundo, introduzia significativas mudanças no campo da teatralidade circense. Segundo esta historiadora, com a permanência de alguns circos e famílias de artistas no território brasileiro - ainda que continuassem realizando turnês em países da América Latina - a produção do espetáculo circense foi se tornando cada vez mais “ousada”, especialmente no que dizia respeito às montagens de representações teatrais (2007, p. 75).

Ao escrever a respeito de Albano Pereira e seus empreendimentos firmados em Porto Alegre a partir de 1875, Silva ressalta que, pela primeira vez, se fazia referência a um tipo de espaço e de espetáculo utilizando-se a expressão “circo-teatro” – algo semelhante ao que se fez com relação ao circo estável de Giuseppe Chiarini na Argentina (2007, p. 80). A historiadora também comenta a atribuição equivocada feita à Albano Pereira, acerca da associação estrutural entre palco e picadeiro – assunto que já comentei anteriormente. Como já mencionei, Albano não “inventou a roda” no ramo das artes circenses, mas diferentemente, como tantos outros, participou de um processo em que, ao mesmo tempo em que os circenses procuram operar adaptações ao seu modo de produção artística em um novo território, escreviam também novos capítulos da história das artes circenses, protagonizando, portanto, esse processo histórico.

Ao estudar o fazer circense de Albano Pereira através da análise de uma documentação diversa, mas principalmente dos anúncios e notas publicadas em jornais da época, pude verificar, alguns aspectos relativos ao conteúdo dos espetáculos dirigidos por este artista. Tal como comentou Silva, o espetáculo produzido por Albano, tinha em seu programa, para além de números de ginástica e trabalhos com animais amestrados, a representação de *pantomimas* (2007, p. 80). Neste ponto, antes de seguir, faço uma brevíssima explanação do que seriam as tais pantomimas – posto que pode ser que o (a) leitor (a) não saiba do que se trata ou tenha informações que não correspondam ao que vem a ser a pantomima no contexto das artes circenses.

Segundo o velho dicionário *Aurélio*, a pantomima seria o mesmo que “mímica”, ou seja, uma peça em que os atores se manifestam só por gestos, expressões corporais ou fisionômicas, prescindindo da palavra e da música (FERREIRA, 2008, p. 606). No entanto, segundo nos conta Silva em seu estudo, não foi bem assim e, muitas vezes “o mimo falou” (2007, p. 37). Conforme esta historiadora, a pantomima tem uma larga tradição na história do teatro, “tendo sido nos séculos XVII e XVIII um gênero muito em voga na Europa, particularmente nas feiras francesas e teatros ingleses” (Silva, 2007, p. 38). Silva explica que a pantomima está diretamente ligada a dois gêneros representados nos teatros de *boulevard* da época – o *vaudeville* e o *melodrama*. O primeiro estaria mais ligado à comédia musical e, o segundo, mais ligado ao drama, com enredos de cunho histórico, sério e, inclusive, trágico. Segundo Silva, de todos os modelos apresentados pelo melodrama “o mais importante era a pantomima”, que desde o final do século XVIII tinha como temas a mitologia e os contos de fadas e que, posteriormente, trabalhou também com temas contemporâneos (SILVA, 2007, p. 38). Tal como descreveu Erminia Silva, fazendo referência aos estudos de Robson Corrêa de Camargo:

O espetáculo teatral, na sua forma pantomímica ou melodramática, não se constituiu como “unidade” genérica coerente. “O pantomimeiro agia sempre sobre a música, usasse ou não a palavra. O mimo sabia recitar e declamar, assim como mimicar o monólogo cantado pelo coro”. É preciso levar em conta que a pantomima sempre foi produzida para uma plateia fundamentalmente oral, em um mundo quase iletrado, e, dessa forma, “fica mais claro o porquê da existência desta cena com predominância de gestos”, e a intensa absorção pela plateia. (2007, p. 39)

Nesse contexto, Silva ainda ressalta que esse tipo de gênero de representação teatral não buscava uma linguagem pura, mas diferentemente, reivindicava a mistura de gêneros e expressões artísticas, mesclando elementos de diversas vertentes, tais como a acrobacia, a sátira, o jogo de palavras, a música, a paródia, etc. De certa forma, conforme aponta a autora, a pantomima enquanto gênero teatral pode ser tomada como uma “crítica aos limites pré-estabelecidos dos gêneros ou formas teatrais contemporâneos” (2007, p. 39). Segundo Silva, “os elementos constituintes da pantomima estarão na base da constituição dos circenses até pelo menos a década de 1930, no Brasil” (2007, p. 40). Inserida neste mesmo contexto histórico, a produção artística de Albano Pereira não poderia ser analisada à parte do processo descrito até aqui. Desse modo, seus espetáculos

eram compostos de duas partes, sendo a primeira caracterizada pela apresentação de exercícios acrobáticos, entradas cômicas, números equestres, entre outros; e, uma segunda parte caracterizada pela representação de uma pantomima – cuja relevância em meio ao programa do espetáculo pode ser observada no destaque que levava seu título nos anúncios publicados.

Ao longo do tempo em que manteve seus negócios no Rio Grande do Sul, oferecendo espetáculos em seus circos estáveis, Albano Pereira dirigiu espetáculos nos quais diferentes pantomimas foram representadas, entre elas cito aquelas das quais tenho registros: *Cendrillon*, *Fra Diavolo*, *Os Bandidos da Calabria ou a morte do famigerado Luigi Vampa e Um Episódio de Garibaldi em Vareja*.³⁶ Entretanto, ressalto o comentário de Athos Damasceno que ao tratar da agenda cultural de Porto Alegre no ano de 1875, comenta a respeito de Albano Pereira e escreve o seguinte: “Das pantomimas que se anunciavam, as mais interessantes eram: O Baile de Máscaras, O Contrabandista, O Sargento Marques Bombo, O Macaco Africano, Morto e Vivo, O Marquês e o Amor no Gabinete e, finalmente, O Recrutamento Sem Proveito” (1956, p. 162).

