

UNESP
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes
Departamento de Artes Cênicas

DANIEL DE CARVALHO LOPES

A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini
no Brasil de 1869 a 1872

São Paulo
2015

DANIEL DE CARVALHO LOPES

**A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini
no Brasil de 1869 a 1872**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Paulista: “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Erminia Silva.

São Paulo

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L864c Lopes, Daniel de Carvalho
 A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil
 de 1869 a 1872 / Daniel de Carvalho Lopes. - São Paulo, 2015
 75 f. ; il. color.

 Orientador: Prof^a. Dr^a. Erminia Silva
 Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade
 Estadual Paulista, Instituto de Artes.

 1. Circo – Séc. XIX. 2. Circo - História. 3. Artistas circenses.
 I. Silva, Erminia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
 Artes. III. Título

CDD 791.3

Daniel de Carvalho Lopes

**A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini
no Brasil de 1869 a 1872**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, no curso de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, na área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob orientação da Profa. Dra. Erminia Silva.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Erminia Silva (orientadora)
Instituto de Artes – UNESP

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (membro)
Instituto de Artes - UNESP



Profa. Dra. Daniele Pimenta (membro)
FAINC - Faculdades Integradas Coração de Jesus (Santo André - SP)

São Paulo, 6 de abril de 2015.

AGRADECIMENTOS

À Erminia Silva, por jamais deixar de ser sempre amiga e parceira nos trabalhos e partilhas da vida e, claro, por sua verdadeira orientação.

Ao Emerson Merhy, por estar sempre carinhosamente ao nosso lado.

Aos colegas do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses - CIRCUS - FEF - UNICAMP, pelas discussões e sugestões.

À Daniele Pimenta e Mário Fernando Bolognesi, pela participação e contribuição nas bancas.

Ao Victor Mallozi Fonseca, pelas noites de acolhida e conversas éticas.

À Sarah Monteath dos Santos, por todo o auxílio prestado.

À Teresa Ontañón Barragán e Guilherme Ivo, por auxiliarem nas traduções.

À Vanessa do Amaral, pela revisão do texto.

Ao Marcos Fantini, pela atenção e paciência dedicadas à criação gráfica dos mapas.

Ao Alberto Tibaji, por indicar o "caminho das pedras".

À minha família, pelo apoio e carinho irrestritos.

Ao meu irmão Gêmeo, Fernando, pelas infinitas e permanentes trocas, e por todas as "bagunças" que fazemos juntos.

À Giane Daniela Carneiro, companheira, por compartilhar a vida e abrilhantá-la com imensos sorrisos.

Aos amigos que, direta ou indiretamente, estiveram ao meu lado.

À CAPES, que permitiu a realização desta pesquisa.

RESUMO

LOPES, Daniel de Carvalho. **A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872**. 75 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2015.

Esta pesquisa tem como proposta apresentar a trajetória do Circo Chiarini (1856 - 1897) em sua primeira temporada brasileira, de 1869 a 1872, e analisar o quanto a produção da linguagem circense no período estabeleceu os mais variados diálogos, relações, incorporações e trocas com a sociedade, ou seja, o quanto foi contemporânea a esse momento histórico tanto numa perspectiva temporal quanto relacional. Nesse sentido, por meio do cruzamento de variadas fontes, principalmente bibliográficas e jornalísticas, foi possível perceber a dimensão da complexa construção artística, empresarial, publicitária e arquitetônica encabeçada pelos circos na segunda metade do século XIX, e o quanto a arte circense foi protagonista do que estava acontecendo em termos artísticos, tecnológicos, culturais e políticos do Brasil oitocentista.

Palavras-chave: Circo, Circo Chiarini, História, Saberes circenses.

Área de conhecimento: artes **subárea:** teatro.

Abstract

LOPES, Daniel de Carvalho. **The contemporaneity of production Chiarini Circus in Brazil 1869 to 1872**. 75 f. Dissertation (Master Degree) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

This research has the purpose to present the trajectory of Chiarini Circus (1856 - 1897) in his first Brazilian season, 1869-1872, and analyze how the production of the circus language in the period established the various dialogues, relations, mergers and exchanges with the society, that is, how much was contemporary to this historic moment both a temporal perspective as a relational. Accordingly, by crossing a variety of sources, especially bibliographical and news, it was possible understand the dimension of artistic construction complex, business, advertising and architectural headed by circuses in the second half of the 19th century, and how much the circus was the protagonist what was happening in terms artistic, technological, cultural and political of nineteenth-century Brazil.

Keywords: Circus, Chiarini Circus, History, circus Knowledge

Field: Art - theater

Lista de Figuras

Figura 1 - Nota sobre "prisão de Chiarini".....	22
Figura 2 - Trecho de propaganda do Circo Real Italiano, de propriedade de Giuseppe Chiarini	36
Figura 3 - Gravura que representa Giuseppe Chiarini	39
Figura 4 - Nota de chegada do Circo Chiarini	45
Figura 5 – Propaganda do Circo Chiarini	47
Figura 6 - Fotografias, gravuras e propagandas referentes a Giuseppe Chiarini e seu circo. Da esquerda para a direita: Circo Chiarini no Japão em 1886; Circo Chiarini na Argentina em 1877; Circo Chiarini em Calcutá, Índia, 1881; Giuseppe Chiarini (sem data); Giuseppe Chiarini na Austrália em 1872; Circo Chiarini no Japão em 1886 e Circo Chiarini no Japão em 1886	49
Figura 7 - Nota de falecimento da girafa do Circo Chiarini	70
Figura 8 - Nota de falecimento do tigre do Circo Chiarini	70
Figura 9 - Nota de venda do madeiramento do Circo Chiarini.....	71
Figura 10 - Nota de estreia do Circo Chiarini no Brasil	72
Figura 11 - Exemplo de "fazer a praça".....	73
Figura 12 - Trecho de propaganda do Circo Chiarini com identificação de funcionários	75
Figura 13 - Propaganda do Circo Chiarini	79
Figura 14 - Universal de Albano Pereira. À esquerda na imagem, fachada do Circo Universal	81
Figura 15 - Circo Universal de Albano Pereira. À direita na imagem, lateral e fundo do Circo Universal	82

Figura 16 - Gravura satirizando os cavalos de Chiarini	89
Figura 17 - Atrações equestres do Circo Chiarini	91
Figura 18 - Cavalos assinando convocatória para espetáculo em benefício	92
Figura 19 - A equestre Belem Cuba	95
Figura 20 - Propaganda das Pilulas de Holloway e do Circo Chiarini juntas	98
Figura 21 - A volta da língua, por Sr. Carlos	100
Figura 22 - Propaganda 1	109
Figura 23 - Propaganda 2	110
Figura 24 - Propaganda 3	111
Figura 25 - Propaganda 4	111
Figura 26 - Propaganda 5	112
Figura 27 - Propaganda 6	113
Figura 28 - Propaganda 7	114
Figura 29 - Propaganda 8	115
Figura 30 - Propaganda 9	116
Figura 31 - Propaganda 10	116
Figura 32 - Propaganda 11	116
Figura 33 - Propaganda 12	117
Figura 34 - Propaganda 13	118
Figura 35 - Angelique Chiarini	142
Figura 36 - Madame Saqui, aproximadamente 1820	143
Figura 37 - Les Scéurs Chiarini	143
Figura 38 - Constanza Chiarini	144
Figura 39 - Artistas da Família Chiarini	144

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. CAPÍTULO 1 - FAMÍLIA CHIARINI: ANTECEDENTES	18
1.1 Trama de parentescos	18
1.2 O fazer artístico dos Chiarini	24
1.3 Aparições e Reconfigurações	25
1.4 Os Chiarini no espetáculo circense	29
2. CAPÍTULO 2 – GIUSEPPE CHIARINI, “O FRANCONI DA AMÉRICA” ...	33
2.1 Mapas.....	51
3. CAPÍTULO 3 - A PRODUÇÃO DO CIRCO CHIARINI NO BRASIL DE 1869 A 1872	63
3.1 A produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872	63
3.2 Temporadas do Circo Chiarini no Brasil	64
3.3 O circo em movimento: meios de transporte	65
3.4 Processos operacionais/artísticos do deslocamento circense	69
3.5 Espaços de atuação - Circo da Guarda Velha e Pavilhão Universal de Albano Pereira	76
3.6. Relações e incorporações artísticas	83
3.7 Divulgação e propagandas: estrutura e forma	107
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
BIBLIOGRAFIA E FONTES	129
ANEXOS	136
Anexo A - Quadro cronológico das aparições dos membros da família Chiarini em diversas datas e países	137
Anexo B - Referências das informações contidas nos mapas	145
Anexo C - Relação dos nomes dos cavalos do Circo Chiarini	149

INTRODUÇÃO

No vapor transacto foi para Pernambuco o Sr. Chiarini e a sua companhia. Nós a recomendamos a bela rapaziada do Recife, que saberá apreciá-la como merece.

Não deixem passar camarão pela malha, e nem tão pouco comam gatos por lebres: enfim nós a entregamos nas vossas finas e patusca mãos.

("Columna Telegraphica" do periódico *A Mocidade*. Maranhão, 01/12/1875. Autor: "Democrito".)

Por meio de estradas, picadas e mares, sobre carros de boi, navios e trens, os circos venceram os mais variados percursos e distâncias. O fazer circense, em permanente "trânsito" e em sua mais ampla complexidade, foi e é constituído pelas relações estabelecidas com vilas, cidades e países que os circenses visitavam e ainda visitam. Nesse sentido, a produção do circo como espetáculo é permeada por tudo aquilo que envolve a sua trajetória de itinerância.

Influenciados pelo conceito de que a produção circense é fundamentada pelas diversas relações com as sociedades com as quais interage em cada momento histórico, propomo-nos¹ analisar nesta pesquisa a contemporaneidade da linguagem circense no período de 1869 a 1872, por meio da experiência do Circo Chiarini em terras brasileiras. Assim, frente a isto, nosso objetivo foi dar visibilidade às características polissêmicas e polifônicas dessa linguagem, ou seja, à diversidade de maneiras de como os homens e mulheres circenses incorporavam, criavam e interagiram com as produções/elaborações culturais, artísticas e tecnológicos dos vários territórios percorridos dentro do recorte temporal e espacial abordado.

Como se pode observar, tomamos os conceitos de contemporaneidade e/ou contemporâneo como fios condutores para analisar as produções do Circo Chiarini no que diz respeito às relações vivenciadas no período estudado. Nesse sentido, ampliando um pouco mais seu uso, entendemos por contemporaneidade os diálogos existentes entre a prática artística; nesse caso, a do circo, e os diversos elementos singulares ao período histórico na qual está inserida.

Dessa maneira, o circo, bem como outras expressões artísticas, uma vez que se apropria e utiliza, em sua produção, de elementos próprios à época e à sociedade em que se apresenta, estabelece um vínculo temporal e de relação com o período histórico em que acontece e, dessa forma, revela a sua contemporaneidade que, afinal, é um dos núcleos de

1. A opção por redigirmos este trabalho utilizando-se a primeira pessoa do plural, que é uma escolha e, acima de tudo, uma postura ética do autor da pesquisa, justifica-se por acreditarmos que essa é uma realização coletiva e que não partiu de uma pessoa isoladamente, mas de toda uma construção conjunta composta por variados sujeitos e experiências.

sustentação de sua permanência, continuidade e transformações até os dias atuais, independente dos novos e variados formatos que apresenta.

Uma vez identificado esse ponto, outra questão a ser abordada refere-se à nossa escolha pelas experiências do Circo Chiarini como guia para analisarmos a contemporaneidade da linguagem circense. Por que este circo, este empresário e não outro, uma vez que temos como proposta adentrar na produção circense da época?

A resposta a esse questionamento imediatamente nos obriga a descrever uma breve apresentação dele e de seu proprietário.

O Circo Chiarini foi fundado em Cuba, em 1856, por Giuseppe Chiarini, conhecido como "o Franconi da América", nascido em Roma, Itália, em 1823, e, após diversas turnês continentais, encerrou suas atividades no Panamá no ano de 1897, com o falecimento do empresário (CERVELLATI, 1961). A família Chiarini, como apontam alguns autores², era composta por inúmeros artistas e os registros de suas atuações datam do final do século XVI.

Como trataremos mais detalhadamente no primeiro capítulo, é praticamente inviável a tentativa de traçar uma biografia ou genealogia dos Chiarini, em função da grande quantidade de membros dessa família atuando em diferentes épocas e lugares, com fazeres artísticos variados, contando, inclusive, com a ocorrência de parentes homônimos. Com relação a esse último fato, é importante salientar que no decorrer de nossas investigações cruzamos com a existência de outros dois Giuseppe Chiarini, além daquele que é personagem central da pesquisa, e que serão apresentados também no capítulo inicial deste trabalho.

Voltando à questão que havíamos lançado anteriormente, a opção pelo Circo Chiarini e não outros similares, que atuaram simultaneamente a ele, se justifica pela elevada quantidade de fontes que tratam da família e, principalmente, do circo de Giuseppe Chiarini. Essas fontes consistem em trabalhos de historiadores e pesquisadores em geral, e em registros jornalísticos diversos como, por exemplo, propagandas, crônicas, críticas, anúncios, gravuras e notas de entradas e saídas marítimas nos portos.

A título de ilustração, elencamos um total de 22 autores de diversos países como Estados Unidos, México, França, Brasil, Itália, Argentina, Austrália e Costa Rica que escreveram direta ou indiretamente sobre essa família de artistas³ e que foram fundamentais

2. Entre eles, podemos citar Charles Gates Sturtevant (1932), Henry Thétard (1947), Alessandro Cervellati (1961), Monica J. Renevey (1977) e Dominique Jando (Sem data).

3. Nos Estados Unidos: Charles Gates Sturtevant (1932) e Dominique Jando (Sem data). No México: Armando de Maria e Campos (1939) e Julio Revollo Cárdenas (2010). Na França: Henry Thétard (1947) e Monica J. Renevey (1977). No Brasil: Athos Damascenos (1956), Antônio Guerra (1968), Affonso Ávila (1978), Carlos Eugênio Marcondes de Moura (1993), Silvia Cristina Martins de Souza (2002), Erminia Silva (2007), Lara Rocho (2011), Alice Viveiros de Castro (Material de pesquisa não publicado, cedido gentilmente em 2013). Na

para esse estudo. Além desta bibliografia, mais especificamente no Brasil, encontramos em 69 distintos periódicos nacionais 528 registros jornalísticos a respeito do Circo Chiarini e familiares ao longo do século XIX.

De imediato, esse próprio levantamento numérico referente à quantidade de pesquisadores que tratam dos Chiarini indica a importância e significado que esta família possui para a historiografia circense, para as artes do circo em geral e, principalmente, para a produção artística no Brasil. Ao mesmo tempo, a elevada porção de registros sobre o Circo Chiarini realizados por dezenas de periódicos do século XIX, somente no Brasil, sinaliza, também, o quanto o mesmo se produziu em permanente contato com a sociedade e os meios de comunicação da época.

Assim, os motivos que justificam essa vasta oferta de fontes de jornal em torno, especialmente, do Circo Chiarini, estão ligados à sua excelência artística e, em particular, a essa sua capacidade de se produzir como espetáculo que concebia diversas relações com as localidades onde se apresentava. Em suma, a fusão de um espetáculo de qualidade com a permanente interação que Chiarini estabelecia com as sociedades nas quais imergia, resultou numa publicação elevada de registros em periódicos a respeito do circo.

Vale ressaltar que o circo de Giuseppe Chiarini, obviamente, não foi único em seu tempo, pois muitos outros circos e empresários atuaram simultaneamente com a mesma primazia e habilidade de autoprodução. Posto isso, nossa imersão no percurso do Circo Chiarini no Brasil se constitui também e indiretamente como uma investida na experiência da composição da linguagem circense de vários outros artistas e diretores de circo coexistentes a Giuseppe Chiarini, como é o caso de Bartholomeu da Silva Corrêa e Albano Pereira. Neste estudo, portanto, Giuseppe é apenas um dos protagonistas pertencentes a um vasto conjunto de outros circenses, ou seja, um dos exemplos que reflete os modos de elaboração desta arte no século XIX.

Assinaladas essas questões, seguimos, então, a trajetória do Circo Chiarini pautados pela ótica de como ele estava se constituindo no período indicado, contemplando desde a organização do espetáculo até sua itinerância, dos aspectos técnicos e operacionais da atuação do circo até sua relação social, política e econômica com as cidades por onde passou.

Assim, colocamo-nos sensíveis à multiplicidade de interações e reflexos representados pelo circo em uma parte significativa da sociedade brasileira oitocentista, bem como o

Itália: Alessandro Cervellati (1961). Na Argentina: Raúl H. Castagnino (1969), Beatriz Seibel (1993), Teodoro Klein (1994), César Ortega (Material de pesquisa não publicado, cedido gentilmente em 2012). Na Austrália: Mark St. Leon (2007). No Chile: Pilar Ducci González (2011). Na Costa Rica: Pilar Ho Marín e Kelcey Johnson (2014).

inverso, as interações e reflexos que partiram dessa sociedade e transpareceram na produção do espetáculo circense. Em outros termos, a perspectiva foi a de nos posicionarmos permeáveis às diversas questões, debates e desdobramentos resultantes da referida relação circo-sociedade, que foram vivenciadas por ambos mutuamente.

Dessa forma, encaramos o fazer do Circo Chiarini a partir do seu próprio dinamismo, com o olhar atento ao que ele pôde nos revelar sobre sua existência e atuação, e nos balizamos pela questão de como a linguagem circense está incessantemente moldando-se e transformando-se em confluência com as relações societárias de cada época. Assinalado esse ponto, encabeçamos, então, um estudo que parte da experiência de um circo para analisar parte da produção circense brasileira e de quais maneiras ela se configurou no período de 1869 a 1872.

Enfim, ao “darmos as mãos” ao Circo Chiarini, foi possível vislumbrar a dimensão da complexa construção artística, empresarial, publicitária, arquitetônica encabeçada pelos circos e o quanto a arte circense dialogou, incorporou e foi protagonista do que estava acontecendo nesse período em termos artísticos, tecnológicos, culturais e políticos. Com isso, a trajetória do Circo Chiarini pôde nos proporcionar esse cenário não só para dentro dele mesmo, mas no sentido de nos apresentar e/ou permitir visibilidade a toda a produção da época, seja nos territórios circenses, teatrais, musicais, tecnológicos, nas ruas, nas praças, nos teatros etc.



Frente à proposta de análise desta pesquisa, um só registro ou fonte que aborde o fazer do Circo Chiarini não é capaz de abarcá-la por inteiro. Nem mesmo variadas fontes são capazes de cumprir com um objetivo tão extenso. No entanto, por meio da adoção de grande diversidade de materiais de pesquisa - livros, periódicos, documentos cartoriais e iconografias - é possível, ao menos, oferecer diferentes “olhares” e “contrastes” para qualquer proposta de investigação histórica.

Assim, acreditamos que o levantamento e cruzamento de diferentes fontes nos possibilitou uma aproximação mais íntima e abrangente com o nosso objeto de estudo. Ao adotarmos esse eixo metodológico, estabelecemos uma abordagem que consistiu na organização, interpretação e cruzamento das mesmas.

No que diz respeito mais especificamente à interpretação e cruzamento dessas fontes, consideramos que elas não são depositárias ou guardiãs de “verdade(s)”. Isto quer dizer que a

interpretação das mesmas foi orientada por uma análise crítica, no sentido de criar com esse material um debate e de sermos estimulados e surpreendidos pelos mesmos, gerando, dessa maneira, produção de memórias relacionadas às experiências do Circo Chiarini.

Mais precisamente sobre a multiplicidade de registros que embasam essa pesquisa, vale mencionar que as fontes jornalísticas, em cruzamento com as bibliográficas citadas anteriormente (22 pesquisadores), configuram-se como um importante “banco de dados” sobre a família e o Circo Chiarini, e nos proporcionaram informações significativas em relação à composição do circo como espetáculo da época.

Além disso, por meio desse “banco de dados”, tivemos condições de entrar em contato, indiretamente, com distintas formas de construções das histórias e memórias de outras produções artísticas brasileiras - teatro, dança, música etc. - que silenciaram o quanto houve de protagonismo circense para dentro delas mesmas. Ainda, nesse contexto, foi possível também dialogar com os atuais produtores da linguagem circense, independentemente do formato ou espaço em que ela se consolida: nos circos itinerantes de lona, escolas de circo, circo social, universidades, festivais, encontros, oficinas, grupos de artistas autodidatas e autônomos, circos estrangeiros, ruas, praças, entre muitos outros. Ao caminharmos de mãos dadas com as elaborações históricas do Circo Chiarini e de seus pares no século XIX, conseguimos tencionar, com os circenses atuais, os debates que pressupõem que a contemporaneidade sempre foi um elemento formador da arte do circo e que ser artista circense, até hoje, implica estar em sinergia com seu tempo e, consequentemente, ser um aprendiz permanente.

Com a intenção de demonstrar a relevância desse “banco de dados” para esta pesquisa em questão e para outros trabalhos acadêmicos que vislumbrem o estudo das artes circenses, bem como o quanto ele aponta as significações da imersão do Circo Chiarini na sociedade brasileira, descrevemos abaixo alguns valores numéricos mais específicos.

Os 69 diferentes títulos de jornais levantados encontram-se em onze estados brasileiros, sendo eles; Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Ceará, Maranhão, Pará e Amazonas e, além disso, estão concentrados num conjunto de 26 variados anos, entre o período que se estende de 1832 a 1887.

Nessa totalidade de fontes jornalísticas, coletamos 528 ocorrências diretas sobre a produção da família e, principalmente, do Circo Chiarini, sendo elas propaganda, crônicas de cunho variado, registros de passageiros, pequenas notas, notícias diversas e, ainda, 15 gravuras dedicadas ao Circo. Destas 528 ocorrências, a grande maioria é referente às duas

turnês do Circo Chiarini no Brasil, sendo, portanto, 149 da primeira turnê, de 1869 a 1872, e 325 da segunda, de 1875 a 1877. As outras 54 ocorrências restantes dizem respeito principalmente a outros membros da família Chiarini que estiveram na América Latina no período de 1829 a 1840.

A disponibilidade de ocorrências no Brasil concentradas nestes dois períodos justifica nossa escolha pelo recorte temporal referente à primeira turnê de Chiarini no Brasil (1869 a 1872). Não adotamos ambos ou apenas o segundo período, pois como constatamos ao longo de nossas investigações, a primeira turnê brasileira do Circo já oferece amplas e ricas possibilidades de reflexões sobre a produção do Circo e, além disso, não caberia no escopo desse estudo tratar de tantas fontes e debates que delas surgem no tempo vigente para a realização do mesmo.

No entanto, apesar de fecharmos o recorte temporal nos anos de 1869 a 1872, lançamos mão, também, de registros do Circo Chiarini pertencentes aos de 1875 a 1877, como forma de alicerçar ainda mais os temas e argumentos levantados ao longo do trabalho.

Com relação ao tratamento gramatical dado às fontes jornalísticas, é importante ressaltar que mantivemos ao longo do texto o título dos periódicos segundo a grafia da época, mas que as citações diretas de seus conteúdos foram transcritas com a redação atual.

Na primeira parte do capítulo 1 optamos por apresentar a família Chiarini contemplando as aparições e reconfiguração do fazer artístico de seus componentes ao longo da história. Com isso, foi possível conceber a ideia do quanto os Chiarini se organizaram como uma extensa família, composta por dezenas de artistas atuando em variados lugares e épocas. Em função do "enovelado de parentescos" e até mesmo da existência de membros homônimos, como é o caso de Giuseppe Chiarini, não foi viável descrever uma espécie de biografia precisa dos mesmos. No entanto, foi possível traçar as produções e reconfigurações artísticas da família no período que se estende do século XVI ao século XIX.

No capítulo 2 elaboramos uma apresentação do percurso de Giuseppe Chiarini (1823 - 1897) que abarca de forma abrangente parte de suas vivências artísticas, do início ao fim de sua carreira. Ainda, como forma de ilustrar a totalidade de suas atuações, montamos 11 mapas que roteirizam suas turnês mundiais partindo do seu nascimento até seu falecimento em 1897.

O motivo para essa abordagem, sem a pretensão de um profundo mergulho, deve-se, principalmente, ao fato de que no início de sua carreira, suas viagens e realizações nos informam e nos localizam sobre o modo de composição da linguagem circense desenvolvida por ele e por sua companhia. Consequentemente, essas mesmas experiências, em relação ao

recorte temporal de nossa pesquisa, antecipam elementos da contemporaneidade do fazer artístico de Giuseppe Chiarini pautada na permanente interação, influência e incorporação de componentes sociais, culturais, tecnológicos e políticos do período.

Por fim, no terceiro capítulo focamos diretamente na produção da linguagem circense desenvolvida pelo Circo Chiarini especificamente no Brasil, nos anos de 1869 a 1872. Como mencionado anteriormente, apesar de termos esse período como recorte temporal de nosso estudo, também lançamos mão de algumas das experiências de Chiarini no período de 1875 a 1877, sua segunda turnê brasileira, para reforçar mais objetivamente os temas e argumentos que tratamos nesse capítulo.

CAPÍTULO 1

1.1. FAMÍLIA CHIARINI: TRAMA DE PARENTESCOS

A proposta de analisar a construção da linguagem circense por meio da produção do Circo Chiarini obrigou-nos à imersão na história e trajetória dessa família de artistas. Tal investida, de certa forma biográfica, se fez importante, pois, além de ser necessária para a compreensão do nosso objeto de estudo, ao longo de nossas investigações fomos surpreendidos por uma questão que gerou dúvidas que precisavam ser esclarecidas para que possibilitassem o desenvolvimento da pesquisa. Essa questão ou obstáculo que trataremos a seguir refere-se à existência de três artistas com o mesmo nome: Giuseppe Chiarini.

Como primeiro esclarecimento, é importante salientar que nosso foco para este estudo é a produção circense do Giuseppe Chiarini, "o Franconi da América"⁴, e sempre que tratarmos do Circo Chiarini, estaremos nos referindo ao circo desse artista. No entanto, cruzamos com a existência e a trajetória de outro Giuseppe Chiarini, que esteve na América Latina com sua família entre 1829 e 1840 e que, nesse período, segundo aponta o pesquisador Teodoro Klein (1994), já era um senhor de idade avançada e levava a referência de "mestre das arlequinadas"⁵. Finalmente, fechando essa tríade de personagens homônimos, encontramos um terceiro Giuseppe que, também com seus familiares, atuou como equilibrista de corda no ano de 1830 no Estado da Boêmia - atual República Tcheca, segundo apresenta o historiador italiano Alessandro Cervellati (1961).

A partir da análise de diversos autores, o que nos levou a crer que são três personagens diferentes é o fato de que dois deles estão atuando simultaneamente no ano de 1830 em lugares muito distintos e, também, que o Giuseppe que adotamos como nosso objeto de estudo era ainda uma criança nesta data, contando apenas sete anos de idade.

A demarcação da existência desses três artistas foi significativa para dissolvermos misturas e confusões protagonizadas por alguns pesquisadores⁶ entre a produção e a trajetória

4. Lembrando que este artista nasceu em Roma, Itália, em 1823 e faleceu no Panamá em 1897 (CERVELLATI, 1961).

5. Sobre este Giuseppe Chiarini, especificamente, escrevemos um artigo que aborda a sua atuação na América Latina (Uruguai, Argentina e Brasil) no período de 1829 a 1840. Esse artigo, intitulado "Trajetórias Circenses: A produção da linguagem circense por membros da família Chiarini na América Latina nos anos de 1829 a 1840", está no prelo da Revista Ensaio Geral, Volume 5, número 10, publicação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Pará.

6. No artigo "Trajetórias Circenses: A produção da linguagem circense por membros da família Chiarini na América Latina nos anos de 1829 a 1840", mencionado na nota anterior, esclarecemos as misturas e confusões realizadas por alguns pesquisadores a respeito da trajetória desses três personagens. Estes autores são,

de cada um deles e, além disso, também possibilitou um direcionamento mais específico na produção de Giuseppe Chiarini, nascido em 1823.

Por fim, essa demarcação foi um exercício prévio relevante para já nos indicar o quanto a família Chiarini era composta por inúmeros artistas em diferentes períodos, lugares e fazeres artísticos, podendo, inclusive, contar com vários membros com o mesmo nome, como acontece no caso de Giuseppe. Além disso, é preciso registrar que, apesar das “confusões bibliográficas”, uma revelação fundamental foi que em cada uma das fontes utilizadas pelos autores que tratam dos artistas Chiarini, em datas e países distintos, o nome Circo Chiarini representava sucesso garantido.

Assim, logo que iniciamos as primeiras pesquisas sobre uma possível biografia dos Chiarini, deparamo-nos com um grande mosaico de relações de parentesco desses artistas, uma espécie de quebra-cabeças com dezenas de peças muito espalhadas e de encaixes complexos. Nesse estudo, não adotamos o conceito de genealogia⁷, ou seja, não nos propomos a investigar as origens de um indivíduo ou da família Chiarini, mas sim pensá-los como parte de uma complexa rede de produções sociais, na qual se estabelecem relações que dão origem a inúmeras criações e geram multiplicidades artísticas e culturais. Desse modo, ao estudarmos a linhagem Chiarini, não pretendemos isolá-la enquanto uma árvore genealógica estanque e inerte, mas sim evidenciar algumas circunstâncias vivenciadas por estes artistas nômades nas relações com as culturas locais, as produções circenses e artísticas contemporâneas ao período proposto.

Alessandro Cervellati (1961, p. 245) apresenta um "sentimento de desapontamento pessoal" quanto à tentativa de narrar os acontecimentos de uma das mais “extraordinárias dinastias que a história do espetáculo nômade pôde registrar”⁸, causado pela deficiência de documentação acerca dos Chiarini.

Esse autor alerta que buscou esboçar, mesmo que com a “escassíssima trama das notícias de cronistas e historiadores”, os enredos que permearam a trajetória desses artistas,

especificamente: Henry Thétard (1947); Raúl Castagnino (1969); Beatriz Seibel (1993); Teodoro Klein (1994); Erminia Silva (2007); Julio Revollo Cárdenas (2010) e Pilar Ducci Gonzáles (2011).

7. "GENEALOGIA: s.f (1538) 1 estudo que tem por objeto estabelecer a origem de um indivíduo ou de uma família. 2 exposição cronológica, ger. em forma de diagrama, da filiação de um indivíduo ou da origem e ramificações de uma família 3 conjunto de antepassados segundo uma linha de filiação 4 *p. ext.* linhagem, estirpe 5 *fig.* série de dados que compõem a história do desenvolvimento de uma ramo qualquer da atividade humana; procedência, origem <a g. das instituições latino-americanas> <a g. da dança> 6 FIL em Nietzsche (1844 - 1900) e Foucault (1926-1984), investigação da história com o objetivo de identificar as relações de poder que deram origem a ideias, valores ou crenças ° ETIM gr. *genealogía*, as 'história de uma família', pelo lat. *genealogia*, ae 'linhagem, descendência (de famílias)' ° SIN/VAR ver sinonímia de *linhagem*" (HOUAISS, 2009, p. 662)

8. "[...] di una delle dinastie piú straordinarie che la storia dello spettacolo nomade possa registrare [...]". Tradução livre de Guilherme Ivo.

mas que ainda deixa muitas “zonas descobertas” e que deseja “maior sucesso aos futuros pesquisadores na tentativa de poderem reunir uma soma de notícias tal que torne possível o acabamento”⁹. (1961, p. 258).

Ao entrar em contato com essa análise, e tendo por base a investigação pautada no diálogo e cotejamento de fontes, que foi realizada para esse estudo, verificamos que realmente enfrentamos um terreno movediço ao mergulhar na trajetória da família Chiarini. No entanto, nossas pesquisas revelaram que, ao contrário da afirmação de Cervellati referente à escassa trama de notícias acerca desses artistas, há consideráveis fontes que tratam das atuações artísticas de seus membros e do Circo Chiarini ao longo dos séculos, e que, apesar desta disponibilidade de fontes não eliminar as dificuldades de se traçar os vínculos de parentesco dos Chiarini, ao menos favorece a ampliação do olhar sobre a trajetória desta família de artistas e suas produções e trocas na historiografia circense.

