

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

LARA ROCHO

***PARA ALÉM DO PICADEIRO... O CIRCO UNIVERSAL E O USO DOS ESPAÇOS
URBANOS PELA ARTE CIRCENSE EM PORTO ALEGRE NO SÉCULO XIX***

Porto Alegre

2011

LARA ROCHO

***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 de Curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em História, pelo curso de
História da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Cláudia Mauch

Porto Alegre

2011

LARA ROCHO

***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 de Curso apresentado para como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História, pelo curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

.....
Prof. Dra. Cláudia Mauch

.....
Prof. Dra. Maria Luiza Martini

.....
Ms. Cássia Silveira

Conceito:

Porto Alegre, de de

AGRADECIMENTOS

Às instituições onde pesquisei: Arquivo Histórico de Porto Alegre – Moysés Vellinho, Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul e Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Aos professores Cláudia Mauch e Benito Schmidt, pela orientação atenciosa e pelo entusiasmo com o tema da pesquisa.

A Erminia Silva, a quem agradeço imensamente a atenção, as críticas e a orientação que contribuíram de forma fundamental para este trabalho.

Ao Sr. Sérgio da Costa Franco, pelas recomendações relativas à pesquisa documental.

A Cássia, ao Marcos, ao Lucas, a Soraia e ao Cássio, pela leitura, pelas ideias e pelo incentivo.

Andressa, Manu, Raquel, Ian e Gabriel pela amizade.

A Tainá, quem me apresentou o circo.

Ao Bruno, pelo amor e pela paciência.

A minha mãe, pelo apoio em todos os momentos.

Por incúria dos que nos governam,
Porto Alegre é apenas uma cidade de Circos de
Cavalinhos!
A Reforma, 1889.

Decididamente [...] a preferência de
grande parte de nosso público inclina-se para
as troupes de atrações, prova muito clara de
decadência do nosso gosto. Entre uma boa
Companhia Dramática e um Circo de
Cavalinhos, esse público não exita – vai ao
Circo!
Athos Damasceno,
Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no
Século XIX, 1956.

RESUMO

Este estudo tem como objeto de pesquisa o uso dos espaços urbanos pela arte circense na cidade de Porto Alegre (RS), no século XIX. Sua análise concentra-se no contexto de elaboração e implementação dos projetos que tinham como objetivo organizar os espaços urbanos e o convívio social. Por meio do caso do Circo Universal, problematiza-se o uso de espaços, tais como ruas, praças e parques pelo circo e por artistas ambulantes, bem como o papel da criação de espaços de lazer e diversão num contexto em que os mesmos se apresentavam escassos. A análise do caso ainda ressalta a especificidade da estrutura física do pavilhão fixo construído e financiado por Albano Pereira, diretor do Circo Universal, assim como a relação estabelecida entre este e a Câmara Municipal, no período durante o qual esteve o circo em funcionamento numa das principais praças do centro da cidade, a Praça Conde d'Eu, atual Praça XV.

Palavras-chave:

arte circense – espaços urbanos – Circo Universal

ABSTRACT

This study aims to research the use of urban spaces by the circus in the city of Porto Alegre (RS), in the nineteenth century. The analysis focuses on the context of the drafting and implementation of projects that aimed to organize the urban spaces and social life. Through the case of Universal Circus, discusses the use of urban spaces such as streets, squares and parks for the circus and street artists and the role of the creation of leisure and fun spaces in a context in which they are presented scarce. The analysis of the case emphasizes the specificity of the physical structure of the fixed pavilion built and financed by Albano Pereira, director of Universal Circus, as well as the relations between him and the city administration in the period that the circus was in operation in one of the main squares of Porto Alegre, Praça Conde d'Eu, current Praça XV.

Keywords:

Circus – urban – Universal Circus

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 RESPEITÁVEL PÚBLICO: O CIRCO NO BRASIL.....	14
1.1 UM <i>BARRACÃO PARA CAVALINHOS</i> : O CIRCO EM PORTO ALEGRE.....	18
2 UMA CIDADE <i>ILUSTRADA E GENEROSA</i>.....	23
2.1 UM <i>PAVILHÃO SOBERBO</i> : O CIRCO UNIVERSAL.....	26
3 <i>PASSANDO DE MADURO</i>: A DESTRUIÇÃO DO PAVILHÃO.....	32
3.1 UM <i>CONFORTÁVEL CENTRO DE DIVERSÕES</i> : O TEATRO DE VARIEDADES E OUTRAS CONSIDERAÇÕES.....	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
OBRAS CONSULTADAS.....	46
ANEXOS.....	50

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de investigação um aspecto particular da história do circo no Brasil, qual seja, o uso dos espaços urbanos pela arte circense. De modo específico, buscou-se compreender a maneira como se deu o uso dos espaços urbanos pela referida arte, no contexto dos projetos de organização do convívio social e dos espaços e atividades de lazer e diversão na cidade de Porto Alegre (RS) no século XIX, a partir de um caso particular - o caso do Circo Universal.

O recorte temático da pesquisa foi elaborado a partir da leitura do livro *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, especificamente, de seu primeiro capítulo. Neste, Erminia Silva, citando a obra de Athos Damasceno¹, comenta a construção de um *barracão para cavalinhos* em Porto Alegre no ano de 1857, por Alexandre Lowande, diretor do Grande Circo Olímpico, e a construção do pavilhão do Circo Universal em 1875, por Albano Pereira, na então chamada Praça Conde d'Eu, atual Praça XV. As considerações feitas pela autora acerca da relevância da construção de ambos os espaços de espetáculo, bem como suas considerações sobre o papel da cidade na rota das companhias circenses do período, despertaram o interesse pela busca de registros sobre os dois casos.

O levantamento das fontes documentais referentes ao tema, como jornais e registros oficiais relativos à Câmara Municipal, bem como a leitura do livro de Athos Damasceno, possibilitaram a delimitação do recorte espacial e temporal da pesquisa. Assim, confirmou-se a viabilidade de se investigar parte da história do circo na cidade de Porto Alegre, no decorrer do século XIX e, em especial, em sua segunda metade. Tal proposta de estudo adquire relevância na medida em que se percebe que os trabalhos produzidos e publicados no campo da historiografia nacional em relação ao tema do circo no Brasil não discutem a relevância da existência de construções da envergadura dos casos citados. Entre os dois casos, optou-se por

¹ 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.

investigar de maneira mais aprofundada o Circo Universal, tanto pela maior disponibilidade de registros, quanto por sua grandiosidade e especificidade no contexto nacional.

O pavilhão construído em 1875, em praça pública, após aprovação da planta apresentada à Câmara e assinatura de contrato, cujo prazo acordado entre diretor e poder público era de um ano, perdurou realizando funções por três anos, sendo demolido apenas em 1878, após longa contenda judicial. Entretanto, esse período não poderia ser utilizado como recorte temporal da pesquisa, visto que tal delimitação implicaria desconsiderar o caso do Circo Olímpico, bem como processos posteriores ao Circo Universal, que são de grande importância para compreensão da dinâmica do uso dos espaços urbanos pelo circo, no contexto específico que se desenvolve no decorrer do século XIX.

As artes circenses estão presentes na formação cultural e artística nacional, pelo menos desde o final do século XVIII. Ao pesquisar seu processo de consolidação no Brasil, é possível perceber que sua produção artística esteve sempre em diálogo com outras artes contemporâneas. Artistas circenses, atores, dançarinos e cantores dividiram, muitas vezes, os mesmos poucos espaços existentes e disponíveis às artes, à cultura e ao lazer.

Porto Alegre construiu seus teatros no decorrer do século XIX. Nesses palcos, apresentaram-se artistas das mais variadas artes, incluindo os prestidigitadores², categoria profissional artística que também fez parte do complexo leque das artes que influenciaram e compuseram a linguagem circense. Mas e o circo enquanto estrutura física, onde se instalava? Quais espaços a cidade disponibilizava a esta arte itinerante? E como se regulamentava essa ocupação? Independente da forma de sua estrutura física – tenda, lona, pavilhão fixo – a instalação do circo pressupõe a disposição de um espaço, não apenas para as apresentações, mas também para o assentamento dos artistas e demais pessoas envolvidas nesse modo de produção artística.

Nesse sentido é que investigar o uso dos espaços urbanos pelas artes circenses implica também compreender como se deram as relações decorrentes das inúmeras formas de ocupação dos diferentes espaços disponibilizados – ruas, praças, parques, teatros, polytheamas³ – e as interações, intercâmbios, tensões e diálogos. Ao entrar numa cidade e instalar-se em determinado local, o circo e seus agentes estabeleceram relações específicas com as autoridades locais e com a sociedade que era, ao mesmo tempo, público e “vizinha” do grupo que ali se acomodava e atuava. Compreender essas relações implica avaliar os

² Prestidigitador é o artista que utiliza suas habilidades manuais e agilidade para fazer aparecer e desaparecer objetos. O mesmo que ilusionista ou mágico.

³ Os polytheamas eram uma espécie de teatro em que se realizavam espetáculos de variados gêneros: teatro, circo, dança, música.

termos que concebiam e regulamentavam a passagem de uma companhia de circo pela cidade, desde a negociação de sua entrada e delimitação do espaço de assentamento, passando pela previsão de temporada dos espetáculos, até o processo de remoção das instalações construídas. De forma específica, analisar o uso dos espaços urbanos pelas artes circenses no contexto dos projetos de organização do convívio social, das atividades de lazer e diversão e dos espaços urbanos, possibilita desvelar o lugar delegado ao circo e a outras artes no planejamento da cidade.

O tema do circo figura ainda de maneira tímida em estudos e trabalhos de pesquisa produzidos e divulgados no Brasil. Grande parte da produção publicada relaciona-se à literatura, em especial, à literatura infantil. Diante dessas publicações, o circo constitui-se num cenário fascinante para o desenrolar de romances e ficções que pouco contribuem ao conhecimento do processo histórico de formação e consolidação das artes circenses no país.

No livro *Respeitável Público... O Circo em cena*, Erminia Silva discorre acerca do levantamento bibliográfico realizado ao longo de sua pesquisa. Segundo a autora, no Brasil, o circo surge como objeto de pesquisa acadêmica ou intelectual apenas na década de 1970 - momento em que se percebe certa concentração de trabalhos produzidos por um grupo de pesquisadores relacionados às Ciências Sociais da Universidade de São Paulo.⁴

Segundo sua análise, esses estudos, publicados na década de 1980, têm um aspecto comum que é “o fato de utilizarem o circo como recurso para o estudo de outras temáticas”, ou seja, em sua maioria, partem da visão que os indivíduos têm do circo, desconsiderando o mesmo enquanto objeto de pesquisa e a visão dos agentes que o constituem.⁵ Nesse sentido, esses trabalhos se utilizaram de conceitos e ideias preconcebidas e externas ao que deveria ser seu objeto de pesquisa, seguindo o viés da dicotomia, baseando sua análise no contraponto, por exemplo, da cultura popular à cultura erudita ou do rural ao urbano. Ainda segundo Silva, essa produção intelectual acabou por generalizar para todo o Brasil a configuração que naquele momento assumia o circo em São Paulo.