O grande carro-chefe dos espetáculos dirigidos por Albano Pereira no que diz respeito à representação de pantomimas era, sem dúvida, a “aparatoso e sempre aplaudida” *Cendrillon*. A informação mais corrente a respeito da representação desta pantomima era o fato de que nela sempre entravam em cena cerca de “100 meninos de ambos os sexos”, conforme consta em uma nota publicada em *O Despertador*, em meados de 1876 e, em inúmeras outras notas e anúncios de espetáculo publicados ao longo de sua trajetória enquanto diretor de companhias equestres (*O DESPERTADOR*, 26/05/1876). Observa-se que o número de crianças que representava a “esplêndida” pantomima variava, como se pode ver em nota publicada em junho daquele mesmo ano, quando por ocasião anunciava-se a ida de Albano e de sua companhia à Rio Grande, para uma temporada de espetáculos em seu anfiteatro, em cujo programa constava a representação

³⁶ Analisando a trajetória de Albano Pereira enquanto artista e empresário circense, foi possível verificar que o mesmo incluiu no programa de seus espetáculos outras pantomimas além destas citadas, porém isso se deu após sua partida do Rio Grande do Sul para outros estados do Brasil. Nesse sentido, cito aqui as seguintes pantomimas: *Casamento de Arlequim* ou *O Esqueleto*, *O Convidado de Pedra*, *O Sargento Marcos Bombo* ou *O Recrutamento na Aldeia*, *A Flauta Mágica* ou *O Encanto d’Uma Flauta*, *A Sentinela Perdida*, *Scalet*, *Um Baile de Máscaras* e *O Circo Universal Debaixo d’Água* ou *Comédia Aquática* ou *Aventuras de Bibi e Lalau*.

de *Cendrillon*, com “120 meninos de ambos os sexos” em cena (*O DESPERTADOR*, 16/06/1876).

Ao final do mês de julho, publicou-se uma nota relativa a um espetáculo oferecido por Albano Pereira no anfiteatro em Rio Grande, cujo texto nos dá indícios do conteúdo da pantomima (*O DESPERTADOR*, 28/07/1876). Conforme se pode verificar na imagem ao lado, no enredo da referida pantomima, levava-se à cena diversas personagens da história política não apenas nacional, mas também internacional. E, note-se que estas personagens, apesar de aparecerem em cena juntas, não eram historicamente contemporâneas entre si. Destaco ainda o “luxo” relacionado à cenografia da pantomima, expresso no uso de adereços cênicos tais como flores, tapetes, lustres, mobílias, entre outros – sendo justamente o caráter luxuoso desta cenografia tomado como indicativo dos significativos investimentos feitos pelo diretor no intuito de levar à cena tal representação teatral.

— Tem tido formidáveis enchentes o vasto amphitheatro de Albano Pereira. Continúa em scena a bonita pantomima *Cendrillon*, que cada vez mais entusiasmo desperta.

O menino que representa do Imperador do Brasil foi recebido com vivas e ao som do hymno nacional, conservando-se os espectadores de pé e descobertos. Tambem muito tem agradado os meninos que fazem os papeis de rei Guilherme, *shah* da Persia, D. Luiz I, rei de Italia, Napoleão I e Bismark.

Pelo luxo que se ostenta nesta pantomina, vê-se quanto gastou o director Albano para pô-la em scena; ha lindas flores, tapetes, lustres de crystal, banquinhos forrados de seda encarnada, throno, pequenos carros dourados, etc.

Hoje à noite temos outra vez o *Cendrillon*.

Tal como comentei anteriormente, na época da reabertura do *Theatro de Variedades*, Albano Pereira em parceria com Cândido Ferraz, após algumas críticas não muito positivas a respeito do programa de seus espetáculos, tratou logo de recolocar em cena “antigos trabalhos” que sabidamente eram do gosto do público local, leia-se: *Cendrillon*. Em anúncio publicado pelo jornal *A Federação* e que consta aqui ao lado, pode-se observar que os diretores da companhia “Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrista, Malabarista, Mímica e Bufa” destacavam no anúncio da representação de *Cendrillon*, alguns aspectos, entre eles: a música composta especialmente para a pantomina, os trajes copiados do grande teatro *Scala* (Milão - Itália), a ornamentação do salão, as personagens da representação e sua respectiva vestimenta, entre outros aspectos. Interessante também nesse anúncio – que se pode verificar na página seguinte – é o fato de se ressaltar o caráter de novidade da tal pantomima, afirmando-se que era o que havia de mais moderno no gênero na Europa e em Buenos Aires, conforme se pode conferir ao lado (*A FEDERAÇÃO*, 05/02/1887).

Outro anúncio publicado no mesmo periódico traz informações muito interessantes. A primeira é que, justificando o cancelamento do último espetáculo anunciado para domingo 06 de fevereiro, em função do “mau tempo”, a empresa anunciava novo espetáculo para terça-feira, 08 de fevereiro, prometendo oferecer uma “verdadeira soirée de alegria”. Além disso, o anúncio comentava que o diretor Albano Pereira tinha o “dever de prevenir” o público local sobre o fato de que iria oferecer apenas três representações de *Cendrillon*, afim de não “fatigar as famílias e cansar as crianças” que

Theatro de Variedades

Companhia Equestre, Gymnastica, Acrobatica, Equilibrista, Malabarista, Mímica e Bufa
Sob a direcção de
ALBANO PEREIRA E CANDIDO FERRAZ

Noticia de sensação!
ALERTA! Attenção!

Os que queiram passar agradaveis momentos de distracção.
Sabbado 5 e Domingo 6 de fevereiro de 1887
Pela 2ª vez da temporada a grande e apparatusa pantomima

Cendrillon

Chegou a occasião de despertar os animos dos dignos habitantes d'esta cidade, tendo por um apresentar-lhes um espectáculo maravilhoso, digno de ser honrado com a presença de todo o publico Porto-Alegrense.

Os directores, depois de inauditos esforços e não menor desembolso, puderam organizar a grande pantomima, na qual toma parte grande numero (100) de meninos de 3 a 8 annos, intitulada

CENDRILLON

A musica n'essa pantomima executará 47 mudanças, sendo composta a proposito para esse fim.

Os trajes dos que fazem parte são copiados do grande theatro Scala, em Milão (Italia) sendo feitos com todo luxo e elegancia.

O salão estará ornado com toda a pompa e aceio, toda a área será coberta com um rico tapete feito sómente para este fim; os enfeites que ornam o salão constam de elegantes estatuas, serpentinas, flozeiros, etc., etc.

Por esta occasião apparecerão as seguintes personagens: imperadores, reis, principes, duques, condes, marquezes, barões, ministros, generaes, etc.

Cada um representa de per si a sua nação sendo todos vestidos a character.

Esta pantomima se apresenta completa a par da Europa, sendo a de maior novidade e de moderno n'este genero, e que tem feito grande furor em toda a Europa e ultimamente em Buenos-Ayres, onde tem sido mezes seguidos representada e sempre com exito extraordinario.

Os directores tendo pleno conhecimento dos nobres sentimentos de tão intelligente publico como é o d'esta cidade, têm esperanças de que seus sacrificios sejam coroados com feliz exito.

Esta noite nem as proprias creanças quizerão ficar em casa!

AVISO — Provenimos a todas as pessoas que desejerem assistir á este espectáculo, em se munir de seus bilhetes pelo motivo dos muitos pedidos que já temos, para que assim não guardem para a ultima hora.

A bilheteria estará aberta desde sexta-feira em diante.