Nesse sentido, o levantamento de fontes realizado para essa pesquisa, acalora o debate que tange a ideia de buscar, organizar e escolher as fontes de pesquisa.

Se tomarmos como base apenas o que foi encontrado de registros escritos publicados em livros, mesmo não sendo poucos, ainda contaremos com uma oferta limitada de fontes. Agora, no momento em que nos dispusemos a buscar variadas fontes como registros cartoriais, documentos oficiais, jornais e periódicos diversos, apropriamo-nos de um banco de dados extremamente amplo e distinto, que se contrapõe à ideia de “deficiência de documentação acerca dos Chiarini”, apontada não somente por Alessandro Cervellati (1961), mas por grande parte dos pesquisadores atuais que alegam o mesmo ao adotarem o circo como tema de pesquisa.

Então, frente a tantas fontes diversas nas quais nos apoiamos, por que a dificuldade de alinhar uma espécie de biografia dos artistas Chiarini?

A complexidade desse fazer deve-se a alguns motivos que serão elencados a seguir. Entre eles está o fato de que foram encontrados diversos pequenos recortes pontuais e esparsos relacionados à atuação e trajetória dos artistas da família Chiarini. Assim, o que constatamos é que realmente as relações familiares entre os seus diversos personagens se perderam ao longo da história e que a tarefa de correlacioná-los seria mesmo muito laboriosa.

9. "Abbiamo cercato di abbozzare, con le scarsissime tessere offerteci dalle notizie e degli storici, il mosaico che dovrebbe rappresentare aspetti, vite, miserie e miracoli della dinastia Chiarini: ma enormi zone (per non dire i nove decimi del quadro) risultano scoperte. Auguriamo ai futuri ricercatori una maggior fortuna, in modo da poter raggiungere una tale somma di notizie da rendere possibile il completamento.". Tradução livre de Guilherme Ivo.

Novamente o historiador Alessandro Cervellati oferece uma informação esclarecedora com relação a essa dificuldade:

Mario Verdone, da U.H.C. [*Union des historiens du cirque*]¹⁰, num belíssimo artigo sobre Giuseppe Chiarini, diz que a tarefa de pôr ordem na atividade e na genealogia dos Chiarini é particularmente árdua: “Como chegar ao fim, quando uma Maria Rosa Chiarini, sogra da célebre Madame Saqui, queixava-se, em 1818, por ter de manter uns trinta familiares?” A este propósito, é significativa a passagem de uma súplica desta Chiarini, endereçada ao Ministro do Interior francês, em que ela se lamenta “que, tendo tido vinte rapazes, dirige uma casa de trinta pessoas oriundas dos seus seis filhos ainda vivos, sem contar os trinta sobrinhos”.¹¹ (VERDONE, 1960 apud CERVELLATI, 1961, p. 246)

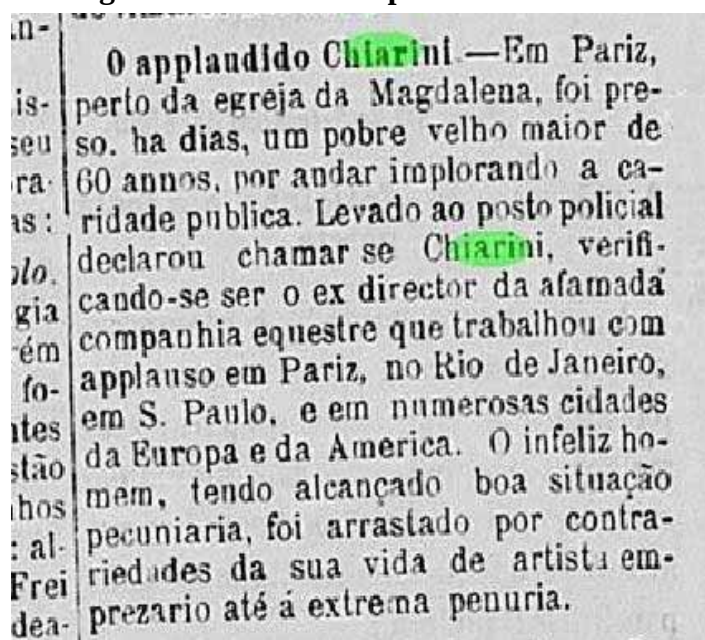
A relação de parentes apresentada na descrição acima evidencia a dificuldade de se perseguir e correlacionar os Chiarini ao longo dos séculos de existência da família e dos inúmeros países em que atuaram. Além disso, os Chiarini se caracterizaram como artistas de vida itinerante, e que atuavam, entre outras modalidades, como equilibristas, malabaristas, acrobatas e mímicos em grandes feiras, principalmente nos séculos XVI, XVII e XVIII. Essa condição, que trataremos adiante, resulta em uma produção "delimitada" - mas não diminuta - de registros sobre a trajetória desses artistas no período citado e, conseqüentemente, na dificuldade de estabelecer as suas relações de parentesco.

Por fim, para ilustrar ainda mais esse processo emaranhado de constituição da família Chiarini, o jornal carioca *O Apostolo*, de 1885, traz a seguinte notícia, que primeiramente foi publicada no jornal *La Patria* de Montevideu, Uruguai, e que foi replicada em outros cinco jornais brasileiros no mesmo ano:

10. União dos Historiadores de Circo (tradução livre do autor). Segundo o pesquisador Genís Matabosch, o também pesquisador Tristan Rémy, juntamente com outros estudiosos das artes circenses oriundos de diversos países, fundam em 23 de março de 1957 a União dos Historiadores de Circo (UHC). A proposta da União era a dedicação à investigação das artes circenses em âmbito internacional e de caráter multicultural. Sua existência se estendeu até 1963, sendo que alguns de seus membros continuaram a produzir sob a tutela da União até aproximadamente 1967. Em março de 2012, durante o primeiro Festival de Circo Castelo de Figueres, a União voltou a se reunir, contando com a presença de novos historiadores.

11. "Dice Mario Verdone, dell'U.H.C. in un suo bellissimo saggio su Giuseppe Chiarini, che il compito di mettere ordine nell'attività e nella genealogia dei Chiarini è particolarmente arduo: "Come venirne a capo quando una Maria Rosa Chiarini, suocera della celebre Madame Saqui, si lagna nel 1818 di dover mantenere ben trenta familiari?". Significativo, a questo proposito, è un passaggio di una supplica indirizzata da questa Chiarini al Ministri dell'Interno francese, nella quale essa si lamenta "che, avendo avuto venti ragazzi, dirige una casa di trenta persone provenienti dai suoi sei figli ancora vivi, senza contare trenta nipoti". Tradução livre de Guilherme Ivo.

Figura 1 - Nota sobre "prisão de Chiarini"



Fonte: *O Apostolo*, 11/09/1885¹²

A triste informação acima, no entanto, foi questionada pelo também jornal carioca *Diario de Noticias* de 11 de setembro de 1885, que esclareceu que este desafortunado cidadão tratava-se de outro Chiarini, e que “o que aqui esteve acha-se atualmente na Nova Zelândia, dirigindo uma grande companhia equestre.” Essa última informação foi confirmada por meio de pesquisas realizadas por alguns historiadores, que a comprovaram através de propagandas e fotografias.¹³

Independentemente do cidadão que protagonizou a notícia acima ser ou não um membro da família de artistas Chiarini, o fato apresentado acena para o debate do quanto existiu e existe apropriação de nomes de personalidades por terceiros com intenções diversas. Tal ação, obviamente, não é exclusividade do universo circense. No entanto, no âmbito destas artes, verificamos ao longo de sua história, e mesmo atualmente, diversas pessoas, empresas e companhias utilizando-se de nomes consagrados¹⁴.

12. No caso específico desta matéria, o Chiarini mencionado trata-se de Giuseppe Chiarini nascido em 1823.

13. Entre eles, podemos citar Julio Revolledo Cárdenas (2010, p. 87) e Dominique Jando (Sem data), editor do portal www.circopedia.org. Este último se baseia em informações do historiador do circo americano Charles Gates Sturtevant, que publicou em 1932 um artigo intitulado *Chiarini, Prince of International Showmen* e, também, no historiador de circo australiano Mark St. Leon, autor da obra *Circus In Autralia – The American Century, 1851-1950*. Não conseguimos acessar tanto o trabalho de Sturtevant quanto o de Mark St. Leon, pois são consideradas obras raras. A título de curiosidade, encontramos o livro *Circus In Autralia – The American Century, 1851-1950* no site www.ebay.com (acessado em: 28 abr. 2014), no valor de 295,00 dólares australianos, o equivalente a 607,7 reais (consulta de câmbio em: <http://pt.loobiz.com/moeda-conversor/dolar-australiano+real>. Acessado em: 28 abr. 2014).

14. Um exemplo claro que ilustra a situação em questão é o caso do Circo Charles Barry, de propriedade de Barry Charles Silva, Edmundo Silva e Antenor Alves Ferreira. O circo da família Silva, que apesar de sua maior atuação ter se dado no século XX, iniciou suas atividades no final do século XIX, até o seu encerramento no

No caso de Chiarini, quando ainda não era comum o registro formal das companhias artísticas, parece que este nome foi utilizado por outros indivíduos. Em função disso, é muito provável que, nas origens desta família, alguns artistas que aparecem registrados pontualmente nas documentações históricas possam não ser um “legítimo” representante da família Chiarini, ou seja, detentor de laços biológicos, empresariais ou matrimônios de fato.

Vários grupos sociais têm como ideal definir uma longa linhagem familiar de dinastia. Esse fato talvez seja herança das formas monárquicas de definição da sucessão de uma mesma família. Os circenses, provavelmente influenciados desde “aqueles tempos”, também utilizam o mesmo sentido de sucessão de herdeiros e continuadores e reforçam suas "origens" e "tradição artística" auto denominando-se como uma dinastia. Nesse sentido, a família Chiarini não fugiu à regra.

Entretanto, essa série de argumentos que apontam para a dificuldade de alinhar uma espécie de biografia dos Chiarini (válido para a maioria das famílias circenses), nos faz questionar o quanto é apropriada a referência a essa família como uma "dinastia", algo que pressupõem continuidade sem interrupções, uma sucessão inalterada. As diversas lacunas que permeiam a biografia dos Chiarini; a inviabilidade de traçar relações de parentescos em função da vida itinerante desses artistas; os registros, mesmo que abundantes, mas esparsos e pontuais de suas atuações; e a hipótese de apropriação do sobrenome Chiarini por artistas que não possuíam laços biológicos ou matrimoniais com eles, nos evidencia a impossibilidade de afirmar a ideia de uma "dinastia" associada aos Chiarini. Por esse motivo, optamos por não adotarmos esse conceito e sempre aspeá-lo quando mencionado por algum pesquisador. Desse modo, portanto, buscar o fechamento da trama genealógica da família Chiarini não é o que se propõe neste estudo.

Apesar disso, elaboramos uma espécie de catálogo cronológico que pode lançar luz às aparições destes artistas em diferentes épocas e países (ver anexo A, página 137). A produção desse material foi importante como tentativa de, pelo menos, oferecer visibilidade para o extenso mosaico que o nome desta família compõe e garantir o desmembramento de alguns entraves como, por exemplo, a existência de três artistas em períodos distintos com o mesmo nome, no caso, Giuseppe Chiarini.

início da década de 1980, já havia adotado os seguintes nomes: Circo Theatro Variedades Irmãs Silva, Circo Zoológico Brasil, Circo Norte Africano, Circo Panamericano e, por fim, Circo Charles Barry. Segundo o próprio Barry, as alterações do nome do circo se justificam pelo fato de que os empresários circenses se beneficiavam do sucesso de outros circos ao copiarem seus nomes, inclusive ele próprio se beneficiou dessa maneira ao adotar os nomes Panamericano e Norte Africano, já utilizado por outros circenses (informação verbal). Por este motivo foi que optou por denominar o seu empreendimento, por fim, aludindo ao seu próprio nome, de maneira que poderia comprovar sua autenticidade.

1.2. O FAZER ARTÍSTICO DOS CHIARINI

A partir do exposto sobre a biografia da família Chiarini, conseguimos capturar indícios que apontam para os números e atividades artísticas que seus integrantes desenvolveram.

Henry Thétard (1947)¹⁵, jornalista do *Petit Parisien*, domador de leões, diretor de um jardim zoológico e, também, considerado um dos primeiros historiadores circenses europeus, afirma que a maior "dinastia italiana"¹⁶ de circo é certamente aquela dos Chiarini. Segundo ele, surgiram primeiramente na França, na feira de Saint-Laurent, em 1580, como dançarinos de corda e manipuladores de marionetes. Alessandro Cervellati (1961) informa que os Chiarini eram originalmente arlequins e acrobatas, e que eram mencionados por cronistas franceses e alemães como funâmbulos, mímicos, marionetistas e adestradores de cavalos. Ainda de acordo com esse autor, não eram apenas dançarinos de corda, mas também mímicos de primeira ordem e que o conjunto ganhava a denominação a partir do gênero de virtuosidade que apresentava: Companhia Chiarini, acrobática-mímica-ginástica-dançante. Por fim, Monica J. Renevey (1977, p. 235) confirma que a mais antiga "dinastia" de arlequins, de bufões, de funâmbulos e, particularmente, de artistas de circo, é a dos Chiarini, Chiariny ou Chearini, e acrescenta que seus membros, “muito célebres durante trezentos anos, se separaram no fim do século XIX, deixando beleza na fábula do circo”.

O historiador Jean Brabec, também membro da *Union des historiens du cirque* - U.H.C, ao mencionar a "excelência" da família Chiarini em um de seus artigos, oferece-nos mais detalhes sobre a atuação desses artistas na década de 1830.

Já vimos a família Chiarini duas vezes sobre palcos cênicos do Estado da Boêmia. Durante a apresentação, ouvimos muitos aplausos que se concluíram com ovações intermináveis. O pequeno Chiarini atraiu a atenção do público, mas foram principalmente o senhor Giuseppe e madame Rosa que impressionaram pela segurança e elegância dos passos sobre a corda. [...] As ovações com as quais o público saudou o *Primeiro Acrobata da França e da Itália* – assim como se apresenta o senhor Felice Chiarini nos cartazes – não poderiam ser mais numerosas se este artista não fosse um mestre de sua arte. Pensamos que Chiarini seja, na verdade, o melhor dos acrobatas da França e da Itália, e que ele possa, sem a maromba, vencer qualquer concorrente. Parece que todo seu corpo possui

15. Henry Thétard (1884-1968) também foi responsável pela reorganização e presidência, em 1949, do *Club du Cirque*, que havia sido fundado em 1933 como uma associação de amigos do circo. O *Club du cirque* é composto por artistas de diferentes vertentes, historiadores, jornalistas e colecionadores que possuem como gosto comum a paixão pelo circo e o objetivo de cada vez mais engrandecer a arte do picadeiro por meio de publicações, exposições e organização de festivais. CLUBDUCIRQUE. **Historique du Club**. Disponível em: <<http://www.clubducirque.com/clubducirque/index.php?pages/Historique-du-Club>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

16. Aspeamos também a origem “italiana”, pois tendo em vista a diversidade de origens apontadas pelas fontes, não é possível afirmar que de fato eram italianos, mesmo tendo um nome que sugere essa ascendência.

disposições maravilhosas para o equilíbrio. Vai sublinhado que os mais difíceis exercícios, que vimos outros completarem com o uso da maromba, Chiarini os executa sem o instrumento: para apreciá-los como eles merecem, é preciso se convencer dos exercícios e das danças dele com os próprios olhos.¹⁷ (BRABEC, 1958 apud CERVELLATI, 1961, p. 250).

1.3. APARIÇÕES E RECONFIGURAÇÕES

Esta multifacetada atuação dos Chiarini dialoga diretamente com as características do período em que se encontram os primeiros registros de suas aparições, e com as maneiras como se reconfiguraram e transformaram as produções artísticas da família.

Buscar os momentos em que os Chiarini apareceram na história a partir das fontes que pesquisamos e os processos de configuração e reconfiguração do fazer artístico desse grupo de artistas, revela muito sobre o significado de suas ações no campo das artes. Dessa forma, manter o olhar direcionado para os encontros de suas aparições reforça a ideia de não procurarmos a pontualidade referente a "uma" origem dos Chiarini, ou seja, "um" marco de surgimento dessa família na história, e nos aproxima dos processos de transformações que vivenciaram em suas trajetórias.

Se tomarmos o período histórico destacado por Thétard (1947) sobre a feira de Saint Laurent, em 1580, vale observar a análise que Robson Corrêa de Camargo (2006) faz a respeito das produções artísticas nas feiras francesas antes da Revolução.

A produção circense não foi foco de pesquisa desse autor; entretanto, ao investigar como se davam aquelas construções nas feiras, proporcionou visibilidade sobre o modo como se constituíram as movimentações artísticas no período, em particular a pantomima e o teatro denominado de feira.

17. "Noi abbiamo visto la famiglia Chiarini già due volte sui palcoscenici dello Stato Boemo. Durante le rappresentazioni abbiamo udito molti applausi che si conclusero con delle ovazioni interminabili. Il piccolo Chiarini ha attirato l'attenzione del pubblico, mas é soprattutto il signor Giuseppe e madamigella Roas che hanno stupito per la sicurezza e l'eleganza dei passi sulla corda. Gli applausi sono stati senza fine, ma il pubblico ha molto apprezzato le prodezze della bimbetta Virginia Chiarini (3 anni): essa prima di fare le sue danze, tocca con il piedino la corda per assicurarsi che questa sia sufficientemente tesa e non abbia a cedere sotto il suo peso. Agli applausi che seguono, dopo il difficile lavoro, la piccolina porta la mano destra sul cuore e ringrazia il pubblico con granziosissima gentilezza. Le ovazione con le quali il pubblico ha salutato il *Primo acrobata di Francia e d'Italia* - como ci viene presentato il signor Felice Chiarini sui manifesti - non potrebbero essere così numerosi se quest'artista no fosse un maestro della su arte. Noi pensiamo che Chiarini si in realtà il migliori degli acrobati di Francia e d'Italia, e che egli possa senza il bilanciare vincere qualunque concorrente. Sembra che tutto il suo corpo possieda disposizione meravigliose per l'equilibrio. Va sottolineato che gli esercizi più difficili, che abbiamo visto riuscire ad altri con l'uso del bilanciare, Chiarini li esegue senza: per apprezzare come meritano gli esercizi e le danze di questo acrobata bisogna convincersene con i propri occhi." Tradução livre de Guilherme Ivo.

Robson Camargo, ainda no momento de apresentação de seu artigo, já nos indica que aquelas produções exibidas nas feiras, mesmo consideradas “marginais na história do teatro” por não se fundamentarem na palavra, “se constituíram como formas teatrais que definiram o teatro no século XIX e XX, abrindo novos paradigmas para a análise e constituição do espetáculo teatral.” (2006, p. 1). Desta forma, o cruzamento com esse autor além de dar acesso a fontes do período, permite observar o quanto os artistas que se tornaram circenses dois séculos após, mesmo passando por processos de transformações, não deixaram de ser herdeiros de uma diversidade de fazeres que carregaram consigo.

Todo esse debate realizado por Camargo faz referência ao processo de constituição dos circenses e, em particular, nesse estudo, com os Chiarini, pois eram artistas produtores e realizadores nas feiras. Entre as várias que ocorreram naquele período, vamos focar na Feira de Saint-Laurent, seguindo a menção de Thétard (1947) apontada anteriormente.

Essa feira acontecia ao longo do verão europeu, entre junho e outubro, e era antecedida pela feira de Saint German, que durava de três de fevereiro até a Páscoa. Em 1344, estava estabelecida dentro da abadia dos irmãos de São Lázaro, e se tornou permanente no século XVIII. Saint - Laurent se caracterizava como um espaço de efervescência onde se encontravam artesãos e burgueses dedicados ao comércio de luxo, como porcelana, instrumentos musicais e estamperia¹⁸. Simultaneamente ao comércio de produtos materiais, era permeada por outras produções imateriais, como as artísticas: números de malabarismo, dança, acrobacia, mímica, animais, títeres e cenas teatrais, sendo que estas apresentações aconteciam espontaneamente e independentes de qualquer subsídio advindo do Estado monárquico ou de mecenas.

É importante salientar que esses artistas atuantes nas feiras são denominados de saltimbancos, termo que segundo Erminia Silva (2009), é adotado de forma genérica para designar artistas nômades que atuam nas ruas, às vezes com conotação de julgamento de valor. No entanto, como veremos a seguir, ao contrário de qualquer ideal que tome esse grupo como "menor" ou artisticamente pobre, esses artistas no período eram detentores de multiplicidade de práticas e saberes que garantiam a produção de seus espetáculos nas mais variadas formas e lugares, que os permitiam ter intensa capacidade de criação, adaptação, improvisação e adequação aos diferentes espaços cênicos.

18. CIRCONTEUDO. **As Feiras - encontro da diversidade artística**. Linha do tempo. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1950:as-feiras-encontro-da-diversidade-artistica&catid=161:linha-do-tempo&Itemid=424>. Acesso em: 6 abr. 2014.

O próprio modo de organização do trabalho dos grupos artísticos da época resultou, por parte destes, na incessante busca de agradar ao máximo o público. Em consequência, esta produção das feiras mergulhava na criação de atrações que fossem originais e fantásticas, que se distanciavam dos padrões estéticos impostos e regulamentados pela produção "teatral oficial", acolhida pela égide Real.

Segundo Camargo (2006), o poder criativo do teatro de feira e a sua aprovação diante do público culminou, obviamente, na forte concorrência com os artistas que atuavam subvencionados e sob a proteção régia. Em função da presente disputa e dos arraigados valores morais e políticos do período, estes artistas foram perseguidos e censurados pelo poder monárquico e da Igreja ao longo do século XVII e meados do XVIII. A eles, como uma das medidas coercitivas, foi proibido o uso da palavra em suas encenações, sendo a permissão cedida exclusivamente para os atores, em particular na França, da *Comédie Française* que, originalmente, foi a Sociedade dos Comediantes Franceses, designação que serviu para distingui-la da Sociedade dos Comediantes Italianos e da Comédia Italiana.

(...) em 1680, Luís XIV lança o edital que funda a **Comédie Française** que será investida da exclusividade de encenar peças teatrais em Paris, e os demais atores serão proibidos de se estabelecer na cidade, a menos que fossem expressamente autorizados por Sua Majestade.

Iniciou-se, então, uma série de novas medidas restritivas com o fito de manter o monopólio e impedir o desenvolvimento da representação nos teatros de feira. Estas medidas reais influiriam decisivamente no estilo teatral a ser desenvolvido, posteriormente, pela pantomima das feiras. (CAMARGO, 2006, p. 17)

Submetidos a esses embargos e até mesmo à expulsão e destruição de seus espaços de trabalho, os artistas dos teatros de feira desenvolveram e experimentaram várias formas e estilos de encenações dramáticas para driblar as medidas opressoras que lhes foram impostas. De acordo com Camargo (2006), passaram, então, a elaborar estratégias de grande inventividade como a criação de cenas mudas; a utilização da mímica; apresentações de cartazes pelos atores com diálogos para serem lidos pelo público; reprodução de grunhidos que remetiam a algum texto ou melodia conhecida pela plateia e, até mesmo, atores disfarçados infiltrados no público que puxavam canções que compunham o enredo das peças apresentadas ou liam em voz alta os textos dos cartazes (Nesse último caso, considerando que havia uma grande quantidade de pessoas analfabetas no público).

Este tipo de espetáculo "não buscava uma forma pura, ao contrário, propunha a mistura de gêneros ou um gênero das misturas, de épocas, de tons, com audácia de linguagem,

transgressão calculada, utilizando a irreverência cotidiana, os *lazzi*¹⁹, as acrobacias, o jogo de palavras, a sátira, os sarcasmos, as ironias e piadas a granel". (CAMARGO, 2006, p. 15).

Tal relação conflituosa estabelecida entre a produção teatral das feiras e a “oficial” passou a esvanecer em fins do século XVIII até meados do XIX. Os órgãos repressores como a Real Academia de Belas Artes, que autorizava o emprego da voz à *Comédie Française*, não sustentavam o monopólio do uso da palavra e suavizavam sua postura restritiva. Consequentemente, segundo Camargo (2006), os teatros de barracas de feiras alcançavam grandes sucessos e seus espaços arquitetônicos passavam a evoluir para construções mais bem arranjadas e permanentes, como no *Boulevard du Temple*²⁰.

A partir da análise de Camargo (2006) sobre os artistas da época, podemos pensar na atuação da família Chiarini na efervescência daquele quadro histórico. É possível que seus artistas beberam de todas essas tensões e conflitos, como também dos diálogos, experimentações artísticas, criações, trocas, cópias etc. Assim, pela vivência de tudo isso, souberam atravessá-las por meio da astúcia garantida por seus saberes artísticos, bem como pela capacidade de se produzirem artisticamente sendo maleáveis e permeáveis à mistura criativa de gêneros, ideias e estilos.

A esse respeito, Erminia Silva (2009), quando faz uma reflexão sobre o que significava ser artista até o final do século XVIII, explora distintas fontes e analisa a partir delas o processo de formação polissêmica e polifônica dos mesmos. As diversas formas dos artistas se constituírem, ao longo dos períodos históricos, eram alicerçadas no fato de

19. "Os *lazzi* eram truques ou manobras bufonescas, desvinculados da trama, executados durante a preparação dos demais atores para o prosseguimento do espetáculo, distanciando e divertindo o público, e ocorrendo, em geral, no final do primeiro e do segundo atos. Pequenas cenas bufas de ação rápida e cômica, com o objetivo de obter gargalhadas do público, renovando assim o interesse pelo espetáculo, ou então dando tempo para os demais atores executarem tarefas necessárias, os *lazzi* têm fornecido aos estudiosos motivos para longas polêmicas, sobretudo sobre a origem etimológica do termo. O consenso maior vê na palavra *lazzi* sempre a ideia de ação/ações (l'atto/gli atti; azzo/lazzi)" (VENDRAMINI, 2001, p. 65). Para Marcilio de Souza Vieira, em *A poética do texto teatral na Commedia dell'Arte*, "Os *lazzis* eram os truques pré-armados ou repertórios de tramas que serviam para caracterizar comicamente a personagem. Algumas vezes, eram fixados no canevas ou nos textos: efeito burlesco. Ainda para este autor, seriam comparados às *gags*, como "jogos de cena que contradizem o discurso da cena e serve como uma saída para o ator improvisar em situações inusitadas". Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/227/218>>. Acesso em: 17 abr. 2014. Segundo Alice Viveiros de Castro (2005, p.32), "Os *lazzi* estão na base das *gags* de palhaço, especialmente nas chamadas *gags físicas*. Todas as cenas de pé na bunda, tapas, trambolhões, perseguições e esconde-esconde que encontramos nos picadeiros e palcos de hoje têm sua origem em tempos imemoriais, e foram reelaboradas e transformadas com apuro técnico e maestria, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, pelos Mestres *dell'Arte*."

20. O *Boulevard du Temple* era um grande calçadão com fileiras de árvores frondosas, utilizado como local de encontro, passagem e diversão, existente até hoje no centro de Paris, embora sua arquitetura tenha sido modificada. Entre seus frequentadores estavam também prostitutas, vendedores e malandros de todas as espécies que dividiam alguns dos cafés e bares. O *boulevard* era um lugar de estranhos e estrangeiros, onde os teatros de feira foram se aglutinando lado a lado e em ruas contíguas a partir de 1760 (BRAZIER, 1838). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6378624t/f11.image.r=Folies%20berg%C3%A8re.langES>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

dominarem um leque de variadas linguagens artísticas, caracterizando-se como profissionais polivalentes. Assim, eram detentores da multiplicidade de saberes e habilidades que os tornavam aptos a construir seus próprios espaços arquitetônicos e ferramentas de trabalho, bem como se apresentarem nos mais variados espaços como ruas, feiras, pavilhões, tabladros, tendas e teatros e, também, se adaptarem e se moldarem ao público, país e cultura no qual se inserissem.

Ao entrarmos em contato com a análise apresentada por Erminia Silva (2009) e compará-la com o panorama histórico apontado por Robson Corrêa de Camargo (2006), verificamos o íntimo diálogo existente entre o fazer artístico dos artistas daquele período e o momento histórico ao qual pertenciam. A criação estética desses profissionais da arte estava intimamente ligada às características sociais, culturais, políticas e econômicas do período histórico no qual estavam imersos. Assim, a produção de suas linguagens artísticas emanava diretamente das relações que eram estabelecidas e impostas com e pelas sociedades que vivenciaram em cada período. Nesse campo, criavam condições de resistências, aceitações e disputas com os poderes infligidos. Tanto por isso que foram capazes de moldarem-se às adversidades estipuladas por órgãos estatais como a Real Academia de Belas Artes e reconfigurarem de maneira ainda mais heterogênea as suas apresentações nas barracas das feiras.

Para Erminia Silva (2007), a análise que Robson Camargo (2006) realiza faz-se necessária para se entrar em contato com os precursores do que viria a ser, no final do século XVIII e início do XIX, a categoria de artistas denominados circenses. A partir desse referencial, os Chiarini são um exemplo significativo da polissemia, diversidade e contemporaneidade que caracterizavam os artistas que atuavam desde o século XVI e que, posteriormente, estiveram presentes na década de 1760 nas origens dos espetáculos que se configuraram como circo.

1.4. OS CHIARINI NO ESPETÁCULO CIRCENSE

Nas décadas finais do século XVIII, os artistas herdeiros dos processos vistos anteriormente, que atuavam nas feiras e nos mais distintos espaços, estiveram presentes no elenco dos espetáculos que passaram a receber a denominação de "circo moderno".

Ao longo do século XIX constatamos com segurança que os Chiarini não somente trabalhavam nos espetáculos circenses como, também, diferentes membros da família criaram, atuaram e empresariam seus próprios circos.

Essa nova configuração do fazer artístico dos Chiarini nos direciona para uma rápida apresentação das inúmeras origens do espetáculo compreendido como circo.

Grande parte da bibliografia que trata da historiografia circense associa o surgimento deste espetáculo especialmente a Philip Astley, ex-cavaleiro suboficial da cavalaria britânica. Essa associação se deve ao fato de Astley, mestre na arte da cavalaria, ter iniciado em 1766 apresentações equestres públicas mediante pagamento, portanto, não mais direcionadas exclusivamente para dentro dos muros aristocráticos.

Erminia Silva (2007) aponta que inicialmente Astley atuava com acrobacias equestres, jogos, corridas e doma de cavalos, como grupos de ex-cavaleiros do período. Posteriormente, quando passou a trabalhar num espaço cercado por tribunas de madeira, associou às suas atrações funâmbulos, saltadores, acrobatas, malabaristas, prestidigitadores, ou seja, os variados artistas que trabalhavam e se apresentavam nos distintos espaços possíveis na época: teatros fechados, feiras, ruas, praças, extintos espaços arquitetônicos do império romano (como inúmeras construções semelhantes ao circo de Roma em vários dos países ocupados), casas particulares, palácios, etc. A incorporação desses artistas às apresentações dos grupos equestres de origem militar foi considerada a matriz do "circo moderno", com intuito de diferenciar do circo romano ou grego.

Segundo Thétard (1947), em 1779, em função das dificuldades de se apresentar em espaços abertos, Philip Astley construiu um anfiteatro todo revestido de madeira e cercado por arquibancadas, denominado *Astley Royal Amphitheater of Arts*. Após esse empreendimento de Astley, outro cavaleiro de nome Hughes, que anteriormente havia atuado em sua trupe, construiu em 1780 um espaço arquitetônico próprio para sua companhia denominado *Royal Circus*. A partir deste ano é que se constata o aparecimento do nome "circo" referindo-se a esse modelo de espetáculo.