Os trabalhos de Erminia Silva são referência para esta pesquisa, por constituírem, no campo da historiografia, o estudo mais abrangente sobre o tema do circo publicado no país e, também, pelo tipo de análise realizada acerca do processo histórico de formação e organização do circo no Brasil, partindo fundamentalmente do próprio circo e do artista circense enquanto objetos de estudo e não, contrariamente, de outras temáticas que poderiam

⁴ SILVA, Erminia. *Respeitável Público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p.40.

⁵ Idem, p. 74.

ser analisadas nesse universo.⁶ Nesses trabalhos, Silva revela o circo enquanto associação e empresa familiar, fazendo transparecer o longo e rigoroso processo de formação, socialização e aprendizagem da arte circense através da transmissão oral dos saberes.

O estudo de Regina Horta Duarte, produzido no início da década de 1980, é também referencial para esta pesquisa, pelo fato de se contrapor aos trabalhos publicados na época, fazendo do circo objeto central da pesquisa e não simplesmente um campo para a análise de outras dimensões do social.⁷ O estudo publicado como livro, com o título *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*, diferencia-se dos trabalhos precedentes à medida que não analisa o circo a partir de concepções dicotômicas e categorias que não servem à análise do circo e do modo de produção artística circense.

A obra de Athos Damasceno, publicada em 1956, *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX – Contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul*, foi selecionada como referencial bibliográfico e documental por constituir-se num vasto levantamento sobre o panorama cultural da cidade no século XIX. Pode-se afirmar que, frente ao que se produziu na década de 1950, esse autor é um dos mais importantes no levantamento das produções artísticas, mesmo tendo estabelecido como foco a cidade de Porto Alegre.

A partir do mapeamento realizado por Damasceno e considerando o nomadismo circense, Erminia Silva conseguiu em sua pesquisa, por exemplo, localizar registros de inúmeras companhias circenses, teatrais, musicais que se apresentaram no Rio Grande do Sul e que percorreram grande parte do território brasileiro e latino-americano. Tal mapeamento contribuiu significativamente para o conhecimento das rotas traçadas pelas companhias de circo no decorrer do século XIX. Através da obra de Damasceno, teve-se acesso à parte do conteúdo de uma variedade de fontes documentais – jornais, revistas, relatos de memória, documentos oficiais, plantas – que muito contribuíram para a elucidação das atividades e dos espaços culturais existentes na Porto Alegre oitocentista e que, infelizmente, em boa parte não se encontram disponíveis à consulta nos arquivos locais.

Contudo, apesar da importância dessa obra, é preciso “ler” Damasceno como um homem de seu período histórico, o que implica reconhecer que seu discurso reforça uma concepção de arte circense enquanto arte menor, mera diversão ou entretenimento no sentido pejorativo da palavra. Assim, o circo é tratado pelo autor como uma expressão artística não

⁶ Ressalta-se aqui sua dissertação de mestrado, publicada sob o título *Respeitável público ...* (2009 – com a participação de Luís Alberto de Abreu); e, sua tese de doutorado, publicada sob o título *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (2007). Ambos os trabalhos encontram-se disponíveis em: <<http://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line>>.

⁷ DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

sofisticada e cujo público constituía-se entre as camadas menos favorecidas social e culturalmente. Em seu trabalho, o teatro e a música ocupam espaço e descrição especial, ainda que, em alguns momentos, o autor afirme, não sem lamento, o sucesso dos espetáculos de circo e de variedades entre o público local.

Conquanto este estudo não tenha se proposto a ampliar a discussão realizada por Silva com relação aos trabalhos produzidos na década de 1970 e ao enquadramento do circo enquanto expressão de uma ou outra cultura, estabeleceu-se como referência a concepção de cultura apresentada por Edward Palmer Thompson, na sua Introdução de *Costumes em Comum*. Para o autor, a cultura para muito além de um sistema bem definido, pode ser entendida enquanto:

[...] um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sobre uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema”.⁸

Com relação à análise do contexto dos projetos de organização dos espaços urbanos, no que diz respeito ao planejar a cidade, foram utilizadas na análise algumas das considerações feitas por Michel de Certeau como referência. Em sua obra *A invenção do cotidiano*, ao analisar as práticas de espaço, Certeau afirma que uma das operações que definem a cidade é justamente a produção de um espaço *próprio* onde “a organização racional deve, portanto, recalcar todas as poluições físicas, mentais ou políticas que a comprometeriam.”⁹ Nesse sentido, perante a existência da prática de excluir ou eliminar tudo aquilo que não se enquadra nas concepções que balizam o planejamento urbano, é que se avaliou o processo movido pela Câmara Municipal para a remoção do pavilhão do Circo Universal da Praça Conde d’Eu.

Do mesmo modo e sobre o mesmo aspecto se avaliou a posterior inauguração de um novo espaço de lazer e diversão sob a roupagem de *teatro* – e não mais de *barracão* ou *pavilhão* – mas, no entanto, destinado aos mesmos fins: os espetáculos circenses e de variedades. Como considerou Certeau, “[...] se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco

⁸ THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 17.

⁹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996-1998. p. 172-173.

totalizador ou quase mítico para as estratégias sócio-econômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbano dela excluía.”¹⁰

Por último, ao se tomar o uso do espaço urbano pela arte circense como tema de pesquisa e propor-se analisar um caso específico em que se faz uso privado de uma praça pública, se partirá da ideia exposta pelo mesmo autor de que “em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.”¹¹ Ou seja, parte-se da ideia de que a praça, mesmo antes dos projetos de urbanização da área, já era um espaço cujo uso se configurava também na presença dos espetáculos das companhias de circo que ali se instalavam e realizavam seus espetáculos.

O trabalho se divide em três seções, sendo que o primeiro capítulo trata da situação do circo e da arte circense no panorama artístico cultural brasileiro do século XIX, analisando sua dimensão empresarial e o *fazer a praça*¹² que consiste no planejamento e negociação realizados pelo secretário ou pelo próprio dono do circo e que envolve o poder público, sobretudo no que diz respeito ao espaço urbano onde deve se estabelecer a companhia, o prazo da temporada de espetáculos e o pagamento de tributos – o contrato. A partir da construção do *barracão para cavalinhos* em 1857, procura-se situar a arte circense na agenda cultural de Porto Alegre na segunda metade do século XIX.

O segundo capítulo discute aspectos dos projetos que objetivavam organizar o convívio social e os espaços de lazer e diversão em Porto Alegre. Nesse contexto, problematiza-se a concepção de lazer que balizava essas ações, atentando-se para as posturas políticas que estavam no bojo das reformas impostas às manifestações artísticas e culturais. Também se discute a contrapartida do uso dos espaços urbanos considerando-se o pagamento de impostos, os benefícios oferecidos à urbanidade e a construção de espaços de diversão e lazer. O Circo Universal é analisado enquanto exemplo de pavilhão de caráter fixo, que permanece em área pública por período que extrapola a temporada de espetáculos e o próprio prazo de cessão do espaço, sendo utilizado por outras companhias e prestando-se, inclusive, à realização de eventos de caráter não circense.

O último capítulo problematiza o processo empreendido pela Câmara Municipal contra Albano Pereira, investigando os anseios envolvidos na construção, inauguração, utilização e

¹⁰ Idem, p. 174.

¹¹ Idem, p. 202.

¹² SILVA, 2009, p. 68-69.

demolição do pavilhão. Nesse sentido, analisam-se os motivos pelos quais se permitiu o uso privado de espaço público, os fatores que motivaram o processo de remoção do pavilhão e o posterior ajardinamento da praça que não mais serviu a este tipo de atividade cultural. Por fim, discute-se a construção de um novo espaço de espetáculos em 1879 – o Teatro de Variedades – custeado também por Albano Pereira e situado próximo à Praça Conde d'Eu, na Rua Voluntários da Pátria.

1 RESPEITÁVEL PÚBLICO: O CIRCO NO BRASIL

Os primeiros registros da presença de artistas circenses no Brasil datam do final do século XVIII e, os referentes à entrada de companhias de circo, remontam ao século XIX. No entanto, foi ainda no decorrer da segunda metade do século XVIII que, na Europa, grupos influenciados por diversas formas de expressões artísticas passaram a se identificar enquanto circenses.

Naquele período, as apresentações equestres, que gozavam de grande prestígio entre a nobreza europeia, passaram a ser realizadas fora dos “muros aristocráticos”, nas praças, ao ar livre e mediante pagamento. Paralelamente a esses espetáculos, ocorriam aqueles que há muito já eram conhecidos nas feiras e praças, realizados por diferentes artistas - acrobatas, equilibristas, adestradores de animais, manipuladores de bonecos, dentre outros - que se apresentavam ao ar livre, em barracas ou palcos improvisados.¹³

Segundo Erminia Silva, a historiografia europeia ressalta três companhias artísticas como referência, dentre outras na década de 1760, em Londres, enquanto originárias daquilo que será reconhecido como artes circenses. São elas: a de Price, a de Jacob Bates e a de Philip Astley – sendo a última a de maior destaque.¹⁴ Astley, um suboficial reformado da cavalaria, desligou-se de seu regimento em 1766 e, juntamente com alguns companheiros, passou a apresentar-se a céu aberto. Em seguida, adquiriu um terreno e construiu nele uma pista circular adequada à realização dos exercícios equestres. Atribui-se à Astley a criação de um novo tipo de espetáculo. Peter Burke, em sua análise sobre a cultura popular na Idade Moderna, ressalta as inovações por ele introduzidas nesse tipo de espetáculo: “[...] o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário.”¹⁵ Em 1779, Astley inaugurou o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, um anfiteatro permanente, construído em madeira e coberto que conjugava uma pista circular cercada por arquibancadas. Posteriormente à criação dessa configuração espacial e dessa organização de espetáculo, surgiram novas companhias e novas estruturas físicas que seguiam tal modelo, realizando algumas alterações e inovações tais como a associação de pista e palco, a inserção de camarotes para a platéia, dentre outras.

A junção proposta por Astley de dois segmentos distintos – os artistas ambulantes e os grupos equestres de origem militar – é considerada, segundo Silva, a base do “circo

¹³ Para melhor esclarecimento, ver: SILVA, 2007, p. 33-34.

¹⁴ Idem, p.34.

¹⁵ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 271.

moderno”.¹⁶ Igualmente significativo e também referido pela autora, é o fato de tal modo de produção do espetáculo pressupor um enredo para a encenação, em contraposição à mera exibição das habilidades físicas dos artistas ou de sua capacidade de adestrar os animais. O enredo, a música e a grande quantidade de artistas e animais constituíam as pantomimas de grande espetáculo.¹⁷ Todos esses aspectos inovadores instituídos no decorrer da segunda metade do século XVIII, mais do que uma forma de apresentar o espetáculo circense, conformam uma organização específica desse modo de produção artística.

Quase simultaneamente à sua própria constituição, grupos familiares de artistas, referidos como “dinastias circenses”, levaram sua produção e seus saberes para outros continentes, na passagem do século XVIII para o XIX. Os circenses chegaram às Américas nesse período, sendo que as primeiras menções a sua presença na América Latina datam de 1757, na Argentina. Já no final da década de 1780, grupos de artistas referidos como circenses pelos historiadores argentinos chegaram ao Brasil, vindos daquele país.¹⁸ Com um espetáculo eclético que mesclava variadas expressões artísticas contemporâneas - equilibrismo, acrobacia, ginástica, teatro e animais - é que o circo se apresentou nos diversos países que visitou ao migrar da Europa para outros continentes, ficando conhecido à época como *circo de cavalinhos* ou *companhia equestre*.

