



Artigo

ALBANO PEREIRA E SEU CIRCO UNIVERSAL NA PORTO ALEGRE OITOCENTISTA

***ALBANO PEREIRA AND HIS CIRCO UNIVERSAL IN 19TH-CENTURY PORTO
ALEGRE***

***ALBANO PEREIRA Y SU CIRCO UNIVERSAL EN LA PORTO ALEGRE
OCHOCENTISTA***

Lara Rocho

Lara Rocho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); mestre em história. Dissertação de mestrado apresentada em 2018 e publicada em 2020 através do Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo 2019. História Cultural. Prof. ^a Dra. Carla Simone Rodeghero. Artista e professora de pilates e dança aérea em tecido no *Circo Híbrido*. E-mail: lararocho@gmail.com

Resumo

Este artigo trata do artista e empresário circense Albano Pereira e de seu Circo Zoológico Universal em Porto Alegre, entre os anos de 1875-1878. tem como objetivo pensar a relevância da construção de um circo estável enquanto espaço de espetáculo, lazer e diversão num contexto de escassez e precariedade de espaços afins. Pretende-se, ainda, refletir sobre as ações de reforma e disciplinamento do uso do espaço urbano e, em meio a isso, verificar o lugar delegado à arte circense e à arte de rua, de modo geral, no planejamento da cidade.

Palavras-chave: Espaço, Espetáculo, Diversão, Lazer, Urbano

Abstract

This article focuses on circus artist and entrepreneur Albano Pereira and his Circo Zoológico Universal in Porto Alegre between 1875 and 1878. The study aims to reflect on the relevance of building a stable circus as a space for spectacle, leisure, and entertainment in the context of scarcity and precariousness of similar spaces. It also intends to consider the actions of reform and restraint of urban space use and, on that topic, analyze the role delegated to circus and street art, as a whole, in city planning.

Keywords: Space, Spectacle, Entertainment, Leisure, Urban

Resumen

Este artículo trata del artista y empresario circense Albano Pereira y de su Circo Zoológico Universal en la ciudad de Porto Alegre entre los años 1875-1878. Tiene como objetivo plantear la relevancia de la construcción de un circo estable como espacio de espectáculo, ocio y diversión en un contexto de escasez y precariedad de espacios de este tipo. Propone además reflexionar sobre las acciones de reforma y disciplinamiento de los usos del espacio urbano y, en medio a esto, investigar el lugar conferido al arte circense y al arte callejero, de manera general, en el planeamiento urbano.

Palabras clave: Espacio, Espectáculo, Diversión, Ocio, Urbano.

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

Não que os circos não fossem bem-vindos na capital da província de São Pedro do Rio Grande do Sul. De modo algum. Porém, como podemos perceber na epígrafe, o gosto dos porto-alegrenses pelos ditos espetáculos de cavalinhos era motivo de preocupação e crítica corrente nos periódicos da época. Todavia, antes de tratar de circos e cavalinhos, quero apresentar a personagem central de meu escrito. Respeitável público, com vocês: Albano Pereira! Pois bem, Albano foi um artista e empresário circense, de origem portuguesa, nascido em 1839 numa vila localizada no distrito de Coimbra. Assim como muitos circenses de seu tempo, teve uma formação múltipla: ator, adestrador de animais, acrobata equestre e empresário. Albano casou-se com a espanhola Joana Peres de Pereira, ou Joanita Pereira, nascida em 1849 em Logronho, município de La Rioja. Joanita, além de portar a cintura mais fina do mundo, era bailarina clássica, acrobata equestre e trapezista.¹ Conforme Paulo de Noronha (1948), genro de Albano Pereira, o casal teve seis filhos, que trabalharam como artistas circenses, se não a vida toda, ao menos parte dela.² A família Pereira pode ser analisada sob a luz do conceito de *circo-família*, elaborado por Erminia Silva (2009) e que, em suma, se refere a uma família de trabalhadores imigrantes que aqui chegou vinculada a uma grande companhia circense e depois organizou-se em sua própria empresa familiar, dotados de saberes e experiências prévias, adaptando seu modo de produção artística à estada e ao contexto sócio-político-cultural deste novo território.

¹ O Cinturão de Joanita Pereira é uma peça que integra o acervo histórico do *Centro de Memória do Circo* de São Paulo. Sobre a instituição e seu acervo, ver: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/memoria_do_circo/institucional/index.php?p=7138.