Para Erminia Silva, Astley, ao fundir as apresentações equestres dos cavaleiros de origem militar ao amplo fazer artístico dos saltimbancos, produziu mais do que habilidades físicas de acrobatas, malabaristas, mágicos e equilibristas e domínio sobre o cavalo. "O modo de produção do espetáculo pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas." (SILVA, 2007, p. 37)

Esse espetáculo também teria se configurado de outras maneiras. Os artistas ambulantes, vistos anteriormente, produtores, criadores, herdeiros e transmissores dos

repertórios do teatro de variedades e de mímica desde a época das feiras, desenvolveram números cômicos rápidos que eram apresentados intercalados com as exibições tanto equestres como acrobáticas. Dessa maneira, o espetáculo elaborado por Astley unia o cômico e o dramático, como historicamente já faziam outras formas de espetáculo, por meio da combinação da atuação das famílias de saltimbancos, ciganos, atores da *Commedia dell'arte*, e "associava a pantomima e o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais, em um mesmo espaço". (SILVA, 2007, p. 40)

Em função disso, naquele momento, emergiu não somente um novo modelo de espetáculo, mas também, uma nova estrutura de organização (até mesmo empresarial) e produção desse espetáculo, que são caracterizadas pela delimitação do espaço físico das apresentações, cobrança compulsória de entradas e alternância entre exibições de equilibristas, acrobatas, artistas equestres, pantomimas e representações diversas. (SILVA, 2007)

No cerne desse processo de constituição do espetáculo circense tratado acima, a família Chiarini está ativamente presente, como revela Alessandro Cervellati:

[...] temos notícias mais positivas dos Chiarini no fim do séc. XVIII: um deles, em 1779, apresentava sombras chinesas num teatrino de Paris, e uma outra, a bela e talentosíssima Angelica Chiarini, filha de Francesco, em 1784, era volteadora no Circo Astley em Londres. Em seguida, passou um tempo em Paris com [Antonio] Franconi.^{21 22} (1961, p. 247)

Podemos observar que a trajetória dos Chiarini e seus semelhantes foi marcada pela permanente capacidade de se produzirem como artistas maleáveis às mais diversas "condições" estabelecidas pelos períodos que atravessaram. Desde suas aparições nas feiras, tais artistas foram hábeis em se reinventarem perante as restrições impostas às suas atuações por meio da criação de novas técnicas artísticas e da incorporação e fusão de estilos e linguagens cênicas.

21. "Ma notizie più positive dei Chiarini le abbiamo verso la fine del Settecento: uno di essi, nel 1779, presentava ombre cinesi in un teatrino di Parigi, e un'altra, la bella e bravissima Angelica Chiarini, figlia di Francesco, nel 1784, era volteggiatrice al Circo Astley a Londra. Essa in seguito passò a Parigi da Franconi." Tradução livre de Guilherme Ivo.

22. Em 1783, Antonio Franconi, italiano que fugiu de sua cidade natal para a França, tornando-se especialista no adestramento de pássaros e cavalos, recuperou e se apresentou no anfiteatro de Astley, com o qual firmou sociedade posteriormente. Quando Astley foi proibido de permanecer na França, Franconi inaugurou no espaço do cavaleiro inglês o Amphithéâtre Franconi, estreando um espetáculo com sua companhia em 1793, que seguia as mesmas estruturas da maior parte dos circos da Europa no período, aliando adestramento de animais, funambulismo, pantomimas, acrobacia e exercícios equestres. Henry Thétard (1947), Mônica J. Renevey (1977), Mário Fernando Bolognesi (2003) e Erminia Silva (2007 e 2009).

Consequentemente, constituíram-se aptos a trabalhar nos mais variados espaços arquitetônicos, para diversos públicos e em diferentes modelos de espetáculo, a exemplo do circo. Assim, como continuidade dessa adaptabilidade do fazer artístico dos Chiarini, no século XIX membros da família criaram, atuaram e empresariaram seus próprios circos.

CAPÍTULO 2

2. GIUSEPPE CHIARINI, “O FRANCONI DA AMÉRICA”

Antes de adentrarmos na produção de Giuseppe Chiarini (1823 - 1897) em terras brasileiras, nos anos de 1869/72, sentimos necessidade de redigir uma breve apresentação de sua trajetória que contemple não somente esses anos, mas também o período anterior e posterior a eles. O motivo para tal abordagem, sem a pretensão de um profundo mergulho, deve-se, principalmente, ao fato de que o início de sua carreira, suas viagens e experiências pelo continente americano no período anterior a 1869, nos informam e nos localizam sobre a produção da linguagem circense desenvolvida pelo artista/empresário e sua companhia. Consequentemente, essas mesmas experiências, em relação ao recorte temporal de nossa pesquisa, antecipa elementos da contemporaneidade do fazer artístico de Giuseppe Chiarini, pautada na permanente interação, influência e incorporação de componentes sociais, culturais, tecnológicos e políticos do período.

A trajetória artística e de vida de Giuseppe Chiarini foi descrita por diversos autores como Henry Thétard (1947), Alessandro Cervellati (1961) e Monica Renevey (1977). No entanto, é Dominique Jando (sem data)²³, editor do website www.circopedia.org, que por meio de um ensaio publicado no referido portal eletrônico, apresenta de maneira mais extensa as turnês e a própria biografia do artista. Esse autor compõe seu ensaio baseando-se no artigo “Chiarini, Prince of International Showmen”, publicado em 1932 pelo historiador norte americano Charles Gates Sturtevant; e no livro *Circus in Australia: The American Century, 1851-1950*, do historiador australiano Mark St. Leon, publicado em 2010, que apresenta detalhadamente as turnês de Chiarini pela Austrália e Ásia. Apesar de não termos conseguido acessar diretamente esses dois trabalhos, foi possível através do cotejamento de diferentes fontes bibliográficas, jornalísticas e imagéticas a confirmação da maioria das informações apresentadas pelo autor.

Dominique Jando, ao iniciar seu texto, oferece uma instigante síntese sobre o artista

23. Dominique Jando, autor de diversas obras relacionadas a história do circo, dentre elas, *Histoire Mondiale du Cirque* (1977), *Histoire Mondiale du Music-Hall* (1979), *Clowns et Farceurs* (1982), *The Great Circus Parade* (1989) e *The Circus 1870-1950* (2008), foi diretor criativo na *San Francisco Circus Center* e fundador do website www.circopedia.org. Atualmente é consultor de circo na Guinness World Records, Ltd. A partir daqui, toda vez que mencionarmos este autor, será colocado abreviado a designação “sem data” (s/d). LIKEDIN. **Dominique Jando**. Disponível em: <<http://www.linkedin.com/pub/dominique-jando/12/985/1a8>>. Acesso em: 4 jun. 2014.

empresário e possibilita uma prévia apreciação de sua biografia:

Giuseppe Chiarini (1823-1897) foi talvez um dos mais influentes diretores de circo do século XIX. Durante a carreira profissional que durou 58 anos, suas extensivas e incessantes turnês internacionais o levaram da Europa para a América do Norte e do Sul, Índia e Ásia e para a Austrália. Em muitos lugares onde circos não haviam se apresentado, o Chiarini foi o primeiro a ser visto – e esta sua exposição às vezes levava à criação de um circo nativo inspirado nas apresentações do Chiarini. Ao longo dos anos, Chiarini se apresentou para o Czar Nicholas I da Rússia, para os imperadores Maximiliano I do México, Dom Pedro [II] do Brasil, Mitsuhito do Japão, o rei Rama V do Sião, uma variedade de Rajahs indianos e para uma variedade de políticos e oficiais do governo. Seu Circo Royal Italiano – que poderia ser Circo Royal Espanhol, quando necessário – foi de fato uma empresa americana com sede na Califórnia. Um verdadeiro homem de circo, Chiarini foi sem dúvida um cidadão do mundo. (JANDO, s/d)

As informações contidas no trecho acima são também abordadas por outros pesquisadores e periódicos como, por exemplo, Thétard (1947, p. 208), Cervellati (1961, p. 254), Renevey (1977, p. 238), Cárdenas (2010, p. 46), *A Reforma* (01/10/1869), *Gazeta de Noticias* (18/01/1876), *Diario do Brazil* (02/03/1883), mas de maneiras esparsas e pontuais, ou seja, não tão bem resumidas e organizadas como na apresentação de Jando. No entanto, são esses mesmos pesquisadores e fontes jornalísticas que tratam dos primeiros passos da trajetória de Giuseppe Chiarini e sua formação e atuação como artista equestre e mestre no adestramento de cavalos.

Segundo Cervellati (1961), as habilidades equestres de Giuseppe foram adquiridas tanto na aprendizagem em seu núcleo familiar quanto na relação com a família Franconi. Para o autor, Giuseppe era filho de Gaetano Chiarini, mestre de equitação e treinador de cavalos que vivia em Roma por volta de 1820 e que havia trabalhado para os Franconi. Seguindo os caminhos de seu pai, Giuseppe, ainda jovem, tornou-se mestre em equitação e exímio treinador, sendo conhecido por ter sido pupilo de Adolphe Franconi. É importante destacar que este vínculo dos Chiarini com a família Franconi é datado antes mesmo desse período, quando no século XVIII a artista equestre Angelica Chiarini (também encontrada como Angélique), ainda durante os movimentos da Revolução Francesa, mais especificamente em 1793, apresentou-se como cavaleira (amazona) juntamente com Antonio Franconi no Anfiteatro Franconi, o antigo Anfiteatro Astley em Paris. (THÉTARD, 1947).

Em função da estreita e antiga relação dos Chiarini com a família Franconi e, principalmente, pelo fato de que Giuseppe teria sido aprendiz de um de seus membros, é importante voltar um pouco à história para relatar brevemente quem foi essa família de artistas; bem como compreendermos a importância que teve na história circense, a ponto dos autores destacarem a relação entre eles e os Chiarini.

Durante a década de 1770, o ex-cavaleiro inglês Philip Astley²⁴ excursionou pela Europa e em Paris, no ano de 1783, construiu um anfiteatro com pistas circundadas por madeira e alguns lances de arquibancadas. Em função da Revolução Francesa e das guerras que se seguiram, deixou o anfiteatro construído no *Boulevard du Temple* e retornou para Londres. Nesse mesmo ano, Antonio Franconi, "italiano" que fugiu para a França em função de um duelo, tornou-se especialista no adestramento de pássaros e cavalos.²⁵ Uma vez na capital francesa, este recuperou e se apresentou no anfiteatro deixado por Astley, com o qual viria, posteriormente, firmar uma sociedade. Quando Astley foi impedido definitivamente de permanecer na França, Franconi inaugurou no espaço do cavaleiro inglês a casa de espetáculos batizada *Amphithéâtre Franconi*, estreando na mesma um novo espetáculo com sua companhia em 1793. Conforme Thétard (1947), seu espetáculo seguia as mesmas estruturas da maior parte dos circos da Europa no período, aliando adestramento de animais, funambulismo, pantomimas, acrobacia e exercícios equestres.

Além disso, Thétard afirma que Antonio Franconi teria sido responsável por introduzir em seus espetáculos a técnica de equitação chamada de Alta Escola, aprendida por ele na Itália e transmitida para seus filhos. A referida técnica consistia, como analisa Mário Bolognesi (2003, p. 34), numa prática de montaria com elegância, rigor e etiqueta, com o objetivo de conquistar a perfeita harmonia entre o cavalo e o cavaleiro, “como se o cavalo fosse a continuidade do homem”. Por fim, encerrando esta breve apresentação dos Franconi, Alessandro Cervellati (1961), ao ressaltar a importância dos mesmos na historiografia circense, acredita que a Antonio Franconi e família deve-se o mérito de ter consolidado o “circo moderno” no continente europeu.

Giuseppe Chiarini, por meio dos ensinamentos de Adolphe Franconi, neto de Antonio, tornou-se mestre na prática da Alta Escola, sendo essa técnica tema de divulgação de seus espetáculos, apresentada em cartazes e propagandas do Circo Chiarini como um “cartão de visitas” e distintivo do artista, como trataremos posteriormente. Provavelmente, em função das relações que os Chiarini estabeleceram com os Franconi e pela magnitude da atuação de Giuseppe como empresário circense, tal como a de Antonio Franconi, é que Giuseppe, em diversas propagandas de seus espetáculos, a partir da década de 1860, era denominado ou se

24. No capítulo I desta pesquisa tratamos da relação de Philip Astley e o processo de constituição histórica do espetáculo denominado circo no final do século XVIII, mas, como fontes complementares sobre o tema, indicamos as seguintes publicações: internacionais: Thétard (1947), Cervellati (1961), Renevey (1977), Seibel (1993); e nacionais: Bolognesi (2003); Castro (2005); Silva (2007 e 2009).

25. Os pesquisadores Henry Thétard (1947), Alessandro Cervellati (1961) e Monica Renevey (1977) informam que Antonio Franconi era de origem italiana. Para se conhecer mais detalhadamente a história da família Franconi, consultar esses mesmos autores.

autodenominava "o Franconi da América":

Figura 2 - Trecho de propaganda do Circo Real Italiano - propriedade de Giuseppe Chiarini



Fonte: *A Reforma*, 01/10/1869.

Ainda em sua juventude, Cervellati (1961) informa que aos dezesseis anos Giuseppe ingressou na Companhia de Alessandro Guerra, artista equestre que praticava exercícios de equilíbrio em galope; malabarismo com espadas e bandeiras; cantava e tocava flauta, violino e violão e, ainda, saltava através de argolas. Dominique Jando (s/d) complementa informando que com ele Chiarini partiu de Viena, cidade base de Guerra, para o leste e norte da Europa. Em São Petersburgo, então capital da Rússia Imperial, Guerra abriu um circo estável ou fixo chamado *Cirque Olympique*, que permaneceu ativo de 1845 até o final de 1846, quando retornaram a Viena.

Após a temporada com Alessandro Guerra, Chiarini trabalhou no início da década de 1850 no *Royal Amphitheatre* em Londres, o antigo *Astley's Amphitheatre of Arts*, então sob a direção do artista equestre e empresário William Batty, que também era proprietário do *Batty's Hippodrome*, um anfiteatro a céu aberto sediado na capital inglesa. A partir desse momento a carreira de Chiarini começou a tomar rumos diferentes, pois em 1852 Batty, envolvido em um empreendimento com o empresário de circo americano Seth B. Howes²⁶, levou para Nova York o que foi anunciado para ser a trupe do *Hippodrome* de Paris, anfiteatro criado em 1845 por Laurent Franconi e seu filho, Victor. (JANDO, s/d).

Entretanto, conforme Jando (s/d), esse empreendimento parece ter sido uma “jogada comercial” de Batty e Howes, pois a trupe e o espaço de apresentação – Hipódromo Franconi de Nova York – não possuíam relação direta com o Laurent e Victor Franconi, como havia sido anunciado pelos empresários. Quem de fato estreou em 02 de maio de 1853 foi um elenco formado por alguns artistas de William Batty e Giuseppe Chiarini, sua esposa e filha; e membros da companhia americana de circo Sands, Lent & Co, que haviam viajado pela Inglaterra nos anos anteriores. A partir dessa estreia, Giuseppe Chiarini permaneceu nos

26. Informações sobre a biografia do empresário Seth B. Howes, disponíveis em: HOWESFAMILIES. **People**. Disponível em: <<http://www.howesfamilies.com/people.php?id=12>>. Acesso em: 6 jun. 2014.

Estados Unidos e, por meio de outras parcerias com empresários circenses norte-americanos, realizou diversas turnês pelo interior e extremo oeste do país. Todas essas experiências de trabalho de Giuseppe no continente americano, somadas aos diversos saberes advindos de sua formação como circense, contribuíram para sua investida e ampliação na carreira de empresário, sendo que, no ano de 1856, estava pronto para administrar sozinho seu próprio circo.

Ainda no início de 1856, Chiarini fundou em Havana, Cuba, o Circo Real Espanhol, que, posteriormente, passou a ter diversos outros nomes. Como mencionado no capítulo anterior, mudar o nome do circo era, e ainda é, uma prática comum entre os circenses, e nesse ponto, Giuseppe Chiarini não foi diferente. Ao longo de sua trajetória como empresário, conseguimos elencar por meio de pesquisadores e, principalmente, propagandas, alguns nomes dados à sua Companhia: Circo Real Espanhol (CÁRDENAS, 2010), Circo Real Italiano (*A Reforma*, 1869), Circo Italiano de G. Chiarini (*La Tribuna*, 1869), Circo Chiarini (*Dezesseis de Julho*, 1869), Grande Circo G. Chiarini (*A Provincia*, 1875), G. Chiarini Circo Equestre e Agregação Zoológica (*Gazeta de Noticias*, 1875).

Em 1858, ainda em Cuba, Chiarini estabeleceu parceria com o empresário e acrobata britânico George Orrin e no ano seguinte partiram para o Haiti, Jamaica e República Dominicana, retornando a Cuba em 1860. A partir desse ano excursionou por países caribenhos e estreou seu espetáculo no México em 17 de outubro de 1864, período que coincide com a chegada do Imperador Maximiliano de Habsburgo²⁷ à capital do país. Nesse período de turnê por países latino americanos, a companhia de Giuseppe Chiarini era composta, entre outros artistas, por sua esposa e filha; o casal de ex-escravos Belem²⁸ e Teodoro Cuba, crianças negras cubanas que foram libertas por Chiarini e se tornaram equestres e acrobatas formados por ele; Katherine e Palmyra Holloway, equestres inglesas e

27. Maximiliano de Habsburgo era um arquiduque da Casa Real da Áustria e príncipe da Hungria e da Boêmia que, posteriormente, renunciou a estes títulos para se tornar o imperador do México, encabeçando o Segundo Império Mexicano entre 1864 e 1867. A sua ascensão como Imperador aconteceu por meio de um episódio conhecido na história como "A Segunda intervenção francesa no México". Esse episódio consistiu na invasão do México pelo Império Francês após a suspensão dos pagamentos de juros relativos a empréstimos contraídos a países estrangeiros por vários governos mexicanos decretada por Benito Juárez em 17 de Julho de 1861. Esta suspensão dos pagamentos das dívidas levou a França, Espanha e Reino Unido a unirem esforços no sentido de obrigar o México a retomar os pagamentos. Como consequência desta operação militar europeia, os mandatos presidenciais de Benito Juárez (1858–71) foram interrompidos e, concomitantemente a estes fatos, os conservadores mexicanos tentaram estabelecer uma monarquia ao trazerem para o México arquiduque Maximiliano de Habsburgo (casado com Carlota da Bélgica, com o apoio militar da França, interessada nos recursos mineiros do noroeste do México). NIOX, Gustave Léon. *L'expédition du Mexique 1861-1867, récit politique et militaire*, Paris, J. Dumaine, 1874. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55450352/f33.image>>; e HISTÓRIA CULTURAL. **Maximiliano de Habsburgo**. Disponível em: <<http://www.historiacultural.com/2011/05/biografia-maximiliano-de-habsburgo.html>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

28. Encontramos várias grafias para o nome desta artista, sendo que "Belem" é a mais comum em fontes brasileiras como os periódicos *A Reforma* (09/11/1869) e *Semana Illustrada* (28/11/1869).

os irmãos Orosco, acrobatas (CÁRDENAS, 2010, p. 46).

Até o presente momento, traçamos um recorte das experiências de Giuseppe Chiarini, que se estendeu do seu nascimento até a década de 1860. Referente a esse período da vida do artista, encontramos uma fonte jornalística da cidade do Rio de Janeiro, de 1870, que abrange de forma resumida a trajetória descrita até aqui e, em certa medida, confirma as informações dos pesquisadores nos quais nos baseamos.

O Sr. Chiarini. - Faz hoje o seu benefício, no circo da Guarda Velha²⁹ o Sr. D. José Chiarini, diretor empresário da excelente companhia que tem merecido do público as maiores provas de simpatia e admiração.

A propósito do seu benefício publicou o Sr. Chiarini uma *Gazeta hípica, periódico-ginástico, esportico, cabalístico e elegante*, órgão especial para aquele benefício, ornado de um retrato do beneficiado, de quem damos, extraído da mesma gazeta, o seguinte resumo biográfico:

Nascido na cidade de Roma em 1826, começou em bem tenra idade a sua carreira artista sob direção do seu pai Caetano Chiarini, célebre equitador daqueles tempos.

Contratando-se aos 16 anos no circo de *la Guerra*, viajou pelos principais países da Europa, recebendo de todos eles as maiores ovações.

Em 1852 passando-se para New-York fez parte do Hipódromo Franconi, de que veio a ser mais tarde um dos seus melhores diretores.

Animado pelos constantes aplausos que de toda a parte recebia, decidiu-se a trabalhar por conta própria, formando uma companhia artística com a qual passou à Havana, onde fixou a sua residência.

Em suas excursões artísticas tem viajado por quase toda a América do Sul e do Norte, conquistando em todos os lugares onde tem estado unânimes aplausos dos seus inúmeros admiradores, e as bênçãos dos desvalidos da fortuna de quem sempre tem sido incansável protetor, concorrendo com valiosos produtos de receitas inteiras para muitos estabelecimentos pios.

Artistas como o Sr. Chiarini, são dignos de animação e aplausos, que o nosso público lhe tem dispensando. (*Dezesseis de Julho*, 13/05/1870)

Sobre a nota acima é importante esclarecer que evidentemente os nomes Giuseppe e Gaetano foram traduzidos para o português tornando-se José e Caetano, respectivamente. Além disso, verificamos que a fonte aponta como data de nascimento do artista o ano de 1826, sendo que os pesquisadores Alessandro Cervellati (1961), Monica Renevey (1877) e Dominique Jando (s/d) indicam o ano de 1823. Por mais que nosso objetivo não seja o de conferir autenticidade a uma das datas apontadas para o nascimento de Giuseppe Chiarini, adotamos o ano de 1823 como referência para esta pesquisa, justamente porque o mesmo é defendido pelos três pesquisadores supra citados, enquanto o ano de 1826 foi unicamente mencionado, segundo nossos estudos, pela fonte apresentada.

Quanto à "Gazeta hípica, periódico-ginástico, esportico, cabalístico e elegante", publicada por Giuseppe Chiarini em 1870, não encontramos tal documento durante nossas investigações e, conseqüentemente, não tivemos acesso ao retrato do artista que compunha

29. Posteriormente trataremos mais especificadamente do circo da Guarda Velha.

sua publicação. No entanto, a título de curiosidade, conseguimos por meio do trabalho do historiador Carlos Eugênio Marcondes de Moura (1978) uma gravura do artista feita em 1876 no periódico *O Coaracy*³⁰.

Figura 3 - Gravura que representa Giuseppe Chiarini



Fonte: Carlos Eugênio Marcondes de Moura (1978, p. 102)

Por fim, vale ressaltar que a prática do "benefício" era realizada por circos e teatros e o objetivo era a destinação da renda final ao artista beneficiado, geralmente escolhido pelo próprio empresário das companhias, além do fato de que consistia como uma estratégia de propaganda dos artistas e grupos. Nos espetáculos, conforme Silva (2007), era comum a alteração da programação e a participação de companhias convidadas para atrair mais público e, ainda, quando eles eram realizados por grupos teatrais, os circenses que por ventura estivessem atuando na cidade eram convidados para participarem da função, aumentando as chances de maior público, já que considerável parte da população conhecia o circo e seus artistas. Detalhando ainda mais o que representava essa proposta de espetáculo, a autora informa que:

O benefício não era apenas para os artistas, mas também para entidades religiosas, civis, órfãos, viúvas, igrejas, vítimas de calamidades públicas etc., já que os circos, em particular, os realizavam como uma forma de estabelecer vínculo com as populações locais. Alguns benefícios em favor de pessoas deixavam claro o vínculo político. De qualquer forma, a população conhecedora dessa prática em geral comparecia aos espetáculos para contribuir. Além disso, era um momento de medida

30. A legenda apresentada na gravura também traduziu para o português o nome do artista, tornando-se, assim, José.

do quanto o circo ou teatro tinha agradado, ou quanto o artista beneficiado era reconhecido. É claro que os empresários sempre escolhiam aqueles artistas, adultos ou crianças, que tinham maior prestígio ou sucesso junto ao público. (SILVA, 2007, p. 56)

. Retomando a turnê do Circo Real Espanhol pela América Latina, assim que aporta no México, em 1864, Giuseppe Chiarini iniciou processo de construção de um circo estável feito em madeira para comportar seu circo equestre. Essa construção é considerada, segundo o historiador mexicano Julio Revollo Cárdenas (2010), o primeiro Circo Teatro ou Circo Estável da Cidade do México e teria sido utilizado por diversas outras companhias, principalmente em 1865, ano em que Giuseppe retornou brevemente para Cuba. Em 22 de maio de 1866 o circo estável foi totalmente destruído por um incêndio. No entanto, “Chiarini ordenou edificar um novo e sólido circo no grande pátio do primitivo convento de São Francisco, na Rua da Gante, que seria o segundo circo estável que teve a Cidade do México” (CÁRDENAS, 2010, p. 51).

Sobre essa nova construção, conhecida como o Gran Circo de Chiarini³¹, Julio Revollo nos apresenta um folheto propagandístico no qual o próprio Chiarini a descreve:

De fato, mandei levantar o atual, que chegando ao seu final, nada desejaria, seja pela sua capacidade e solidez, seja pela central situação, seja pelo bom gosto e notável elegância, capaz de conter três mil setecentas pessoas com todo conforto; na sua construção levamos em conta também o fato de poder converter o espaço, em poucas horas, em um belo salão de baile público ou privado, como também para grandes concertos ou para banquetes monstruosos, pois poderão ser servidos até oitocentos talheres. O vasto salão de circo mede vinte e cinco varas de cada lado, contam quinhentas e cinquenta lunetas, duas fileiras de arquibancadas, e setenta e cinco palcos com assentos para seis pessoas cada um. Durante os entreatos, o público poderá desfrutar também de um elegante salão de folga, aquele onde se encontra a magnífica escada que dá entrada aos palcos do andar superior. No primeiro corpo desta bela escada, as senhoritas encontrarão as luxuosíssimas penteadeiras que lhes estão expressamente reservadas, assim como aos senhores um guarda-capas e também uma bem surtida cantina e uma doceria, ambas localizadas no mesmo prédio, pois o local está desenvolvido em tais condições de conforto, ventilação, luxo e elegância, que pode garantir que é, no seu gênero, o mais belo e elegante de todo o mundo, digno competidor do Gran Teatro Nacional, ao qual corresponde à capital na qual tem sido feito. (2010, p. 51)³²

31. Julio Revollo Cárdenas (2010) apresenta algumas propagandas da Companhia Oceânica das famílias Bell e Buislay se apresentando, em 1869, no circo estável construído por Chiarini, em que o mesmo recebe a denominação de Gran Circo de Chiarini.

32. "Al efecto, mandé levantar el actual, que tocando ya a su término, nada dejará que desear, ya por su capacidad y solidez ya por su céntrica situación, ya por su buen gusto y notable elegancia, capaz de contener tres mil setecientas personas con toda comodidad; en su construcción se ha llevado también la mira de poderlo convertir en el espacio de pocas horas, bien en un hermoso salón para baile público o privado, bien para grandes conciertos o para banquetes monstruosos, pues que podrán servirse hasta ochocientos cubiertos. El vasto salón de circo mide veinticinco varas por cada lado, contiene quinientas cincuenta lunetas, dos órdenes de graderías, y setenta y cinco palcos en cada uno de los cuales hay asientos para seis personas. Durante los entreactos, la concurrencia podrá disfrutar también de un elegante salón de desahogo, y es aquel donde se encuentra la

A magnitude desse espaço arquitetônico construído por Chiarini indica o potencial do circense como empreendedor de sua arte, e evidencia como não se tratava de um "investimento de risco" edificar na década de 1860 um circo estável de grandes proporções, pois estava pressuposto o sucesso garantido do empreendimento circense³³. Além disso, reforça a ideia do quanto os circenses, naquele período, não produziam apenas os espetáculos artísticos, mas também construíam seus próprios espaços de trabalho, ou seja, tudo o que estava envolvido na produção do circo como espetáculo fazia parte do conjunto de saberes dos artistas circenses. Assim, segundo a historiadora Erminia Silva,

Havia (e há) um intenso trabalho de pesquisa desde o vestuário até as descobertas de materiais para a construção de seus aparelhos e a estrutura arquitetônica dos espaços de trabalho. Lembrando que somente os circenses eram conhecedores dos processos de construção e segurança no âmbito do circo. Assim, sua metodologia de trabalho possuía uma total sinergia com as mais recentes descobertas no campo do conjunto de conhecimentos técnicos que lhe faziam referência. (2008, p. 194)

A partir das descrições sobre as edificações circenses fixas construídas na Europa durante todo o século XIX, contidas no livro *Architectures du cirque – des origines à nos jours* (2001), podemos ter noção do conhecimento arquitetônico e de engenharia que os artistas do período detinham. Em relação a esse ponto, é importante ressaltar aqui que a maioria daqueles espaços europeus, e ainda o que Cárdenas (2010) descreve em seu livro no México, bem como o Circo Olímpico da Guarda Velha no Rio de Janeiro na década de 1860, e o pavilhão do artista circense Albano Pereira, construído em Porto Alegre em 1875³⁴, foram espaços pensados e idealizados não somente para as artes acrobáticas circenses e suas multiplicidades, mas também para serem ocupados por grupos que realizavam as mais variadas expressões artísticas: distintos gêneros teatrais, dança, canto, sinfônicas etc.

Luís Alberto de Abreu, em sua “Apresentação” no livro de Erminia Silva (2009), apesar de não tratar diretamente da questão arquitetônica, analisa o quanto os recintos construídos pelos circenses também abarcavam ou voltavam-se para a diversidade de

magnífica escalera que da entrada a los palcos del piso superior. En el primer cuerpo de esta hermosa escalera, encontrarán las señoritas dos lujosísimos tocadores que les están expresamente reservados, así como los señores un guarda-capas y también una bien surtida cantina y una dulcería, ambas situadas en el mismo edificio, pues el local está formado bajo tales condiciones de comodidad, ventilación, lujo y elegancia, que puede asegurarse, es en su género el más bello y elegante de todo el mundo, digno competidor do Gran Teatro Nacional, y cual corresponde a la capital en que se ha hecho." Tradução livre de Teresa Ontañón Barragán.

33. Sobre essa ideia, temos o exemplo do Circo Sarrasani, que nos indica o quanto o sucesso dos espetáculos circenses se estendeu até meados do século XX, pois o mesmo, vindo da Europa, chega no Rio de Janeiro em 1923 carregado em três navios e com nada menos do que 230 pessoas, 180 animais e um circo com capacidade para sete mil pessoas e com 120 camarotes. (BERNSTEIN, 2000)

34. Estes dois espaços de apresentações, que são tratados por Silva (2009), serão descritos mais detalhadamente no terceiro capítulo desta pesquisa.

linguagens, ou seja, seus espaços já se destinavam à diversidade de gêneros artísticos que se apresentavam misturados ou individualmente. Essa “mistura” de linguagens artísticas, como debate o autor, é um tema presente nos processos históricos circenses e recorrente, ainda hoje, nas disputas e debates dos analisadores e fazedores dos gêneros ligados às artes. É muito caro à nossa atual contemporaneidade:

(...) a fusão ou trânsito de múltiplas linguagens num espetáculo. Já se teorizou bastante e muito ainda há que se teorizar sobre a característica da arte contemporânea de extrapolar os limites das linguagens. O modelo que determinava o alcance e os limites de cada uma delas remonta ao Renascimento. Estabeleceu-se como norma e pensamento artístico a partir do século XVIII, foi questionado pelas vanguardas do início do século XX, e teve sua solidez esboroada nas décadas seguintes. Fusões e misturas de música, vídeo, teatro, dança e literatura, deram origem à criação de novas linguagens – ou, pelo menos, redefiniram e deram novos nomes a essas associações.

No entanto, se essas ideias de fusão ou mistura de linguagens conseguem inserção e se solidificam no pensamento artístico dominante no final do século XX, elas já estavam presentes, na prática e no cotidiano do fazer artístico do circo, ainda na primeira metade do século.

Mas, se o espetáculo circense além de encantar multidões agregava tantos valores artísticos porque razão é alvo, desde o século XIX até hoje, de tantos preconceitos e incompreensões por parte de intelectuais? (...) (ABREU, *apud* SILVA, 2009, p. 15).

É interessante notar que ao aliar os conhecimentos sobre produção do espetáculo circense, arquitetura, engenharia e tudo mais que estava envolvido dentro da estrutura de apresentação, circenses como Chiarini longe de apenas gerarem um produto de “entretenimento”, como querem alguns autores³⁵, revelavam-se como “resultado visível de um longo, rigoroso e complexo processo de formação” em todos os sentidos. Com isso, “abre-se nossa percepção não só para os conhecimentos práticos e teóricos desenvolvidos pelos circenses, mas para os valores que organizam sua atividade e para uma verdadeira pedagogia no campo da arte” (ABREU, *apud* SILVA, 2009, p. 14).