No final do século XVIII e início do XIX, chegaram ao Brasil grupos de artistas ambulantes, em sua maioria famílias herdeiras de saltimbancos e ciganos que se apresentavam nas ruas, praças e teatros da Europa. Segundo Silva, o primeiro registro de visita ao Brasil de um circo formalmente organizado data de 1834, na cidade de São João del Rei, e refere-se ao circo Chiarini - uma das maiores dinastias italianas de circo, cujas origens remontam ao século XVI. Seus artistas atuavam em feiras e tablados e chegaram a participar em 1784 da companhia de Astley.¹⁹

Ao migrarem, esses artistas trouxeram consigo e mantiveram aqui a tradição da transmissão oral, familiar e coletiva dos saberes específicos das artes circenses, cujo conteúdo dava conta desde a prática do 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 artístico 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*. Segundo a historiadora, este existiu apenas até o momento em que se creditou à

¹⁶ SILVA, op. cit. p. 35.

¹⁷ SILVA, op. cit. p. 37-40.

¹⁸ SILVA, op. cit. p. 55.

¹⁹ SILVA, op. cit. p. 58-63.

geração seguinte a função de depositária dos saberes, de continuadora e mantenedora daquilo que era necessário à produção do espetáculo circense.²⁰

Dentre os motivos desse movimento migratório de artistas que partiam da Europa para outros continentes, pode-se citar as guerras, as perseguições e as proibições de apresentações em praça pública, mas, sobretudo, a natureza itinerante desses grupos. Parte desses artistas possuía contrato com alguma companhia de circo, e chegando ao Brasil, apresentavam-se em teatros ou tendas com suas respectivas companhias. Outra parcela, que não estava vinculada a companhias, passou a apresentar-se nas ruas, praças e parques das cidades visitadas, demonstrando habilidades físicas e números que envolviam animais.

Ao analisar aspectos que dizem respeito às relações de produção estabelecidas entre os agentes que constituem o circo, em diferentes épocas, torna-se inevitável a percepção de sua dimensão empresarial. O circo é um tipo de empresa e possui um modo de produção artística específico que, naturalmente, sofreu influências e alterações no decorrer de seu processo de constituição, mas que não deixou de ser organizado por saberes e práticas particulares do universo circense.

Um aspecto relevante dessa dimensão empresarial é o contrato. No período em questão, o século XIX, a maioria dos contratos gerados entre artistas e empresários, realizava-se verbalmente. Nesses contratos, era comum que se acordasse entre as partes o espetáculo de benefício, cuja renda obtida integrava o pagamento do artista. Os espetáculos de benefício não se davam apenas em favor de um artista, mas também, como citou Silva, de “[...] entidades religiosas, civis, órfãos, viúvas, igrejas, vítimas de calamidades públicas, etc.”, deixando transparecer, por vezes, um caráter político ou uma troca de favores na realização desses espetáculos.²¹ Também era comum as companhias circenses realizarem espetáculos em benefício da comunidade urbana, repassando a renda obtida no espetáculo às Câmaras Municipais em prol da reforma de uma praça, por exemplo, ou da construção de um prédio público, como se discutirá no segundo capítulo deste trabalho. Esses espetáculos, comuns tanto ao circo, quanto ao teatro, proporcionavam muitas vezes a união dessas artes num mesmo palco, ao convidar os artistas presentes na cidade a integrar o grande espetáculo, que era, em geral, um sucesso de público.

Outro aspecto relevante que está relacionado ao caráter empresarial do circo é o que se costuma referir por *fazer a praça*. Os circenses aliavam à sua movimentação um trabalho de fundamental importância para o sucesso de seus espetáculos que consistia na função que era

²⁰ SILVA; ABREU, 2009. p. 33.

²¹ SILVA, 2007, p. 56.

geralmente exercida pelo secretário do circo. A escolha da localidade a ser visitada pela companhia levava em consideração uma série de aspectos que iam desde as estações do ano até a ocorrência de festas populares locais, com as quais se pretendia fazer coincidir os dias de espetáculo para aproveitar a maior incidência de público. Após o estudo desse conjunto de aspectos que definiam o roteiro de viagem, o secretário antecipava sua saída, partindo antes da companhia com destino à localidade escolhida, onde daria segmento a atividades como a elaboração e encaminhamento do pedido de licença para o circo entrar na cidade, o contato com as autoridades locais, que na época eram a Câmara Municipal e o padre da localidade, a escolha do terreno para a instalação do circo e de seus agentes, a propaganda dos espetáculos, dentre outras.

Como foi mencionado, as artes circenses figuram na formação cultural nacional desde o final do século XVIII. No período que se estende no decorrer do século XIX e até o início do século XX, o circo era uma das poucas atrações artísticas que se deslocava até certas localidades. Em alguns casos, como o das pequenas províncias, representava, tal como referiu Silva, “... a única diversão da população local”²², não considerando, é claro, as tradicionais festas populares ou o carnaval, por exemplo - manifestações de caráter local. Nesse sentido, o circo figura na memória social brasileira e está presente no imaginário expresso em romances, novelas, músicas, poesias, dentre outras expressões culturais que têm, muitas vezes, sua constituição perpassada pelas artes circenses.

Através do estudo do processo de consolidação do circo no Brasil, percebe-se que sua produção artística se deu em diálogo constante com outras artes contemporâneas. Artistas circenses, atores, dançarinos e cantores dividiram, por muitas vezes, os mesmos poucos espaços existentes e disponíveis às artes, à cultura e ao lazer - teatros, pavilhões fixos ou móveis, barracas de feiras, ruas, praças e parques. Tal como referiu Silva,

[...] os circenses brasileiros do período disputavam tanto a construção de novas linguagens culturais urbanas quanto o público dos diferentes setores sociais das cidades. Na sua forma de organização, apreendiam, recriavam, produziam e incorporavam referências culturais múltiplas e eram assistidos pelos trabalhadores, intelectuais, artistas e a população mais abastada.²³

A contemporaneidade da arte circense evidenciava-se não apenas no âmbito artístico, mas também na relação que estabelecia com os temas cotidianos, como a escravidão e a

²² SILVA, op. cit. p. 66.

²³ SILVA, op. cit. p. 21.

conquista da alforria, as epidemias, dentre outros. As sessões a seguir pretendem aprofundar a análise de aspectos específicos dessa contemporaneidade que caracteriza o circo, sua arte e seus saberes. Nesse sentido, tratar-se-á a partir deste ponto, de um aspecto que diz respeito de forma direta e essencial à dimensão empresarial do circo e à produção de seu espetáculo, qual seja o uso dos espaços urbanos pela arte circense e sua contrapartida com a criação de espaços de lazer e diversão.

1.1 UM BARRACÃO PARA CAVALINHOS: O CIRCO EM PORTO ALEGRE

A cidade de Porto Alegre figurava na rota das companhias circenses estrangeiras no século XIX como ponto de passagem situado entre os principais destinos de visita que eram, à época, Buenos Aires, cidade capital da Argentina, e Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil. Como tal, a cidade recebeu a visita e sediou as temporadas de espetáculos de algumas das inúmeras companhias que circulavam pela América Latina, assim como São Paulo, Montevidéu, Assunção e Lima, por exemplo.²⁴ Dessa intensa movimentação das companhias e dos artistas circenses tem-se notícia devido aos trabalhos publicados por pesquisadores, historiadores e memorialistas do circo e das demais expressões artísticas do período, como é o caso de Athos Damasceno, cuja obra constitui-se num levantamento crítico da agenda cultural de Porto Alegre durante todo o século XIX, e é fonte essencial para a produção deste estudo.²⁵

Dentre as companhias que circularam pelo Brasil durante o século XIX, visitou a cidade de Porto Alegre a Companhia de Alexandre Lowande. Esta teria sido, segundo Silva, a primeira a apresentar-se como companhia equestre e também a primeira a divulgar em seu elenco a presença de artistas brasileiros, tal como o caso da própria esposa de Lowande, Guilhermina, considerada a primeira amazona brasileira. O primeiro registro que se tem da presença de Lowande no Brasil data de 1842, na cidade de São João del Rei, onde este é citado como proprietário de um circo equestre.²⁶

O fato é que, em fevereiro do ano de 1857, Alexandre Lowande escolheu a cidade de Porto Alegre, dentre as demais cidades brasileiras, para construir seu *barracão para*

²⁴ SILVA, op. cit. p. 54.

²⁵ DAMASCENO, op.cit.

²⁶ SILVA, op. cit. p. 64.

cavalinhos, estreando em maio do mesmo ano, com o nome de O Grande Circo Olímpico, que foi assim referido por Damasceno:

Em fevereiro de 1857 constrói-se um *barracão para cavalinhos*, no fim da rua do Rosário, um pouco para cá da praia. [...] O local não podia ser pior. Baixo, alagadiço e fedorento, prestar-se-ia para tudo, menos para um centro de diversões. Apesar disso o tóldo nos foi muito útil. Pois aliviou, em parte, o Teatro D. Pedro da *enorme e imprudente afluência de gente* que tanto alarmava os nossos zelosos periodistas.²⁷

O autor também comentou o sucesso dos espetáculos que perduraram até meados do mês de julho do mesmo ano, afirmando que “quase toda a população derivou para o picadeiro” e acrescentando que “o povo se deleitou vastamente com demonstrações e provas de equitação, equilibrismo, acrobacia e malabarismo, distribuindo palmas abundantes a artistas perfeitos no gênero”.²⁸ Segundo Damasceno, Alexandre Lowande poderia ter permanecido por muito mais tempo na cidade devido ao sucesso de sua temporada de espetáculos e também pelas demonstrações de apreço dispensadas tanto pelo público, quanto pela imprensa. Contudo, para Damasceno, Lowande teria partido para não fazer concorrência à Companhia Ginásio Dramática Rio-Grandense que anunciava início de temporada para o mês de agosto.

Porto Alegre, como se pode deduzir pela leitura da obra de Damasceno, não dispunha, tal como tantas outras cidades da época, de uma gama de espaços apropriados às atividades culturais, de lazer e diversão. Daí a importância de se analisar o papel exercido pelos espaços criados pelo circo, quando de sua visita às cidades, sobretudo, no que diz respeito ao fato de atenderem a demanda do público sempre ávido dos espetáculos artísticos, fossem eles apresentados nos teatros, nem sempre tão elegantes e apropriados quanto pretendiam, como denuncia Damasceno, ou nos toldos e barracões erguidos nas ruas, praças e parques.

O primeiro teatro da cidade de Porto Alegre, segundo o autor, foi construído em 1794, ficando conhecido como Casa de Comédia e, posteriormente, numa das inúmeras trocas de proprietário, Casa de Ópera. Segundo o mesmo, a casa possuía trinta e seis camarotes e capacidade de abrigar cerca de trezentos espectadores.²⁹ Apesar da dimensão, assim o descreve:

²⁷ DAMASCENO, op. cit. p. 36-37. [grifo do autor].

²⁸ Idem, p. 36.

²⁹ Idem, p. 3.