² A primeira filha do casal, Clementina, nasceu em Marselha, na França, e, como a mãe, era bailarina clássica. Luiz, o segundo filho, nasceu na Áustria e era artista equestre. Carmem, a terceira filha, nasceu em Buenos Aires, na Argentina, e era aramista. Os três filhos mais novos nasceram no Brasil, sendo eles: Anita, Carlos e Alcebiades. Anita era artista equestre, Carlos – Carlito ou João Minhoca – era palhaço e formava uma dupla cômica com o irmão, Alcebiades (NORONHA, 1948, p. 50-51).

Estripulias na capital da Província de São Pedro

Albano, Joanita & família chegaram a Porto Alegre em 1871, integrando a companhia circense italiana de Giuseppe Chiarini (LOPES, 2022; ROCHO, 2020; SILVA, 2007). Antes disso, Albano trabalhou em diversas companhias na Europa, nos Estados Unidos e na Argentina, onde firmou sociedade com Martinho Lowande, filho de Alexandre Lowande.³ Conforme Lopes e Silva (2022), logo que deixou Chiarini, Albano montou seu próprio circo, em sociedade com um irmão, incorporando parte do elenco e alguns animais cedidos por Chiarini. O *Circo Irmãos Pereira* realizou temporadas de espetáculos no Rio de Janeiro, entre 1872 e 1873, e em São Paulo, também em 1873 (ROCHO, 2020; LOPES, 2022). Do período compreendido entre 1873 e 1874 não disponho de informações, mas o fato é que, em 1875, Albano retornou a Porto Alegre para realizar uma temporada com seu *Circo Universal* e é a partir deste acontecimento que se inicia uma trajetória de mais de uma década de estripulias no sul do Brasil, leia-se, nas cidades de Porto Alegre e Rio Grande. Aqui, tratarei apenas do caso do Circo Universal, na capital da província.

Antes, traçarei um breve panorama dos espaços de espetáculo, lazer e diversão existentes na Porto Alegre oitocentista. Conforme o cronista e historiador Athos Damasceno (1956), apesar do gosto dos nossos colonizadores pelo teatro e pela música, os “ilhéus e seus descendentes” levaram cerca de quatro décadas para inaugurar o primeiro teatro: a Casa da Comédia, situada no Beco dos Ferreiros, atual Rua Uruguai, em 1794. Sua descrição não é nem de longe animadora: “[...] não passava ele de um mal-ajeitado barracão, pobremente feito de madeira ou, como melhor se diria, de pau a pique, com uma entrada lateral e outra pela caixa de teatro, sem abrigo ou saguão – raso, liso e... amarelo...” (DAMASCENO, 1956, p. 3). Conforme o autor, os espaços que antecederam a Casa da Comédia eram ainda piores: “dois mofinos **pardieiros**, um no Largo da Força e outro no Largo da Quitanda,

³ Equitador e empresário circense norte-americano que viajou com sua companhia durante muitos anos pelo Brasil, gerando descendentes brasileiros e, inclusive, tornando-se dono de terras e escravos no Rio de Janeiro (LOPES, 2022; CASTRO, 2005; NORONHA, 1948).

arcavam com a espinhosa responsabilidade de proporcionar ao burgo precisado um pouco de diversão” (DAMASCENO, 1956, p. 3). Em que pese essa sofrível descrição, parece que a população local não deixou de frequentá-los mesmo após a inauguração da Casa da Comédia, conforme podemos constatar a seguir:

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

Em 1897, a Casa da Comédia passou a se chamar Casa da Ópera, sendo arrendada por Pedro Pereira Bragança, que contratou a cômica representante D. Maria Benedita de Queiróz Montenegro e encomendou uma temporada de “espetáculos de muito efeito” no intuito de fazer frente à concorrência de público (DAMASCENO, 1956, p. 5). Porém, o que se deu foi que, findada a temporada de espetáculos, os sócios desfizeram o contrato e o teatro permaneceu fechado até 1804, ano em que o governador Paulo José da Silva Gama, após realizar uma ampla reforma no espaço que havia, e muito, deteriorado, decidiu reabri-lo, passando às mãos de um novo arrendatário: o padre Amaro de Souza Machado. Conforme explica Damasceno (1956, p. 9), o padre trabalhou ali por longos anos, dividindo-se entre “os sagrados ofícios da religião e os não menos sagrados misteres da arte cênica”, chegando a ganhar algum dinheiro, “coisa raríssima de suceder a gente de teatro”.