Preços e hora do costume

Depois do espectáculo haverá bonds para o Caminho Novo e Menino Deus

—

As contas d'esta companhia serão saldas todas as segundas-feiras, das 8 horas da manhã ao meio dia.

A Empreza

encenavam a referida pantomima. No mesmo anúncio, Albano aproveitava para agradecer às famílias por consentirem que suas crianças fizessem parte da representação de *Cendrillon* (*A FEDERAÇÃO*, 07/02/1887).

Entre as fontes levantadas neste estudo, encontrei um anúncio de espetáculo da companhia de Albano Pereira, publicado em um periódico fluminense de 1900, no qual consta o roteiro de cenas da pantomima *Cendrillon ou a Maria Borracheira*, conforme se pode verificar na imagem que consta nesta página (*GAZETA DE PETRÓPOLIS*, 01/09/1900). Salvo se tratar de um anúncio muito posterior ao período em que manteve negócios no Rio Grande do Sul, penso que o conteúdo da pantomima apresentada no referido período, se é que sofreu alterações, não devia diferir muito do que consta neste anúncio do ano de 1900.

Mas não apenas *Cendrillon* figurava no programa dos espetáculos da companhia de Albano Pereira. Como citei anteriormente, em meio à documentação levantada durante meu estudo, encontrei uma nota publicada no jornal *O Despertador*, na qual comentava-se a respeito da “estreia do teatro” no circo de Albano Pereira, com a representação da pantomima *Fra Diavolo* (*O DESPERTADOR*, 29/08/1876). Em seu estudo, ao tratar da teatralidade circense no Brasil e de parte da trajetória da família Casali no Brasil, Silva comenta a representação de “portentosas pantomimas históricas” no circo desta família (2007, p. 75). Nesse contexto, explica que, não havendo menção da autoria de tal pantomima, infere-se que a mesma teria sido baseada na opereta de mesmo nome, criada por um compositor francês chamado Daniel François Esprit Auber, com libreto de Eugène Scribe. Segundo Silva, *Fra Diavolo* era

THEATRO FLUMINENSE

Grande e afamada companhia equestre e gymnastica do laureado e popular artista

ALBANO PEREIRA

HOJE! *Sabbado* HOJE!

Primeira representação da grandiosa e riquissima pantomima de grande apparato

CENDRILLON!!!

OU A MARIA BORRALHEIRA

Onde tomam parte 100 artistas infantis. Esta pantomima é dividida em 3 partes e 7 quadros, ornada com 60 numeros de musica, transformações, fogos de bengala e magnifica apothose final, tomando parte mais de 100 creanças representando diversas nações, destacando-se

A REPUBLICA BRAZILEIRA

Acto 1.—A casa da Cendrillon; convite para o baile. Acto 2.—O palacio do principe ARTHUR; Apresentação dos personagens das potencias europeas; Grande quadrilha. Acto 3.— A boda do principe ARTHUR com CENDRILLON; O cortejo real; Sumptuoso passeio em magnificas carruagens na Avenida das Maravilhas.

A^o Empresa recommenda ao respeitavel publico comprar com antecipação os bilhetes, para assim evitar confusão na porta do Theatro.

Preços e horas do costume

encenada “tanto como peça cantada e falada quanto como pantomima, em vários teatros brasileiros do período” (2007, p. 76).

Outra pantomima histórica representada nos espetáculos de Albano Pereira era aquela intitulada *Os Bandidos da Calabria*. Silva parece tratar também desta última, porém referindo-se a ela pelo título “Os brigantes da Calábria” e, fazendo referência aos estudos de Teodoro Klein, comenta que as tramas “se aproximavam cada vez mais, na década de 1870, dos folhetins melodramáticos e do herói-bandido”. Conforme se vê no primeiro anúncio de espetáculo que consta ao lado, os diretores Albano Pereira e Cândido Ferraz levaram à cena no *Theatro de Variedades* a “grandiosa pantomima” *Os bandidos da Calabria*, sendo esta encenada por “80 pessoas” (*A FEDERAÇÃO*, 11/01/1887).

ANNUNCIOS

Theatro de Variedades

Grande companhia equestre, gymnastica, acrobatica, equilibrista, malabarista, mimica e bufa
sob a direcção de
CANDIDO FERRAZ E ALBANO PEREIRA

Grande novidade
Quarta-feira 12 e quinta 13
do corrente

Grande e variada FUNÇÃO
Exercicios equestres e gymnasticos
Finalisará o espectáculo com a grandiosa pantomima

OS BANDIDOS DA CALABRIA
Na qual tomam parte 80 pessoas.
Os directores da companhia não pouparam gastos nem sacrificios, asim de apresentarem esta grande pantomima com todo o luxo e apparato requerido, seguros de que o intelligente publico porto-alegrense os recompensarão de seus esforços, assistindo a estes dois espectaculos.

Preços e hora do costume
A EMPRESA

Este anúncio não descreve o conteúdo da referida pantomima, porém, em anúncio publicado muito posteriormente – no ano de 1898, quando da realização de uma temporada de espetáculos da companhia de Albano Pereira em São Paulo, à Praça da República, em seu *Theatro Circo Universal* – consta que durante a representação de “Os Salteadores da Calabria ou a morte do famigerado Luigi Vampa”, apresentar-se-iam “marchas, bailados, transformações, combates, etc.” por um número superior a 80 pessoas e em “palco cênico”, conforme se pode ver no segundo anúncio que consta na página anterior (*CORREIO PAULISTANO*, 29/01/1898). Por este anúncio, pode-se perceber que o título da pantomima variava bastante. E, penso eu, que se conteúdo também, conforme a época, o contexto local e a criatividade do diretor.

Noutro anúncio publicado em 1902 pelo jornal carioca *O Pharol*, a pantomima aparece anunciada como “Os salteadores ou a morte do famigerado Luigi Vampa” e fala-se na representação de “grandes combates, roubos, assassinatos, prisões, etc., etc.”, além de comentar-se o vestuário riquíssimo e os magníficos bailados do corpo de baile da companhia (*O PHAROL*, 28/06/1902).