[...] na realidade não passava ele de um mal-ajeitado barracão, pobrementemente feito de madeira ou, como melhor se diria, de pau-a-pique, com uma entrada lateral e outra pela caixa do teatro, sem abrigo nem saguão – raso, liso e... amarelo...³⁰

Antes da construção da Casa de Ópera, dois lugares eram utilizados de forma corrente para a realização de apresentações artísticas, um era o Largo da Força e outro, o Largo da Quitanda. Segundo Sérgio da Costa Franco, o Largo da Força localizava-se onde hoje situa-se a Praça Brigadeiro Sampaio, antiga Praça Harmonia e, o Largo da Quitanda, por sua vez, localizava-se onde hoje é a conhecida Praça da Alfândega.³¹ Conforme Damasceno, ambos os espaços continuaram a ser frequentados mesmo depois de construída a Casa de Comédia, pois:

De fato, às *representações* que ali se realizavam quase ninguém assistia, inclinándose as preferências gerais para as alegres funções ao ar livre que, aos domingos e dias santos, tinham lugar no tablado dos dois largos, onde troupes ocasionais de instrumentistas e funâmbulos ofereciam ao povo o variado programa de suas habilidades e proezas.³²

Além de ser um local de condições precárias, como se pode perceber na descrição de Damasceno, a Casa de Ópera, tal como ocorrerá posteriormente com outros teatros da cidade ao longo do século XIX, oscilou nas mãos de diferentes diretorias, proprietários e regimentos internos. Em 1828, por exemplo, formou-se a Sociedade Particular do Theatrinho, cuja diretoria não se mostrava favorável à seção de seu palco a “pessoas estranhas”, conforme referiu-se Damasceno ao caso do acrobata Manoel Antônio da Silva. Este, declarando “não haver nesta cidade lugar suficiente”, teria recorrido à casa de um tal capitão Moreira, afim de apresentar “humas dansas sobre hum cavalo a galope e pullar huns pullos sobre o mesmo, além de outras dificultosas passagens”.³³ A Casa de Ópera acabou sendo inundada pela enchente que assolou a cidade no ano de 1833 e mergulhou concomitantemente numa séria crise administrativa. Em seguida, em 1835, foi o conflito Farroupilha que encobriu as atividades culturais não apenas do teatrinho, mas também da cidade.

Desse momento em diante a Casa chegou a tal estado de abandono que, em 1839, a população dos arredores encaminhou manifestação à Câmara, referindo-se a mesma como

³⁰ DAMASCENO, op. cit. p. 3.

³¹ COSTA FRANCO, Sérgio da. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. p. 21 e p. 180.

³² DAMASCENO, op. cit. p. 3. [grifo do autor].

³³ Idem, p. 11.

“seminário de mosquitos” e questionando os poderes públicos sobre o fato de não ter-se tomado providências com relação às condições de podridão do referido prédio que possuía, inclusive, “hum grande posso de água estagnada e podre”.³⁴

Já no ano anterior, sem um local apropriado às atividades culturais, com o governo completamente voltado para as questões do conflito Farroupilha e desinteressado das questões culturais, um grupo de indivíduos criou a *Sociedade Dramática Particular* e projetou o segundo teatro da cidade, o Teatro D. Pedro II. A Sociedade adquiriu uma propriedade inacabada situada na Rua de Bragança, abaixo da Rua da Ponte, pertencente ao Sargento-mor Joaquim Anacleto de Azevedo e, após algumas adaptações, inaugurou ali o novo teatro.³⁵ Segundo Damasceno, este “não passava de um medíocre pavilhão de alvenaria, de fachada desenxabida e instalações precárias”³⁶ onde “apenas se montavam leves comédias e jocosos entreatos, em que se faziam aplaudir os nossos jovens patrícios [...]”.³⁷ Ao gênero teatral que se apresentava na casa, Damasceno se refere com desdém, como num comentário sobre um espetáculo no qual foi encenada a peça *Otelo*: “A noitada teria sido irreprochável, se a afoita direção do theatrinho não houvesse resolvido encomprar o programa, apalhaçando-o com uma *rica pantomima...*”.³⁸

Ao analisar o tom negativo com que o autor se referiu às pantomimas – gênero teatral que integrava os espetáculos circenses – e o modo pejorativo como utilizou referências do espetáculo circense para (des) qualificar aquilo que criticou, não se pode deixar de associá-lo, apesar da importância de sua obra em termos documentais, ao discurso reproduzido pela crítica que construía e veiculava uma concepção da arte circense enquanto arte menor, mera diversão ou entretenimento no sentido mais vulgar de *arte de feira*. Para o autor, o circo era uma expressão artística não sofisticada e cujo público constituía-se entre as camadas menos favorecidas social e culturalmente. Em boa parte de seu trabalho, o teatro e a música ocupam espaço e descrição especial, ainda que, em alguns momentos, o autor afirme, não sem lamento, o sucesso dos espetáculos de circo entre o público local.

Nesse contexto, Damasceno comenta elogiosamente a estada de dois circos em 1854, “em toldos armados no Largo das Carretas e na rua da Ponte”. Nas suas palavras, eles “deliciaram, durante quase 3 meses, não só a gurizada da Capital como uma boa parte da população adulta que não costumava frequentar o Teatro D. Pedro II”. Ainda segundo o autor,

³⁴ Idem, p. 16.

³⁵ Idem, p. 18.

³⁶ Idem, p. 20.

³⁷ Idem, p. 21.

³⁸ Idem, *ibidem*. [grifo do autor].

ambos eram integrados de... *elementos meritosos*, especialmente o do empresário Carlos Kist que movimentava o picadeiro com *demonstrações equestres, acrobáticas e mímicas efetuadas por artistas de valor*, dentre os quais sobressaía o seu filho – o Kistinho – cujas arriscadas provas na *Perche* arrebatavam as arquibancadas.³⁹

Pouco antes de Alexandre Lowande construir seu *barracão para cavalinhos* em Porto Alegre, o Teatro D. Pedro II estava em tal mau estado que, em determinado momento, a crítica deixou de se dedicar às atrações e passou a aclamar a atenção das autoridades locais para a superlotação e para as precárias condições do teatro, ao qual se referiam por “o *corcunda, a gaiola, o galpão, a trapizonda*”.⁴⁰ Tal era a disponibilidade de espaços destinados à diversão e ao lazer apresentada às mais variadas artes àquele período na cidade. Como disse Damasceno, “[...] mesmo ameaçado de esbarrondamento, o *corcunda* continuava a funcionar e a empanzinar-se de freguezes, até os gorgomilos, porque na Pôrto Alegre de então a *trapizonda* imperava sózinha”.⁴¹

Como se procurou mostrar, Porto Alegre moveu esforços para a construção de seus teatros de forma muito tímida e lenta, ao longo do século XIX. Até o momento da construção do *barracão para cavalinhos* de Lowande em 1857, a cidade dispunha bem dizer, de apenas um teatro e outros variados espaços ao ar livre que eram utilizados por circos ou grupos de artistas ambulantes quando estes visitavam a cidade. Nesse contexto, fica clara a relevância da construção daquele barracão circense em meio à escassez de espaços afins. Contudo, tal constatação apenas contribui em parte para os objetivos deste estudo. A seguir, investigar-se-á um aspecto específico do uso do espaço urbano pela arte circense que é exatamente sua inserção no contexto do planejamento urbano e da organização e criação de espaços de lazer e diversão.

³⁹ Idem, p. 27. [grifo do autor].

⁴⁰ Idem, p. 35. [grifo do autor].

⁴¹ Idem, *ibidem*. [grifo do autor].

2 UMA CIDADE ILUSTRADA E GENEROSA

Assim referiu-se Damasceno a Porto Alegre, qualificando a cidade no contexto da segunda metade do século XIX.⁴² É no decorrer desse século que, segundo afirmou Sandra Pesavento, verifica-se no processo de constituição da cidade a ocorrência de um crescimento urbano gerado pelo impulso do desenvolvimento capitalista, que se expressou na concentração populacional e no surgimento de um mercado de trabalho de novas proporções. Em meio ao contexto descrito, a cidade cresceu em termos urbanísticos, porém de maneira desordenada, aglomerando grupos heterogêneos em espaços restritos, o que deu origem a uma série de novos problemas e necessidades que não estavam na pauta das ações do governo. Assim, “impunha-se a `questão social´ como uma questão propriamente urbana: se era preciso reordenar espaços, com mais profundidade se tratava de disciplinar as vivências coletivas.”⁴³

Desde o momento da Independência, punha-se em andamento uma série de transformações que operavam não apenas no âmbito da economia e da política, como também nas questões do cotidiano. Tais transformações proporcionaram o surgimento de novas demandas que estavam, em grande parte, relacionadas à urbanização e ao convívio social. Nesse sentido, no decorrer do período Imperial, foram tomadas as primeiras medidas com relação ao espaço urbano. Tais medidas projetaram-se, em princípio, nos Códigos de Posturas Municipais, ficando ao encargo das Câmaras a responsabilidade no trato de questões como, por exemplo, a intervenção nos largos, os processos de saneamento e ajardinamento⁴⁴, medidas que visavam o lazer dos cidadãos e que interferiam diretamente na ação que é objeto de estudo desta pesquisa.

Segundo Beatriz Teixeira Weber, em 1828 foi publicado o Primeiro Regulamento Brasileiro para Funcionamento das Câmaras Municipais. Nesse documento constavam as diretrizes que iriam balizar a elaboração e implementação das Posturas Municipais, que inicialmente, foram chamadas de Posturas Policiais. Para Weber, as posturas constituíam-se num conjunto de normas que regulamentavam o comportamento e o convívio social, o que,

⁴² DAMASCENO, op. cit. p. 161-162.

⁴³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cidade maldita. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SOUZA, Célia Ferraz de. (org.) *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 26.

⁴⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Ecos do Sul, Porto Alegre e seu duplo (1890-1924). In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999. p. 254.

por sua vez, demonstrava a preocupação das autoridades com a manutenção da ordem e da segurança pública.⁴⁵ Nas palavras da autora, “esse conjunto de artigos, em cada município, orientava a operacionalização da legislação nacional, refletindo as peculiaridades e interesses de cada região.”⁴⁶

Logo após a publicação do Regulamento para o Funcionamento das Câmaras Municipais, em 1829, foi publicado o Código de Posturas de Porto Alegre. Contendo 50 capítulos, o documento foi aprovado pela Lei Provincial em 23 de novembro de 1837 e publicado em 19 de fevereiro de 1838, então com algumas alterações de artigos adicionados ou suprimidos. Segundo Weber, pode-se afirmar que a cidade não possuiu outro Código de Posturas até 1892.⁴⁷ Para a autora, uma pequena parcela da sociedade utilizou a legislação municipal como instrumento para organizar o processo de crescimento populacional e de urbanização, ao longo do XIX:

Pela documentação estudada, as posturas eram elaboradas a partir de propostas elitistas de indivíduos que viam atingidos seus interesses particulares, ou de representantes na Câmara Municipal. O conjunto da população não parece ter sido levado em conta para propor ou discutir a legislação a que devia obedecer. Por outro lado, apresentou aspectos modernizantes, pois havia como meta a inserção na sociedade industrializada. A legislação municipal procurava conduzir a sociedade para a modernização de forma coercitiva e organizativa.⁴⁸

Concomitantemente à publicação e aplicação dos Códigos de Posturas ao longo do século XIX, foram elaborados alguns projetos que tinham como objetivo direto organizar os espaços de lazer da cidade e o convívio social. As praças constituíram-se num dos alvos principais desses projetos - discussão que será aprofundada a seguir. Em termos urbanísticos, até cerca da metade do século, a cidade estava mais organizada para o lado da Praça da Alfândega. Naqueles arredores já se encontrava construído o primeiro prédio da Alfândega e a área que já era reconhecida pelo mesmo nome, comportava tanto a circulação de pessoas que lidavam com os serviços fiscais, quanto por aqueles que usufruíam do comércio das

⁴⁵ WEBER, Beatriz Teixeira. *Códigos de Posturas e Regulamentação do Convívio Social em Porto Alegre, no Século XIX*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, 1992. p. 56-62.