Com seu falecimento, a Casa da Ópera passou a servir a particulares. Em 1828, organizou-se o primeiro grêmio dramático da cidade, lançando-se as bases para a Sociedade do Teatrinho. A escolha das atrações pela diretoria da Casa da Ópera era bastante rigorosa, haja vista o caso do acrobata Manoel Antônio da Silva que “declarando não haver nesta cidade lugar suficiente, precisou socorrer-se da residência do capitão Moreira, a fim de efetuar ali umas danças sobre um cavalo a galope e pular uns pulos sobre o mesmo, além de outras dificultosas passagens” (DAMASCENO, 1956, p. 11). Manoel,

o acrobata, foi um dos muitos artistas que a Casa da Ópera – um “zeladíssimo pardieiro”, segundo Damasceno – obrigou a procurar outros espaços para apresentar-se ao público. Todavia, após cinco anos, a Casa da Ópera entrou em crise com a diminuição do quadro de sócios, a deterioração da estrutura de pau a pique, a intervenção do juiz de paz na escolha das atrações e espetáculos e, por fim, com uma determinação judicial de entrega da casa ao proprietário – um tal Miguel Ferreira Gomes da Silva Casado (DAMASCENO, 1956, p. 13-15). Não bastasse tudo isso, veio ainda a famigerada Farroupilha, em 1835, trazendo um cenário de guerra que assolou a província e fez do teatro uma trincheira. Em 1838, organizou-se uma nova Sociedade Dramática Particular que deu início ao movimento pela criação de um novo teatro na capital da província: arrendou-se uma casa ainda em construção, na Rua de Bragança, logo abaixo da Rua da Ponte,⁴ cujo proprietário era o sargento-mor Joaquim Anacleto de Azevedo. A respeito da obra finalizada, Damasceno (1956, p. 20, grifo do autor) comenta:

Tanto por fora como por dentro, o *Theatro D. Pedro II* – foi esse o nome que lhe deram – não passava de um medíocre pavilhão de alvenaria, de fachada desenxabida e instalações precárias, mau grado a espaçosa plateia de que dispunha e as duas ordens de camarotes *mobiliados com muito luxo*, como teve o descoco de dizer certo noticiaria de então...

Conforme o autor, após a Farroupilha e com a sociedade recuperada das mazelas da guerra e afeita a “toda sorte de diversão, entretenimento ou passatempo que lhe oferecesse”, a capital da província voltou a receber conjuntos de atores profissionais e, possivelmente, de toda sorte de artistas. Contudo, assim como ocorreu com a sociedade da Casa da Ópera, a sociedade do Theatro D. Pedro II desfez-se após entrar em crise e o local foi arrendado pelo major Joaquim Anacleto de Azevedo. Para Damasceno (1956, p. 24), a dissolução da sociedade implicou “uma séria perda para a cidade, dada a função educativa que desempenhava entre nós e considerados os serviços inestimáveis que prestava à Província”. Percebe-se não apenas a valorização dos teatros enquanto espaços de espetáculo, mas também a

⁴ A antiga Rua de Bragança é atualmente denominada Rua Marechal Floriano e, por sua vez, a antiga Rua da Ponte é hoje conhecida como Rua Riachuelo (COSTA FRANCO, 1992, p. 180 e 352).

atribuição de uma função educativa aos serviços prestados pelas associações dramáticas. Em seguida, outra associação se organizou com o nome de Companhia Dramática Provincial, sendo formada por novos e remanescentes atores e atrizes (DAMASCENO, 1956, p. 26).

Em 1854, dois circos visitaram a cidade e instalaram-se no Largo das Carretas e na Rua da Ponte, permanecendo por três meses. Com “demonstrações equestres, acrobáticas e mímicas efetuadas por artistas de valor”, ambos os circos receberam a audiência não apenas da “gurizada da capital como boa parte da população adulta que não costuma frequentar o Theatro D. Pedro II”, segundo relatou Damasceno (1956, p. 27). Interessante refletir sobre a parcela da sociedade referida pelo autor e nos motivos pelos quais possivelmente não comparecia ao teatro, mas visitava o circo – não sei se por força das circunstâncias ou se por gosto.