Entre a documentação que faz referência à representação desta pantomima, uma em especial, chama a atenção. Já aviso de antemão que ela extrapola as delimitações espaciais que estabeleci em meu estudo, dado que trata de uma temporada realizada em São João del Rey (MG). No entanto, o caso comentado diz respeito ao ano de 1889, pouco depois de Albano Pereira ter-se retirado da província do Rio Grande do Sul e, aparentemente, ter deixado de manter negócios relativos aos empreendimentos que construiu em Porto Alegre e Rio Grande. Pois bem, quero aqui analisar o conteúdo de tal nota, justamente para que não se pense que só de elogios e aplausos mantinham-se as pantomimas dirigidas por Albano Pereira. Em verdade, trato aqui de uma extensa matéria publicada num periódico local a respeito do Circo Universal de Albano Pereira e da temporada de espetáculos de sua companhia. Após tecer uma série de elogios aos

THEATRO CIRCO UNIVERSAL
A' Praça da Republica
Grande e afamada companhia equestre e gymnastica, do laureado artista
ALBANO PEREIRA
Hoje! Hoje!
Maravilhosa função
Constará a primeira parte desta rica função dos melhores trabalhos que esta companhia possui; a segunda parte é exclusivamente a apparatusa pantomima de grande movimento, intitulada :
Os Salteadores da Calabria
Ou a morte do famigerado Luigi Vampa
Marchas, bailados, transformações, combates, etc., tomando parte nesta pantomima um numero superior a 80 pessoas.
Esta pantomima é exhibida em palco scenico.
HOJE AO CIRCO HOJE
Hoje e amanhã ultimos espectaculos desta excellente companhia de Albano Pereira
Preços e horas de costume

trabalhos apresentados, de ressaltar o grande sucesso de público, bem como a presença da “tina flor da sociedade, o que há de mais chique e elegante”, ao final do texto, o cronista escreve o seguinte:

Mas... O espetáculo como de costume correu apludido, exceto na última parte – Os Salteadores da Calabria – que sinceramente não *saltearam* o gosto do público e fizeram as suas *brilhaturas* sem um aplauso, sem um só agrado sequer. Pode ser muito boa a pantomima, mas para substituir os trabalhos de Abelardo Louwand, Leoncio Lieado, Manoel Gomes, Luiz Pereira, Galdino Osório, Mme. Josephina, D. Joanita Pereira, Carlito Pereira e Antonico de Freitas, não falando em outros, é um verdadeiro desastre. Estes nomes que com o de Albano Pereira e os de interessantes *senhoritas*, recomendam o elenco da companhia, já fizeram entre nós um tal número de simpatias que ninguém tolera sem pesar vê-los indicando os *tipões panças* das comédias de circo. Um conselho, pois, ao Sr. Totta: não *bise* a tal coisa, se quiser *bis* de concorrência; e dê-nos para aí a *barra fixa*, o *aéreo volante*, o *volteio*, os *jogos icareos*, o *trapézio*, e todo o mais sem número de seus excelentes trabalhos, que terá povo no circo, como tem tido até hoje, e terá chuva de palmas que será um delírio (*VERDADE POLÍTICA*, 09/10/1889).

Como se pode perceber na leitura deste texto, parece que o público de São João del Rey não se aprovou a representação da referida pantomima. Mas o mais interessante, penso eu, é perceber que ao mesmo tempo em que o cronista faz uma série de elogios à companhia de Albano Pereira, citando pelo nome vários artistas, inclusive; ele também desdenha a teatralidade circense ou aquilo que se refere por “comédias de circo”. Também me parece que este discurso tem a ver com uma questão que se colocava naquela época e que trata da presença do teatro nos espetáculos circenses, ou seja, diz respeito ao que para tal discurso constitui-se num processo de decadência do “circo puro” em cujos espetáculos deveria haver apenas trabalhos ditos “de circo”, tais como os citados pelo cronista.³⁷

³⁷ A respeito dessa questão, Erminia Silva comenta que houve protestos e contrariedades entre os que defendiam o “circo puro” – discussão esta que envolveu circenses, críticos e historiadores do circo. Para estes indivíduos os espetáculos circenses deviam se resumir a apresentação das habilidades físicas e com animais, excluindo-se a fala e as representações teatrais, pois do contrário, a “ação disputaria lugar com a palavra, a dança e a música”. Para alguns historiadores europeus, segundo nos conta Silva, os circos estáveis foram tomando o aspecto de music halls, assemelhando-se mais aos teatros do que aos circos. Para melhor entendimento da discussão em torno da relação entre circo e teatro, sugiro a leitura de SILVA, 2007, p. 40-50.

Entre as pantomimas dirigidas por Albano Pereira e representadas por sua companhia quando de sua estada no Rio Grande do Sul, consta uma intitulada *Um Episódio de Garibaldi em Vareja* que, segundo pude observar na documentação levantada, foi representada apenas uma vez – repito, segundo análise das fontes que consegui reunir. Certamente, a pantomima deve ter sido representada no circo de Albano Pereira em algum outro episódio que escapou aos registros que pude acessar durante meu estudo. Mas, que seja: segundo nota publicada em *A Federação* e que consta aqui ao lado, Albano Pereira levou a referida pantomima à cena em janeiro de 1887 (*A FEDERAÇÃO*, 18/01/1887). Conforme se pode ver ao lado, o espetáculo se deu no *Theatro de Variedades*, à época em que Albano Pereira estava unido à Cândido Ferraz. Conforme o referido anúncio, sua representação envolveu a totalidade dos artistas que compunham a companhia, ou seja, “mais de 60 pessoas”. Sobre o conteúdo da pantomima, não tenho informações, mas suponho que fizesse parte do *holl* das pantomimas históricas.

ANNUNCIOS

Theatro de Variedades

Companhia Equestre Gym-nastica, Acrobatica, Equilibrista, Malabarista, Mimica e Bufa
directores

Albano Pereira e Cândido Ferraz

Quarta-feira, 19 e quinta-feira 20 de janeiro de 1887.
Esplendida funcção de grande gala.
A grande e apparatusa pantomima
UM EPISODIO DE GARIBALDI EM VAREJA, tomando parte todo o pessoal da Companhia, mais de 60 pessoas.
Hora e preços do costume.

Depois do espectáculo haverá bonds para o Caminho Novo e Menino Deus.

Ao tratar do conteúdo dos espetáculos dirigidos por Albano Pereira me detive em comentar a respeito das pantomimas, deixando de lado os trabalhos ginásticos e aqueles envolvendo animais amestrados. Fiz esta escolha pois, analisando os anúncios e as notas publicadas na imprensa da época, percebi que as pantomimas tinham grande destaque e boa parte das informações constantes nessas publicações lhes diziam respeito. Sobre o destaque que tinham as pantomimas no programa dos espetáculos dirigidos por Albano Pereira penso que este esteja diretamente ligado à valoração do teatro enquanto linguagem artística à época. Noutras palavras, penso que Albano Pereira – assim como outros diretores circenses – procurou destacar nos programas de seus espetáculos as atrações que iam de encontro ao gosto do público. Dizer isso não significa desconsiderar a importância dos trabalhos ginásticos e com animais amestrados que frequentemente eram também anunciados como “grande sensação”. Agora sugiro uma pausa ao leitor (a), pois em seguida escrevo minhas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desse escrito, quando falava da minha experiência de leitura de *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur, comentei a respeito de algo que muito me agrada: ver o *eu* no texto. Tal como lá escrevi, gosto de saber de onde vem o interesse do (a) pesquisador (a) / autor (a) por seu objeto de pesquisa ou, de forma mais geral, por seu campo de estudo. Gosto ainda de saber de suas experiências de vida e, sobretudo, da relação que estabelece entre essas experiências e a obra que concebe e que chega a mim de maneira direta ou indireta, sendo ou não fruto de um trabalho acadêmico.