Desta forma, a edificação do Gran Circo de Chiarini, “digno competidor do Gran Teatro Nacional”, e suas amplas características arquitetônicas sinalizavam o diálogo existente entre a produção do espetáculo circense e os diversos elementos que compunham o período histórico no qual se constituiu.

É importante salientar que toda essa investida de Giuseppe Chiarini em construir um espaço de grandes proporções se deve, como apontado, ao sucesso que os espetáculos

35. Erminia Silva, em diversos de seus textos, ao debater diretamente com autores do século XIX e XX, analisa que estes ao afirmarem serem os circenses “meros produtores de entretenimento” sem “função educativa ou política”, reduzem e negligenciavam o complexo conjunto de saberes do qual eram portadores. Consultar em especial: SILVA (2007, 2009, 2011).

circenses, especialmente desse empresário, tiveram no século XIX, mas também ao modelo do espetáculo apresentado por sua companhia, semelhante a vários outros grupos circenses contemporâneos e do mesmo porte. Na temporada mexicana, Cárdenas (2010) informa que o circo de Chiarini era composto por 15 cavalos e 20 artistas, não havendo referência para a presença de feras ou outro tipo de animais selvagens, como em períodos posteriores. É em função da composição de seu show, com diversos cavalos e artistas nos mais variados números (acrobacias, malabarismos, pantomimas, aéreos etc), que Giuseppe demandava um espaço adequado para a exibição dos mesmos, tanto em números de volteio e acrobacias equestres como nas apresentações de Alta Escola. Evidentemente, o Real Circo Espanhol de Chiarini, nesse período também denominado Real Circo Italiano, de acordo com Jando (s/d), contava com a predominância de número com cavalos, o que o caracterizava como um circo equestre.

Relacionado a esse fato e ao de que Chiarini era considerado um exímio cavaleiro e adestrador/domador³⁶, temos uma passagem interessante registrada por Cervellati (1961) e Jando (s/d). Antes da abertura do Circo Chiarini na Rua de Gante, Giuseppe fez um trabalho de adestramento e comando equestre no Castelo de Chapultepec, no qual o Imperador Maximiliano o presenteou com uma espécie de sabre de safira rodeada de diamantes. Na ocasião, o Imperador também lhe pediu para domar Abd-el Kader³⁷, um indômito garanhão árabe que tinha ganhado de presente de seu irmão, o imperador Franz-Joseph da Áustria. Duas semanas depois, na ocasião do primeiro espetáculo público dado em 20 de março de 1865, em que estava presente a família imperial, Giuseppe exibiu Abd-el Kader perfeitamente domado. Maximiliano encantado com o trabalho realizado, imediatamente presenteou o circense com o garanhão, que posteriormente veio a tornar-se uma das estrelas equestres, como observado em propagandas do Circo Real Italiano no Brasil e em outros países latino-americanos.

Esta passagem é importante, pois já revela previamente o envolvimento e proximidade de Giuseppe Chiarini com personalidades do cenário político. Tal aproximação do artista com a corte mexicana evidencia certo prestígio e distinção do circense provinda de suas habilidades como artista e empresário e, conseqüentemente, da qualidade de seu espetáculo.

Somado a isto, salientamos o quanto a produção de seu espetáculo se dava em íntimo

36. O conceito de adestrar e domar são distintos. Adestrar significa "tornar(-se) capaz, hábil (em alguma coisa). Ensinado", e domar significa "reduzir à obediência (um animal selvagem); amansar, domesticar" (Houaiss, 2001, p. 82). Nesse sentido, Chiarini atuava com as duas funções, amansando, ou seja, domando cavalos selvagens, e adestrando, tornando-os capazes de realizar proezas.

37. Encontramos diferentes grafias para o nome dado ao cavalo, sendo elas: Abd-el Kader, Ab-el Kader, Ab-del-Kader.

diálogo com as características políticas dos locais e períodos em que se estabelecia. Um exemplo que ilustra esse fato, além da própria aceitação do artista circense por parte de figuras políticas, é o de que Giuseppe Chiarini adquiriu, no México, as vestimentas dos funcionários da corte do Imperador Maximiliano assim que este foi destronado em 1867, para que fossem usadas pelos mestres de pistas em seu circo (CERVELLATI, 1961).

Entre 1866 a 1869, Dominique Jando (s/d) informa que Giuseppe Chiarini voltou para os Estados Unidos e retornou ao México algumas vezes. Esse trânsito entre os dois países deu-se, principalmente, pela crise política mexicana, que resultou no fuzilamento do Imperador e, curiosamente, no ano de 1868, na utilização do Gran Circo de Chiarini como sede do novo Parlamento Mexicano (CÁRDENAS, 2010).

No início de 1869 Chiarini parte dos Estados Unidos para a América do Sul, provavelmente excursionando por diversos países como vinha fazendo anteriormente³⁸. Ainda nesse ano, o circo de Chiarini encontrava-se em Valparaíso, no Chile, onde realizou uma função no *Teatro de la Victoria* em benefício ao Corpo de Bombeiros, com quem estabeleceu uma estreita relação em função do incêndio que sofreram anos antes no México. Conforme aponta a historiadora Pilar Ducci González (2010, p. 48), essa estreita relação de parceria de Giuseppe com o Corpo de Bombeiros "impôs uma profunda tradição que perdura até os dias de hoje entre os circenses chilenos".

Durante o período de 12 de agosto a 23 de outubro de 1869, conseguimos mapear a atuação do Circo Italiano de G. Chiarini na Argentina, por meio de propagandas do circo no jornal portenho *La Tribuna*, cedidas pelo pesquisador argentino César Ortega. Em relação a essa temporada na capital portenha, Castagnino (1969) informa que Giuseppe estava instalado com seu circo na *Plaza del Parque*, antigo parque da artilharia argentina formado desde a Revolução de Maio³⁹, onde hoje se localiza o Teatro Colón. Esta praça possuía um passeio público, espaço destinado para caminhada e lazer de forma geral, que rivalizava com o passeio público do bairro Retiro. A disputa por popularidade protagonizada por esses espaços fez com que se constituísse uma comissão de bairro em prol do passeio da *Plaza del Parque*. Esta fechou com Chiarini uma função em benefício do embelezamento da praça a fim de

38. Não encontramos descrições mais detalhadas a respeito desse deslocamento do circo de Chiarini partindo dos Estados Unidos para a América do Sul, apenas a indicação que o mesmo encabeçou uma primeira turnê para países sul-americanos. Assim, suspeitamos que ele possivelmente visitou vários países das Américas ao longo do trajeto, como era comum de sua prática.

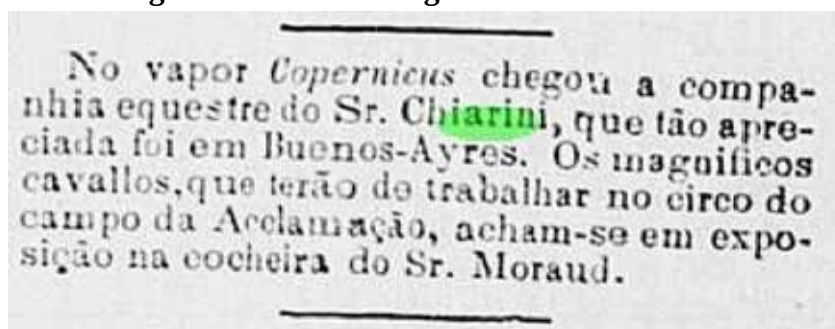
39. A Revolução de Maio foi um movimento social e político ocorrido no início do século XIX que visava a emancipação do vice-reinado do Rio da Prata frente ao domínio da Coroa Espanhola. O vice-reinado do Prata, estabelecido em 1776, foi o último e mais curto vice-reino criado pela Espanha durante o período de colonização das Américas e compreendia o território que consiste hoje na Argentina, Bolívia, Paraguai e Uruguai. (BUSANICHE, 1975).

ganhar a concorrência com o passeio do bairro Retiro.

Ainda sobre essa temporada argentina de Chiarini em 1869 (pois retornou ao país novamente no período de 25 de maio a 27 de novembro de 1870), temos uma passagem curiosa também descrita por Castagnino (1969). O pesquisador informa que os ajudantes de pista do circo, usando as vestimentas cor de laranja adquiridas da corte do Imperador Maximiliano I do México por Chiarini, como mencionado anteriormente, assim que chegaram à capital foram batizados pelo público portenho de *Zanahorias* (Cenouras), apelido que perdura atualmente no país sobre a classe circense.

Finalmente, no início de novembro de 1869 o circo de Giuseppe Chiarini, "o Franconi da América", chegou pela primeira vez no Brasil mais especificamente no Rio de Janeiro, conforme anúncio do jornal *A Reforma*:

Figura 4 - Nota de chegada do Circo Chiarini



Fonte: *A Reforma*, 14/11/1869

Por meio da trajetória artística de Giuseppe Chiarini abordada até o momento, é possível perceber o quanto o empresário chegou ao Brasil portando considerável experiência de produzir o seu espetáculo e construir seus espaços arquitetônicos em constante sintonia com as mais diversas características dos tempos e lugares nos quais trabalhou, demonstrando domínio da produção da linguagem circense.

Após essa temporada brasileira⁴⁰, que abordaremos de maneira mais aprofundada no próximo capítulo, o empresário continuou com suas turnês mundiais, sendo que no período de 1872 a 1874 excursionou por países do Oriente como Jacarta, Cingapura, Índia, China e Filipinas. Logo depois desse primeiro percurso por países orientais, Giuseppe visitou novamente o Brasil nos anos de 1875 a 1877, retornando em seguida para a América Central e

40. Alessandro Cervellati (1961, p.256), Monica Renevey (1977, p. 329) e Dominique Jando (s/d) indicam que no fim de 1869 Giuseppe Chiarini, depois de atuar no Chile, Argentina e Brasil, cruzou o atlântico e se apresentou em Portugal e Espanha. Essa informação, segundo nossas pesquisas, não confere, pois temos fontes jornalísticas que evidenciam que o mesmo esteve continuamente alternando suas atuações entre Brasil e Argentina nos seguintes períodos: Argentina: 12/08/1869 a 23/10/1869; Brasil: 24/11/1869 a 14/05/1870; Argentina: 25/05 a 27/11/1870; Brasil: 15/05/1871 a 07/04/1872. É possível imaginar que o circense, que atuou na Europa em fins de 1869, venha a ser um outro membro da vasta família de artistas Chiarini.

do Norte e, no ano de 1879, partiu dos Estados Unidos mais uma vez para o Oriente, região em que trabalhou quase ininterruptamente de 1881 a 1889 (JANDO, s/d). Por fim, em 1890, Chiarini deixou os Estados Unidos rumo à América Central e do Sul, onde atuou pelos sete anos seguidos em países como Argentina, Bolívia, El Salvador, Equador, Guatemala Honduras, México e Peru, até falecer no Panamá, em abril de 1897⁴¹ (CERVELLATI, 1961).

Essas inúmeras turnês mundiais do circo de Chiarini foram descritas por vários dos pesquisadores citados em nosso estudo e, também, por variadas fontes jornalísticas. Um exemplo é o periódico *O Novo Mundo*⁴², que apresentava em um anúncio/propaganda o itinerário do circo antes de sua chegada ao Brasil em 1875.

41. Nesta última turnê de Giuseppe Chiarini por países sul americanos, que teve início a partir de 1890, não encontramos nenhum registro de que o mesmo tenha visitado o Brasil. Uma pesquisa mais aprofundada deste período talvez revele que possa ter atuado em nosso país ou, ao contrário, os motivos que não o trouxeram novamente para o Brasil.

42. Segundo nota apresentada no *Diário do Maranhão* de 10/11/1875, o periódico *O Novo Mundo* era um "jornal ilustrado do progresso" publicado mensalmente em Nova York e que tratava de temas relacionados a literatura, arte, ciências, indústria e comércio, sendo que em 1875 estava em seu sexto ano de publicação. A pesquisadora Monica Maria Rinaldi Asciutti, autora da dissertação "Um lugar para o periódico O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)", complementa informando que *O Novo Mundo* foi publicado entre 1870 e 1879 para distribuição e circulação no Brasil, e que em língua portuguesa, o periódico foi fundado por José Carlos Rodrigues (1844-1923), seu principal redator; e contou com um grupo de colaboradores.

Sobre seu fundador: saindo do Brasil em 1867, José Carlos Rodrigues viveu longo tempo em Nova York. Durante a sua estadia nos Estados Unidos, atuou no jornalismo. Como correspondente, teve a sua atenção continuamente dirigida às novidades do país que o abrigava e à tarefa de transmiti-las ao Brasil. Transformou-se, assim, em observador de acontecimentos e em primeiro agente influente de divulgação de desenvolvimentos e fatos dos Estados Unidos no Brasil.

Escritor diligente, José Carlos Rodrigues criou, apenas três anos após a sua chegada em Nova York, um periódico brasileiro, ilustrado, denominado de *O Novo Mundo: Periódico Ilustrado do Progresso da Edad*. Redigido em português, este órgão tornou-se veículo para a divulgação ao leitor brasileiro do desenvolvimento norte-americano. Esse era visto, como o seu subtítulo expressava, como sinônimo do Progresso e do espírito do tempo". Fontes: REVISTA BRASIL-EUROPA. **José Carlos Rodrigues**. Disponível em: <http://www.revista.brasileuropa.eu/129/Jose_Carlos_Rodrigues_e_Jornal_do_Comercio.html>. Acesso em: 12 jun. 2014.

Figura 5 -Propaganda do Circo Chiarini.

O NOVO

ANNUNCIOS.

GRANDE CIRCO CHIARINI

COLLECÇÃO DE ANIMAES FEROZES, PERFEITAMENTE DOMESTICADOS E
NUNCA VISTOS ANTES NESTE PAIZ!



(1) SR. CHIARINI, já bem vantajosamente conhecido no Imperio do Brazil, tem a honra de annunciar aos cultos habitantes deste vastissimo e magnifico paiz, que depois que pôs se á vela da bella bahia de Guanabara e despediu-se do respeitavel publico do Rio de Janeiro visitou os seguintes logares:

SÃO THOMAZ, e HAVANA, nas Antilhas; BAHIA, FERNAMBUCO, PARÁ,—no Brazil;
NEW YORK, PHILADELPHIA, CHICAGO e S. FRANCISCO, nos Estados Unidos;
AUKLAND, na Nova Zelandia;
AUSTRALIA, BATAVIA, SINGAPOOR, BENGALA, BOMBAIM, CALCUTÁ,
HONG-KONG, PEKIM, NANKIM e EMOY, na China; MANILHA, nas
Ilhas Philippinas; IOKOHAMA, SHANGAI e YEDO, no Japão.

E do Japão voltou a
New York onde reor-
ganizou a sua Com-
panhia

PARA DAR
SEGUNDA VOLTA
PELO MUNDO
COMEÇANDO
PELO BRAZIL!

A sua magnifica
Companhia Equestre
e Acrobatica, é com-
posta dos melhores
artistas de ambos os
sexos. Aggregada á
Companhia existe



UMA
RIQUISSIMA
COLLECÇÃO ZOO-
LOGICA
DE ANIMAES FEROCES
MAS MUI BEM DO-
MESTICADOS,
ENTRE ELLES CON-
TANDO-SE
CINCO IMPONEN-
TES TIGRES
REAES
DE BENGALA
OS MAIS FORMIDAVEIS
DA SUA RAÇA,
UMA IMMENSA
GIRAFÁ
DA AFRICA MERIDIO-
NAL,
DUAS ZEBRAS,
as mais symetrica-
mente marcadas,
e tambem domesti-
cadas.

Herr LENDEL,
O REI DOS DOMADORES.

QUE ENTRARÁ NA GAULEA COM AS FÉRAS, E QUE IMPOZ DE VARIAS REVOLUÇÕES TERRIFICAS
DEMONSTRARÁ A SUPERIORIDADE DA INTELLEGENCIA HUMANA SOBRE A FORÇA BRUTA.

Este horripilante espectáculo attira os gritos de admiração dos corações os mais apathi-
cos, pelo bem acabado de sua execução tão arriscada.



OS ARTISTAS da Companhia Equestre-Acrobatica são os melhores Artistas do Mundo
nas especialidades respectivas.—Os CAVALLOS são os mais bonitos e melhores que se tem
podido encontrar.—Os ESPECTACULOS serão dirigidos com toda a ordem e decora.

O Director não se tem poupado nemhumas despesas para tornar estes espectaculos
BRILHANTES, VARIADOS e PERFEITOS.

LOURENÇO MAYA,
Secretario.

Outro exemplo de jornal é o *Diario do Brazil*, de dois de março de 1883, onde lemos a seguinte notícia:

Chiarini e o Rei de Sião⁴³

Lemos em uma folha de Buenos - Ayres:

O empresário do Politeama Argentino recebeu uma carta do Sr. L. Maya, secretário da companhia acrobática de Chiarini, datada de 12 de dezembro próximo passado em Singapura, carta da qual extraímos os seguintes parágrafos:

Em Sião demos várias funções privadas, para que assistisse o rei, adorador do Elefante Branco.

É um país curioso. Nos dias que o rei ia ao circo, anunciava-se que o público não seria admitido ali, pois a função era para o soberano e sua corte.

O rei ia acompanhado da rainha, que é a sua esposa e irmã, as mulheres do harém (umas cento e vinte e cinco), príncipes e princesas como quatrocentos homens de escolta.

Nossa companhia compõe-se de oitenta artistas de ambos os sexos, quarenta e três cavalos, três elefantes, dois dromedários, duas zebras, vários leões africanos, que cuida madame Selva, a intrépida domadora de leões e serpentes, ursos do Himalaia, um cinocéfal⁴⁴ de Madagascar, que faz curiosos trabalhos a cavalo, uma coleção de macacos de Sumatra e Bornéu, panteras negras de Malaca, pássaros e uma infinidade de animais diversos.

Não será difícil que lhes faça uma visita.

Ainda sobre as turnês encabeçadas por Giuseppe Chiarini, encontramos algumas fotografias, gravuras e propagandas que ilustram o empresário e seu circo.

43. País que hoje é a Tailândia.

44. Cinocéfal^o, neste caso, seria algo semelhante a um homem com cara de cachorro. Fonte: DICIONÁRIO ONLINE PORTUGUÊS. **Cinocéfal^o**. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/cinocefalo/>>. Acesso em: 2 dez. 2014.

Figura 6 - Fotografias, gravuras e propagandas referentes à Giuseppe Chiarini e seu circo. Da esquerda para a direita: Circo Chiarini no Japão em 1886; Circo Chiarini na Argentina em 1877; Circo Chiarini em Calcutá, Índia, 1881; Giuseppe Chiarini (sem data); Giuseppe Chiarini na Austrália em 1872; Circo Chiarini no Japão em 1886 e Circo Chiarini no Japão em 1886



Fonte: da esquerda para a direita, respectivamente: Renevey (1977, p. 410); Periódico *La Tribuna* (1877); Jando (s/d); Cervellati (1961, p. 307); Cárdenas (2010, p. 87); Jando (s/d) e Jando (s/d)

Nas notas veiculadas por jornais, bibliografias e imagens, é interessante observar algumas características do circo como, por exemplo, sua arquitetura, disposição do espetáculo, artistas e números. Além disso, as fontes apresentadas permitiram verificar as relações que o circo estabeleceu com os países em que se apresentou, como esboça a descrição de sua temporada no Sião. Por fim, é possível constatar, também, o quanto o circo de Giuseppe Chiarini, a partir da década de 1870, alicerçava seu espetáculo na tríade de artistas composta por pessoas, animais selvagens e cavalos, elementos esses que abordaremos com mais profundidade em sua atuação no Brasil.

Como forma de ilustrar as variadas turnês de Giuseppe Chiarini e seu circo, e de abarcar a totalidade de seus deslocamentos; elaboramos 11 mapas/roteiros que contemplam suas viagens do período de 1823 a 1897.

A montagem desse material adotou a seguinte ordem: tomando como referência fontes bibliográficas e notas, notícias e propagandas veiculadas por diversos periódicos que tratam

do circo de Chiarini⁴⁵, roteirizamos itinerários de suas viagens pelo mundo. Uma vez tendo dimensão do conjunto das viagens, estas foram divididas em um mapa referente ao começo de carreira de Giuseppe Chiarini e outros dez mapas apresentando oito turnês.

Em relação às oito turnês, cinco delas foram para a América Latina e três para o Oriente, passando por Austrália e Nova Zelândia. O critério para a repartição das mesmas dessa maneira foi, em determinados momentos, a partida e chegada do circo aos Estados Unidos, considerado por alguns pesquisadores como país "sede" ou "base" do empresário. Em outros momentos, foi a Austrália o país que também se caracterizou como base do circo quando ele permaneceu por cerca de nove anos na região do Oriente.

No caso especificamente da terceira turnê de Chiarini pelo Oriente, dividimos em três mapas em virtude de sua grande extensão, tendo o circo visitado muitos países em um espaço de tempo de aproximadamente nove anos. Sobre a quinta e última turnê pela América Latina, indicamos no mapa algumas datas com ponto de interrogação, pois os pesquisadores que narram essas viagens não especificam exatamente o ano em que o circo trabalhou nos países apontados.

É importante salientar que as rotas feitas pelo circo que estão indicadas nos mapas (representadas por setas pontilhadas) são apenas ilustrativas, ou seja, não reproduzem os deslocamentos reais realizados por Chiarini, porque praticamente nenhuma das fontes pesquisadas informa precisamente quais teriam sido as rotas que o circo percorreu para cumprir com seus itinerários. Em função disso, nossas escolhas para demonstrar os trajetos feitos por Chiarini foram pautadas ora em especulações, ora nas limitações técnicas próprias da montagem dos mapas que nos obrigou a criar trajetórias "aleatórias" afim de não "poluir" os mapas com cruzamento e sobreposição de setas e linhas pontilhadas. Também as cores referentes aos países são apenas ilustrativas, sendo adotadas com a finalidade de destacar e diferenciar cada local visitado pelo circo e facilitar a visualização e identificação dos mesmos.

Como mencionado anteriormente, todas as informações contidas nos mapas foram pautadas no trabalho de pesquisadores e fontes jornalísticas diversas e, em função disso, estão devidamente referenciadas no anexo B (página 145) desta pesquisa.

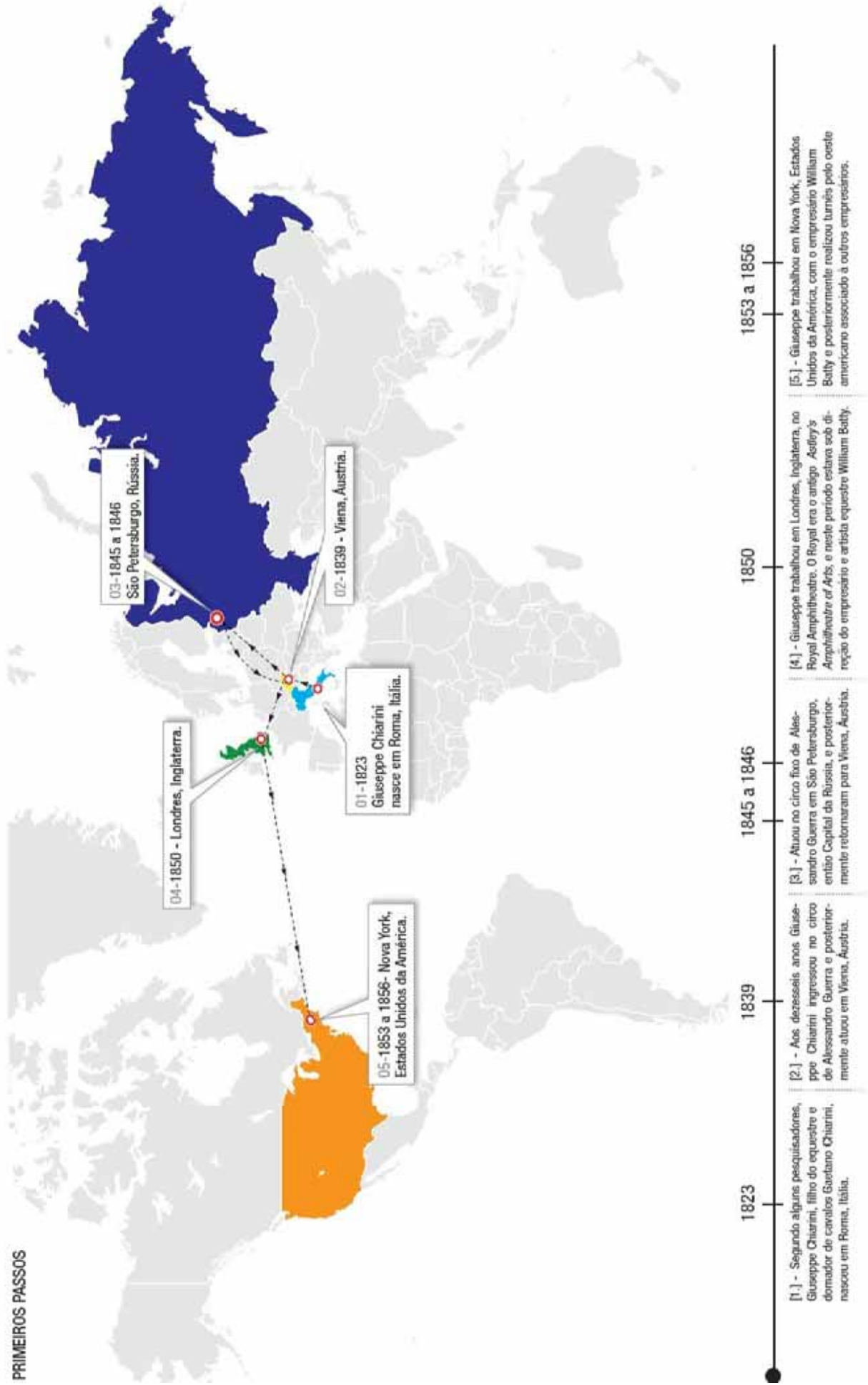
Por fim, acreditamos que esse breve resumo histórico de Giuseppe Chiarini, "o Franconi da América", sinaliza previamente a produção da linguagem circense desenvolvida pelo artista/ empresário e sua companhia, antecipando elementos de contemporaneidade do

45. Essas fontes estão elencadas de forma mais específica na introdução deste trabalho.

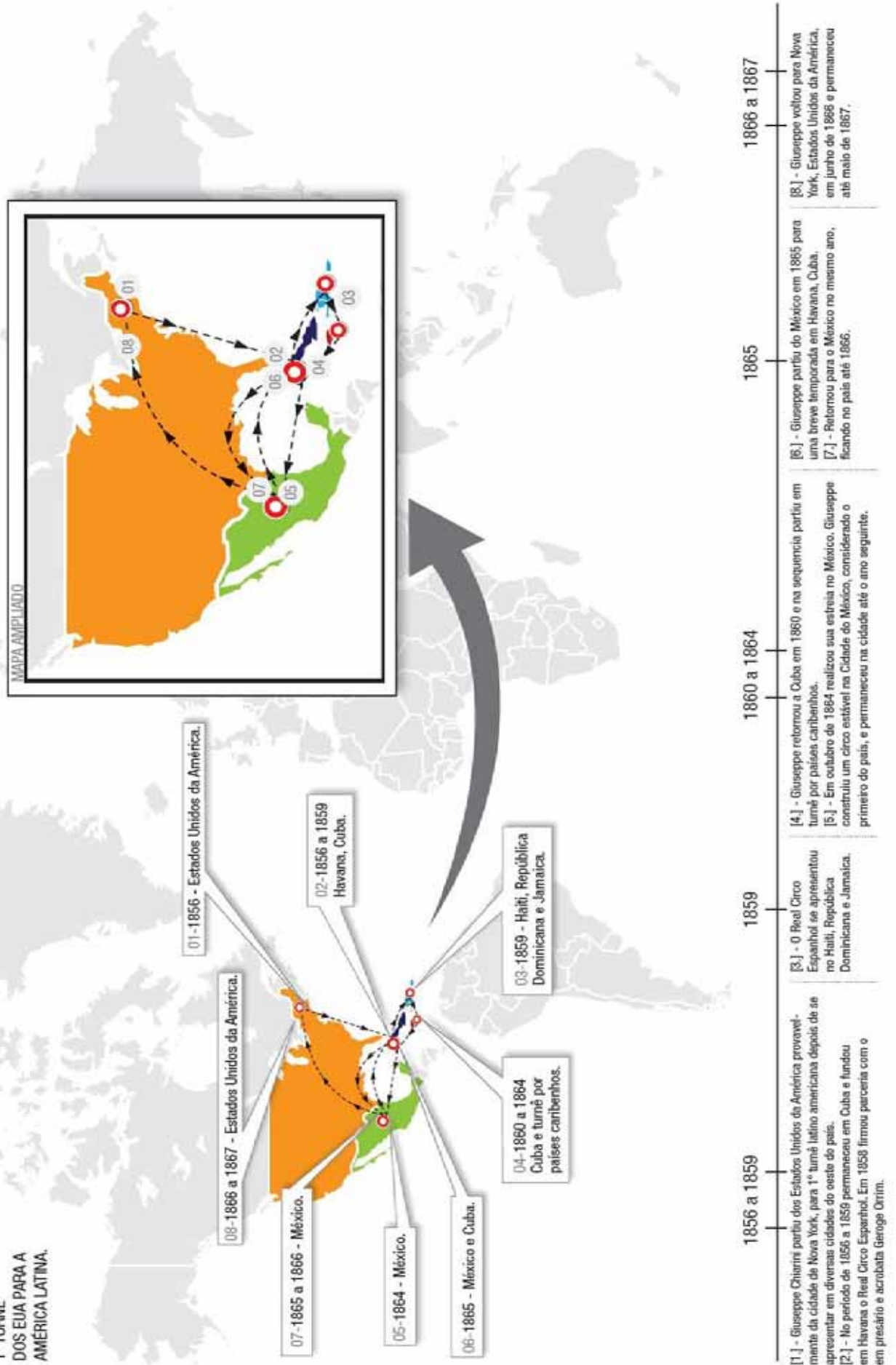
seu fazer artístico, especificamente em terras brasileiras, pautado na permanente interação, influência e incorporação de componentes sociais, culturais, tecnológicos e políticos do período, que serão tratados mais detalhadamente a seguir.

2.1 MAPAS

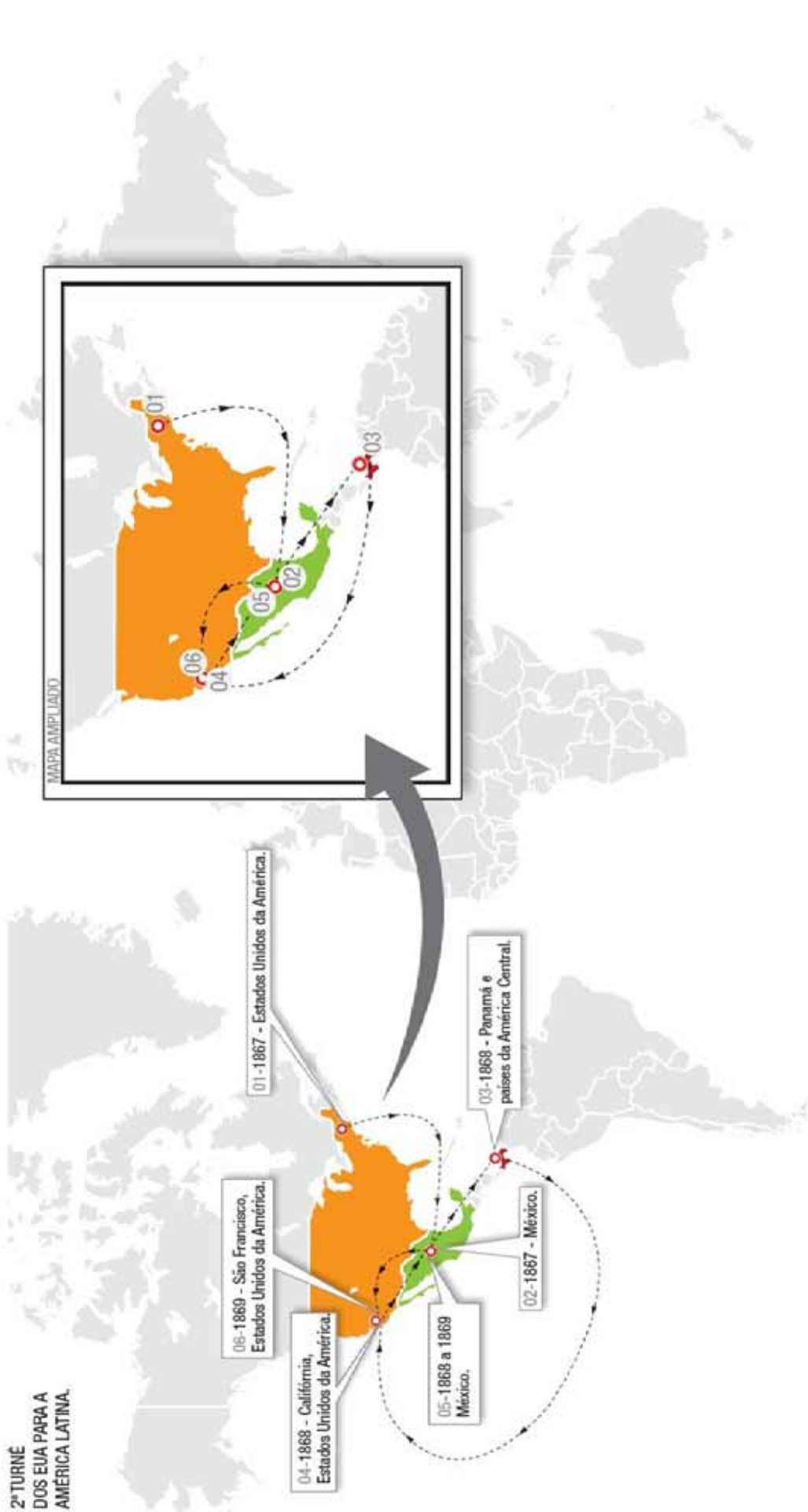
PRIMEIROS PASSOS



1º TURNÊ
DOS EUA PARA A
AMÉRICA LATINA.