Estudando a história do circo no Brasil é possível perceber que muitas companhias se utilizaram de teatros como espaços de espetáculo, entretanto, também é possível notar que alguns teatros não eram afeitos a certas atrações artísticas – como podemos constatar no caso do acrobata equestre citado anteriormente, renegado pela Casa da Ópera. Além disso, é importante pensar nas necessidades técnicas de um espetáculo circense naquela época: performances aéreas, presença de animais de pequeno e grande porte, dentre outras. É compreensível que muitas companhias preferissem utilizar suas próprias estruturas de espetáculo a ter de adaptar-se às privações de um teatro, cujo espaço arquitetônico não é pensado para o espetáculo circense e suas especificidades.

Outro ponto interessante a ser analisado é a crítica tecida sobre a estrutura física de ambos os espaços – os teatros e os circos. Ao tratar do Theatro D. Pedro II, o autor usa as denominações **o corcunda**, **a gaiola**, **o galpão** e **a trapizonga**, que afirma terem sido utilizadas pelos periodistas da época para referir-se à casa de espetáculos da Rua de Bragança. O próprio Damasceno (1956, p. 35) diz que sua estrutura era “ordinária” e que não oferecia nem conforto, nem segurança, mas que apesar disso, vivia lotada de espectadores porque “imperava sozinha” na Porto Alegre de então. Não muito

mais animadora foi a descrição feita a respeito do “barracão para cavalinhos” erguido em 1857 na Rua do Rosário por Alexandre Lowande:

O local não podia ser pior. Baixo, alagadiço e fedorento, prestar-se-ia para tudo, menos para um centro de diversões. Apesar disso o toldo nos foi muito útil. Pois aliviou, em parte, o Theatro D. Pedro II da enorme e imprudente afluência de gente que tanto alarmava os nossos zelosos periodistas. (DAMASCENO, 1956, p. 36).

Embora comente a precariedade do espaço, Damasceno (1956) afirma que a temporada do Grande Circo Olímpico de Alexandre Lowande foi muito bem-sucedida e que poderia ter se demorado mais na capital, mas que por ter “bom coração” partiu para dar lugar à Companhia Ginásio Rio-grandense que ocuparia o Theatro D. Pedro II. No entanto, o ano de 1858 foi derradeiro para o precário teatrinho da Rua de Bragança, posto que em 27 de julho inaugurou-se o Theatro São Pedro, seu “competidor arrogante e sem entranhas” (DAMASCENO, 1956, p. 43). Concretizou-se assim o projeto que se arrastava desde os tempos da Casa da Ópera, graças ao esforço de “conspícuos e endinheirados senhores” que encaminharam ao Sr. Manoel Antônio Galvão, presidente da província, um abaixo-assinado pela doação de um terreno em área central. A construção iniciada em 1833 foi interrompida em 1835 pela Farroupilha e retomada em 1846. Em meio ao processo, discutiu-se quanto ao andamento do projeto por companhias particulares ou, diferentemente, contar com “alguma proteção oficial” para servir ao governo e contribuir para os cofres públicos. Entre idas e vindas, público e privado, a obra foi retomada em 1847, a partir da organização de uma nova sociedade particular que contou com um empréstimo provincial (DAMASCENO, 1956, p. 46-49). E, de 1847 a 1858, a empreitada arrastou-se dependendo de novos empréstimos do estado para concluir-se num “sólido e austero casarão” que tinha de “encher os olhos e impor respeito”, nas palavras de Damasceno (1956, p. 53). O fato é que a sociedade local se deleitava com as programações culturais, estivessem elas no palco do teatro ou no picadeiro dos circos. Foi nesse contexto que o Circo Universal veio a representar grande contribuição para a cena cultural local. Pois bem, vamos ao circo de Albano!

Um pavilhão soberbo!

Em fevereiro de 1875, Albano instalou seu circo na Praça Conde d'Eu, atual Praça XV – um largo da área central, às margens do Guaíba, em frente ao Mercado Público – e ponto de passagem e comércio. A área, contudo, era objeto de um grande projeto de reforma urbana que tramitava na Câmara Municipal desde o começo da década e, enquanto o tal projeto não foi levado a cabo – o que apenas ocorreu no início da década de 1880 –, o local foi oportunamente aproveitado como espaço de espetáculo por diversas companhias artísticas.⁵ Com um espetáculo atraente e artistas talentosos que agradaram ao público, o circo de Albano fez sucesso, “[...] registrando enchentes animadoras, algumas das quais excediam a 2 mil pessoas, não contando as que ficavam em pé” (DAMASCENO, 1956, p. 160). Entusiasmado, o empresário decidiu investir em “uma ideia grandiosa: a construção de um pavilhão imponente, digno da cidade ilustrada e generosa!” (DAMASCENO, 1956, p. 161).