Após iniciar esta pesquisa em 2011, como trabalho de conclusão do curso de licenciatura em História, tive algumas experiências interessantes participando de eventos e outras atividades em que se propuseram debates acerca das artes circenses e de sua produção artística, principalmente, na contemporaneidade. E, por diversas vezes me deparei com colegas de trabalho - professores e artistas circenses - que, ou muito pouco sabiam a respeito da história das artes circenses, ou demandavam-me questões acerca da história recente do circo no Brasil. E, quando digo história recente, refiro-me a um recuo de no máximo até a década de 1970. Ou seja, meu estudo fazia no momento daquelas experiências - e, talvez ainda hoje faça - muito pouco sentido para muitas pessoas com as quais me deparei e travei diálogo a respeito do circo. Sobre isso me ocorrem duas reflexões. A primeira é que talvez isso se deva ao fato de que boa parte desses com quem dialoguei seja justamente uma parcela de indivíduos envolvidos com aquilo que atualmente se denomina entre os circenses de *circo novo* ou *novo circo*. Ou seja, são indivíduos que não nasceram sob a lona e que buscaram constituir-se profissionalmente em escolas de circo ou em outros espaços de educação não formal, fora da lógica da

transmissão oral e familiar dos saberes circenses. Indivíduos estes que, tal como eu, nasceram por volta da década de 1980 e para os quais (exceto talvez para mim, historiadora) uma história do circo tão recuada no tempo não faça sentido em seu fazer contemporâneo.

A segunda reflexão decorre de uma impressão que tenho sempre quando dessas ocasiões, qual seja: a de que a outra parcela de indivíduos ligada aos circenses ditos *tradicionais*, não consiga reconhecer em meu estudo – ou seja, no trabalho de alguém que não cresceu sob a lona ou que sob ela não vive – algo que de fato diga respeito ao circo ou às artes circenses em sua apreensão. E, conquanto não pretenda neste momento demorar-me nesse debate entre o *circo novo* ou *novo circo* e o *circo tradicional*, digo que tomo tais experiências e as impressões delas advindas como um indicativo de que mesmo na arte – e, quem sabe nela mais, ainda que gostemos de pensar o contrário – as relações travadas entre os indivíduos também estejam impregnadas por disputas de poder. Erminia Silva bem me alertou em alguma de nossas conversas (que tanto contribuíram para que este estudo existisse) que não fosse eu ingênua a ponto de não saber reconhecer que a história que teço também disputa lugar enquanto discurso ou narrativa acerca do passado. Esse alerta foi-me tão fundamental quanto tudo que me ensinou a respeito da história do circo.

Porém, volto ao ponto em que falava da reação de meus colegas ao conhecerem minha pesquisa e respondo a seu questionamento sobre por que estudar o circo no século XIX: pois bem, estudo o circo no Brasil oitocentista porque penso que através do caso de Albano Pereira e de seus circos estáveis muito posso compreender a respeito das relações estabelecidas historicamente entre as artes circenses e o espaço urbano, especificamente, no que diz respeito à oferta de espaços de espetáculo. Noutras palavras, entendo que o fazer artístico de um circense está entrecruzado por processos e temporalidades diversas, do que decorre que as experiências atuais dos indivíduos que trabalham com as artes circenses, são também elas perpassadas por experiências vividas por outros circenses, noutros tempos – entendimento esse que não se restringe ao circo e aos circenses, mas a todos os indivíduos inseridos nos mais diversos contextos.

Conforme descrevi na introdução deste estudo, minha questão central foi refletir a respeito do que possa ter levado Albano Pereira a investir em estruturas arquitetônicas circenses de caráter *estável* enquanto espaço de espetáculo, não apenas para sua companhia, mas também para outras que, por ventura, quisessem utilizá-las. Conforme

procurei demonstrar no segundo capítulo deste meu escrito, penso que é possível identificar alguns fatores aos quais poderíamos atribuir tais investimentos. Primeiro, o fato de que Albano Pereira chegou ao Brasil após uma série de turnês, integrando grandes companhias de circo - como a de Giuseppe Chiarini, por exemplo - tendo experienciado a realização de espetáculos em circos estáveis, tanto na Europa, quanto na América Latina. Conforme procurei demonstrar, Albano era detentor de saberes técnicos suficientes para mandar construir no Brasil espaços de espetáculos semelhantes aos que havia trabalhado fora daqui e, mais importante, Albano sabia que tal empreitada constituía um investimento seguro, considerando o contexto cultural da época.

Um segundo fator que cito diz respeito, justamente, ao contexto relativo aos espaços culturais que Albano encontra ao chegar no Brasil, ou seja, um contexto caracterizado pela escassez de espaços fixos existentes e capazes de acolher o espetáculo circense em suas especificidades técnicas e logísticas (entrada e saída de animais de grande porte, instalação de aparelhos aéreos, etc.) tal como havia na Europa; ou ainda e pior: espaços de espetáculo que, além de escassos, pouco tinham interesse em receber atrações do gênero daquelas que compunham em toda sua pluralidade a linguagem circense. Dizer que eram escassos os espaços fixos de espetáculo capazes de acolher o espetáculo circense não significa desconsiderar as inúmeras estruturas arquitetônicas móveis ou não estáveis criadas pelos próprios circenses para realizar seus espetáculos. Albano poderia muito bem utilizar tais estruturas. Inclusive, assim o fez, junto de seu irmão, em São Paulo, antes de construir seu *Circo Universal* em Porto Alegre; como também o fez ao visitar a cidade de Pelotas; e, como fez inúmeras vezes após deixar a província de São Pedro do Rio Grande do Sul. No entanto, parece-me que nos anos que aqui permaneceu, Albano preferiu as estruturas estáveis em detrimento das estruturas não estáveis.

Por fim, cito ainda um terceiro fator que diz respeito aos anseios de uma parcela da sociedade que clamava por espaços de espetáculo com uma dada estrutura e um mínimo de luxo e requinte, bem aos moldes do que existia na Europa ou em centros urbanos de referência cultural localizados em países vizinhos, tais como Buenos Aires e Montevideo. Noutras palavras, penso que os circos não estáveis ou provisórios não se enquadravam nesses anseios que, se não diziam respeito à totalidade da população local, diziam respeito a uma parcela bastante influente dela. Afirmar isso também não significa

dizer que nas estruturas circenses não estáveis não existisse luxo ou requinte; bem como não significa dizer que essa tal parcela da sociedade não frequentasse tais estruturas e não apreciasse ou que espetáculo circense.