2º TURNÉ
DOS EUA PARA A
AMÉRICA LATINA.



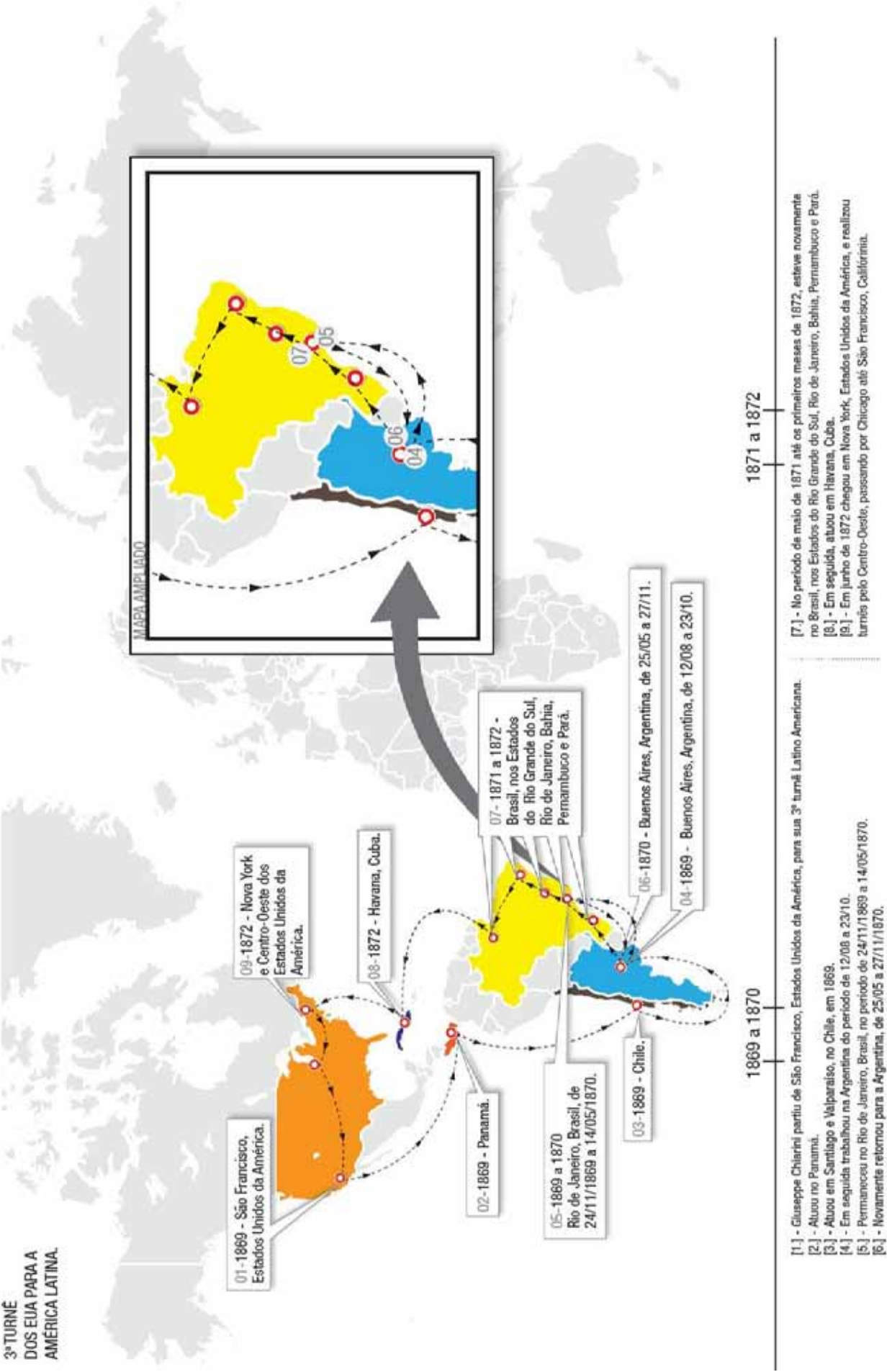
1867

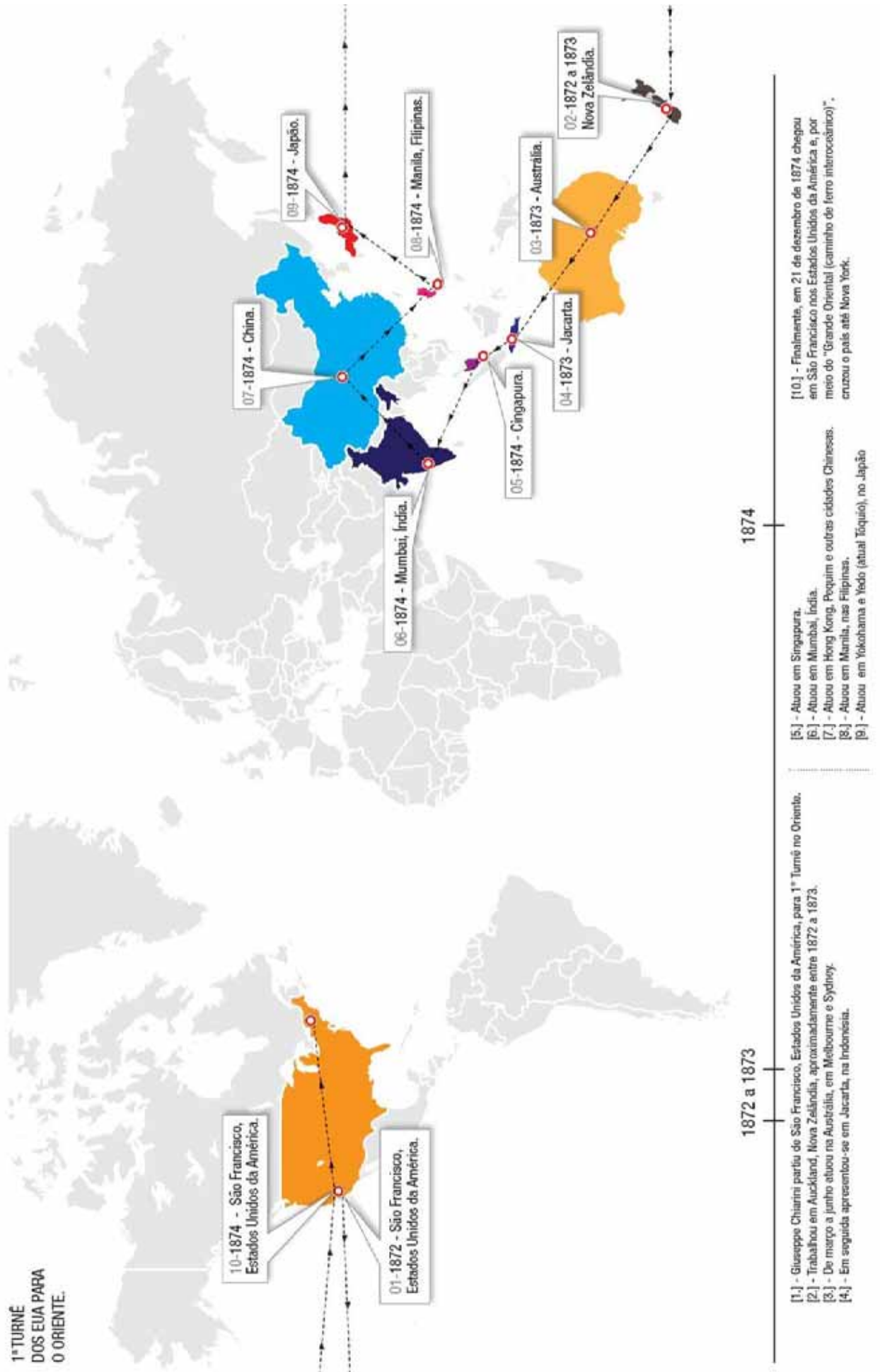
1868 a 1869

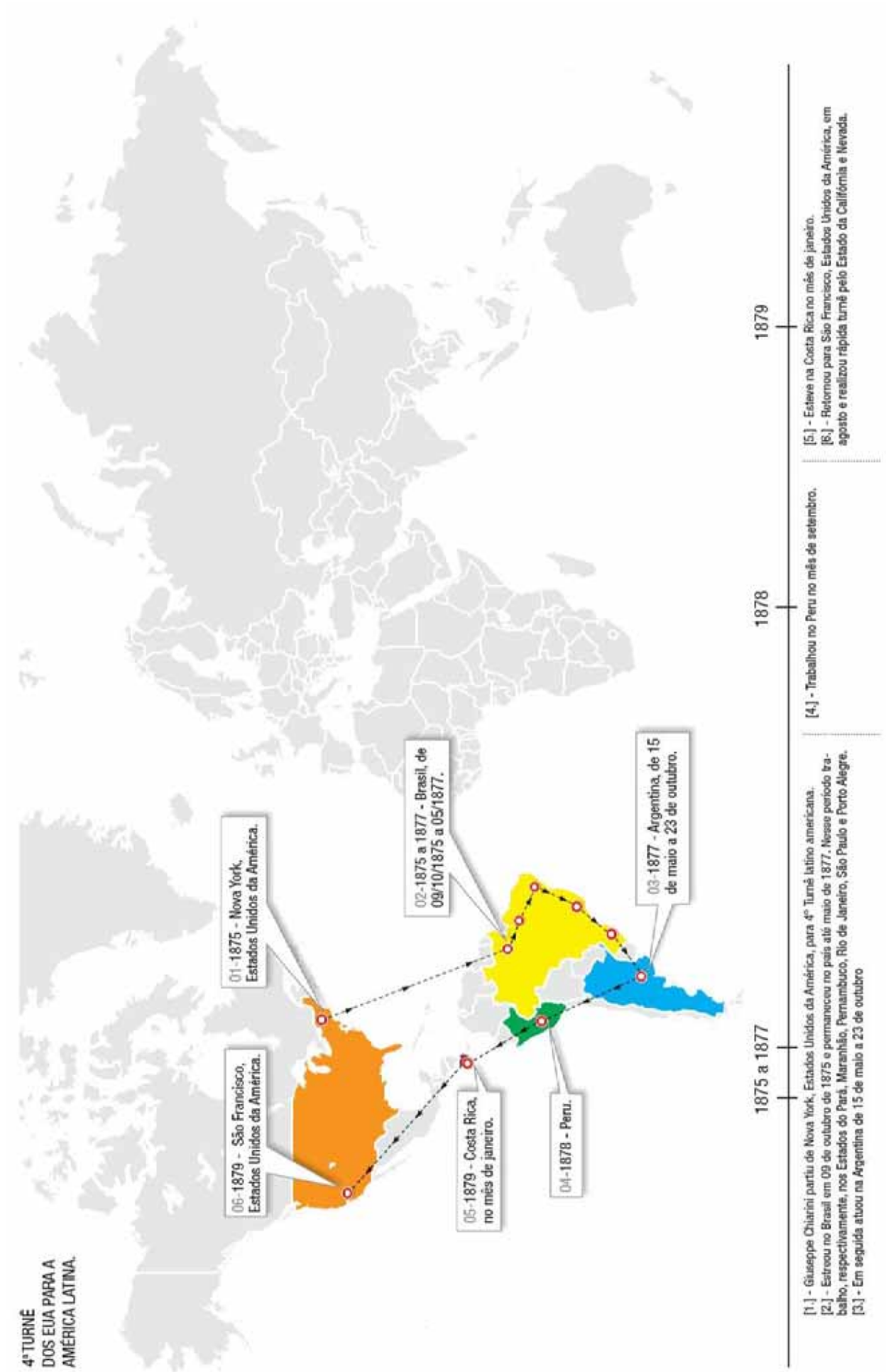
- [1.] - Giuseppe Chiarini partiu dos Estados Unidos da América para 2º turné latino americana.
- [2.] - No México, se apresentou de junho a outubro.
- [3.] - No fim do ano trabalhou no Panamá e partiu para outros países da América Central (esses últimos não especificados pela fonte).

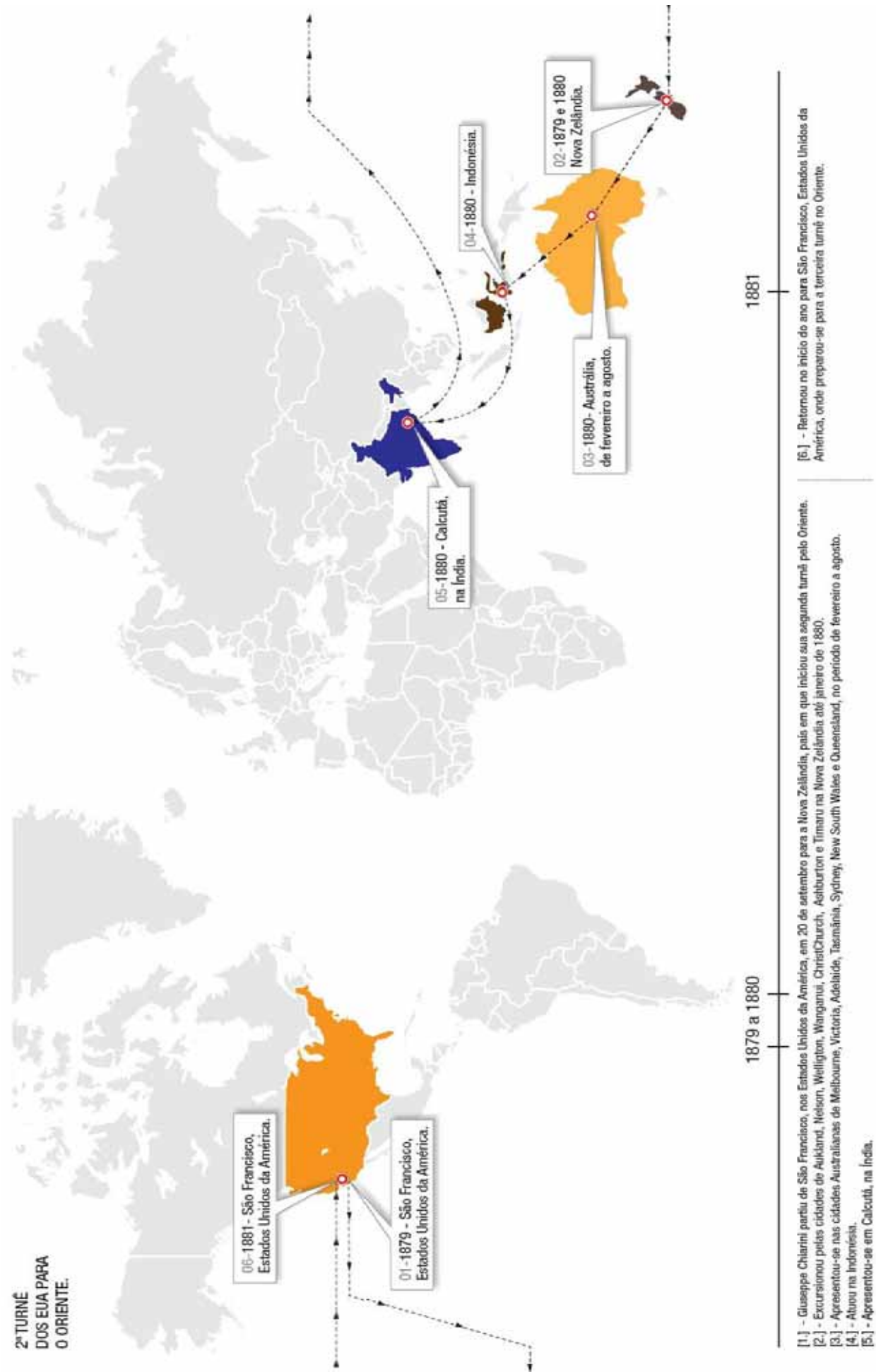
- [4.] - Em 1868 Giuseppe se encontra novamente nos Estados Unidos da América, agora na Califórnia.
- [5.] - Ainda nesse ano, retornou para o México e firmou parceria com a Cia. Stanford no início de 1869.
- [6.] - Em 1869, junto com a Cia. Stanford, voltou para, São Francisco, Estados Unidos da América, para se preparar para a 3º turné latino americano.

3º TURNÊ
DOS EUA PARA A
AMÉRICA LATINA.

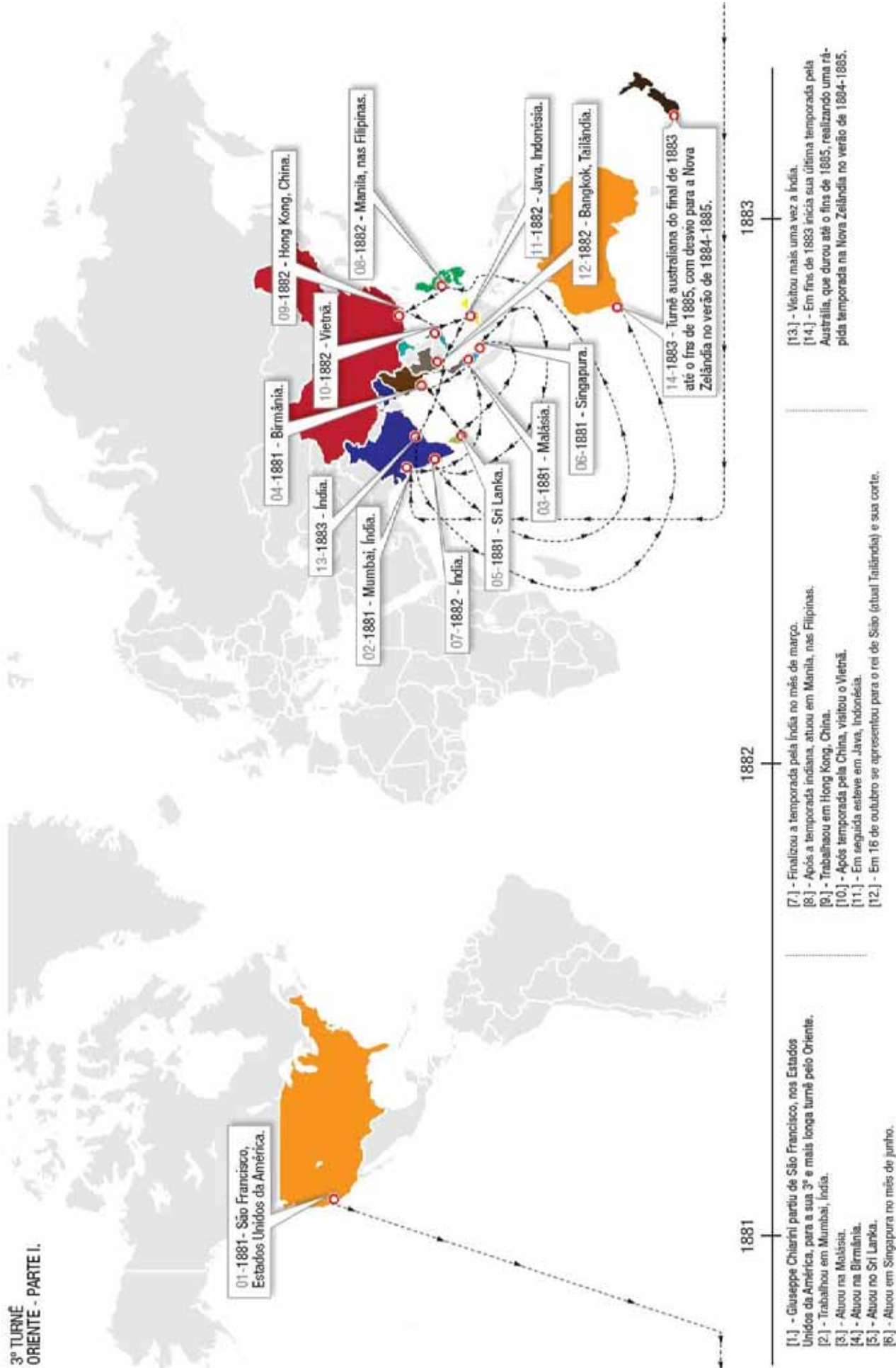




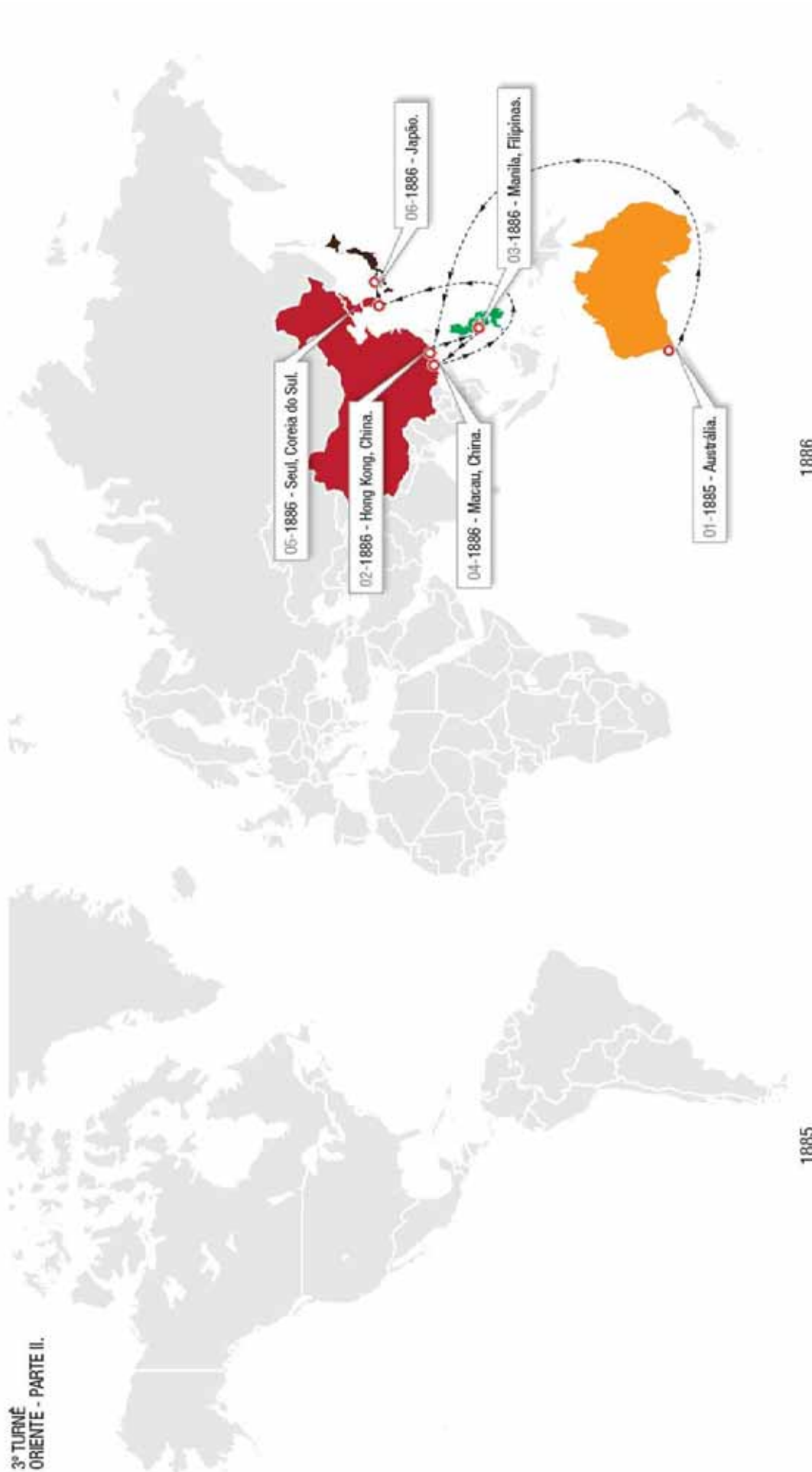




3º TURNÊ
ORIENTE - PARTE I.



3º TURNÊ ORIENTE - PARTE II.



[1.] - Giuseppe Chiarini parte da Austrália no fim do ano para a segunda parte de sua turnê pelo Oriente.

[2.] - No início do ano apresenta-se em Hong Kong, China.

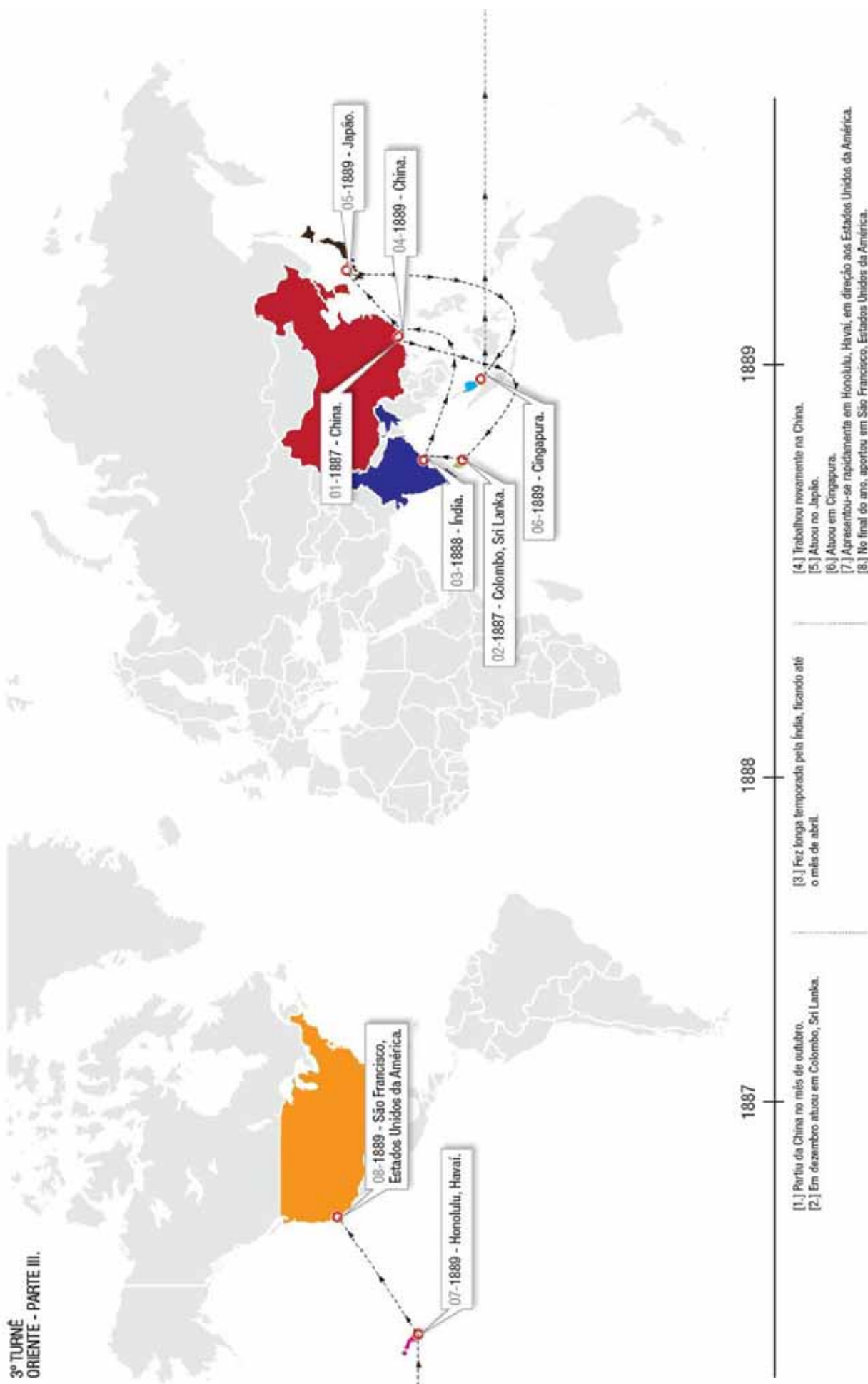
[3.] - Em seguida trabalhou em Manila, Filipinas.

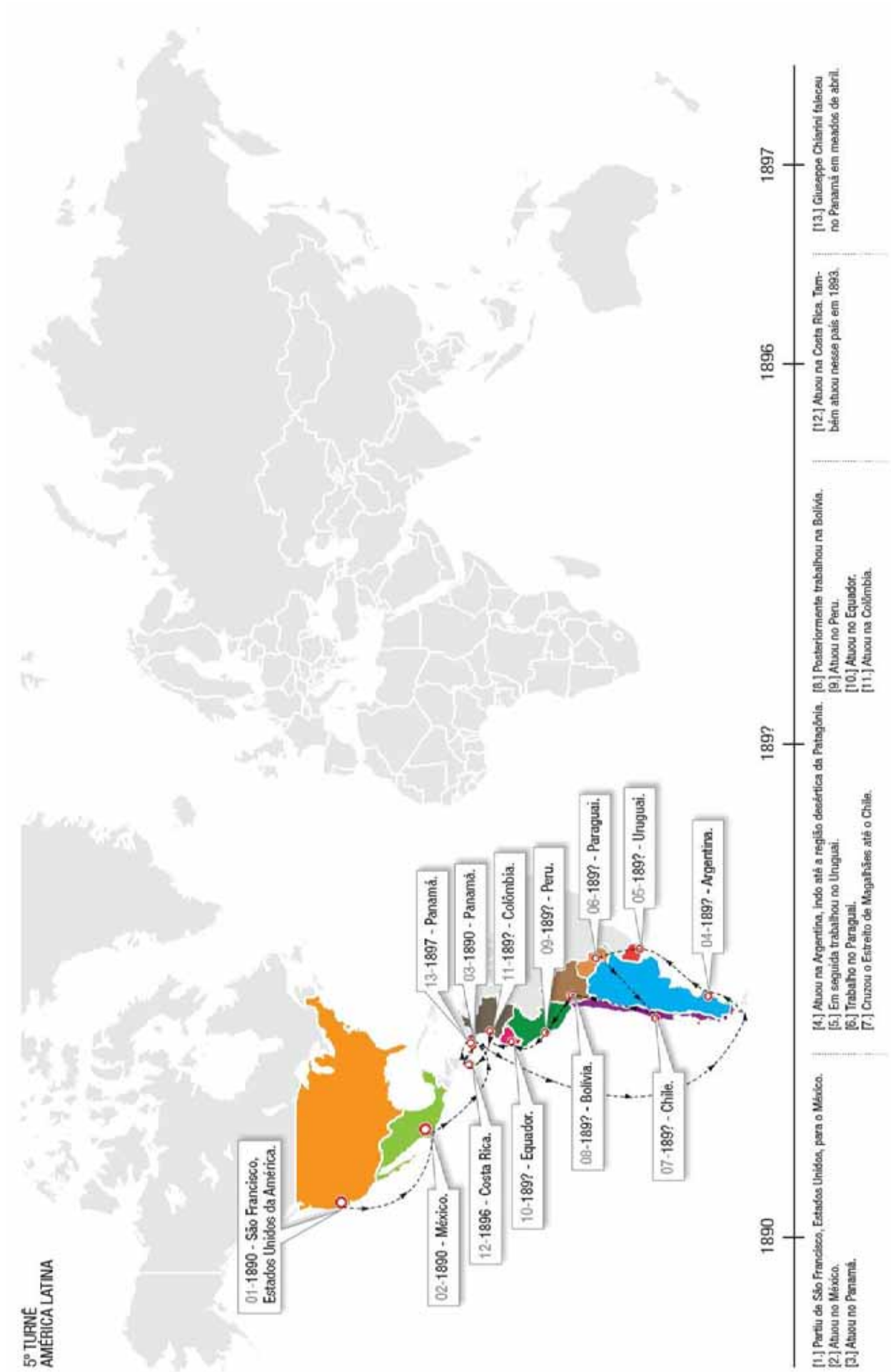
[4.] - No mês de maio estava novamente na China, em Macau.