Assim, encaminhou requerimento à Câmara Municipal, solicitando autorização para desmontar a estrutura provisória e construir, por meio de recursos próprios, uma estrutura de caráter estável, aos moldes daquelas existentes na Europa desde o século XVIII e na Argentina desde o início do século XIX. Conforme registrado em ata, a câmara deferiu o requerimento do empresário circense nos seguintes termos: prazo de um ano, obrigação de remoção a qualquer momento por determinação da municipalidade pagamento da quantia de 10 mil réis por cada evento realizado em prol do “aformoseamento da praça” e proibição de realização de quaisquer espetáculos que não fossem “ditos de circo” – importando o cancelamento da concessão no caso de descumprimento do acordado (PORTO ALEGRE, 1875). Dado a autorização, Albano iniciou imediatamente a construção que

⁵ A proposta de urbanização dessa área da cidade foi motivada pela conclusão da obra do novo Mercado, em fins de 1869, e pela consequente demolição da estrutura do primeiro Mercado, em 1870. Segundo o historiador Sérgio da Costa Franco (1988), o projeto encaminhado pelo vereador José Antônio Rodrigues Ferreira incluía o ajardinamento e o cercamento do local com gradil de ferro, bem como a construção de um chalé para a venda de bebidas e ainda uma espécie de pavilhão ao ar livre para a realização de apresentações musicais.

durou quatro meses, sendo conduzida pelo mestre Manoel Afonso Rios (DAMASCENO, 1956). Conforme Damasceno (1956, p. 161-162),

[...] o Circo media 32 metros de circunferência, além de dois salões de entrada, com 8 metros de comprimento por 5 de largura, cada um. Lateralmente ao frontispício erguiam-se lanços suplementares de 4 x 5, destinados à instalação de salas de bebidas e café. Para a representação de pantomimas, dispunha o circo de um palco colocado do lado oposto à entrada, medindo dez metros por sete. Contiguamente, havia uma cavaleriça com capacidade para 30 animais, dispondo de uma entrada para o circo e medindo 30 metros de diâmetro. O madeiramento era sustentado por 36 colunas de madeira, sendo 12 internas, de 10 metros cada uma, e sobre as quais assentava a cúpula. A cumeeira, perpendicular, de 4 metros de altura, sustinha-se por 24 arestas de força, com 11 metros cada uma e apoiadas todas nas 12 colunas internas. Havia duas ordens de vidraças, para a devida ventilação, e a cobertura era de telha francesa – 24 mil aproximadamente. No alto da cumeeira, viase uma gaiuta 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 e a obra – propriedade exclusiva de Albano – custara mais de oito contos de reis!

O pavilhão foi inaugurado em 13 de agosto de 1875, e sua estreia foi “coroada de êxito”, tendo a imprensa declarado: “Na América do Sul não existe outro Circo-Teatro do gosto e proporções deste que embeleza a praça. Na América do Norte também, que nos conste, não existe igual” (SILVA, 2007, p. 54). O próprio Albano Pereira, 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 porque 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! (DAMASCENO, 1956, p. 162).

Na verdade, em ambas as Américas já existiam construções semelhantes ao pavilhão Universal, contudo, conforme Silva (2007) ressaltou, esta foi a primeira construção de iniciativa particular, sem o uso de recursos do governo ou de associações comunitárias; e pela primeira vez referiu-se a

uma construção do tipo pelo nome de circo-teatro. Abaixo, compartilho uma imagem onde se pode ver a frente do Circo Universal, voltada para a Rua Marechal Floriano. Ao fundo vê-se também o Edifício Malakoff, o Guaíba e o Mercado Público.