⁴⁶ Idem, p. 57.

⁴⁷ Idem, p. 61 e p. 70.

⁴⁸ Idem, p.79-80.

quitadeiras, no famoso Largo da Quitanda. De outro modo, muito mais modesta, como referiu o escritor Luiz Augusto Fischer, era, à mesma época, a Praça Paraíso.⁴⁹

[...] Antes de 1843, quando aparece nos documentos este nome de Paraíso, a atual José Montaury se chamou Rua da Polícia, em função de ali haver um quartel da força pública. Na antiga rua do Rosário, atual Vigário José Inácio, ficava a Igreja Nossa Senhora do Rosário: igreja inaugurada em 1827 e construída por uma irmandade católica que levava o mesmo nome, protagonizada por negros, muitos dos quais escravos. [...] Em frente, se encontrava instalada a Loja Maçônica Filantropia e Liberdade desde 1832. A atual Voluntários da Pátria se chamava Caminho Novo; era uma rua que começou a ser aberta em 1806. Onde hoje temos a rua dos Andradas, que todo mundo conhece pelo nome popular de rua da Praia, havia já uma rua que conduzia ao que se chamava Altos da Caridade por ser o ponto onde se erguia o monumental hospital da Santa Casa de Misericórdia, prédio inaugurado em 1826 e que era a única construção daquela região de onde se via o rio e todo o centro. Além disso, algum comércio simples, uma loja do correio, casas de gente comum como – quem sabe – as filhas ou netas das antigas moças paradisíacas. E era isso, por ali.⁵⁰

Em 1869, a Praça Paraíso passa a se chamar Praça Conde d'Eu, em homenagem ao genro de D. Pedro II e à sua atuação na Guerra do Paraguai. Na mesma época planejava-se ajardinar a praça, cercá-la e construir um chalé para venda de bebidas.⁵¹ Até esse momento a área do mercado não havia sofrido, ao menos de forma efetiva, as ações dos projetos de urbanização. A praça, que tem lugar especial neste estudo, constituía-se como referiu o escritor, numa “região descuidada”, que no princípio abrigou “as moças que deram origem ao nome de Paraíso”.⁵² Apenas na passagem da década de 1870 para 1880 é que a praça tornou-se foco de um projeto de urbanização e modernização, cujas concepções serão problematizadas no capítulo seguinte.

Por hora, o que aqui deve ficar destacado é que a Praça Conde d'Eu era um dos espaços utilizados para apresentações não apenas de companhias circenses, mas também de artistas que trabalhavam com outras manifestações culturais e que se apresentavam nas ruas, praças e parques das cidades que visitavam. Segundo levantamento realizado, com base nos dados reunidos por Damasceno, ao longo do século XIX registrou-se um total de 106 apresentações de caráter circense na cidade. Dentre estas, 54 foram realizadas em ruas, praças

⁴⁹ 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. p. 21.

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁵¹ Idem, p. 26-27.

⁵² Idem, p. 33.

ou parques, e as 52 restantes foram realizadas em teatros fechados, sendo que 20 das apresentações realizadas em teatros eram espetáculos de prestidigitadores, artistas que comumente apresentavam-se em recintos fechados e individualmente.⁵³ Descontam-se ainda as apresentações de artistas ligados a outras manifestações culturais que também se apresentaram nesses mesmos locais.

Evidencia-se a partir desses números que o uso dos espaços públicos abertos, era bastante corrente numa época em que os teatros e espaços afins eram pouco abundantes e apresentavam-se em condições bastante precárias. Nesse sentido, evidencia-se também que toda legislação que tivesse por fim organizar e disciplinar os espaços urbanos e o convívio social, bem como todo e qualquer projeto de urbanização que tivesse por objeto as ruas, praças e parques, reverberaria de maneira direta na atuação de artistas e companhias que utilizassem tais espaços para a realização de seus espetáculos - como é o caso de uma grande parcela de artistas e companhias circenses.

Fischer chegou a afirmar que “a cidade tinha uma vida acanhada em matéria de horizonte cultural”.⁵⁴ Pela leitura de Damasceno, a agenda cultural de Porto Alegre não parecia assim tão acanhada. Como foi dito anteriormente, apenas as atrações circenses somaram um total de 106 registros ao longo do século XIX. E é preciso considerar que, muito provavelmente, esses registros correspondam apenas a uma parcela de artistas e companhias que visitaram a cidade e tiveram condições de divulgar seus espetáculos nos jornais da época. Nem todas as companhias possuíam recursos para tal.

Por outro lado, ambos os autores citados expressam a mesma opinião sobre os espaços de lazer e diversão existentes. Nas palavras de Fischer, “[...] até a inauguração do Teatro São Pedro, em 1854, os locais eram muito precários”.⁵⁵ E é assim, sem muito entusiasmo, que o escritor nos adianta o tema da próxima sessão: “[...] um circo, por sinal, esteve instalado na Praça Conde d'Eu, por alguns anos da década de 1870, até ser desalojado para o ajardinamento da área.”⁵⁶

⁵³ Esses dados foram extraídos com base na leitura da obra de Athos Damasceno.

⁵⁴ FISCHER, op. cit. p. 27.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

2.1 UM PAVILHÃO SOBERBO: O CIRCO UNIVERSAL

No início do ano de 1875, logo após a partida do circo da Família Casali, ergueu seu toldo na Praça Conde d’Eu, sob direção de Albano Pereira, o Circo Universal. Dispondo de artistas talentosos que agradaram o público porto-alegrense – dentre eles a trapezista e esposa do diretor, Mme. Pereira, o mexicano Teodolo Ceballos e suas cordas verticais, o Clown Marins, apelidado Pepino e a menina ginasta Clementina – a companhia fez sucesso, “[...] registrando enchentes animadoras, algumas das quais excediam a 2 mil pessoas, não contando as que ficavam em pé”.⁵⁷

Os números apresentados nos espetáculos do Circo Universal alcançaram tamanho sucesso que Albano Pereira pôde conceber “uma idéia grandiosa: – a construção de um pavilhão imponente, digno da cidade *ilustrada e generosa!*”.⁵⁸ Assim, em pouco tempo, o empresário encerrou a temporada de espetáculos e desmontou o toldo para construir um *pavilhão soberbo* na Praça Conde d’Eu.⁵⁹ 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 archivada conjuntamente com o mesmo requerimento, um circo na Praça Conde d'Eu desta cidade resolve a camara fazer esta concessão por um anno, assinando o suppe. previamente termo, obrigando-se a demolir esta edificação, quando a Camara o determinar, a concorrer para cada funcção com a quantia de dez mil réis para aformozeiamento d'aquela praça, e a só dar espetáculo ginastico e equestre e aqueles propriamente ditos de circo, importando a infração de qualquer clausula do termo ficar caçada desde logo a concessão.⁶⁰

Segundo uma pequena biografia apresentada por Silva, Albano Pereira teria nascido em Portugal em 1839. Acompanhado de sua esposa, a trapezista espanhola Juanita Pereira, realizou algumas turnês pela Europa e Estados Unidos, onde fechou contrato com a companhia dos irmãos Carlo, até chegar à América do Sul. No ano de 1871, o casal integrava a companhia de Giuseppe Chiarini, que visitou a cidade de Porto Alegre. Albano teria também firmado sociedade na Argentina com o equitador brasileiro Martinho Lowande, da

⁵⁷ DAMASCENO, op. cit. p. 160.

⁵⁸ Idem, p. 161. [grifo do autor].

⁵⁹ Idem, ibidem.

⁶⁰ Livro de Atas da Câmara Municipal 1875-1882, nº 129, 31.05.1875. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

família do mesmo Alexandre Lowande citado no primeiro capítulo. Ainda segundo Silva, todos os artistas citados “[...] já haviam trabalhado, anteriormente, nos vários teatros *Politeamas* de chapas ou de madeiras, construídos em algumas províncias argentinas”. Nesse contexto, nas palavras da autora, “[...] 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 [...]”.⁶¹

A construção do pavilhão foi um investimento exclusivo de Albano Pereira e levou cerca de quatro meses para ser finalizada, sendo conduzida pelo mestre de obras Manoel Afonso Rios.⁶² Damasceno, com base na planta apresentada pelo empresário à Câmara, descreve o pavilhão da seguinte maneira:

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 cavaliariça com capacidade para 30 animais, dispoindo 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 tábuas – 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...⁶³

A relevância da obra empreendida por Albano Pereira em Porto Alegre torna-se latente a partir da análise do tipo de estrutura física na qual se inspirou o pavilhão do Circo Universal e, também, pela escolha da localidade. Erminia Silva, ao falar do processo histórico de constituição do circo na Europa, no período que antecede a chegada de artistas circenses ao Brasil, comenta as estruturas físicas utilizadas e suas alterações no decorrer do período.⁶⁴ Conforme mostra, ainda no decorrer do século XVIII e ao longo do século XIX, proliferaram-

⁶¹ SILVA, 2007, p. 79.

⁶² Idem, *ibidem*.

⁶³ DAMASCENO, op. cit. p. 161-162.

⁶⁴ SILVA, op. cit. p. 50-51.

se pelo continente europeu apresentações de espetáculos circenses realizados por companhias que utilizavam, dentre outros espaços, instalações de caráter estável, construídas em madeira e ao ar livre. Também era comum que os diretores de grandes companhias alugassem teatros e realizassem reformas com o objetivo de adaptar as instalações aos seus espetáculos e à recepção de coleções zoológicas, por exemplo. Segundo 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.”⁶⁵

Os chamados “circos estáveis”, ao final da temporada de espetáculos e com a partida da companhia, permaneciam montados nos terrenos onde haviam sido construídos, o que permitia que outras companhias utilizassem a mesma estrutura para a apresentação de seus espetáculos. Segundo Silva, “[...] foi nos Estados Unidos que a consolidação das tendas ou barracas se fez.”⁶⁶ Ao mesmo tempo em que se construíam os teatros nas grandes cidades, os artistas ambulantes passaram a fazer das barracas espaço de moradia e espetáculo, podendo assim levar sua arte até as pequenas cidades, percorrendo grandes distâncias e carregando consigo todo o aparato necessário à realização do espetáculo e à manutenção da companhia.