[5.] - Apresentou-se em Seul, na Coreia do Sul, deslocando-se posteriormente para o Japão.

[6.] - De julho a novembro apresentou-se em diversas cidades japonesas, entre elas, Yokohama, Nagasaki, Kobe, Kyoto, Osaka e Tóquio.

3º TURNÉ ORIENTE - PARTE III.





CAPÍTULO 3

3.1. A PRODUÇÃO DO CIRCO CHIARI NO BRASIL DE 1869 A 1872

Finalmente, a proposta deste terceiro capítulo é a de seguir a trajetória do Circo Chiarini especificamente em sua primeira temporada no Brasil, pautados pela ótica de como ele estava “se fazendo” no período indicado. Posto isso, o objetivo é contemplar desde a organização do espetáculo (artistas e atrações) até sua itinerância; dos aspectos técnicos e operacionais da atuação do circo até sua relação social, política e cultural com as cidades por onde passou.

Dessa maneira, como partimos da multiplicidade de trajetórias, relações e produções artísticas que o Circo Chiarini vivenciou em sua estada no Brasil de 1869 a 1872, encaramos o fazer desse circo a partir do seu próprio dinamismo, com o olhar atento ao que ele pôde nos revelar sobre sua existência e atuação, e nos balizamos pela questão de como a linguagem circense está incessantemente moldando-se e transformando-se em confluência com as relações sociais e culturais de cada época.

Ao “caminharmos” com o Circo Chiarini, é possível perceber a dimensão da complexa construção artística, empresarial, publicitária, arquitetônica encabeçada pelos circos e o quanto a arte circense dialogou, incorporou e foi protagonista do que estava acontecendo nesse período em termos artísticos, tecnológicos, culturais e políticos.

Em função disso, optamos por traçar narrativas das experiências do Chiarini, estabelecendo apenas subdivisões temáticas abrangentes, uma vez que o próprio percurso do circo trouxe à tona variados recortes temáticos que se entrecruzam e que são recorrentes como, por exemplo: meios de transporte, “fazer a praça”, atrações e artistas, itinerância, propagandas, espaços físicos e de atuação, logística e organização do circo, entre outros.

Todos os temas fazem parte do conjunto das ações desenvolvidas pelos circenses, tendo como proposta a produção do circo como espetáculo. O ir embora de uma “praça”, o desmontar a estrutura, o desfile dos animais pelas ruas até o embarque; e, como diziam as propagandas circenses no século XIX: “etc. etc. e etc.”, torna-se um espetáculo à parte, uma verdadeira passeata de demonstração dos transportes utilizados, das atrações artísticas e da logística, sendo estes alguns recortes temáticos possíveis e que ocorrem o tempo todo no fazer circense.

Com isso, a trajetória do Circo Chiarini pôde nos proporcionar diversos cenários não só para dentro dele mesmo, mas no sentido de nos apresentar e/ou permitir visibilidade de

parte significativa da produção da época, seja nos territórios circenses, teatrais, políticos, tecnológicos, nas ruas, nas praças, nos teatros etc.

3.2. TEMPORADAS DO CIRCO CHIARINI NO BRASIL

A permanência de Giuseppe Chiarini, no Brasil, deu-se nos períodos de 1869 a 1872 e 1875 a 1877. A "Companhia", chegada de Buenos Aires, Argentina, estreou no Rio de Janeiro em 6 de novembro de 1869 (*A Reforma*, 1869) e deixou a então capital do Império aproximadamente em maio de 1870 (*A Vida Fluminense*, 1870). Nesse mesmo ano temos registro do circo novamente na Argentina no período de 25 de maio a 27 de novembro de 1870 (*La Tribuna*, 1870).

O *Despertador*, jornal do Estado de Santa Catarina, informa que a "Companhia Equestre e Ginástica dirigida pelo Sr. Chiarini" chegou no mês de maio de 1871 em Rio Grande, município do Estado do Rio Grande do Sul, vinda de Montevideú, Uruguai. Nos meses seguintes trabalharam em Porto Alegre e Pelotas e estrearam em agosto no Rio de Janeiro (*A Republica*, 1871). Na cidade do Rio de Janeiro, o circo de Giuseppe Chiarini permaneceu até o início de 1872 e, posteriormente, trabalhou na Bahia, Pernambuco e Pará antes de retornar para os Estados Unidos (*Correio do Brazil*, 1872).

Em sete de outubro de 1875 a "Companhia Chiarini" novamente aportou em Belém, no Pará, conforme a nota: "No vapor 'Ontario', entrado ante ontem a noite dos Estados Unidos, veio a *Companhia Chiarini*, já conhecida do nosso público". (*O Liberal do Pará*, 1875)

No mês seguinte o Circo Chiarini já se encontrava na capital maranhense (*Diário do Maranhão*, 1875) e em Pernambuco (*O Cearense*, 1875). Em 25 de dezembro, o "Grande Circo Chiarini" estreou no Rio de Janeiro (*O Globo*, 1875), onde permaneceu até abril de 1876. Do período de maio a agosto atuou em São Paulo, Campinas, Taubaté e Pindamonhangaba, retornando para a cidade do Rio de Janeiro em setembro. Somente em janeiro de 1877 Giuseppe Chiarini partiu do Rio de Janeiro, depois de uma longa temporada em Niterói, para a região sul do Brasil, sendo que em março e abril daquele mesmo ano ele atuou no Rio Grande do Sul e, em seguida, novamente na Argentina.

Sobre o início dessa segunda temporada do circo de Giuseppe Chiarini no Brasil, temos a seguinte nota:

Esta importante companhia chegada no "Ontario" a Belém como noticiamos, devia

principiar no dia 15 deste mês os seus espetáculos. Estes durarão 15 dias e em seguida pretende vir para o Maranhão. A sua viagem até o Brasil é curiosa e interessante. Composta de grande pessoal e meios artísticos, estava em S. Francisco da Califórnia, onde fez furor. Atravessou o continente americano até Nova York no Grande Oriental (caminho de ferro interoceânico) em 16 dias, e de Nova York partiu imediatamente para o Pará, levando 14 dias na viagem marítima. Empregou, portanto, 30 dias em fazer uma viagem com imensas bagagens, que em outros tempos requeria três meses. A companhia compreende 20 artistas, entre eles algumas jovens famosas e de grande talento ginástico e hípico, 10 assistentes, 28 cavalos árabes, ingleses e americanos, 2 zebras, 1 girafa, 1 búfalo (Bisonte), um grande mono, e alguns tigres. Traz um circo portátil e mecânico para 2000 pessoas, contendo perto de 30 camarotes. Dará aqui apenas 10 espetáculos. É digna da atenção do nosso público. (*O Cearense*, 21/10/1875)

3.3. O CIRCO EM MOVIMENTO: MEIOS DE TRANSPORTE

Por meio das informações contidas nessa nota e da elaboração dos mapas das turnês do circo apresentados anteriormente, é possível perceber a magnitude e potencial de deslocamento desenvolvido pelo empresário circense em pleno século XIX.

Evidentemente, que naquele período, o meio de transporte predominante adotado pelo circo de Chiarini era o marítimo, já que este frequentemente excursionava por diferentes continentes e se apresentava em capitais e cidades litorâneas. No entanto, os itinerários pelo interior dos países dependiam, quando disponível, do transporte ferroviário e, na ausência destes, provavelmente se davam por meio de caravanas puxadas por bois, burros e cavalos, sendo que, no caso de Chiarini, possivelmente os próprios animais do elenco eram recrutados para auxiliar no transporte do circo.

Mas no Brasil, como se deram os deslocamentos do circo de Chiarini? O que será que estes artistas encontraram quando por aqui chegaram: que tipos de transportes, estradas, espaços de atuação, demandas etc.?

A inauguração da primeira estrada de ferro brasileira, a E. F. Petrópolis - posteriormente denominada E. F. Mauá -, ocorreu no Rio de Janeiro, em 1854, por iniciativa de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá. Irineu Evangelista foi um empresário e investidor brasileiro que ainda bem jovem iniciou-se profissionalmente como comerciante. De espírito empreendedor e visionário, rapidamente tornou-se um industrial, banqueiro e magnata, dono de várias empresas e portador de vasto capital financeiro. Segundo Beccari,

As proezas de Mauá impulsionaram a história do Brasil. Assim, não por acaso, ele ainda hoje é celebrado como patrono dos transportes, pois foi ele quem construiu a primeira estrada de ferro nacional, antes mesmo da antiga Central do Brasil, e instalou o primeiro estaleiro naval do país, em Niterói, no Rio de Janeiro. Além disso, Mauá criou uma empresa de navegação a vapor no rio Amazonas, para evitar

a internacionalização da região[...]. Construiu também a primeira fábrica de gás do país, instalando uma rede de iluminação pública com mais de três mil lampiões públicos e outros tantos terminais residenciais na cidade do Rio de Janeiro. Criou um sistema de bondes sobre trilhos, puxados por burros, e instalou fundições, para livrar o Brasil das dispendiosas importações de maquinaria pesada. (2008, p. 51)

O início da implantação de estradas de ferro no Brasil remonta a 1828, quando o Governo Imperial autorizou a construção e exploração de estradas em geral e, em 1835, mais especificamente, as ferrovias. No entanto, os incentivos oferecidos para a concretização destas últimas não despertaram muito interesse de empresários e investidores em função das pequenas possibilidades de lucro. Apesar disso, Irineu Evangelista apostou nesse meio de transporte e em 1852 recebeu concessão para a sua exploração, sendo que no mesmo ano iniciou as obras da Estrada de Ferro Petrópolis. Dois anos depois, em 30 de abril de 1854, o Brasil teve, enfim, sua primeira ferrovia, e a Baroneza, locomotiva número um, percorreu seus 14 Km de trilhos e dormentes implantados entre o Porto da Estrela, na baía de Guanabara, e a estação de Frágoso, na raiz da Serra da Estrela, no caminho de Petrópolis. (BECCARI, 2008, p. 50).

Após a inauguração dessa estrada de ferro sucederam-se outras ferrovias no nordeste, recôncavo baiano e, principalmente, em São Paulo, impulsionadas pela economia cafeeira.

- A segunda ferrovia inaugurada no Brasil foi a Recife - São Francisco, no dia 8 de fevereiro de 1858, quando correu o primeiro trem ligando Recife ao município do Cabo, em Pernambuco. Esta ferrovia, apesar de não ter atingido a sua finalidade – o rio São Francisco – ajudou a criar e desenvolver as cidades por onde passava e constituiu o primeiro tronco da futura “Great Western”, empresa ferroviária inglesa que construiu e explorou ferrovias no nordeste do Brasil.
- A Companhia Estrada de Ferro D. Pedro II foi inaugurada em 29 de março de 1858, com trecho inicial de 47,21 km, da Estação da Corte a Pouso dos Queimados, no Rio de Janeiro. Esta ferrovia se constituiu em uma das mais importantes obras da engenharia ferroviária do País, na ultrapassagem dos 412 metros de altura da Serra do Mar, com a realização de colossais cortes, aterros e perfurações de túneis, entre os quais, o Túnel Grande com 2.236 m de extensão, na época, o maior do Brasil, aberto em 1864. A Estrada de Ferro D. Pedro II transformou-se mais tarde (1889) na Estrada de Ferro Central do Brasil.
- Em 28 de junho de 1860 é inaugurado o primeiro trecho da Estrada de Ferro Bahia e São Francisco, ligando as estações de Calçada a Paripe.
- Em 16 de fevereiro de 1867 a linha ligando Santos a Jundiaí (São Paulo Railway ou S.P.R.) é inaugurada, e no ano seguinte o trem chega ao seu destino final.
- Em 30 de janeiro de 1868 é fundada a Companhia Paulista de Estradas de Ferro e, em agosto de 1872, é entregue a ferrovia ligando Jundiaí a Campinas.
- Um dos fatos mais importantes na história do desenvolvimento da ferrovia no

Brasil foi a ligação Rio - São Paulo, unindo as duas mais importantes cidades do país, no dia 8 de julho de 1877, quando os trilhos da Estrada de Ferro São Paulo e Rio de Janeiro (o prolongamento paulista da E. F. Dom Pedro II inaugurado em 1867) se uniram com os da ferrovia Santos-Jundiaí.

- Até o final do século XIX, outras concessões foram outorgadas, destacando-se as seguintes: Companhia Mogiana (03/05/1875), ligando Campinas a Mogi Mirim; Companhia Sorocabana (10/07/1875), entre São Paulo e Sorocaba; Central da Bahia (02/02/1876); Santo Amaro (02/12/1880); Paranaguá a Curitiba (19/12/1883); Porto Alegre a Novo Hamburgo (14/04/1884); Dona Tereza Cristina (04/09/1884); Corcovado (09/10/1884).⁴⁶

Como se pode observar pelas possibilidades apontadas, é viável imaginar que no Brasil o circo de Giuseppe Chiarini tenha utilizado vários dos trechos acima, tendo em vista que, nos períodos pesquisados nesse estudo, a companhia trabalhou em vários dos Estados e cidades do nordeste e sudeste.

Ainda, quanto às viagens realizadas sobre trilhos, mais provavelmente o empresário adotou esse meio de locomoção no Brasil ao visitar as cidades de Campinas (SP), Taubaté (SP) e Pindamonhangaba (SP) no período de maio a agosto de 1876. Nesse ano, a cidade de Campinas, que recebeu o circo vindo de São Paulo aproximadamente entre final de maio e início de junho (*Correio Paulistano*, 11/11/1876), contava com a malha ferroviária da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, inaugurada em 1872, que a ligava ao município de Jundiaí, que por sua vez estava ligado a Santos pela E. F. São Paulo Railway, inaugurada em 1867 (CARARO, 2008). Já Taubaté e Pindamonhangaba, que receberam o circo por volta dos meses de julho e agosto (*Gazeta de Notícias*, 05/07/1876), sediavam os trilhos da Estrada de Ferro do Norte, ou Estrada de Ferro São Paulo - Rio, que teve seus primeiros trechos inaugurados em 1875⁴⁷.

Mas, além da utilização de vias férreas, por não conhecermos todos os itinerários do Chiarini pelo Brasil, é possível imaginar que também tenha lançado mão do transporte fluvial no caso de ter atuado em outras regiões do interior do país⁴⁸ e para a locomoção entre nações latino americanas, em particular Argentina e Uruguai via Rio da Prata.

46. Referências: Beccari (2008); Cararo (2008); Vieira (2010) e Departamento Nacional de Infra-estrutura de transportes (DNIT). **Ferrovias**. Disponível em: <<http://www1.dnit.gov.br/ferrovias/historico.asp>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

47. Sobre a Estrada de Ferro São Paulo - Rio, consultar o website "Estações Ferroviárias do Brasil", disponível em: <<http://www.estacoesferroviarias.com.br/t/taubate.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

48. Um exemplo deste meio de transporte adotado pelos circos é apresentado por Verônica Tamaoki e Roger Avanzi quando narram os deslocamentos do Circo Nerino, já no século XX, pelas regiões Centro Oeste, Norte e Nordeste do Brasil. Os autores informam que o Circo da família Nerino transportou-se de Presidente Epitácio (SP) até o Três Lagoas (MS) e outros municípios mato grossenses via Rio Paraná entre 1935 e 1936. Ainda, realizou ida e volta de Manaus (AM) para Iquitos, no Peru, entre 1939 e 1940 e, em seguida, foi de Belém (PA) para São Luís do Maranhão (MA) em 1940 (AVANZI; TAMAOKI, 2004).

Por fim, pode-se imaginar que o circense também percorreu estradas de terra existentes fora dos principais eixos entre cidades de claro interesse econômico para construção e desenvolvimento de ferrovias e vias fluviais, em que o transporte de pessoas e mercadorias se processava no lombo dos burros. Para Costa e Cararo (2008), os muares foram durante o século XIX o principal meio de transporte de cargas da economia brasileira, pautada na exportação do café. As tropas que vinham do Rio Grande do Sul atravessavam o Estado de Santa Catarina e Paraná e chegavam a São Paulo para a Feira de Sorocaba, de onde eram vendidas para várias outras regiões, em especial Minas Gerais e Rio de Janeiro. Segundo os autores, estima-se que o comércio de animais na feira sorocabana, entre 1855 e 1860, ultrapassou o número de 100 mil cabeças por ano devido a grande demanda do transporte do "ouro verde", mercadorias e pessoas.

Assim, os itinerários feitos pelos circenses em geral para cidades e vilas interioranas que não contavam com malha ferroviária se davam quase que exclusivamente por meio de caravanas puxadas por muares. Sobre esse transporte de base animal, Erminia Silva apresenta uma descrição de como o mesmo era adotado pelos circenses.

Na mudança para outra localidade, uma parte do material era transportada em carros de boi, a cavalo ou em burros; deixavam o mastro, que era muito comprido. Na próxima cidade, fabricava-se outro. Os artistas e os instrumentos de trabalho eram transportados nas cangas de boi, quando possuíam carros de boi. Tê-los também significava certo grau de importância. Quem possuía, por exemplo, três duplas de boi num carro era considerado pelos circenses como alguém muito próspero.

Essa forma de transporte possibilitou que os artistas percorressem todo o território brasileiro e foi utilizada pelos circenses durante todo o século XIX. Em regiões como Norte, Nordeste e Centro-Oeste há relatos de que foi usada até a década de 1950. Os mesmos cavalos amestrados que trabalhavam no espetáculo eram aproveitados como transporte de carga.

Para alguns circenses que nasceram no início do século XX, a viagem em carros de boi era uma aventura à parte, pois enfrentavam todos os tipos de variações climáticas, e em muitas ocasiões eles mesmos, com um facão, tinham que fazer picadas no mato para conseguir passar. Em várias situações faziam parcerias com tropeiros na construção de caminhos (2009, p. 124)

Retomando a nota do jornal *O Cearense*, de 21 de outubro de 1875, apresentada anteriormente, podemos constatar, então, a plena utilização do transporte ferroviário e marítimo por Chiarini, além de também podermos especular que o circense possivelmente utilizou-se de praticamente todos os outros meios de locomoção disponíveis no período. Além disso, a nota indica, a sua agilidade e competência em excursionar pelo mundo possuindo um circo de grandes proporções com uma vasta companhia de artistas.

3.4. PROCESSOS OPERACIONAIS/ARTÍSTICOS DO DESLOCAMENTO CIRCENSE

Em função da proporção da companhia de Chiarini, com seus "20 artistas [...], 10 assistentes, 28 cavalos [...], 2 zebras, 1 girafa, 1 búfalo (Bisonte), um grande mono, e alguns tigres" e um "circo portátil e mecânico⁴⁹ para 2000 pessoas", é possível imaginar a complexidade de suas viagens em pleno século XIX, tanto por mar quanto por terra. Com certeza não era tranquilo e óbvio gerenciar o embarque e desembarque em trens, barcos, navios ou carroças de toda a aparelhagem que compunha o circo; dos animais com suas jaulas e do elenco de pessoas.

Para a realização de toda essa operação era exigida qualificação para além do domínio do ofício artístico, um complexo processo de pesquisa e investigação de tudo o que era necessário conhecer, tais como os territórios, trajetos, administrações locais, geografias, clima etc., e, nesse caso, o tipo de transporte possível de adotar em cada país, estado e/ou cidade. Toda essa qualificação do artista circense era calcada em um longo tempo de aprendizagem, produção de conhecimento e saberes. Mas, é claro que em vários momentos havia os contratempos ou adversidades. Mesmo com toda essa complexidade, havia empecilhos como, por exemplo, o falecimento de alguns animais, como os noticiados pelo jornal *Diario do Maranhão*.

49. Em relação a este circo portátil e, principalmente, mecânico de Chiarini, não encontramos nenhuma fonte que trate de como era e quais as suas características.

Figura 7 - Nota de falecimento da girafa do Circo Chiarini

PERNAMBUCO,
 Datas até 27. Lê-se no *Jornal do Recife*.
 —Chegou hontem do norte, no paquete *Espirito-Santo*, a companhia equestre e acrobatica do sr. Chiarini.
 Tem trinta pessoas, entre artistas e empregados; vinte e dois cavallos, qual delles mais lindo; duas zebras, um bufalo, um macaco grande e seis tigres de Benguella.
 Durante a viagem, de Maranhão para aqui, morreu a girafa, em virtude do muito jogar do navio.
 Era o mais curioso dos quadrupedes da companhia.
 O circo vai ser levantado no Campo das Princesas.

Fonte: *Diario do Maranhão*, 04/12/1875

Figura 8 - Nota de falecimento do tigre do Circo Chiarini

Um tigre viuvo. —Morreu em viagem a companheira de um dos tigres da companhia Chiarini.
 A *Gazeta de Noticias*, do Rio, dando conta do facto, assim se exprime:
 «Um dos tigres que trabalham na companhia Chiarini, acaba de passar por um doloroso transe. A sua cara metade, a sua companheira de tantos annos, falleceu em viagem.
 A desditosa que nem sequer teve sete palmos de terra para se enterrar, havia custado dez contos de reis! Os nossos sentimentos ao inconsolavel viuvo!

Fonte: *Diario do Maranhão*, 20/01/1877

No entanto, por outro lado, em função dessa mesma complexidade que caracterizava as viagens, fica evidente o domínio técnico e operacional que possuíam os circenses do período, que os permitiam levar seus espetáculos para os mais variados lugares utilizando-se de todos os meios de transporte disponíveis na época, dos mais rústicos aos mais modernos.

Como exemplo da logística do deslocamento do circo de Giuseppe Chiarini e sua companhia, temos uma nota referente à sua chegada em Belém (PA), vindo dos Estados Unidos, informando que:

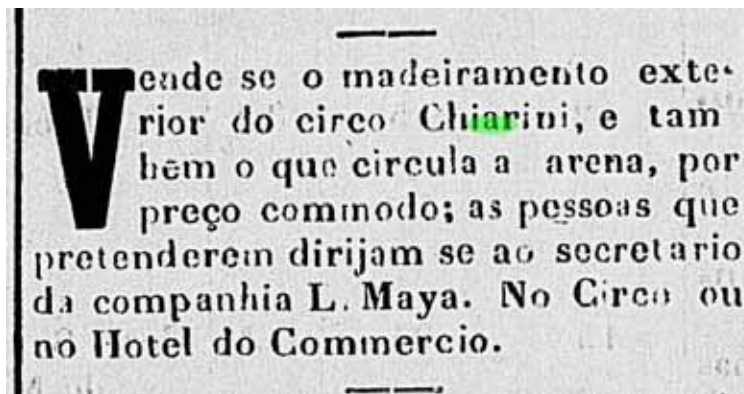
Ontem desembarcaram os *bicharucos* da companhia, em grandes carros, fechados e divididos em jaulas, contendo cada uma no alto duas portinholas, por onde as feras enfiavam a cabeça para contemplar a cidade e o povo que se apinhava nas ruas em sua passagem. Estão já aboletadas no circo, ao Largo da Pólvora. (*O Liberal do Pará*, 09/10/1875)

Além desta, contamos com mais outras duas. A primeira, publicada no *Diario do Maranhão* de 21 de novembro de 1875, descreve o traslado da Companhia do centro de São Luís (MA) para a região portuária, de onde posteriormente embarcaram para Recife (PE), sendo que

os artistas partiram do hotel Europa em 2 bondes, indo um terceiro com a banda de música Filarmônica para o largo dos Remédios, e embarcaram na praia da Fundação em um dos vapores pequenos da companhia desta província; que os levou a bordo do *Espírito Santo*.

Por fim, a segunda desta sequência, publicada no *O Liberal do Pará* de 28 de outubro de 1875, se caracteriza como um anúncio que faz alusão indireta às demandas técnicas do deslocamento do circo, informando que:

Figura 9 - Nota de venda do madeiramento do Circo Chiarini



Fonte: *O Liberal do Pará*, 28/10/1875.

Tendo por base estas três descrições, é possível compreender algumas características referentes ao traslado do conjunto que compunha o espetáculo. Assim, pode-se verificar como se transportava e desembarcava a "agregação zoológica" do circo em cidades portuárias que, diga-se de passagem, caracterizava-se como um acontecimento, um espetáculo à parte, e como grande recurso propagandístico, uma vez que os animais exóticos atraíam a atenção das pessoas e essas já espalhavam a notícia da chegada das atrações. Além disso, verifica-se a maneira como se davam os deslocamentos internos da companhia dentro das cidades, os trajetos pelos quais a caravana circense e seus animais passariam transportados em paquetes, bondes, "carros" etc. até o local de embarque, além do fato de que a mesma, na temporada maranhense de 1875, se estabeleceu em hotéis e não na própria sede do circo. E, por fim, que o circo necessitava adquirir madeiramento em determinadas cidades onde se apresentava para compor seu espaço de apresentações e, conseqüentemente, deixá-lo no local para conseguir seguir viagem com a menor quantidade de carga possível.

Isso tudo, em primeira análise, pode parecer simples e óbvio. No entanto, não é, pois evidencia a articulação e organização exigidas do empresário circense para que pudesse circular com seu espetáculo aliando segurança, divulgação e propaganda. Assim, retomando um exemplo bem ilustrativo do que se quer apresentar é o fato de que, para levar apenas a banda Filarmônica ou mesmo a do circo do hotel para o porto (aliás, recurso propagandístico importante), era necessário recrutar um bonde inteiro somente para ela. Agora, imagine a

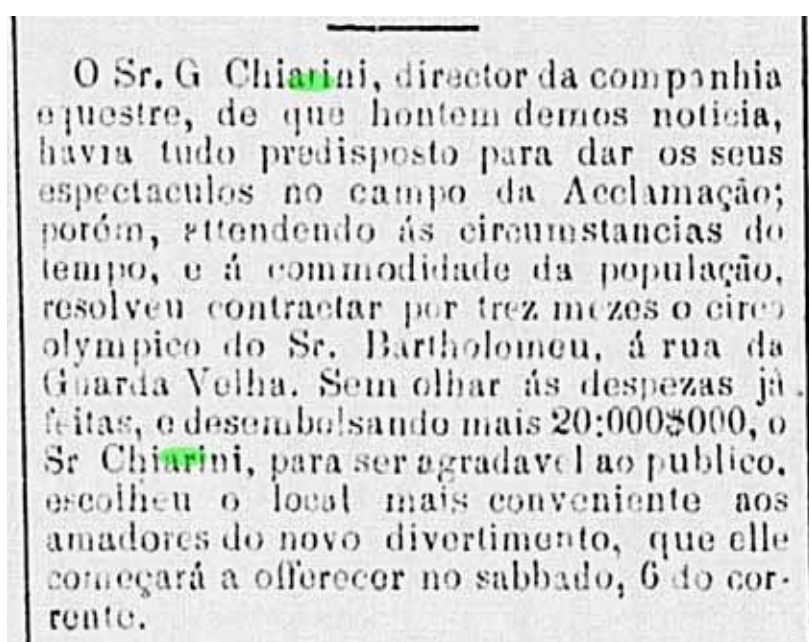
tamanha mobilização que demandava a necessidade de se conseguir um espaço para montar o circo; a reserva de hotel para uma companhia com tantas pessoas; a acomodação de diversos animais selvagens; e os valores envolvidos para arcar com tudo isso.

Enfim, o que está se afirmando é que os circenses deste período, até a primeira metade do século XX e alguns até os dias de hoje, eram detentores de saberes que os capacitavam gerir grandes companhias e circular com elas pelos mais longínquos países. Para isso, aliavam, incorporavam e adaptavam tecnologias e práticas trazidas ou apreendidas pela própria experiência de produção de seus espetáculos, reforçando o conceito de que a "dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e revelava como este grupo [circense] construiu a sua relação de adaptação" (SILVA, 2009, p. 120). Assim, vencendo os mais variados trajetos por vias férreas, marítimas, fluviais e terrestres, o circo de Giuseppe Chiarini - como o de seus contemporâneos -, foi capaz de viajar por boa parte do que representava o mundo do século XIX e atuar em terras brasileiras em diferentes momentos.

Uma das etapas que fazia parte de toda essa complexa dimensão organizacional é o “fazer a praça”, que está imbricada com o transporte, trajetos, arquiteturas, entre vários outros temas que trabalharemos.

Conforme indica a nota publicada no jornal carioca *A Reforma*, em 5 de novembro de 1869, ano da primeira visita ao Brasil de Giuseppe Chiarini vindo da Argentina, a companhia estreou oficialmente no circo da Guarda Velha:

Figura 10 - Nota de estreia do Circo Chiarini no Brasil



Fonte: *A Reforma*, 05/11/1869

Apesar da estreia do "Circo Real Italiano" ter-se dado no mês de novembro, a divulgação tanto da chegada da companhia no país como do primeiro espetáculo iniciou-se muito antes, de maneira que *A Reforma* apontava já em setembro propagandas do circo e notícias de que "brevemente" a corte o receberia. Assim, por meio desses anúncios "de brevemente" confirma-se que o secretário do circo esteve no Brasil com mais de um mês de antecedência em busca de garantir a recepção do circo ou, como tratado entre os circenses, "fazer a praça".

Alguns interessantes exemplos do conceito de "fazer a praça", que encontramos em um total de nove diferentes títulos de jornais de quatro estados brasileiros, consolidam-se por meio de três notas que apresentamos a seguir.

A primeira delas, publicada no *A Reforma* de 21 de setembro de 1869 informa que:

A célebre companhia equestre de Chiarini que tantos aplausos tem ultimamente colhido no Rio da Prata, deve vir brevemente a esta corte dar uma série de representações.

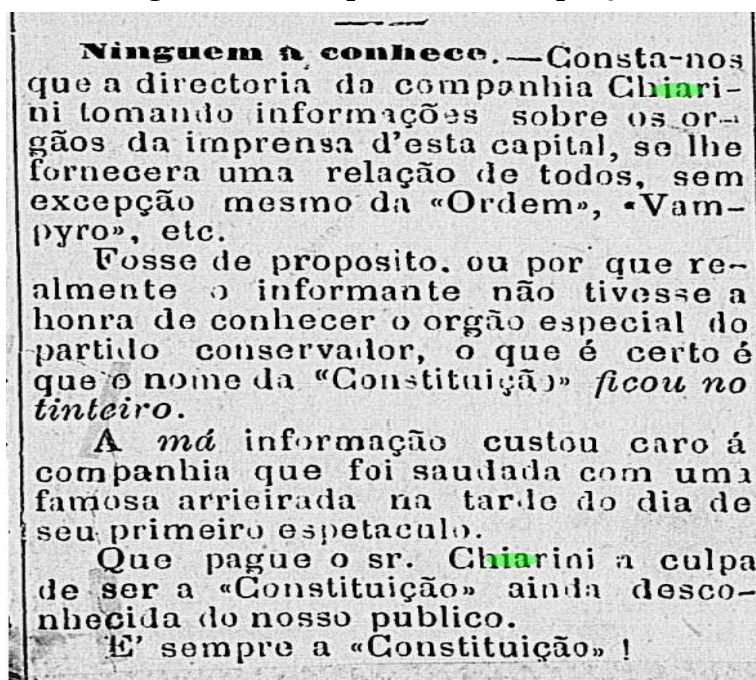
Chegou ontem no Aunis o seu agente o Sr. G. Agrati.