Outra questão que balizou esta pesquisa foi compreender como se deram as relações estabelecidas entre Albano Pereira e as municipalidades, ou seja, as câmaras municipais de Porto Alegre e Rio Grande – cidades onde construiu suas estruturas estáveis. No segundo e no terceiro capítulo de meu escrito, analisei tal relação a partir de dois aspectos, quais sejam: os termos acordados em contrato de cedência de um terreno público (a praça) para a construção e manutenção de estruturas estáveis destinadas à realização de espetáculos circenses por tempo determinado; e a contrapartida do uso de tais espaços expressa no pagamento de impostos, nos espetáculos oferecidos em benefício de obras públicas e/ou demandas locais, bem como, na inserção de atividades de lazer e diversão nas agendas culturais locais.

Conforme procurei demonstrar, um mesmo processo repetiu-se de forma bastante semelhante em ambas as cidades, ou seja, Albano Pereira descumpriu os prazos firmados pelas municipalidades para a remoção dos circos estáveis de sua propriedade construídos em praças municipais. E, bem como relatei, em ambos os casos a municipalidade precisou expedir intimações judiciais para que o empresário cumprisse com as ordens de remoção. Em consequência disso, tanto em Porto Alegre, quanto em Rio Grande, Albano procurou outros meios de manter seus negócios naquelas localidades, arrendando terrenos particulares e associando-se a outros indivíduos para conseguir o capital necessário para reconstruir seus circos estáveis. Tal como mencionei anteriormente, no período em que ocupou as praças municipais com seus empreendimentos circenses, Albano ofereceu espetáculos em benefício de obras públicas, sediou diversas atividades culturais locais, como bailes carnavalescos e outros, além de pagar os impostos devidos e acordados em contrato. Desse modo, acredito ser possível afirmar que tanto o empresário, quanto a municipalidade, desfrutaram de tal relação. Quanto à oferta de divertimentos, creio que já falei o suficiente para que o (a) leitor (a) pudesse perceber o quanto Albano contribuiu para movimentar as agendas culturais das cidades em que firmou seus negócios.

Uma última questão que balizou meu estudo consistiu em compreender o que caracterizou o fazer circense e a produção artística de Albano Pereira naquele período e naquelas localidades. Quanto ao fazer, procurei analisar uma série de *práticas* comuns no

cotidiano de um circense e que pude observar na trajetória profissional do referido empresário, através da análise da documentação levantada. Nesse contexto, tratei da intensa movimentação de Albano, apesar de sua suposta “fixação” no Rio Grande do Sul; comentei a respeito do *fazer a praça*, da realização de espetáculos *em benefício*, das sociedades firmadas, das contendas judiciais, bem como do conteúdo dos espetáculos oferecidos – práticas que caracterizaram o fazer circense de Albano Pereira, porém não o tornaram um indivíduo singular, diferente de outros circenses de sua época – alguns citados no decorrer deste escrito, tais como Giuseppe Chiarini e Bartholomeu da Silva Corrêa.

Tais *práticas* presentes no fazer circense de Albano colocavam-no em relação não apenas com as municipalidades, mas também com o público local que produziu *representações* acerca do empresário, de sua companhia e dos espetáculos oferecidos. Desse modo, ao longo de meu estudo, procurei ressaltar na análise das fontes as *representações* construídas a respeito de Albano enquanto artista, diretor de companhias equestres e empresário - representações estas que eram, em sua maioria, elogiosas, destacando sempre o potencial empreendedor, o bom gosto e a qualidades dos trabalhos dirigidos por Albano. Poucas foram as notas publicadas nos jornais da época, cujo conteúdo tenha registrado um parecer negativo a respeito de Albano ou de sua produção artística.

Durante o levantamento de fontes realizado neste trabalho de pesquisa, especificamente, no que diz respeito aos jornais, pude localizar registros relativos não apenas ao período em que Albano Pereira manteve negócios nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande, mas também com relação aos anos que sucederam à sua partida da província do Rio Grande do Sul, até o seu trágico falecimento, em 1903. Disso decorre reconhecer que, por motivos diversos que não cabe explicar aqui, uma série de dados relativos à produção circense de Albano Pereira no Brasil não foram analisados neste estudo. Penso que tal documentação permitiria, por exemplo, analisar que tipos de espaços de espetáculo Albano Pereira veio a utilizar nas outras tantas localidades que visitou com sua companhia equestre – localidades essas situadas em pelo menos quatro estados: Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Uma análise superficial desses registros me permite dizer que após a partida de Albano Pereira do Rio Grande do Sul ao findar da década de 1880, o empresário trabalhou

com sua companhia tanto em teatros e politeamas, quanto em estruturas arquitetônicas circenses não estáveis montadas em largos e espaços afins. Ao que tudo indica, Albano não erigiu em nenhuma outra localidade estruturas estáveis semelhantes às aquelas construídas em Porto Alegre e Rio Grande, muito embora existam indícios de que chegou a planejar fazê-lo em Minas Gerais, pouco antes de falecer, conforme comentei no primeiro capítulo.

Através de tal documentação, poderíamos analisar também e de maneira mais aprofundada o conteúdo dos espetáculos circenses dirigidos por Albano Pereira, especialmente, no que diz respeito às pantomimas que pareciam ser o carro-chefe de suas produções circenses. Enfim, tanto a análise dos espaços de espetáculo utilizados por Albano Pereira após deixar Porto Alegre e Rio Grande, quanto a análise do conteúdo dos espetáculos por ele dirigidos, em especial, das pantomimas, constituem tema para um novo trabalho de pesquisa e, de certa forma, indicam as limitações da pesquisa que aqui apresento.

Em suma, finalizo meu escrito certa de que não disse tudo que deveria dizer a respeito de Albano Pereira e seus circos estáveis em Porto Alegre e Rio Grande. Por outro lado, finalizo meu escrito na esperança de ter, em alguma medida, contribuído para o estudo da história do circo no Brasil. Neste trabalho de pesquisa, busquei analisar a trajetória de Albano Pereira inserida no campo de produção da linguagem circense no Brasil e em relação ao contexto histórico e cultural local das cidades de Porto Alegre e Rio Grande. Albano Pereira foi protagonista de minha história. Porém, antes disso, foi parte de um movimento coletivo protagonizado por inúmeros circenses que saíram da Europa, trazendo seus saberes e sua arte, e aqui chegando empreenderam um longo processo de adaptações, reconfigurações e transformações relativas ao que vem a ser a linguagem circense. Sendo assim, por ora, ponho nesta história um ponto final. Senhoras e senhores, respeitável público: até o próximo espetáculo!