O que se pretende ressaltar aqui é o fato de que os circos estáveis eram, em verdade, comuns no continente europeu. Ao migrar da Europa, os circenses certamente levaram consigo o conhecimento sobre como construir esse tipo de estrutura fixa. Contudo, a necessidade de se deslocar até as localidades mais distantes, não se restringindo apenas às grandes cidades, tornou corrente o uso das tendas e barracas. Com o tempo, essas estruturas aparentemente precárias, foram sendo aprimoradas e ampliadas com a invenção dos mastros centrais e das lonas impermeáveis, por exemplo.⁶⁷

Por outro lado, ao longo do século XIX, após circularem por diversos países, alguns grupos fixaram-se, de certa forma, num país específico, estabelecendo relações de trabalho e investindo em verdadeiros projetos empresariais, como a construção de espaços fixos para a apresentação de espetáculos, por exemplo. Erminia Silva destaca, nesse contexto, o caso do Circo Olímpico da Guarda Velha, inaugurado em 1871, no Rio de Janeiro. Posteriormente, chamado Teatro Imperial D. Pedro II e, com a Proclamação da República, rebatizado de Teatro Lírico.⁶⁸ Segundo a mesma, o projeto da construção remete aos modelos de teatros

⁶⁵ Idem, *ibidem*.

⁶⁶ Idem, *ibidem*.

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁶⁸ Idem, p. 77.

fixos criados na Europa por Hughes e Astley e, também aos que já existiam em Buenos Aires desde a década de 1820, que “[...] combinando palco e picadeiro, permitiam apresentação de cavalos, animais ferozes, acrobatas, saltadores e pantomimas.”⁶⁹ São raros os registros de pavilhões fixos construídos no Brasil e, mais raros ainda, com as dimensões do pavilhão Universal.

A escolha de Porto Alegre, dentre outras grandes cidades do período, também deve ser ressaltada. 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 latinas visitadas pelas trupes estrangeiras no período. Tal como Porto Alegre, também figuravam nessa rota cidades como São Paulo, Montevideú, Assunção e Lima.⁷⁰ É interessante perceber que, apesar de não ter o status de grande cidade, Porto Alegre recebeu em 1871, uma das maiores e mais tradicionais companhias de circo, a grande companhia italiana de Giuseppe Chiarini - com quem trabalhou o casal Pereira, antes do Circo Universal, como citado anteriormente.⁷¹

O pavilhão foi inaugurado no dia 13 de agosto de 1875, e sua estréia 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 (vide Anexo 1 e anexo 2). Na América do Norte também, que nos conste, não existe igual”.⁷² O próprio Albano Pereira 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 heróicos 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!⁷³

Segundo Silva, em ambas as Américas já existiam construções semelhantes ao pavilhão do Circo Universal. Contudo, a autora ressalta duas especificidades da construção

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

⁷⁰ SILVA, op. cit. p. 54.

⁷¹ Idem, p. 79.

⁷² SILVA, op. cit. p. 54.

⁷³ DAMASCENO, op. cit. p.162.

erguida na Praça Conde d’Eu: a primeira diz respeito ao fato desta ter sido a primeira construção de iniciativa particular, sem o uso de recursos do governo ou de associações comunitárias; a segunda diz respeito a denominação, ou seja, pela primeira vez referiu-se uma construção desse tipo pelo nome de circo-teatro.⁷⁴

Para estrear o pavilhão, Albano buscou novos artistas e incrementou sua companhia.⁷⁵ Os espetáculos do Circo Universal também incluíam a apresentação de números com cavalos e cachorros amestrados. 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”.⁷⁶ Para além do tom utilizado pelo autor, verdade era que o pavilhão tinha seus espetáculos concorridos e no repertório constava ainda a apresentação de pantomimas. Segundo o autor, 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.⁷⁷ 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...”.⁷⁸ E, assim, a companhia de Albano Pereira começava a perder público.

Ao referir-se à agenda cultural de Porto Alegre nos últimos meses do ano de 1875, Damasceno comentou que a cidade estava “pobre de divertimentos”, elogiou as atividades da *Soirée* e do *Club Porto-Alegrense* e referiu-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...”.⁷⁹ Não foi o que aconteceu. Pelo contrário, o Universal ainda levou muitos meses para evaporar e continuou a dar espetáculos na Praça Conde d’Eu.

⁷⁴ Silva, op. cit. p. 81.

⁷⁵ Segundo enumerou Athos Damasceno, o elenco era composto por: “Albano Pereira, diretor e único proprietário. *Mulheres*: Madame Pereira, ginasta e equitadora; Madame 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.” DAMASCENO, op. cit. p. 162.

⁷⁶ DAMASCENO, op. cit. p. 162.

⁷⁷ Idem. p. 163.

⁷⁸ Idem, ibidem.

⁷⁹ Idem, ibidem. [grifo do autor].

3 *PASSANDO DE MADURO: A DESTRUÇÃO DO PAVILHÃO*

A proposta de construção do Circo Universal surgiu em meio ao contexto caracterizado por um lento processo de planejamento e execução de projetos que tinham por fim organizar os espaços urbanos e o convívio social. Ao longo de todo o século XIX, e mesmo no início do século XX, diversas áreas da cidade 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. Para este estudo, tornou-se especialmente interessante observar, no contexto do planejamento da cidade, os anseios envolvidos nos projetos que se voltaram aos largos e praças, pelo fato de que estes se constituíam num dos principais espaços utilizados pelo circo - o que tem como exemplo a construção do pavilhão Universal, em Porto Alegre. Nesse sentido, acompanhar os registros referentes à relação que manteve Albano Pereira com a Câmara Municipal durante o período em que esteve seu circo em funcionamento, possibilita problematizar o uso desse tipo de espaço pela arte circense e a relevância desse uso no planejamento da cidade.

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.⁸⁰

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

⁸⁰ Livro de Atas da Câmara Municipal (1875-1882) nº 129, 31.05.1875. Arquivo Histórico de Porto Alegre. 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.

elucidam essas alterações. O primeiro se dá em fevereiro do ano de 1876, quando a Câmara resolveu deferir o requerimento do secretário do Circo Universal, que solicitava permissão para realizar bailes mascarados durante o carnaval.⁸¹ O segundo data de janeiro de 1877, quando a Câmara concedeu permissão à Albano Pereira para que a Companhia Chiarini se apresentasse no seu pavilhão.⁸² Com relação ao aluguel do espaço, além do circo italiano, outros circos também utilizaram o pavilhão Universal para realizar seus espetáculos.⁸³ Uma avaliação menos atenta dessa documentação poderia levar a crer que tais descumprimentos tenham partido apenas da parte do dono do circo. Contudo, ambas as partes usufruíam da alteração dos acordos do contrato. De um lado o empresário que lucrava com seu empreendimento, de outro a municipalidade que, além de embolsar os impostos pagos, despreocupava-se em oferecer ou manter um espaço em que se realizassem variadas atividades de cultura, 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 mesmo ano, visto que o prazo estabelecido no contrato encontrava-se há muito vencido.⁸⁴ À época, o *Jornal do Comércio* publicou nota a respeito:

Chegou no *Itapuam* este estimavel cavalheiro, director da companhia equestre que ora trabalha em Bagé e deve seguir brevemente para Sant'Anna do Livramento. S.S. veio tratar de demolir o amphitheatro 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 amphitheatro para outro lugar nesta capital ou transferil-o para aquella cidade, si obtiver um terreno em condições vantajosas.⁸⁵

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.⁸⁶ É interessante perceber que este é o mesmo período em que, curiosamente, a mesma concedeu permissão ao

⁸¹ Livro de Atas da Câmara Municipal (1875-1882) nº 144, 18.02.1876. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

⁸² Livro de Atas da Câmara Municipal (1875-1882) nº 172, 22.01.1877. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

⁸³ 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).

⁸⁴ Livro de Atas da Câmara Municipal (1875-1882) nº 170, 15.01.1877. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

⁸⁵ *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, 27 fev. 1877. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

⁸⁶ Livro de Atas da Câmara Municipal (1875-1882) nº 172, 22.01.1877. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

diretor para alugar o pavilhão para a Companhia 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.⁸⁷

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.⁸⁸ A leitura dos documentos mostra que este processo 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 d'aquella parte da cidade, parece-nos que, desde que não vão ser já encetados os melhoramentos, que se tem em vista realizar naquella praça, não haveria inconveniente em ser conservado de pé por mais algum tempo o circo, que indebitamente a obstrue.⁸⁹

Em abril de 1878 foi deferido um abaixo-assinado encaminhado por um grupo de moradores do entorno da Praça Conde d'Eu, que solicitava a remoção do pavilhão.⁹⁰ Nessa mesma data, registrou-se a posição da Câmara com relação a mais um pedido de prorrogação encaminhado por Albano:

[...] a Camara, considerando que o supplicante obrigou-se por um anno a demolir o referido circo até o dia 7 de Junho de 1876, ou antes mesmo se a Camara 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 anno;

⁸⁷ Livro de Atas da Câmara Municipal (1877-1883) nº 190, 04.04.1877. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

⁸⁸ Processo Crime, ano 1877, nº3244, M123, E1. Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul.

⁸⁹ *Jornal do Comércio*, Porto alegre, 06 jun. 1877. Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

⁹⁰ Livro de Atas da Câmara Municipal (1877-1883) nº 30, 06.04.1878. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

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 Camara ainda hoje na contingencia de sustentar uma ação judiciaria para o arrasamento do referido circo, decahindo 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. occupados os terrenos de uso e gozo comum em proveito de particulares, resolve a Camara unanimemente indeferir o requerimento do supplicante.⁹¹

Por meio da correspondência expedida pela Câmara Municipal, pode-se afirmar que em junho de 1878 o pavilhão ainda não havia sido demolido. Segundo essa mesma documentação, 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, a assinatura desse 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.⁹² No decorrer da pesquisa não se verificou a data exata da retirada do circo, contudo, calcula-se, segundo a última concessão deferida pela Câmara, que esta se deu no final do ano de 1878.

No ano seguinte, o pavilhão já não se encontrava naquela área e, segundo Fischer, a municipalidade deu início a um grande projeto de urbanização que se voltava especificamente àquele espaço. A área havia abrigado o primeiro Mercado Público da cidade que, tendo sido demolido, deu lugar ao Circo Universal – quer dizer, o pavilhão veio a ocupar toda a área do antigo Mercado (Anexo 3). O projeto de reforma, assinado por um francês chamado Louis Nectoux, previa o ajardinamento e o embelezamento da praça e, conforme comentou Fischer, era um projeto grandioso, em que no chão se desenhariam canteiros aos moldes das praças europeias, se plantariam árvores e cercar-se-ia a praça com um gradil requintado.⁹³ Também se projetava construir um chalé destinado à venda de bebidas tradicionalmente comercializadas nas vendas alemãs situadas na Rua Voluntários da Pátria. E, segundo o modelo europeu, se instalaria um chafariz na Praça Conde d’Eu.⁹⁴

No texto que escreveu sobre a Praça XV, Fischer traça um breve histórico dos projetos de urbanização que se voltaram ao ajardinamento de praças e parques. Segundo o autor, ao longo do século XIX, à medida em que as cidades cresciam, começaram a surgir projetos que

⁹¹ Livro de Atas da Câmara Municipal (1877-1883) nº 30, 06.04.1878. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

⁹² Livro de Correspondências Expedidas da Câmara Municipal (1862-1879). Livro nº 1.3.2.1/8. p. 213. 05.06.1878. Arquivo Histórico de Porto Alegre.