A companhia, que se compõe de 37 pessoas e de 30 magníficos cavalos, dará os seus espetáculos no campo da Aclamação no circo que traz consigo que ali será montado.

Se a fama não mente a companhia Chiarini é das melhores no seu gênero.

A segunda, referente ao retorno do circo ao Brasil em 1875, aborda que:

Figura 11- Exemplo de "fazer a praça".



Fonte: *O Liberal do Pará*, 20/10/1875

E, por fim, a terceira, veiculada no jornal *O Despertador* do Estado de Santa Catarina, notícia a ida do circo para Porto Alegre:

[...] amanhã, no paquete, *Camões*, aqui se achará uma outra companhia equestre, segundo telegrama expedido da corte. Em boa hora vem a companhia, pois achamo-nos sem mais diversões públicas. Dizem-nos que é dirigida pelo Sr. Chiarini e que vem trabalhar no vasto Anfiteatro de Albano Pereira, que aqui se ergue majestoso à Praça Municipal, como lembrada daquele empreendedor artista, hoje ausente. (*O Despertador*, 11/04/1876)

Na primeira nota, temos a indicação da chegada do secretário do circo, o "Sr. G. Agrati", bem antes da vinda da companhia para o Rio de Janeiro. Na segunda, por mais que seja uma nota em tom de "protesto" emitida pelo periódico de cunho conservador *A Constituição*, podemos verificar que "a diretoria da Companhia Chiarini" esteve à procura dos órgãos de imprensa de Belém do Pará para realizar a divulgação da futura visita do circo. E, por fim, a emissão de um "telegrama expedido da corte" comunicando a futura visita do circo de Giuseppe Chiarini.

Estas notícias trazem indícios, portanto, do que vem a ser o "fazer a praça", ou seja, definir os roteiros de viagens, "preparar" as cidades de destino, fazer a propaganda, escolher o terreno, reservar as acomodações necessárias, entrar em contato com as autoridades locais, que são bem ilustrados na descrição da pesquisadora Regina Horta Duarte sobre um grupo circense que atuou no Estado de Minas Gerais na década de 1870:

A chegada da *troupe* foi precedida pela visita de um secretário, que procurou a praça onde se armaria o circo, contratou ajudantes e comprou madeira para as arquibancadas. Longe de ser um procedimento isolado, tal prática se repetia em inúmeras cidades mineiras visitadas por diferentes companhias. As notícias sobre a proximidade da chegada de circos de cavaleiros ou de grupos de teatro ambulante enchiam as páginas dos jornais, publicados nas várias cidades, dias ou semanas antes do acontecimento. (1995, p. 32)

Toda essa "pré-produção", entendida pelo circense como "fazer a praça", revela um modo de operar dos mesmos, fundamental para garantir a circulação do seu espetáculo e a assiduidade de público. Ou seja, caracteriza-se como mais uma estratégia adotada por esse grupo para garantir a produção de seu ofício artístico, e que está, como discutido anteriormente, intimamente ligada aos recursos tecnológicos, estruturais e organizacionais do período, que se confirma, por exemplo, através do contato com os meios de comunicação e órgãos e entidades representativas. A complexidade do modo de organização do trabalho circense não é algo que surgiu, portanto, no século XX por algumas empresas estrangeiras

consideradas “modernas, avançadas, de vanguarda, etc.”. Esta complexidade sempre fez parte dos saberes circenses em cada processo histórico vivenciado.

Mais especificamente sobre a produção do circo de Giuseppe Chiarini, curiosamente encontramos uma propaganda que elenca o que seria o "corpo administrativo do circo", ou seja, os responsáveis pelas funções administrativas e operacionais da companhia, não desconsiderando que nesse período o conjunto dos saberes circenses e seu modo de organização pressupunha que todos - dos artistas aos mais variados funcionários - fossem capazes de assumir tais responsabilidades (SILVA, 2009).

Figura 12 - Trecho de propaganda do Circo Chiarini com identificação de funcionários



Fonte: *Dezeseis de Julho*, 18 /12/1869

É interessante e ao mesmo tempo revelador esse trecho da propaganda, por apresentar a relação dos nomes e atribuições dos funcionários, pois indica como era composto, dividido e gerenciado o espetáculo da companhia circense. Analisando atentamente esta relação de cargos e funções, é possível constatar como o circo de Chiarini se consolidava e operava mesmo como uma grande empresa, contando com "proprietário", "diretor", "agente geral".

Por outro lado, a partir das pesquisas de Erminia Silva (2007 e 2009), Verônica Tamaoki (2004), Regina Horta Duarte (1995), observamos que mesmo os circos de tamanhos médios ou pequenos exibiam - como recurso propagandístico e porque era comum no período inclusive para os teatros - não somente os nomes e os “cargos” dos funcionários da administração, mas também a relação e funções dos artistas. Essa característica não prevaleceu na maioria dos circos itinerantes de lona de hoje, nacionais ou estrangeiros. Nestes, são apresentados apenas o nome do proprietário ou da empresa (nome fantasia) e, quando muito, alguns cargos, mas sem mencionar a relação de artista, o que contribui para o anonimato destas figuras.

Além disso, é possível perceber tanto a dimensão como a composição do espetáculo, devido à indicação do "diretor de orquestra, diretor equestre, chefe das cavalarias, guarda-

roupa", que sugerem, respectivamente, música ao vivo, números de adestramento de cavalos e encenação de pantomimas.

A respeito, especificamente, da presença de música ao vivo no espetáculo, para além daquela em 1875, mencionada anteriormente, que tratou do traslado da Companhia em São Luís (MA), na qual um bonde foi usado exclusivamente para transportar a banda de música Filarmônica, temos uma curiosa nota sobre a atuação da banda do circo para fora do espetáculo, mais especificamente em uma missa de sétimo dia, como apresenta *O Globo* (07/01/1876), em sua relação de celebrações de missas: "Às 9 horas, por alma do Sr. Zeferino Dias Ferreira de Oliveira, convidando a banda do Circo Chiarini."

E sobre "o guarda-roupa" da companhia, uma propaganda do circo, ao anunciar a presença de pantomimas no espetáculo, reforça a aquisição dos figurinos reais mexicanos ao anunciar que:

"Os fardamentos e todo o vestuário desta suntuosa companhia são todos de grande luxo e esquisito mérito, tendo-se fabricado na Europa para o uso da casa imperial de Maximiliano, ex-imperador do México, em venda pública, custando-lhe 18:000\$000" (*A Reforma*, 01/10/1869).

3.5. ESPAÇOS DE ATUAÇÃO - CIRCO DA GUARDA VELHA E PAVILHÃO UNIVERSAL DE ALBANO PEREIRA

É com esse modelo de espetáculo, portanto, que Giuseppe Chiarini estreou em 1869 no Circo da Guarda Velha, situado no Rio de Janeiro. Para abordarmos o significado desse espaço de apresentações, abrimos nossa análise com a seguinte nota:

Companhia equestre:

Duas coisas nos surpreenderam quando entramos no circo da Guarda Velha; a primeira foi o soberbo interior, ainda incompleto, do edifício, que contrasta com a insignificância do exterior; a segunda foi, como é natural, a perfeição dos trabalhos da companhia Chiarini.

Reservado estava a uma celebridade equestre estrangeira vir revelar-nos a existência entre nós de um magnífico teatro, que a inteligente perseverança de um homem laborioso vai erigindo, a custa sabe Deus de que esforços, e à sombra de excessiva modéstia, - criminosa modéstia - quisermos dizer, porque a numerosa e brilhante sociedade que agora frequenta o circo do Sr. Bartholomeu da Silva Corrêa, telo-ia de há muito animado e auxiliado, em sua monumental empresa.

O público fluminense tem pois de agradecer ao Sr. Bartholomeu Corrêa a construção do circo, e ao Sr. Chiarini a sua descoberta: o Sr. Chiarini foi o Colombo do Circo Bartholomeu.

Falamos da perfeição dos trabalhos da companhia equestre italiana.

Não especializaremos. O público tem aplaudido principalmente o Sr. Chiarini e a Sra. Laura Ruiz, cavaleiros de alta escola; e todos são unânimes em dizer que possui o Sr. Chiarini excelentes cavalos, cavalos-tipo. (*Semana Illustrada*, 21/11/1869)

Bartholomeu da Silva Corrêa, proprietário do Circo Olímpico da Guarda Velha, mais conhecido apenas como Circo da Guarda Velha, era artista e diretor de uma companhia própria, composta por artistas brasileiros, conforme uma nota publicada no periódico *Opinião Liberal*, de 18 de junho de 1870. Seu circo, de "soberbo interior, ainda incompleto" no ano de 1869 se caracterizava como um edifício que, segundo a citação acima, ainda era pouco conhecido pelo público fluminense.

Esse possível anonimato do Circo Olímpico é também ressaltado pela nota publicada no *Opinião Liberal* que mencionamos há pouco, que afirma:

Foi preciso que aqui viesse o sr. Chiarini para que a maior parte da população desta grande cidade tivesse conhecimento do magnífico estabelecimento, que o incansável Sr. Bartholomeu está concluindo na Guarda Velha! Por essa ocasião, a população do Rio de Janeiro ficou surpreendida diante dessa obra gigantesca, com que, a puros esforços daquele digno artista, vai ser dotada esta capital.

Estas menções ao fato de que o Circo da Guarda Velha estava ainda em construção e que era pouco conhecido pelo público carioca nos anos de 1869 e 1870 sugerem que o mesmo era ainda uma construção recente na cidade, há pouco tempo estabelecida na capital do Império. No entanto, Erminia Silva (2007), mesmo ressaltando não ter encontrado em suas pesquisas informações acerca da estreia do Circo Olímpico, apresenta fontes que indicam que possivelmente desde o fim da década de 1840 aquele espaço já se constituía como um espaço fixo destinado às apresentações de circo. Independentemente do ano de edificação dessa "obra gigantesca" e "magnífico teatro", depois de reformado e inaugurado em 19 de fevereiro de 1871, recebeu o nome de Teatro Imperial D. Pedro II, sendo que seu "palco era projetado para mover-se, descobrindo um picadeiro" e sua "entrada possuía uma rampa por onde entravam animais de grande porte, jaulas e carruagens" (SOUZA, 2002, p. 245).

O Circo Olímpico da Guarda Velha, bem como sua versão reformada e renomeada, possuía, portanto, uma arquitetura própria e bem desenvolvida para receber grandes espetáculos circenses com exibições de cavalos, animais selvagens e encenações teatrais. A finalidade de ser um espaço voltado para apresentações de circo, com condições estruturais bem específicas para esse propósito, traz à tona, mais uma vez, que os espetáculos circenses aconteciam no Brasil, desde o século XIX, não somente debaixo da cobertura de tecido (na época a maioria se constituía em algodão) ou da "popular lona"; ambientação muito associada como o espaço "único" e "tradicional" do circo, e que os próprios circenses possuíam conhecimentos para conceber um espaço arquitetônico com tal magnitude.

Em parte da bibliografia pesquisada, já é sabido que várias companhias circenses e/ou

grupos familiares se apresentaram desde os chamados “teatrinhos” até os teatros fixos construídos nas capitais, principalmente na capital do Império⁵⁰. Entretanto, o Circo da Guarda Velha caracterizava-se como um dos primeiros espaços fixos conhecidos, no Rio de Janeiro, destinados a receber e comportar, com certo grau de exclusividade, companhias circenses, a ponto de até mesmo levar em seu nome a distinção de circo. Esse fato é significativo, pois revela o quanto o circo se estabelecia e figurava de forma presente e explícita como manifestação artística simultaneamente às outras atrações artísticas como os espetáculos teatrais, óperas e balés⁵¹.

Por meio da propaganda apresentada a seguir, é possível verificar que, pelos menos nos anúncios veiculados, havia interesse em demonstrar o quanto a temporada de trabalho de Giuseppe Chiarini no Guarda Velha teria sido marcada por uma estreita parceria com o proprietário do espaço e também circense, Bartholomeu Corrêa⁵².

50. “No final do século XVIII e início do XIX, no Brasil, havia pequenos teatros que “ficaram logo conhecidos como Casa da Ópera” ou “teatrinhos”, apesar da lotação em torno de 350 lugares, construídos na Bahia, Rio de Janeiro, Vila Rica, Recife, São Paulo e Porto Alegre entre, 1760 e 1795. (PRADO, 1993, p. 64). Para J. Galante, o aumento de construção daqueles “teatrinhos” foi reforçado por alvará do governo, em 1771, que aconselhava “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários” (GALANTE, *apud* PRADO, 1993, p. 64). Regina H. Duarte (1995, p. 109) afirma que o alvará teria atuado no sentido de “incrementar o ‘teatro regular em edifícios apropriados’ com desestímulo aos tablados de madeira em praça pública”. No entanto, Athos Damasceno (1956) nos informa que eram, na sua maioria, construções precárias, com problemas de comodidade, ventilação e iluminação. No Rio de Janeiro a primeira Casa da Ópera de Manuel Luiz foi edificada no Terreiro do Paço (atual Praça XV) em 1776, durante o governo do Marquês do Lavradio, segundo Lima (2000).

51. Aliás, várias pesquisas realizadas a partir da década de 1980 reforçam a importância dos espetáculos circenses, no Brasil, durante todo o século XIX, como, BOLOGNESI (2003), CASTRO (2005), DUARTE (1995) e SILVA (2007 e 2009).

52. A título de curiosidade, o investimento feito por Chiarini para essa temporada no Circo Olímpico da Guarda Velha foi de mais de 20:000\$000 mil réis (*A Reforma*, 05/11/1869). Para dimensionar o que representava este valor na época, tomamos por base as informações levantadas por Silva (2007, p. 381), que indica que o quilo do feijão no período variava entre \$120 a 200 réis; do açúcar, \$360 réis; do arroz, entre \$300 e 400 réis; e da carne, \$800 réis.

Figura 13 - Propaganda do Circo Chiarini



Fonte: *Dezeseis de Julho*, 13/02/1870

A então parceria dos dois circenses, que se estendeu de novembro de 1869 (A *Reforma*, 05/11/1869) a maio de 1870 (A *Vida Fluminense*, 14/05/1870), consolidou-se com a junção das respectivas companhias de artistas para compor os espetáculos. Como indica nota publicada no *Dezeseis de Julho*, de 7 de fevereiro de 1870, a Cia. de Bartholomeu agradava o público e conquistava também muitos aplausos e, ainda, que "O Sr. Chiarini foi brindado com muitos ramalhetes, coroas e fitas; e no fim do espetáculo, chamado ainda uma vez à cena, aí o veio abraçar seu colega o Sr. Bartholomeu."

Depois da atuação do Circo de Chiarini no Guarda Velha, Giuseppe não voltou a trabalhar efetivamente neste espaço, salvo o período de junho de 1876, no qual alguns artistas do circo de sua companhia trabalharam no Teatro Imperial Dom Pedro II, antigo Circo Olímpico da Guarda Velha, em parceria com um grupo denominado Companhia de Fenômenos (*Gazeta de Noticias*, 22/06/1876). Nesse mesmo período, o circo de Chiarini havia se apresentado em São Paulo, Campinas, Taubaté e outras cidades interioranas paulistas, e estava ainda se deslocando para uma temporada no Rio de Janeiro. Assim que

chegou à capital do Império, trabalhou a partir de setembro em diversas localidades, como o bairro de São Cristóvão, bairro do Catete e Largo da Memória, em Niterói⁵³, e não ocupou em nenhum momento, com sua companhia completa, o Teatro Imperial Dom Pedro II.

É importante lembrar que outros países latino americanos já possuíam suas edificações fixas voltadas para comportar apresentações circenses como, por exemplo, o *Vauxhall* ou Parque Argentino em Buenos Aires, fundado em 1828⁵⁴, e o Gran Circo de Chiarini, construído na capital mexicana em 1866. No Brasil, além do Circo Olímpico da Guarda Velha, tivemos ainda outra significativa edificação, uma espécie de "pavilhão" denominado de Circo Universal ou Circo Zoológico Universal, construído em Porto Alegre, no ano de 1875, por Albano Pereira, diretor e artista circense (SILVA, 2007).

Albano Pereira nasceu em Portugal em 1839 e foi casado com Juanita Pereira, de origem espanhola. Juntos excursionaram diversas vezes pela Europa e Estados Unidos, onde provavelmente foram contratados pelo Circo Irmãos Carlo, em Nova York. Com os Irmãos Carlo, vieram para a América do Sul e atuaram em Porto Alegre, em 1871, como membros da companhia de Giuseppe Chiarini. Sobre essa atuação da família Pereira e Carlo com Chiarini, identificamos "a família Pereira fazendo prodígios em ginástica" no circo do empresário em junho de 1871, no Estado do Rio Grande do Sul (*O Despertador*, 23/06/1871) e, no final de agosto, essa mesma família e a dos Irmãos Carlo já se encontravam com Chiarini no Rio de Janeiro (*D. Pedro V*, 10/09/1871).

Segundo Silva (2007), a experiência acumulada por Albano Pereira durante suas viagens e parcerias com outros circenses conferiu ao artista conhecimentos a respeito de variadas formas e arquiteturas de espaços de apresentações como teatros, toldos e politeamas. Em função de todo esse "caldo" que continha uma diversidade de experiências no campo das artes e, em particular, das artes circenses, tornou-se possível a construção completa de seu pavilhão num período de quatro meses, com a inauguração realizada em 13 de agosto de 1875. Sobre esse espaço, Athos Damasceno informa que

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 lances 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

53. Os jornais que fornecem essas informações são, respectivamente: *O Globo*, 14/09/1876; *Gazeta de Notícias*, 05/10/1876 e *Gazeta de Notícias*, 04/11/1876.

54. Tratamos especificamente das origens e significados deste espaço arquitetônico no artigo intitulado "Trajetórias Circenses: A produção da linguagem circense por membros da família Chiarini na América Latina nos anos de 1829 a 1840", está no prelo da Revista Ensaio Geral, Volume 5, número 10, publicação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Pará.

cavaleriça com capacidade para 30 animais, dispondo de 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 semi-circular 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 réis!” (1856, p. 161)

Para ilustrar um pouco mais o que foi o circo construído por Albano Pereira, apresentamos duas fotografias, de aproximadamente 1878, obtidas da pesquisa de Lara Rocho (2011), que demonstram, respectivamente, a parte da frente e o fundo do circo.

Figura 14 - Universal de Albano Pereira. À esquerda na imagem, fachada do Circo Universal



Fonte: Disponível em: <<http://ronaldofotografia.blospot.com/2011/05/praca-xv-de-novembro.html>> Acesso em: 15 jun. 2014

Figura 15 - Circo Universal de Albano Pereira. Á direita na imagem, lateral e fundo do Circo Universal



Fonte: Disponível em: <<http://ronaldofotografia.blogspot.com/2011/05/praca-xv-de-novembro.html>> Acesso em: 15 jul. 2014

É importante destacar aqui, que em janeiro de 1877, Chiarini trabalhou no Circo Universal de Albano Pereira, conforme demonstra uma nota publicada no *O Globo*, de 14 de janeiro de 1877, além da pesquisa de Lara Rocho (2011), que comprova a presença do empresário e sua companhia no pavilhão por meio de registros no Livro de Atas da Câmara Municipal de Porto Alegre.

A construção do Circo Universal, o "vasto anfiteatro de Albano Pereira", conforme uma nota do jornal *O Despertador* de 11 de abril de 1876, remete ao Gran Circo de Chiarini erguido no México por Giuseppe Chiarini quase dez anos antes. A imponência e particularidades de ambos os espaços indicam o quanto os circenses do período dominavam saberes sobre arquitetura e engenharia, bem como, a tudo o que dizia respeito à produção de seus espetáculos. Nesse sentido, é incorreto pensar que Pereira e Chiarini foram casos isolados. Muito pelo contrário, pois vários outros empresários, artistas e diretores circenses atuantes naquele momento eram portadores dos amplos conhecimentos necessários e intrínsecos à produção de seus espetáculos tanto quanto Giuseppe Chiarini e Albano Pereira, como, por exemplo, é o já citado artista e diretor Bartholomeu Corrêa da Silva, proprietário do Circo Olímpico da Guarda Velha. Mencionamos explicitamente os três apenas para dar visibilidade a capacidade tecnológica, organizacional dos homens e mulheres circenses do século XIX de fabricarem seus espaços e seus espetáculos. Mas, mesmo nas companhias pequenas e médias, a criatividade de produção, elaboração e fabricação de espaços e tudo o que era necessário para a produção do espetáculo, também estavam presentes. Nesse sentido,

as narrativas sobre os modelos arquitetônicos construídos pelos circenses nômades, provindas da memória que traziam das diversas construções que realizavam na Europa, evidencia o quanto esses artistas foram elaborando variadas formas de adaptações e capacidade criativa, uma das principais características de estarem aliados aos processos culturais dos lugares onde se apresentavam.⁵⁵

Muitos outros exemplos poderiam ser citados para evidenciar o considerável número de circenses detentores das mesmas potencialidades que possuía Giuseppe Chiarini ou Albano Pereira. Assim, nossa imersão e análise na trajetória do Circo Chiarini no Brasil se constitui também e indiretamente como uma investida na experiência da produção da linguagem circense de vários outros artistas e diretores de circo contemporâneos a Giuseppe Chiarini. Desta maneira, em nossa pesquisa, Giuseppe é apenas um dos protagonistas pertencente a um vasto conjunto de outros circenses; um dos exemplos que reflete os modos de produção da linguagem circense no século XIX.

3.6. RELAÇÕES E INCORPORAÇÕES ARTÍSTICAS

Retornando a novembro de 1869, quando Chiarini estreia no Circo da Guarda Velha, por meio de uma extensa notícia publicada no periódico *A Reforma*, temos um recorte bem detalhado do que era companhia e suas atrações.

Sábado à noite estreou no magnífico circo do Sr. Batholomeu, à rua da Guarda Velha, a companhia equestre do Sr. Chiarini.
 Raras vezes terá a expectativa pública sido mais completa e brilhantemente satisfeita.
 A afluência era enorme: o circo que acomoda milhares de espectadores estava literalmente cheio. O auditório estava mais escolhido do que o costuma ser o que frequenta tais espetáculos.
 Cumpre confessar que o Sr. Chiarini se ocupa as cem bocas da fama não a obriga mentir. Os trabalhos que apresenta são perfeitos.
 O programa dos primeiros espetáculos de que podemos dar notícias foi habilmente organizado, pontualmente preenchido e admiravelmente executado.
 Os cavalos da companhia são magníficos e alguns, como o Ab-del-kader e o Othelo, de rara beleza de formas e de pelo.
 Admira, mais do que isso, surpreende deveras o ensino desses animais.
 Vê-se que o Sr. Chiarini aprendeu com os melhores mestres e que conhece perfeitamente todos os recursos e segredos da arte que professa.
 Só com os seus cavalos pode ele oferecer aos verdadeiros amadores da hípica espetáculos dos mais interessantes.

55. Para se entrar em contato com as diversas formas arquitetônicas produzidas, ver “O circo que se vê”. In: ABREU; SILVA, 2009, p. 118.

A um gesto, a um monossílabo, proferido à meia voz, Othelo, ou Turco, cavalinho andaluz de graciosas e elegantes formas, obedecem ao mestre como seres altamente inteligentes.

Os exercícios de Ab-del-Kader montado à amazona pela elegante e hábil escudeira Catharina Holloway são por si coisa para ver e admirar.

Sem o mais leve esforço, com a maior delicadeza, cedendo a um simples movimento de rédeas, o inteligente animal executa todos os passos possíveis aos de sua espécie, inclusive marcar com as mãos caminhando o compasso de uma polca e depois de uma valsa.

Dentre os artistas da companhia que já estrearam citaremos como sumamente notáveis – Theodoro Cuba, o *morenito* que faz diabruras sobre três cavalos em pelo e por fim sobre quatro, trazendo calçadas botas de montar; o jovem Elie que na corda tesa depois dos mais arrojados equilíbrios com maromba e sem ela, acaba dando três saltos mortais de costas firmando-se sempre na corda em um pé só; W. Carlo que depois de fazer sobre uma e muitas garrafas os mais delicados e difíceis equilíbrio, coloca a boca de uma garrafa sobre a boca da outra, firma a cabeça sobre o fundo desta e sem mais ponto de apoio gira em todos os sentidos e dispara dois tiros de pistola; G. Ross que unido ao mesmo Carlos fazem exercícios ginásticos de maior perfeição e destreza; finalmente Belém Cuba, a *morenita* que num cavalo em pelo e sem rédeas executa com audácia e desgarro a corrida denominada – grande ato principal.

Dizemos por último que o exercício dos quatro cavaleiros e quatro damos dirigidos por Sr. Chiarini com que se abriu o espetáculo são de mais brilhante efeito: a precisão e elegância dos movimentos, a rapidez das manobras, a riqueza dos vestuários dão a esta cena alguma coisa de fantástico.

O Sr. Chiarini monta nessa ocasião um admirável animal que se chama Monte-Christo.

Os espetáculos da companhia Chiarini divertem, interessam e não corrompem.

O pai, o filho, o marido que se respeita a si e à sua família, pode lá ir com ela, sem receio de a ver corar ou de ter de dar explicações de gestos cínicos ou de palavras dúbias.

(*A Reforma*, 09/11/1869)

Por meio desta descrição, podemos entrar em contato com dezenas de características do espetáculo apresentado por Chiarini. Uma delas é a predominância de números equestres.

Como traçamos no primeiro capítulo desta pesquisa, o cavalo caracterizava-se como uma atração espetacular desde os mais remotos períodos, tendo considerável visibilidade nos séculos XVII e XVIII com as exibições equestres promovidas por Philip Astley e seus contemporâneos. Com a vinda das primeiras famílias circenses para o Brasil, os espetáculos que contavam com a atuação de cavalos passaram a ser denominados "circo de cavaleiros" (SILVA, 2007). Com o circo de Chiarini, obviamente não foi diferente, ainda mais que o próprio diretor era adestrador e cavaleiro da técnica de montaria chamada Alta Escola.

A distinção de Giuseppe como insigne mestre em equitação foi registrada em dezenas de críticas, notícias e crônicas jornalísticas durante o período que se estende, aproximadamente, de 1869 a 1877. Um exemplo disso está no jornal *A Reforma* de 11 de outubro de 1869, que divulga uma extensa propaganda do Circo Real Italiano na qual consta que Chiarini traz consigo "30 cavalos e mulas, adestrados por ele mesmo nos exercícios de alta escola, assim como a executar a sua voz os mais vistosos e difíceis jogos, sendo estes

quadrúpedes tipos verdadeiros das raças da Andaluzia, Cuba, Arábia, Espanha, Inglaterra, Itália, México, Califórnia e Estados Unidos da América."

Ainda sobre "Chiarini, o domador de cavalos, o cavaleiro cavalheiro" (*O Mequetrefe*, 31/12/1875), apresentamos duas outras notas referentes à qualidade dele como equitador. A primeira delas sugere em tom humorístico que:

Para se fazer uma ideia exata deste circo e dos trabalhos executados pelos artistas da companhia do Sr. Chiarini, basta publicar, alto e bom som, o que um Inglês, (e é, amigo de cavalos etc) me dizia no bom há três dias: "Well, eu digo que não há melhor circo *in the whole word*, porque eu vi tudo neste gênero e confesso que Mr. Chiarini é a *gentleman* que entende da coisa e cavalos e homens e tudo é *capital*"
Então, Sr. Chiarini, o homem que dizia que o Sr. entendia da coisa, não entende também da coisa? (*Semana Illustrada*, 17/09/1871)

A segunda, já do ano de 1876, informa:

Circo Chiarini
No Jornal do Commercio de ontem publicou-se um artigo científico de alta escola, escrito pelo célebre hipólogo brasileiro L. Jacome, no qual mostra seus profundos conhecimentos nesta matéria, e sabemos que o Sr. Chiarini, em obséquio ao seu colega de arte, montará nestes últimos dias o cavalo General Grant (*Gazeta de Noticias*, 14/10/1876)

As citações acima, além de ressaltarem o quanto o empresário dominava a arte equestre, reforçam também a imagem do cavalo como parte importante do espetáculo. No entanto, dentre as notas apresentadas, a última delas chama especial atenção, pois faz menção ainda a um equestre brasileiro, "colega de arte" de Giuseppe Chiarini. Em nossas investigações não encontramos informações biográficas sobre L. Jacome, no entanto, por meio de uma propaganda do próprio Circo Chiarini no *Correio Paulistano* (09/05/1876), é possível saber quem foi este personagem: "[O Sr. Chiarini] ultimamente foi nomeado membro honorário do Jokey Club da Corte do Brasil, e muito aplaudido pelo distintíssimo brasileiro Luiz Jacome, primeiro professor de equitação da Corte."

Tal aproximação de Giuseppe Chiarini com Luiz Jacome reforça os envolvimento deste artista/empresário com pessoas e instituições ligadas à representação política no Império Brasileiro, o que não é um fato isolado em sua carreira, pois, como mencionamos anteriormente, o mesmo já havia se "amigado" do imperador Maximiliano, do México.

Além disso, essa nota do *Correio Paulistano* também evidencia outro fato sobre o circense e sua atuação como equestre, que é sua nomeação como membro do Jockey Club da Corte. A Sociedade Jockey Club era composta por sócios honorários detentores de titulações nobiliárias como condes e duques, como o próprio Conde d' Eu, marido da princesa Isabel,

filha de Dom Pedro II⁵⁶. A entrada de Chiarini como membro dessa instituição é descrita em texto publicado na *Revista da Sociedade Jockey-Club* de 1869-1870:

O entusiasmo e justo contentamento que animou esta população, a notícia da chegada a esta corte de S. A. o Sr. Conde d'Eu, também foi partilhado por esta sociedade, e resolvendo muito sócios, que em nome do Jockey Club fosse ofertado a Sua Alteza um cavalo convenientemente ajaezado segundo os nossos regulamentos militares, foi comprado ao hábil e inteligente picador, tão cavalheiro como cavaleiro o Sr. Giuseppe Chiarini, um cavalo que fora por ele arrematado no leilão de 10 de novembro, e que ainda não tinha sido trabalhado. Com efeito depois de adestrado por aquele mestre, o cavalo que fora comprado para ser ofertado, teve lugar no dia 17 de maio a sua entrega a S. Alteza. em nome do Jockey Club, e em companhia de muitos de vós no palácio Isabel, coube-nos a honra de felicitar a S. Alteza pelo seu feliz regresso e gloriosos triunfos obtidos em benefício da pátria.

A nobreza de proceder com que se portou Giuseppe Chiarini para com o Jockey Club, e o seu incontestável e raro merecimento, fez com que a diretoria lhe enviasse o diploma de sócio. Também por ocasião dos seus últimos trabalhos nesta corte, tendo a delicadeza de fazê-los sob a proteção do Jockey Club, alguns de vós entenderam lhe oferecer em nome do Jockey Club um lindo e apropriado chicote para os seus trabalhos de picador.

Por meio dessa nota, é possível mais uma vez perceber o quanto Chiarini esteve próximo de figuras políticas que compunham a cúpula imperial brasileira, e o quanto ele, como artista circense, possuía conhecimentos e prática sobre adestramento a ponto de ser respeitado e escolhido pela sociedade Jockey Club Fluminense para adestrar o cavalo que foi dado de presente ao Conde d' Eu.

Além disso, essa fonte tensiona ainda um debate importante acerca da "biografia" de Giuseppe Chiarini. Temos que os pesquisadores Henry Thétard (1947), Alessandro Cervellati (1961), Beatriz Seibel (1993) e Teodoro Klein (1994) mencionam que ele teria sido professor de equitação do imperador Dom Pedro, sem especificarem se este era o I ou II. No entanto, temos também que alguns desses pesquisadores, mais especificamente Henry Thétard (1947), Beatriz Seibel (1993) e Teodoro Klein (1994), e ainda Raúl Castagnino (1969); Erminia Silva (2007); Julio Revollo Cárdenas (2010) e Pilar Ducci Gonzáles (2011), em alguns casos, confundiram esse Giuseppe Chiarini que estamos tratando agora, o "Franconi da América", com um outro que Giuseppe Chiarini que atuou na América Latina no período de 1829 a 1840, conhecido como o "Mestre das Arlequinadas". Independentemente do fato de um Giuseppe ter sido tomado pelo outro nessas pesquisas, o que queremos debater agora é especificamente essa informação sobre o artista ter sido professor de equitação de um ou dos dois imperadores brasileiros.