LISTA DE FONTES

1. Atas da Câmara Municipal de Porto Alegre- Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (AHPA)

1.1 Livro de Atas da Câmara Municipal de Porto Alegre (1875-1882) Nº 125 - 17.03.1875

Nº 129 - 31.05.1875

Nº 130 - 07.06.1875

Nº 143 - 04.02.1876

Nº 144 - 18.02.1876

Nº 170 - 15.01.1877

Nº 172 - 22.01.1877

Nº 190 - 04.06.1877

1.1.2 Livro de Atas da Câmara Municipal de Porto Alegre (1877-1883)

Nº 24 - 05.02.1878

Nº 25 - 12.02.1878

Nº 30 - 06.04.1878

Nº 37 - 15.05.1878

Nº 40 - 01.06.1878

2. Atas da Câmara Municipal de Rio Grande - Câmara Municipal de Rio Grande

2.1 Livro Nº 23 de Atas da Câmara Municipal de Rio Grande (1883-1885) 2ª Sessão Ordinária 09/01/1884

4ª Sessão Ordinária 16/01/1884

3ª Sessão Ordinária 12/04/1884

Sessão Extraordinária 05/05/1884. P.83

12ª Sessão Ordinária 18/09/1884

5ª Sessão Ordinária 28/10/1884

8ª Sessão Ordinária 26/11/1884

2.2 Livro Nº 24 de Atas da Câmara Municipal de Rio Grande (1884-1885)

5ª Sessão Ordinária 12/02/1884

6ª Sessão Extraordinária 14/02/1885

3. Correspondências Expedidas – Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (AHPA)

3.1 Livro de Correspondências Expedidas 1.3.2.1/8 (1862-1879): P. 188; P. 193 (5 de junho de 1877); P. 209; P. 212; P. 213 (5 de junho de 1878).

3.2 Livro de Correspondências Expedidas 1.3.2.1/10 (1873-1890): P. 56 (29 de julho de 1876)

4. Registros de Obras Públicas – Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHR)

Fundo de Registros de Obras Públicas, Maço OP43 (1879)

5. Processos – Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (APERS)

5.1 Processo Crime (Junho/1877), Nº 3244, M 123, E1

- Órgão: Juízo de Direito ou Primeira Vara Civil da cidade de Porto Alegre

- Partes: A Câmara Municipal por seu procurador e Albano Pereira

5.2 Processo Crime - Agravo de Petição (07/04/1886), Nº 5348, M 104, E 20

5.2.1 Recurso Crime – (01/03/1886) - 005.0255

5.2.2 Queixa por Estelionato (19/02/1886) – 005.0297

5.2.3 Processo de Alçada Crime de Injúrias (19/03/1886) - 005.0297

6. Periódicos

A CAPITAL, Rio de Janeiro: 04/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

A FEDERAÇÃO, Porto Alegre: 19 e 21/10/1886; 15 e 18/12/1886; 01, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 24 e 27/01/1887; 05, 07, 08, 12, 14, 16, 17 e 18/02/1887; 05 e 21/03/1887; 08/06/1887; 25/10/1889; 23/05/1890; 01, 08 e 20/01/1892; 03 e 06/02/1892; 13/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

A NOTÍCIA, Rio de Janeiro: 22 e 23/10/1900; 11/12/1900. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

ÁLBUM DE DOMINGO, Porto Alegre: 21/04/1878; 09/03/1879; 11/08/1880. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

CIDADE DO RIO, Rio de Janeiro: 22 e 26/11/1901. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

COMMERCIAL - PUBLICAÇÃO HEBDOMADARIA, Paranaguá: 21/05/1887; 04/06/1887. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

CORREIO DA TARDE, Porto Alegre: 28/12/1877. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo: 11, 15, 17, 21/05 e 05/06/1873. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba: 08 e 15/06/1887. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

DIÁRIO DE S. PAULO, São Paulo: 15/11/1877. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

DIÁRIO RIO-GRANDENSE, Rio Grande: 1886. Biblioteca Rio-grandense.

GAZETA DE CAMPINAS, Campinas: 12 e 19/06/1873. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro: 03/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

GAZETA DE MINAS, Cidade de Oliveira: 07/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro: 22/11/1901. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

GAZETA DE PETRÓPOLIS, Petrópolis: 04/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

JORNAL DO BRASIL, 21/11/1901; 30/11/1901; 20/12/1901; 03 e 04/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

JORNAL DO COMÉRCIO, Porto Alegre: 1877. Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro: 07/1877. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

O COMÉRCIO DE SÃO PAULO, São Paulo: 07/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

O DESPERTADOR, Desterro: 17/07/1875; 03/08/1875; 04 e 21/09/1875; 05,19 e 26/10/1875; 06/11/1875; 21/01/1876; 04, 11, 15 e 22/02/1876; 14/03/1876; 18/04/1876; 05, 16, 19 e 26/05/1876; 13, 16 e 27/06/1876; 18 e 28/07/1876; 11, 18, 27 e 29/08/1876; 11 e 29/05/1877; 13 e 24/07/1877; 14 e 28/09/1877; 30/10/1877; 23/07/1878; 21/08/1880; 26/02/1881; 11/05/1881; 05 e 09/11/1881; 24/12/1881; 25/02/1885; 14/03/1885; 04, 08 e 26/08/1885; 19/11/1885. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

O LÁBARO, Porto Alegre: 1881. Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

O FLUMINENSE, Rio de Janeiro: 04/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

O PHAROL, Juiz de Fora: 28/04/1903; 02/05/1903; 02/06/1903; 04, 05, 06 e 07/06/1903. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

RELATÓRIO DOS PRESIDENTES DAS PROVÍNCIAS, Império – Rio Grande do Sul: 1876. Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional, RJ.

7. Dicionário

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Mini Aurélio: o minidicionário da língua portuguesa. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

8. Sites

Circonteúdo – O Portal da Diversidade Circense. Disponível em: <www.circonteudo.com.br> Acesso em: 05 mar. 2017.

Revista *O Correio da Unesco*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/unescocourier/>> Acesso em: 05 mar. 2017.

Blog Porto Alegre - *Uma História Fotográfica*. Disponível em: <<http://ronaldofotografia.blogspot.com/2011/05/praca-xv-de-novembro.html>> Acesso em: 05 mar. 2017.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Sílvia Cristina Franco. *Espaços e vivências públicas de lazer em Porto Alegre: da consolidação da ordem burguesa à busca da modernidade urbana*. Rev. Bras. Cienc. Esporte, v. 23, n. 1, p. 109-121, set. 2001. Disponível em: <<http://www.revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/viewFile/326/285>> Acesso em: 15 janeiro.2018.