⁹³ FISCHER, op. cit. p. 33.

⁹⁴ Idem, p. 36-37.

visavam o arejamento, embelezamento e a democratização dos jardins e praças que antes eram espaços restritos ao uso dos nobres. O modelo utilizado nesses projetos foi o da reforma urbana de Paris, ocorrida na metade do século. Nas palavras do autor, “jardins e praças são a natureza domesticada e submetida à mão humana; jardins e praças são construções tanto quanto um edifício.” Para Fischer, essa mesma lógica foi utilizada na reforma da Praça Conde d’Eu e, assim, Porto Alegre teria experimentado um aspecto urbano da cultura europeia. Aspecto esse que, em sua opinião, teria transformado a vida das pessoas, proporcionando-lhes a experiência de aproveitar a cidade de um modo novo: “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.”⁹⁵

É importante perceber que esses projetos de ajardinamento das praças e parques envolviam uma concepção de lazer bastante distinta daquela que possuíam muitos dos que frequentavam tais espaços. Como dito anteriormente, as praças e parques eram recorrentemente utilizadas por artistas de rua, grupos teatrais e circos. Com o cercamento dessas áreas, com a construção de espaços destinados ao comércio, como por exemplo, o Chalé, que se projetou para servir à venda de bebidas e com o traçado de canteiros, eliminou-se a possibilidade de utilização daqueles espaços para outra atividade de lazer que não fosse beber ou caminhar por entre os canteiros, respirando o ar umedecido pelo chafariz. A nova disposição colocada pela reforma impossibilitou permanentemente o alojamento de pavilhões ou toldos de circo e, desse modo, aquela área da cidade deixou de servir ao tipo de atividade de lazer e diversão proporcionada pela arte circense.

Ao comentar as mudanças trazidas pela reforma da praça, Fischer parece desconsiderar que daquele espaço se fazia os mais diversos usos, basta retroceder e analisar as motivações da alcunha Praça Paraíso. Durante um longo período, conforme se verificou na obra de Damasceno, a Praça Conde d’Eu, tal como outras praças da cidade, foi espaço de alojamento e de apresentação para diversas companhias de circo. Pode-se perceber, assim, que o referido local não se constituía simplesmente num espaço urbano destinado ao mero deslocamento. Constituíam-se, muito pelo contrário, num espaço disponível à realização de atividades alternativas à cultura formal e ao cotidiano, como por exemplo, espetáculos artísticos deslocados dos locais formais e elitizados de apresentação, como os teatros.

⁹⁵ Idem, p. 33.

Oficialmente, essa não era a visão corrente. Não era, ao menos, a visão daqueles que planejavam e organizavam os espaços da cidade e seu uso. Nesse sentido é que se pode perceber a importância delegada ao uso dos espaços urbanos pela arte circense e por outras expressões artísticas que faziam desses seus locais de apresentação. A época em que se deu o processo de construção e demolição do Circo Universal era justamente a mesma época em que se deu especial atenção e valor à construção dos espaços formais de espetáculo - os teatros.

Além disso, faz-se necessário ressaltar que o circo não era a expressão artística – entre a música e o teatro, por exemplo – mais valorizada pela crítica, muito embora fosse bastante prestigiada pelo público, independentemente das camadas sociais que o constituíam e do local escolhido para a realização dos espetáculos. A despeito dessa realidade e da perda no processo movido pela Câmara, Albano Pereira mostrou-se um empresário extremamente atento à oferta de espaços à arte circense e propositivo ao gosto dos projetos da época: sem muita demora, tratou logo de inaugurar novo espaço de diversão na cidade. E assim estreou elegantemente como os demais teatros de Porto Alegre, o Teatro de Variedades.

3.1 *UM CONFORTÁVEL CENTRO DE DIVERSÕES: O TEATRO DE VARIEDADES E OUTRAS CONSIDERAÇÕES*

Ao final do ano de 1879, associado a outros dois ou três empresários, Albano Pereira inaugurou novo teatro em terreno comprado na Rua Voluntários da Pátria. A estréia do Teatro de Variedades ocorreu em 14 de dezembro, ao som de bandas de música, num ato solene e mediante a presença ilustre do Presidente da Província. Nas palavras de 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.”⁹⁶ Albano Pereira, enfim, oferecia aos porto alegrensenses um centro de diversões aos moldes da cidade *ilustrada*.

Um parecer de vistoria realizada em fevereiro de 1879 atesta que Albano, tão logo demoliu o pavilhão Universal, tratou de iniciar as obras do Teatro de Variedades em novo endereço (Anexo 4).⁹⁷ O motivo da vistoria seria a necessidade de se verificar as condições

⁹⁶ DAMASCENO, op. cit. p. 184.

⁹⁷ 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

do espaço para a realização de bailes à fantasia, ao que se pode inferir que os mesmos tenham sido realizados ainda antes da inauguração oficial do teatro. Segundo consta no referido parecer, em 22 de fevereiro daquele ano, o Variedades possuía já finalizado um espaço destinado à realização de bailes, “com a precisa solidez, faltando ainda dependências, algumas já principiadas”. Previa-se também nesse parecer a troca da cobertura de lona por telhas de zinco e ainda uma vistoria final a ser realizada assim que as demais dependências se encontrassem terminadas.⁹⁸

Damasceno afirma que o novo teatro teve sua agenda movimentada durante o período compreendido entre sua inauguração e maio de 1880. Neste intervalo, apresentaram-se no Variedades a Companhia Equestre e Ginástica Norte-Americana e a Grande Companhia Japonesa, nas palavras do autor, com uma frequência animadora e trabalhos impecáveis no gênero. Segundo Damasceno, a companhia japonesa era portadora de um elenco composto pelos maiores equilibristas do mundo e apresentou inigualáveis trabalhos acrobáticos.⁹⁹

Ao findar desse período Albano contratou novamente a Companhia Norte-Americana e, nas palavras do autor, esta brilhou tanto quanto a péssima iluminação do espaço e ambos, companhia e iluminação, caíram nas graças da crítica. Para Damasceno, o Variedades “não tinha lá uma orientação muito segura, em matéria de diversões”. Contudo, há que se inferir que tal julgamento se deva de fato à diversidade de atrações contratadas pela direção do teatro que, como indica a alcunha, propusera-se a ser espaço destinado a espetáculos de variedades. Nesse sentido, também se apresentaram naquele teatro alguns grupos de atores locais e o professor alemão Dr. David J. Hoffmann com suas importantes demonstrações, com o auxílio de seu aperfeiçoado microscópio.¹⁰⁰ A diversidade de atrações que se apresentava no Teatro de Variedades talvez não agradasse nem a crítica e nem ao próprio Damasceno, e isso se atribui certamente à crescente valorização da especialização.

Após esse período, segundo Damasceno, a agenda do teatro tornou-se muito menos movimentada e, ao que parece, os negócios já não iam bem para o empresário Albano Pereira. O quadro era tal que afirmou o autor:

reformado e transformado em teatro. Como se mostrou acima e, segundo consta na documentação consultada, o Teatro de Variedades foi construído na Rua Voluntários da Pátria, enquanto que o Circo Universal localizava-se na Praça Conde d’Eu, em frente ao Mercado Público.

⁹⁸ Ofício de vistoria da construção do Teatro de Variedades (22.02.1879). Fundo: Obras Públicas. Maço OP43. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

⁹⁹ DAMASCENO, op. cit. p. 184.

¹⁰⁰ Idem, p. 185.

[...] é que a bolsa do Albano, ao invés de engrandecer, diminuía. E o teatro virou Saára 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.¹⁰¹

Não se sabe ao certo o que aconteceu, mas o fato é que em 1890, o Teatro de Variedades passou a se chamar Teatro América e a funcionar sob nova direção.¹⁰² Nesses cerca de dez anos em que se manteve enquanto Teatro de Variedades, comportou a apresentação de cerca de 18 atrações de circo, entre companhias e artistas individuais, não contando as demais apresentações referentes a outras expressões artísticas, o que prova que o espaço não constituía-se num *deserto completo* como referiu Damasceno.¹⁰³ Muito pelo contrário, verifica-se que, tal como o pavilhão do Circo Universal, o Variedades cumpriu com a proposição de servir como espaço de lazer e diversão para aquela localidade que, como tantas da época, dispunha de poucos locais semelhantes.

Em verdade, esses espaços comportavam a realização dos espetáculos que sabidamente não eram bem vindos nos grandes teatros, tal como o Teatro São Pedro, no caso de Porto Alegre. Um comentário de Damasceno reproduz essa realidade:

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 Magestades Imperiais – estreou a 10 de janeiro no S. Pedro, inaugurando a lista de diversões em Porto Alegre no ano de 1878.¹⁰⁴

Interessante também é perceber que enquanto se reconhecia que grande parcela da sociedade fosse afeita aos espetáculos circenses e de variedades, espetáculos ditos de forma pejorativa “de diversão”, enaltecia-se outra parcela reconhecidamente 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 do

¹⁰¹ Idem, *ibidem*.

¹⁰² DAMASCENO, op. cit. p. 256-257.

¹⁰³ Os dados referentes à quantidade de atrações que se apresentaram no Teatro de Variedades foram obtidos através do próprio levantamento realizado por Damasceno em sua obra.

¹⁰⁴ DAMASCENO, op. cit. 172-73.

porte de um teatro como o São Pedro. Nesse sentido, destaca-se a seguinte afirmativa 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.¹⁰⁵

Como apontou Regina Horta Duarte, o século XIX é o período no decorrer do qual se atribuiu ao teatro a tarefa de difundir costumes e ideais civilizadores. 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 diversão procurada pelos povos civilizados. 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.”¹⁰⁶ E assim, diante da valorização de palcos tão civilizadores, que lugar restaria aos toldos e pavilhões de uma mera e desprezível diversão como o circo, no planejamento urbano?

¹⁰⁵ Idem, p. 216-217.

¹⁰⁶ DUARTE, op. cit. p. 118.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de construção do Circo Universal surgiu em meio ao contexto caracterizado pelo lento processo de elaboração e execução de projetos que tinham por fim organizar os espaços urbanos e o convívio social em Porto Alegre. Nesse contexto, ao longo de todo o século XIX e início do século XX, diversas áreas da cidade foram sendo reestruturadas e tiveram seu uso alterado e disciplinado através não apenas da reforma de sua estrutura física, mas também de legislações específicas, tais como as Posturas Municipais.

Neste estudo, observaram-se especialmente, no contexto do planejamento da cidade, os anseios envolvidos nos projetos que se voltaram aos largos e praças, pelo fato de que estes se constituíam num dos principais espaços urbanos utilizados pelo circo, o que tem como exemplo a construção do pavilhão Universal. Nesse sentido, baseou-se a pesquisa na análise dos registros referentes à relação que manteve o empresário Albano Pereira com a Câmara Municipal durante o período em que o circo esteve em funcionamento na Praça Conde d'Eu. Do mesmo modo, problematizou-se o uso desse tipo de espaço pela arte circense e a relevância desse uso no planejamento da cidade.