Fonte: [AHPAMV: Circo Universal \(1875-1878\)](#)

Naquela época, Porto Alegre era ponto estratégico de passagem entre Rio de Janeiro e Buenos Aires – principais cidades latino-americanas visitadas por companhias artísticas estrangeiras. Também figuravam nessa rota São Paulo, Montevideu, Assunção e Lima (SILVA, 2007). Dispondo de recursos, boas relações com a municipalidade e conciliando interesses públicos e privados, Albano fez um grande investimento na construção de uma estrutura estável, disponível não apenas à realização dos seus espetáculos, mas também a outras atividades culturais, demonstrando-se atento aos anseios de uma sociedade que reclamava da escassez e da precariedade dos espaços culturais disponíveis. No entanto, o projeto de Albano veio num momento de preocupação da municipalidade com a organização do espaço urbano e do convívio social. Conforme Beatriz Teixeira Weber (1992), ao longo do século XIX e início do século XX, diversas áreas urbanas foram sendo reestruturadas e tiveram seu uso disciplinado por meio não apenas de reformas, mas também de legislações específicas, como no caso das Posturas Municipais.

Pensar a relação entre Albano Pereira e a municipalidade nos possibilita pensar o uso do espaço urbano pela arte circense e a relevância

disso para o planejamento urbano. Albano projetou construir circos estáveis nas três principais cidades da província: Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas (O DESPERTADOR, 1875). Tal projeto apenas veio a se concretizar nas duas primeiras, reservando-se à Pelotas apenas temporadas de espetáculo realizadas em estruturas não-estáveis (ROCHO, 2020). Albano foi um empresário sensível aos anseios do público local, ávido por espaços de espetáculo e programações culturais repletas de novidades – demandas que pareceu dar conta. Não apenas na capital, mas também em Rio Grande, erigiu circos estáveis em praças públicas, dotando o espaço urbano de construções elogiadas nos periódicos locais (ROCHO, 2020). Tanto Albano quanto a municipalidade lucraram ao descumprir o contrato firmado. O Circo Universal permaneceu em praça pública por três anos, sendo locado para outras companhias, servindo à realização de bailes de carnaval e apenas sendo removido por força de ação judicial, em 1878 (ROCHO, 2020). Nesse período, movimentou a cena cultural da cidade, com espetáculos circenses e bailes mascarados, contribuindo, ainda, com o pagamento de impostos. Dada a remoção, iniciou-se a reforma da praça que, após cercamento, inserção de canteiros, bancos, monumentos, chafarizes, chalé etc., não mais serviu às companhias circenses.

Em 14 de dezembro de 1879, o Albano inaugurou o Theatro de Variedades, associado a outros empresários, e escolheu um terreno privado na Rua Voluntários da Pátria. A inauguração deu-se em meio a um ato solene, ao som de bandas de música e contando com a presença do presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, o Sr. Carlos Thompson Flores. Conforme Damasceno (1956, p. 184), o Variedades era 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”. Se um circo de cavalinhos em meio à praça pública não correspondia aos anseios do projeto urbanizador que a municipalidade desenvolvia, Albano inventava então um teatro para abrigar os circos de cavalinhos – entre outras coisas! Mas essa é uma outra história que convido o(a) leitor(a) a conhecer na leitura de meu estudo, na íntegra (ROCHO, 2020).

Bibliografia

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.
- COSTA FRANCO, Sérgio da. **Porto Alegre: guia histórico**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- 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: Globo, 1956.
- 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.
- LOPES, Daniel de Carvalho. **Um Brasil de circos: a produção da linguagem circense do século XIX aos anos de 1930**. Campinas: Circonteudo, 2022.
- NORONHA, Paulo. **O circo**. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1948. v. 1.
- ROCHO, Lara. **Senhoras e senhores, com vocês: Albano Pereira, seus circos estáveis e o Magnífico Circo Praça: Porto Alegre e Rio Grande, 1875-1887**. Porto Alegre: Libretos, 2020.
- SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável Público....: o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- _____. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.
- WEBER, Beatriz Teixeira. **Códigos de posturas e regulamentação do convívio social em Porto Alegre, no século XIX**. 1992. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

Fontes

- PORTO ALEGRE. Câmara Municipal. **Livro de atas: 1875-1882**. Porto Alegre: Câmara Municipal. nº 129, 31 maio 1875. Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (AHPA).
- O DESPERTADOR. Desterro: [s.n.], ano 13, n. 1300, 3 ago. 1875. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/709581/per709581_1875_01300.pdf. Acesso em: 3 out. 2022.