ANTOCHEVIS, Eliza Furlong. *O século XIX e o Centro Histórico do Rio Grande*. ANAIS - 7º SIMP - Seminário Internacional em Memória e Patrimônio. Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural- PPGMP - UFPel. Disponível em: <<http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/bitstream/ri/2665/5/O%20s%C3%A9culo%20XIX%20e%20o%20Centro%20Hist%C3%B3rico%20do%20Rio%20Grande.pdf>> Acesso em: 15 janeiro. 2018.

AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

AVILA, Arthur Lima de. *(In)disciplinando a história: do passado histórico ao passado prático*. Documento em formato PDF. 16p. No prelo.

BARRIGUELLI, José Claudio. *O teatro popular rural: o circo-teatro*. Debate e Crítica. São Paulo: n.3, jul.1974.

BARROS, José D'Assunção. A Nova História Cultural: considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. In.: *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v.12, n. 16, 1º sem. 2011.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história, 1940*. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3957253/mod_resource/content/1/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20hist%C3%B3ria%20%281%29.pdf> Acesso em: 15 janeiro.2018.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1563569/mod_resource/content/1/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf> Acesso em: 15 janeiro. 2018.

BITTENCOURT, Ezio. *Da rua ao teatro: os prazeres de uma cidade*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

_____. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÑÓN, T. B.; SILVA, E.. *Circo: horizontes educativos*. 1. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2016. v. 1. 257p.

_____. *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Editora Fontoura, 2008. Realização: Grupo de Estudo de Pesquisa das Artes Circenses - CIRCUS - FEF - Unicamp.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996-1998. 1e 2 v.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre as certezas e inquietude*. 1.ed. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2002.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2.ed. Lisboa: DIFEL, 2002. pp. 13-28.

COSTA, C. B. da. *A escuta do outro: dilemas da interpretação*. História Oral, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 47-65, jul./dez. 2014.

COSTA FRANCO, Sérgio da. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX: Contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

FISCHER, Luiz Augusto. Antes do Chalé. In: SCHMIDTT, Ricardo Morem. (org.) *O Chalé e a Praça XV: histórias de Porto Alegre*. Porto Alegre: Telos, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 39. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Microfísica do poder*. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Trad. Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila R. De Moraes, Maria Cristina de A. Silva, Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

LAZZARI, Alexandre. *Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)*. São Paulo: Editora da Unicamp/Cecult, 2001.

LOPES, Daniel de Carvalho. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869-1872*. 2015. 168 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

_____. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império* / Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAUCH, Cláudia. et al. *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. São Leopoldo: Ed. Universidade UFRGS / Ed. ULBRA / Ed. UNISSINOS, 1994.

_____. *Dizendo-se autoridade: polícia e policiais em Porto Alegre, 1896-1929*. 2011. 284 p. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011.

MONTES, Maria Lúcia Aparecida. *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. São Paulo, 1983. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

NICOLAZZI, Fernando. *A narrativa de experiência em Foucault e Thompson*. Anos 90, v. 11, n. 19/20, p.101-38, jan./dez. 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORONHA, Paulo. *O circo*. São Paulo: Academia de Letras de São Paulo (SP), Cena: Brasil, Volume I, 1948.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de. "Uma história do circo". In: *Circo: tradição e arte*. Rio de Janeiro: Publicação do Museu do Folclore Edison Carneiro. Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1987.

ORTIZ, Vitor. *O circo merece respeito*. Disponível em: <www.funarte.gov.br> Acesso em: 20 mar. 2011.

PASCHOA JÚNIOR, Pedro Della. *O circo-teatro popular*. Caderno de Lazer 3. São Paulo: Sesc-SP/Brasiliense, 1978.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SOUZA, Célia Ferraz de. (org.) *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. 2 Edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

_____. *O mundo dos turbulentos*. Representações da cidadania, da exclusão na Porto Alegre do final do século XIX. In: CARBONETTI, Adrián; GARCÉS, Carlos; BLANCO, Fernando. (org). *De sujetos, definiciones y fronteras: Ensayos sobre disciplinamiento, marginación y exclusión en América. De la colonia al siglo XX*. San Salvador de Jujuy: Ferreyra Editor, 2002.

_____. *O Imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

_____. *Cultura e Representações, uma trajetória*. Anos 90, v.13, n.23/24, jan./dez. 2006. p. 45 - 58.

RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti; AXT, Gunter (dir.). *República Velha (1889-1930)*. Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 3, t. 2. Coleção História Geral do Rio Grande do Sul.

REVEL, J. *Cultura, Culturas: uma perspectiva historiográfica*. In: IDEM. *Proposições: Ensaio de História e Historiografia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009. pp. 97-137.

RICOEUR, Paul. *La marque du passé*. Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, nº 1, Janvier-Mars, 1998. Tradução de Breno Mendes e Guilherme Cruz e Zica. Os direitos para publicação deste texto foram gentilmente cedidos pelo comitê editorial do Fonds Ricoeur. O copyright desta publicação é: © Comité éditorial du Fonds Ricoeur. História da historiografia, Ouro Preto, nº 10, dez/2012, 329-349. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/download/456/335>>

_____. *Tempo e Narrativa - a tríplice mimese*. In: *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar, Rev. Téc. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROCHO, Lara. *Para além do picadeiro... o Circo Universal e o uso dos espaços urbanos pela arte circense em Porto Alegre no século XIX*. Trabalho de conclusão apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Licenciatura. Orientadora: Cláudia Mauch. Porto Alegre, 2011.

SCHMACHTENBERG, Ricardo. *Código de Posturas e Regulamentos: Vigiar, Controlar e Punir*. In: *Vestígios do Passado: a história e suas fontes*. Disponível em: <<http://www.eeh2008.anpuh->

rs.org.br/resources/content/anais/1209158027_ARQUIVO_CODIGOSDEPOSTURAS.pdf>

Acesso em: 15 janeiro. 2018.

SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável Público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

_____. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana; Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

_____. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Campinas: Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1996.

_____. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do XX. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Tese de Doutorado, 2003.

_____. *Arthur Azevedo e a teatralidade circense*. Artigo publicado in Sala preta. Revista de Artes Cênicas. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes - USP - número 6, 2006, ISSN 1519-5279, pp. 35-44

SILVA, Mozart Linhares da. Modernidade e tradição no processo de institucionalização da sociedade brasileira. In: NASCIMENTO, Mara Regina do & TORRESINI, Elizabeth W. R. *Modernidade e Urbanização no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

SOARES, Carmem. *Imagens da Educação do Corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 1998.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

VIEIRA, Silvia Rita de Moraes. Livro de registro das posturas municipais de 1829 até 1888. Porto Alegre: Editora da Cidade, Letra & Vida, 2013.

WEBER, Beatriz Teixeira. *Códigos de Posturas e Regulamentação do Convívio Social em Porto Alegre, no Século XIX*. Dissertação de mestrado. Curso de Pós-Graduação em História, UFRGS, 1992.