Ao longo desta pesquisa, e com base na análise dos dados fornecidos por Athos Damasceno, foi possível localizar uma série de espaços urbanos, entre ruas, praças e parques, que foram recorrentemente utilizados, ao longo do século XIX, pelo circo e por artistas e grupos ambulantes. Alguns desses espaços podem ser aqui elencados, como por exemplo: a Praça das Carretas, a Rua Jerônimo Coelho, a Praça da Conceição, a Praça da Alfândega, o Parthenon, o Menino Deus, a Praça Pinto Bandeira, o Campo da Redenção e, a Praça Conde d'Eu – este último, cujo uso foi discutido na análise do caso do Circo Universal.

No decorrer dos anos, e com o avançar do processo de urbanização da cidade, ocorreu um expressivo movimento que se notabilizou por afastar cada vez mais esses locais

disponíveis ao circo e aos artistas ambulantes do centro da cidade e de seus espaços progressivamente mais planejados, disciplinados e restritos, movimento que se prolongou e acabou por refletir no presente a quase indisponibilidade de espaços à referida arte. Haja vista que, dos locais acima citados, nenhum deles abrigou uma companhia de circo sequer nos últimos anos.

Ao mesmo tempo em que se constatou tal realidade, não se pôde deixar de perceber, concomitantemente a esse movimento, o processo de depreciação da área central de Porto Alegre. Em outras palavras, pode-se afirmar que os mesmos espaços dos quais o planejamento urbano expulsou a arte de rua e seus artistas, para concretizar os projetos de urbanização - sob a elegante influência européia dos *ajardinamentos*, são hoje espaços marginalizados em pleno centro da cidade.

Este estudo também constatou o não-reconhecimento do papel da arte circense na constituição desses espaços urbanos e, mais importante, na memória do *uso* desses espaços. E infere-se que este não-reconhecimento decorra, dentre outros possíveis motivos, do lugar que se delegou às artes circenses na memória cultural da cidade. Nesse sentido, a obra de Damasceno escrita na década de 1950, que se propunha a ser uma *contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul*, veio a contribuir de forma significativa com o discurso que desvalorizava a arte circense perante outras expressões artísticas, tais como o teatro e a música, por exemplo. No mesmo sentido atuam os discursos que hoje valorizam as reformas urbanas realizadas à época e desconsideram que da praça se fazia um uso específico e alternativo aos raros e elitizados espaços culturais então disponíveis.

O que legitimou a escolha de uma ação enquanto objeto de pesquisa – qual seja, o uso dos espaços urbanos pela arte circense – foi, para além da constatação de sua ausência na produção bibliográfica existente sobre o tema, a constatação de que parte relevante do que constituiu o panorama cultural da cidade, no século XIX, foi invisibilizada, tanto pelo próprio planejamento da cidade, quanto pela memória que se produziu e reproduziu de seus espaços. A construção de um monumental pavilhão fixo – estrutura incomum à época – destinado à realização de espetáculos circenses e demais atividades culturais que ali pudessem ocorrer, em meio a uma das principais praças centrais da cidade, é hoje uma história desconhecida para aqueles que circulam pelos arredores da famosa Praça XV.

E, quanto ao problema a que se propôs responder tal estudo, pode-se dizer que o uso dos espaços urbanos pela arte circense em Porto Alegre ao longo do século XIX se deu na

medida em que as companhias e os artistas conseguiram atender às demandas da municipalidade, no que se refere desde a conquista da autorização do uso dos espaços urbanos, passando pela discussão e o cumprimento dos termos que regiam um contrato de cessão, até a sua capacidade de contornar os limites impostos pelo planejamento urbano e pela consequente reestruturação e disciplinamento do uso desses espaços. Como exemplo dessa dinâmica, escolheu-se e destacou-se aqui a trajetória de Albano Pereira enquanto empresário circense.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Livros de Atas da Câmara Municipal de Porto Alegre (1872-1877) / (1877-1883) – Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (AHPA)

Livros de Correspondências Expedidas (1.321/8 – 1877-1878) / (1.321/10 - 1876) - AHPA

Fundo de registros de Obras Públicas, maço OP43 (1879) – Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRs)

Processos Crimes (1877/1886) – Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (APERS)

Livro de Registro das Posturas Municipais (1829-1888) - AHPA

FONTES IMPRESSAS

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. Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades (BSCSH)

Jornal *O Conciliador* (1859) – Museu de Comunicação Hipólito José da Costa (MCHJC)

Jornal do Comércio (1877) – MCHJC

Jornal *O Lábaro* (1881) – MCHJC

BIBLIOGRAFIA

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

BARRIGUELLI, José Claudio. *O teatro popular rural: o circo-teatro*. *Debate e Crítica*. São Paulo: n.3, jul.1974.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BITTENCOURT, Ezio. *Da rua ao teatro: os prazeres de uma cidade*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem*. 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.

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*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

HOBSBAWN, 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.

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.

MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida Produções Artísticas, 1978.

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.

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.

PERROT, Michelle. Funções da família. In: *História da vida privada: da revolução francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.110. v. 4.

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.

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.

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* / Erminia Silva. – São Paulo: Altana, 2007.

_____. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*. Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. (Tese)

_____. 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.

SCHMIDTT, Ricardo Morem. (org.) *O Chalé e a Praça XV: histórias de Porto Alegre*. Porto Alegre: Telos, 2006.

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: Companhia das Letras, 1998.

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.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

Circonteúdo – O Portal da Diversidade Circense. Disponível em: <www.circonteudo.com.br>
Acesso em: 05 abr. 2011.

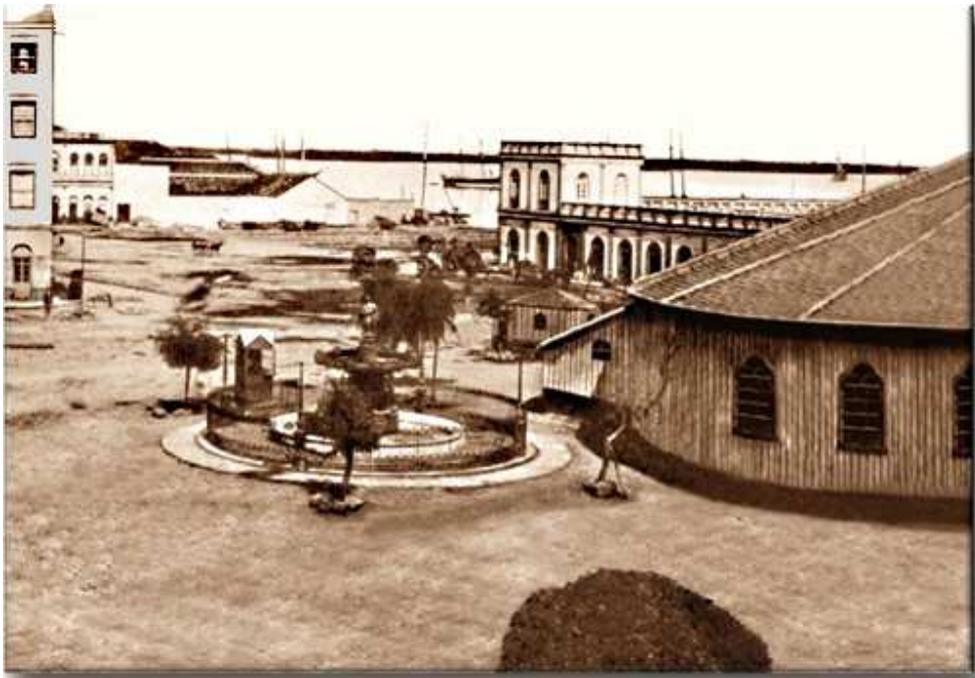
Revista *O Correio da Unesco*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/unescocourier/>> Acesso em: 05 abr. 2011.

Blog Porto Alegre - Uma História Fotográfica. Disponível em: <<http://ronaldofotografia.blogspot.com/2011/05/praca-xv-de-novembro.html>> Acesso em: 21 nov. 2011.

ANEXOS

ANEXO 1

Imagem dos fundos do pavilhão do Circo Universal, cerca de 1878. Ao fundo da fotografia vê-se o Mercado Público, o Rio Guaíba e o edifício Malakoff.



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.

ANEXO 2

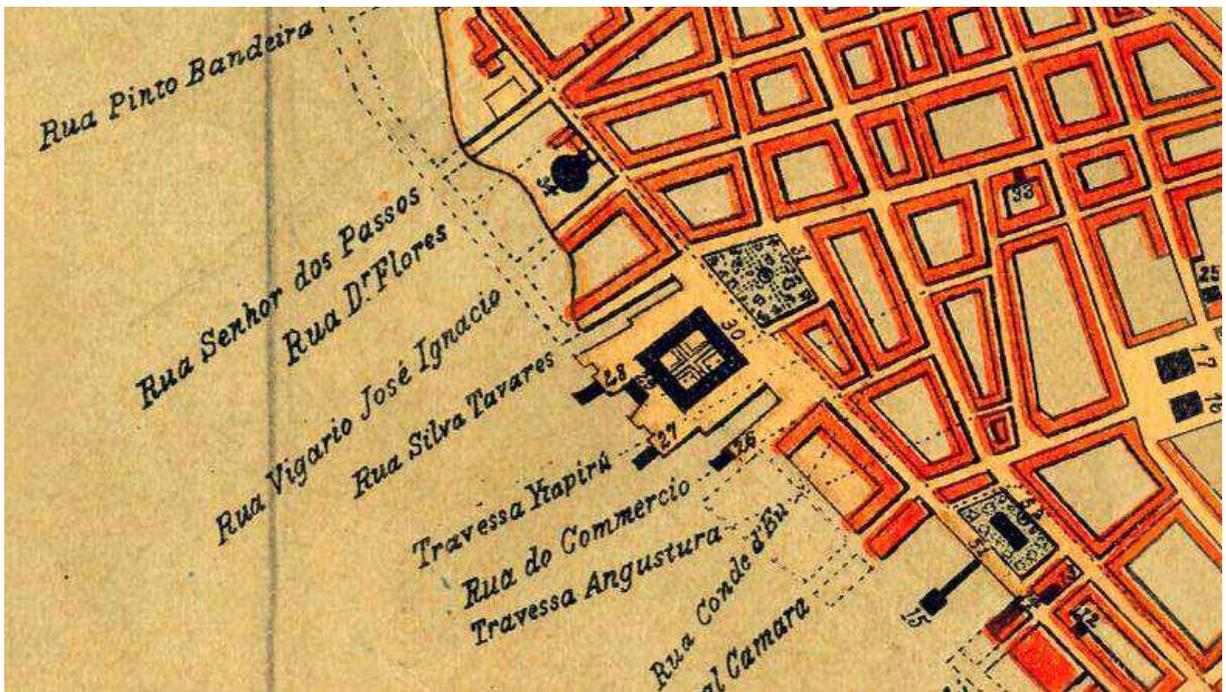
Parte da frente do Circo Universal, voltada para a Rua Marechal Floriano.



Disponível em: <<http://ronaldofotografia.blogspot.com/2011/05/praca-xv-de-novembro.html>> Acesso em: 15 nov. 2011.

ANEXO 4

Detalhe da planta de 1888, organizada e desenhada pelo Capitão de Artilharia e Engenheiro Militar João Cândido Jacques. Chama-se atenção para os seguintes pontos: nº 30 - Mercado Público; nº 31- Praça Conde d'Eu; nº 34 - Teatro de Variedades.



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