56. A *Revista da Sociedade Jockey-Club* de 1869 - 1870 apresenta ainda como alguns de seus membros honorários os seguintes nomes: "S.A. o Sr. duque de Saxe; O Exmo. Sr. Duque de Caxias; O Exmo. Sr. Marquez do Herval; O Exmo. Sr. presidente da Ilma. Câmara municipal da corte, Dr. Antonio Ferreira Vianna".

Das diversas fontes jornalísticas que acessamos, somente as que dizem respeito ao Giuseppe Chiarini conhecido como "Franconi da América" indicam a aproximação desse artista/empresário com o imperador brasileiro e, nesse caso, Dom Pedro II, já que sua atuação no Brasil se deu a partir de 1869. Tanto o fato de Chiarini ter sido o adestrador do cavalo que foi regalado ao Conde d' Eu e a sua associação ao Jockey Club do Rio de Janeiro, quanto a presença da família imperial em seus espetáculos (*Dezesseis de Julho*, 07/02/1870), evidenciam apenas que ele estabeleceu vínculo de proximidade com o imperador Dom Pedro II.⁵⁷

Ainda, a respeito de Giuseppe Chiarini ter sido membro da Sociedade Jockey Club Fluminense, um trecho de uma propaganda de seu circo veiculada pelo *Correio Paulistano* de 11 de maio de 1876 anuncia que serão apresentadas "Grandes cavalgadas do Jockey Club Fluminense, por quatro senhoras e quatro cavalheiros dirigidos pelo Sr. Chiarini, montado em seu famoso cavalo York". Esse trecho denota que Chiarini aprendeu novas modalidades equestres próprias do Club Fluminense, as incorporou em seu espetáculo e as exibiu na cidade de São Paulo, quando armou seu circo no Largo de São Bento.

A exibição dessas cavalgadas não somente em São Paulo, mas provavelmente também em outros estados e países que Chiarini visitou, endossa a análise da historiadora Erminia Silva (2007) de que os circenses foram e são produtores e divulgadores de diversas manifestações culturais do período no qual estão inseridos. Segundo Silva:

O convívio e o intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros no final do século XIX, como se observa na própria forma de se apresentarem – “Companhia Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrista, Coreográfica, Mímica, Bailarina, Musical e ... Bufa” –, resultaram em permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram e se apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram neste período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX. O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. (2007, p. 82)

Outro exemplo que reforça essa citação é a do "veículo Mecânico" de Chiarini, descrito da seguinte maneira em nota no jornal *Gazeta de Notícias* de 10 de março de 1876:

Grande Novidade Mecânica
Para o Centenário de Filadélfia

57. Como mera especulação, não descartamos a possibilidade de Giuseppe ter ministrado aulas de equitação para o imperador, mas também não defendemos fielmente essa ideia, apenas apresentamos o debate por meio de fontes jornalísticas sobre essa informação reportada por alguns pesquisadores.

O Sr. Chiarini inventou um novo veículo de locomoção rápida, garantindo não apanhar chuva alguma, quando vai-se nele, e pelo qual aspira uma medalha de ouro da comissão distribuidora.

Este veículo pode carregar até quatro pessoas comodamente, produzindo um movimento muito agradável, e baseado no princípio do sistema planetário: sua posição leva 63 graus de inclinação como a Terra na rotação em sua órbita.

Esta novidade será apresentada, em operação, brevemente no circo do Sr. Chiarini.

O excêntrico veículo consistia em uma espécie de charrete "puxada por dois arrogantes cavalos riquissimamente arreados" e estreou em seu espetáculo de 23 de maio na capital paulista sendo usado por "Mr. e Mme. Denis", que realizaram "várias voltas à roda do circo afim de demonstrar a maneira esquisita de viajar neste veículo" (*Correio Paulistano*, 23/05/1876). A invenção automotiva de Chiarini teve como objetivo figurar na "Exposição Universal de 1876", uma exposição de variedades de âmbito mundial que aconteceu na Filadélfia, Estados Unidos, para comemorar o centenário da assinatura de declaração da independência do país⁵⁸.

Essa criação de Chiarini, independente de realmente ter sido posteriormente exposta na feira de variedades da Filadélfia, fato que não conseguimos comprovar, representa, por certa ótica, uma espécie de incorporação feita pelo artista de elementos associados à produção cultural e histórica do período e, também, é um indício da diversidade de espaços e eventos dos quais os circenses participavam.

Em outras palavras, o veículo mecânico criado pelo circense é reflexo do quanto este estava interagindo e se apropriando de uma das características emblemáticas do final do século XIX, que foi a consolidação dos processos de industrialização e o início da indústria automobilística, ou seja, os recursos tecnológicos do período. Além disso, a intenção de

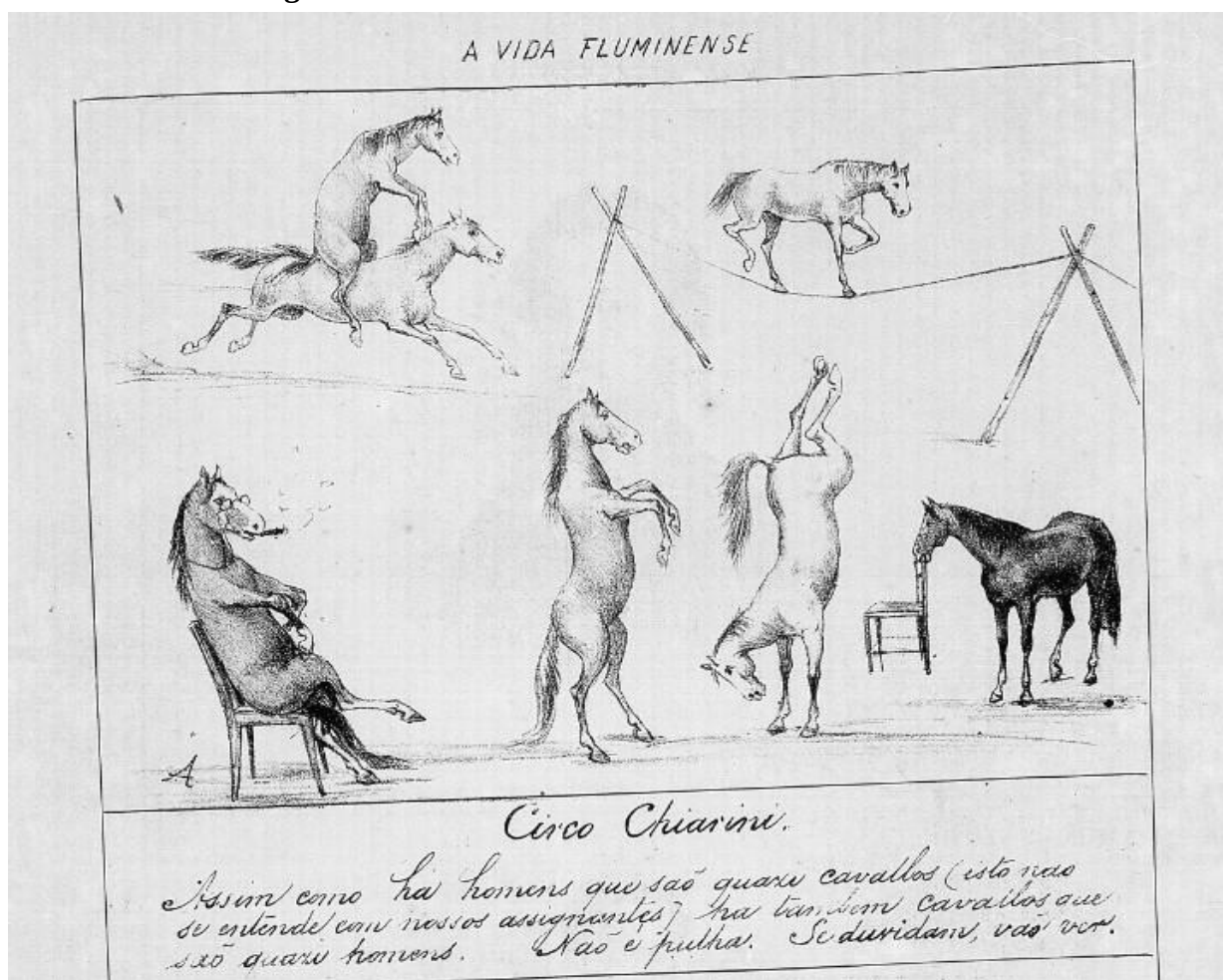
58. A Exposição Universal de 1876 era oficialmente denominada de Exposição Internacional de Artes, Manufatura e Produtos da Terra e de Minas. O evento consistia em uma grande exibição internacional de variedades e foi a primeira sediada nos Estados Unidos, na cidade de Filadélfia, e se deu em comemoração ao centenário da assinatura da declaração de independência do país, que também aconteceu na Filadélfia. Na abertura dessa edição do evento, estavam presentes o presidente dos Estados Unidos, Ulysses Grant, e sua esposa, e Dom Pedro II, Imperador do Brasil, também com sua esposa. Essa cerimônia terminou no pavilhão de máquinas e equipamentos com Grant e Dom Pedro dando a partida no motor a vapor *Corliss Steam Engine* que fornecia energia para a maioria dos outros equipamentos da Exposição.

Conforme texto publicado no website oficial do Museu Imperial brasileiro, Dom Pedro se dirigiu a um inventor, dentre os inúmeros pavilhões (inclusive um do Brasil) e expositores, que até então não vinha recebendo atenção do público: Alexander Graham Bell. O imperador já mantinha contato com Bell e resolveu experimentar o invento que ele apresentava na mostra: o telefone. Segundo alguns historiadores afirmam, d. Pedro II teria ficado tão impressionado que teria exclamado: "Céus, isto fala!". O interesse demonstrado por Dom Pedro II despertou a curiosidade de outros participantes da exposição e contribuiu para o sucesso e a disseminação do invento. Além disso, esse interesse do imperador fez com que o Brasil fosse o segundo país a ter telefone. Os primeiros aparelhos ligavam o paço de São Cristóvão à Fazenda Imperial de Santa Cruz. Em 29 de novembro de 1877, foi inaugurada a primeira estação telefônica do país, no Rio de Janeiro. Fontes: MUSEU IMPERIAL. **Exposições virtuais**. Disponível em: <<http://www.museuimperial.gov.br/exposicoes-virtuais/3026.html>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

Giuseppe de expor a sua invenção na Exposição Universal de 1876 aponta para o quanto o empresário também estava atento a esses tipos de eventos e como os usou proficuamente como recurso de propaganda para a produção de seu espetáculo.

Nas várias experiências de Giuseppe descritas acima - adestrador, membro do Jockey Club Fluminense e inventor de veículo movido a tração animal -, nossa intenção foi a de evidenciar o quanto ele, como empresário, era especialista na arte equestre e o quanto os cavalos eram personagens significativos no espetáculo. A importância desses animais foi destacada por diversas crônicas, críticas, sátiras e, também, gravuras. Devido aos propósitos, prazos e proporções deste estudo, não será viável apresentarmos todos esses materiais que ilustram de forma explícita o tema que estamos abordando. No entanto, dentre as fontes elencadas acima, apresentamos a seguinte gravura.

Figura 16 - Gravura satirizando os cavalos de Chiarini



Fonte: A Vida Fluminense, 11/11/1869

Facilmente identifica-se na imagem cavalos realizando ações "humanizadas" como, por exemplo, fumando charuto ou cavalgando outro cavalo. O propósito do gravurista foi exatamente representar isso, ou seja, o quanto esses animais do Circo Chiarini atuavam de maneira tão extraordinária a ponto de se parecerem humanos, conforme indica de maneira satírica o texto que segue junto com a imagem, que diz: "Assim como há homens que são quase cavalos (isto não se estende com nossos assinantes) há também cavalos que são quase homens. Não é pulha. Se duvidam, vão ver."

É possível que o gravurista tenha realizado essas ilustrações inspirando-se em críticas do espetáculo publicadas no mesmo periódico, a exemplo desta, que diz que "O Sr. Chiarini acaba de fazer um grande serviço à raça cavalar, embora o tal serviço altere a ordem das coisas estabelecidas, e seja contrário à opinião dos homens mais eminentes em história natural" (*A Vida Fluminense*, 02/10/1869). Nesta crítica, é sugestiva a menção de que "inverter a ordem das coisas estabelecidas" diz respeito aos comportamentos "humanos" adquiridos pelos cavalos.

Assim, diversos números equestres eram exibidos nos espetáculos⁵⁹, observando-se que a teatralidade estava presente, pois vários deles consistiam em "cenas equestres" nas quais as habilidades eram como que "representação" de um roteiro, sempre acompanhado de música como, por exemplo;

A PRIMAVERA

Grande cavalgada em trajes análogos por 4 senhoras e 4 cavalheiros

O MENINO WILLIE

De idade de 3 anos se apresentará em uma cena equestre em dois cavaleiros em pelo

A MENINA CATALINA HOLLOWAY

Na bonita cena equestre Inverno, Primavera, Verão e Outono

GENERAL GRANT

Cavalo inglês puro sangue apresentado na alta escola moderna pelo Sr. Chiarini
(*A Reforma*, 12/11/1869)

Como indica esse trecho de uma das propagandas do circo, Giuseppe apresentava-se montado em distintos cavalos, que curiosamente, eram batizados com nomes próprios. Em função da importância que representava para o espetáculo a atuação dos cavalos, elencamos os nomes que foram dados a eles no período de 1869 a 1876, apresentados no anexo C

59. Um exemplo bem específico de um desses números equestres é a descrição feita por uma crítica do periódico *A Vida Fluminense*, de 02 de abril de 1870, do número do Sr. Vignoli, em que "O cavaleiro coloca o pé esquerdo sobre a anca do cavalo e o direito na parte do pescoço próxima às orelhas do animal. Derrê [curva] o corpo até ficar em posição oblíqua, e durante alguns minutos sustenta com incrível firmeza este difícil equilíbrio sem dar a menor importância ao galope rápido do bucéfalo instigado fortemente pelo chicote do mestre Chiarini."

Figura 18 - Cavalos assinando convocatória para espetáculo em benefício



Fonte: A Vida Fluminense, 05/02/1870

Nesta imagem, é possível ler o seguinte texto redigido pelos cavalos:

Os abaixo assinados discípulos de Mestre Chiarini, afim de mostrarem seu reconhecimento a tão prestimoso professor, pedem ao Il^o. público desta Corte que concorram com sua simpática presença, e honrosos cobres, ao espetáculo, que em benefício do mesmo Mestre, e de sua Ell^o. esposa, terá lugar esta noite.

General Grant
Ab-del-Kader
Capitão
Fígaro
Othelo

Diversas considerações a respeito desta e das outras gravuras exibidas são pertinentes realizar. Primeiramente, elas indicam o quanto se obtinha espaço nos jornais e revistas para a divulgação dos espetáculos circenses do período. Também somos levados a especular quão cultos e detentores do domínio da língua portuguesa eram os circenses no período pelo nível de rebuscamento apresentado no texto desta imagem e contidos em diversos anúncios do circo. Nossas observações e análises vão ao encontro com as que Regina Horta Duarte (2001) fez ao escrever sua obra *O circo em cartaz*, que trata, entre outras coisas, da produção das propagandas pelos próprios circenses. É possível que os textos tenham sido escritos por um secretário ou editor do jornal, mas também pelo secretário do circo ou pelo próprio Chiarini. Seja como for, como diz Duarte, “é difícil pensar que não proviriam da expectativa circense quanto ao que deveria ser um anúncio, da adequação das mensagens principais a serem veiculadas e da ressonância dos apelos emitidos”. (2001, p. 6)

Estes são pontos importantes de análise e, portanto, os abordaremos com mais afinco quando tratarmos mais adiante das propagandas do Circo Chiarini. No entanto, uma consideração que nos fica para esse momento é a que diz respeito ao cavalo General Grant, muito reportado e recorrente em imagens, críticas e propagandas deste circo. Além do fato dessa intensa reincidência à menção desse integrante do espetáculo, o que indica a importância desse animal, o que nos instiga é o próprio nome que foi dado a este cavalo. Mas por quê? Vamos aos fatos.

A partir de 1853, Giuseppe Chiarini chegou aos Estados Unidos da América vindo da Europa e, como mencionamos anteriormente, o artista adotou esse país e, mais especificamente, os Estados de Nova York e Califórnia, como “bases” e pontos principais de partida e chegada de suas excursões em diversos momentos e durante toda a sua carreira. Em seguida, já no início da década de 1860, em Cuba, Chiarini libertou o casal de crianças escravas Belem e Teodoro Cuba, os adotou e fez deles artistas equestres e acrobatas. Mas qual a relação destes dois fatos com o cavalo General Grant?

Os Estados Unidos, nos anos de 1861 a 1865, foi palco da Guerra Civil Americana, conhecida por Guerra da Secessão. Este combate, de forma resumida, aconteceu em função de vários Estados escravistas do sul, que visavam a manutenção desse regime de trabalho, declararem sua separação territorial e formarem os Estados Confederados da América, conhecidos como “Confederação”. Já os Estados do Norte, desfavoráveis à condição da escravidão, se rebelaram aos sulistas e formaram o “bloco” denominado “União”. Nova York e Califórnia, Estados “base” adotados por Chiarini, foram membros da “União” e combateram os sulistas escravocratas. Por fim, fechando o ciclo de correlações, os nortistas, depois de

aguerridas batalhas, saíram vitoriosos dessa peleja de cinco anos tendo como um dos líderes principais de seus exércitos Ulysses S. Grant, conhecido em batalha como General Grant e, posteriormente, eleito presidente dos Estados Unidos da América.

Nesse enredo de informações, temos, então, que Chiarini tinha como "porto seguro" para suas turnês dois Estados Norte Americanos que eram contra a escravidão; que o mesmo libertou um casal de crianças escravas em Cuba na época da Guerra Civil Americana e, por fim, que o nome de um de seus cavalos era General Grant, possivelmente em homenagem ao líder combatente da "União" anti escravocrata. Assim, contamos com consideráveis indícios de que Chiarini era, portanto, um cidadão aparentemente partidário dos ideais abolicionistas, contrários à escravatura.

Esses indícios, principalmente os relacionados com o fato de Giuseppe ter libertado Belem e Teodoro Cuba e pelo nome dado ao seu cavalo, evidenciam claramente a ideia da sinergia da produção desse circense no século XIX com as culturas locais. Em suas estreitas ligações com características sociais e políticas, temos noção do quanto Chiarini se constitui imbricado e permeável a esses elementos de seu tempo e como eles foram incorporados, remodelados e divulgados em suas realizações artísticas.

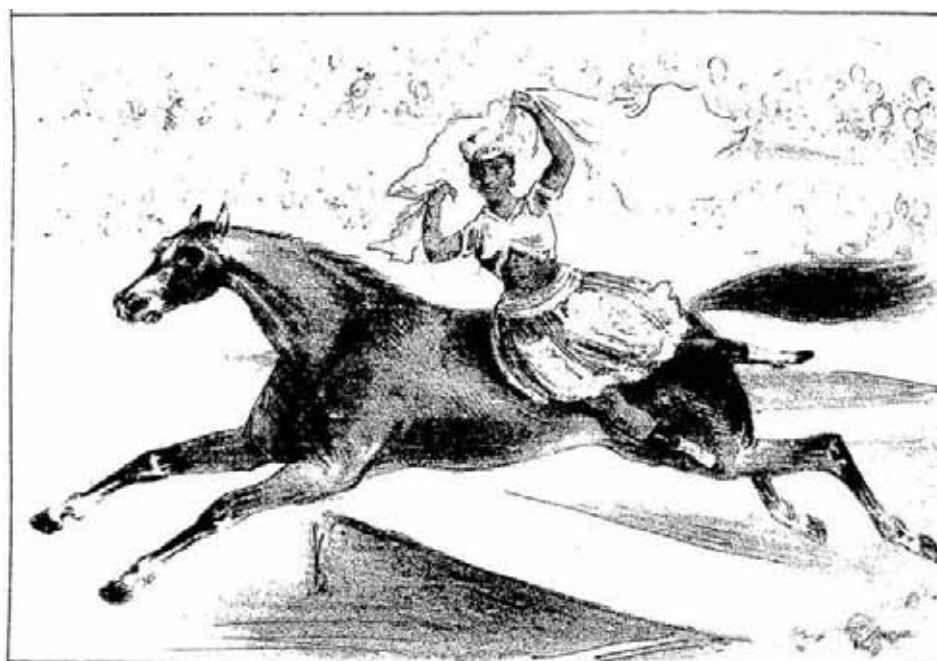
Os últimos temas que tratamos até o presente momento orbitam, principalmente, em torno da figura dos cavalos como "artistas"⁶⁰ importantes do espetáculo e de Giuseppe Chiarini como equestre de destaque. No entanto, o circo Chiarini era composto também por diversos outros artistas de mesma importância e atrações variadas, como sugere o trecho de uma extensa crônica apresentada no jornal *Dezesseis de Julho*, de 08 de dezembro de 1869.

Incessante em justificar os elogios que amiudamente lhe faz a imprensa e à sua companhia, tem sempre o Sr. Chiarini o cuidado de variar os seus espetáculos com exhibições de novos e interessantes jogos, nenhum dos quais perde no mérito, embora visto já, pela habilidade que os artistas revelam nos seus desempenhos.

Como mencionado anteriormente, o elenco era composto pelo casal de irmãos, ex-escravos, Belem e Teodoro Cuba. Sobre "Belém Cuba, a *morenita* que num cavalo em pelo e sem rédeas executa com audácia e desgarro a corrida denominada – grande ato principal" (*A Reforma*, 09/11/1869), encontramos a seguinte gravura.

60. Segundo o ponto de vista dos próprios circenses, os animais, entre eles os cavalos, eram também considerados artistas em função da importância para o espetáculo e pelas proezas que realizavam.

Figura 19 - A equestre Belem Cuba



CIRCO CHIARINI.
A morenita Belem Cuba n'um cavallo em pello.

Fonte: *Semana Illustrada*, 28/11/1869

Essa imagem da artista evidencia questões relativas a elementos culturais da época, entre eles, a escravidão. Para os padrões vigentes no Brasil oitocentista, é de certa forma emblemático e até mesmo provocativo um periódico semanal - que estava no seu nono ano com 468 exemplares publicados em 28/11/1869 - exibir uma gravura que representa uma mulher, negra, artista e montada sobre um cavalo. Isso não quer dizer que não havia negros atuando nos palcos e picadeiros circenses⁶¹, mas para a sociedade escravocrata do período, a publicação da imagem de Belem Cuba - que conferia ênfase e destaque para essa artista do circo - não deveria representar algo trivial e corriqueiro para os padrões e ideais da época. Assim, a nosso ver, a confecção e divulgação da gravura de Belem na *Semana Illustrada* é imbuída de fortes simbolismos e debates que, em função das limitações dessa pesquisa, não abordaremos especificamente, já que teríamos que desenvolver dezenas de considerações e análises sobre ela, inviáveis para esse momento.

Outra artista do circo Chiarini que sugere diálogos com o tema escravidão é uma "artista africana de grande mérito" contratada por Chiarini quando de sua segunda visita ao Brasil, em 1876 (*Gazeta de Noticias*, 25/01/1876). Sua estreia ocorreu no espetáculo de 07 de

61. Sobre a atuação de negros e "mulatos" em palcos teatrais e circenses ver: SILVA, 2007 e DUARTE, 1995.

fevereiro, no Rio de Janeiro, por meio de um "estrondoso trabalho equestre" e, segundo a propaganda de sua estreia, ela esteve primeiramente em Nova York, procedente de Zanzibar, para trabalhar no Hipódromo de Mr. Barnum⁶², que deu a ela o nome de "Miss Saucy - Hahna, Crac-Crac" (*O Globo*, 07/07/1876). Vale ressaltar que essas informações a respeito das origens e trajetória da artista até o continente americano são questionáveis, pois poderiam ser "recursos propagandísticos" para chamar ainda mais a atenção do público, não se refletindo, assim, fidedignas de fato. No entanto, o que chama a atenção em relação a essa personagem é uma pequena nota que diz:

Quando ante ontem trabalhava no Circo Chiarini a interessante Africana, o gás apagou-se e repentinamente ficaram todos da mesma cor. Vieram lampiões, fizeram-se esforços, mas o gás não se acendia, ou apagava-se pouco depois. Afinal o público retirou-se à vista de uma satisfatória desculpa que o empresário lhe pediu. (*Gazeta de Notícias*, 11/02/1876)

A permanente menção a artista como "Africana" deixa transparecer o quanto o fato de ser oriunda de um continente "desconhecido" conferia a ela a ideia de exotismo e espetacularidade. Além disso, obviamente, a referência à circense pela sua origem também sugere, em alguns casos, o preconceito racial existente, uma vez que o tratamento por "africana" poderia ser empregado para diminuir e menosprezar a pessoa. Apesar de tudo, na nota apresentada acima há implicitamente o debate que diz respeito a questões étnicas, que se materializa com a ideia de que "ficaram todos da mesma cor", quando os lampiões se apagaram. Indiretamente, mas de maneira clara, o autor do texto colocou em evidência a questão da escravidão ou até mesmo ideais abolicionistas.

Enfim, por meio dos exemplos de Belem Cuba e de Miss Saucy, temos que o espetáculo circense já nesse período era composto por artistas estrangeiros e negros, mesmo frente ao sistema escravocrata vigente na sociedade. No entanto, não é possível confirmar se as duas artistas eram tratadas diferentemente dos outros membros da companhia, apesar de que, pelos indícios apontados, parece-nos que Giuseppe Chiarini partilhava de ideais anti

62. "Mr. Barnum", possivelmente tratava-se de Phineas Taylor Barnum (5 de julho de 1810 - 7 de abril de 1891), que foi um rico empresário norte-americano do ramo do entretenimento, fundador do circo que viria a se tornar o *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus*. Barnum, simultaneamente à função de empresário, atuou também como autor, editor, filantropo e político.

O início de sua carreira teve início por volta de 1830, quando fundou em Bethel, sua cidade natal, um jornal semanal. No ramo do entretenimento, Barnum ingressou a partir de 1834, quando se mudou para Nova Iorque e estreou com um *Show* de variedades chamado "Grande Teatro Científico e Musical de Barnum" e, depois, com o "Museu Americano de Barnum". Mas, foi com o circo que consolidou sua fama ao fundar o "P. T. Barnum Grande Museu, Zoológico e Hipódromo Itinerante", uma mistura de circo, zoológico e museu de aberrações que mudou de nome várias vezes. BARNUM MUSEUM **P. T. Barnum**. Disponível em: <<http://www.barnum-museum.org/manmythlegend.htm>>. Acesso em: 31 ago. 2014.

escravocratas. Independente desse fato, no caso específico de Belem e seu irmão Teodoro, estava pressuposto pelo processo de socialização/formação/aprendizagem desse modo de produção circense que tanto os que nasciam dentro do circo, como aqueles que eram incorporados a ele, independentemente de idade, etnia e sexo, tornariam-se artistas e portadores de todos os saberes que envolviam a produção do espetáculo (SILVA 2007; 2009).

Ainda em relação aos artistas e atrações do Circo Chiarini, destaca-se a também equestre Catalina Holloway⁶³. Além da recorrente menção a ela em diversas propagandas do circo e textos de diferentes gêneros publicados em jornais, em sua temporada no Brasil, a artista "protagonizou" um curioso episódio por conta de seu sobrenome ser o mesmo dado a uma espécie de "remédio" da época.

A propósito do circo de cavaleiros:

O Sr. Chiarini pede-me que declare que a "petite Catalina Holloway" de que tanto falam seus anúncios, não é a inventora das pílulas de mesmo nome, que se encontram à venda por aí, e que dizem ser excelentes para todas as moléstias havidas e por haver.

Feita a declaração, resta-nos esperar pacientes as próximas primeiras provas públicas da companhia equestre italiana... isenta de pílulas. (*A Vida Fluminense*, 16/10/1869)

As "Pílulas de Holloway", como aparece nas propagandas do medicamento, era um remédio

infalível para as moléstias das PERNAS E DO PEITO, PARA AS FERIDAS antigas e chagas, untando-se abundantemente com o Unguento a parte molesta. Este Unguento cura a dor de GARGANTA, difteria, bronquite, tosse, constipações e asma. Este bálsamo é especialmente eficaz para as inchações glandulosas, gotas e REUMATISMO. Além disto, todas as infecções cutâneas cedem ao poder curativo deste remédio, com tanto que se tome simultaneamente as Pílulas Holloway para purificar o sangue. (*O Globo*, 21/03/1876)

Esse "unguento poderoso", também conforme aparece em seu anúncio, foi criado pelo professor Holloway e era vendido em seu próprio "estabelecimento central" na "533. Oxford Street, Londres" e também "por todos os farmacêuticos do mundo inteiro".

Não é possível saber se a associação da artista com as "Pílulas de Holloway" realmente foi algo que aconteceu de fato, ou seja, uma ideia que circulou entre as pessoas no Rio de Janeiro nesse ano de 1869, ou se foi apenas uma brincadeira inventada pelo autor do texto. Sendo um fato ocorrido ou apenas um texto criativo e jocoso - apesar do jornal *A Vida Fluminense* de 13 de novembro de 1869 também ter alertado satiricamente que "a menina

63. A grafia do nome da artista aparece de diferentes maneiras nas fontes pesquisadas, sendo: "Catalina", em *A vida Fluminense* (16/10/1869); "Catharina", em *A Reforma* (09/11/1869); "Katherine", em Cárdenas (2010, p. 62) e "Katie", em Jando (s/d). Quanto o sobrenome da artista, a grafia é a mesma em todas as fontes elencadas anteriormente.

Holloway não é pílula nem unguento" -, a questão é que a associação do produto com a artista fazia sentido, pois o sobrenome da circense era obviamente o mesmo do medicamento e, além disso, o anúncio do mesmo apareceu algumas vezes exatamente ao lado ou em cima da propaganda do Circo Chiarini, como é possível verificar no *O Globo* de 21 de março de 1876.

Figura 20 - Propaganda das Pilulas de Holloway e do Circo Chiarini juntas.

Attestam sua efficacia, os ilmos. Srs. Drs. D. da Assenção Coutinho Duque Estrada, Liberto de Castro Carreira, Marcelino Pinto Ribeiro Duarte, Cassiano Barreto da Nogueira Gontaga, de Campinas, Joaquim Claretinho da Silva, Januário José da Silva, de Ubaituba, J. A. Nogueira de Barros, Ernesto de Souza Oliveira Coutinho, G. Francisco da Oliveira, de Paqueta, C. João Borges Mendonça.

Não se esqueça a efficacia de poderosos remédios que apresentam-se ao respeitável publico. Actuem-se a venda no laboratório do autor.

47 RUA DA QUITANDA 47

e suas principais farmácias e drogarias

PILLULAS DE HOLLOWAY

A MARAVILHA DOS TEMPOS MODERNOS

Estas famosas e incomparáveis Pílulas purificam O SANGUE, tiram suavemente, mas com efficacia, sobre O Fígado e O ESTOMAGO, dando tom, energia e vigor a estes grandes mananciais da vida. Elyes curam as doenças proprias do sexo feminino em todas as idades, ao passo que reduzido a pó, este medicamento constitue um remédio sumamente apropriado para as crianças. O unguento, o militar e o marinhão, conhecem em todos os climas o valor das Pílulas Holloway.

UNGUENTO DE HOLLOWAY

É um remédio infallível para as molestias das PERNAS e DO PEITO, PARA AS FERIDAS antigas e chagas, untando-se abundantemente com o Unguento a parte molesta. Este Unguento cura a dor de GARGANTA, diphtheria, bronchites, tosse, constipação e estomago. Este bálsamo é especialmente efficaz para as inchações glandulosas, guta e RHEUMATISMO. Além disto, todas as affecções cutâneas cedem ao poder curativo deste remédio, com tanto que se tomem simultaneamente as Pílulas Holloway purificar o sangue.

AVISO AO PUBLICO

Em New-York, 28, Maiden Lane, elaboram-se certas preparações escuras, falsamente intituladas *Pílulas e Unguento Holloway*, que levam como garantias a figura e a marca enganosa, sendo os autores das mesmas uns individuos que adoptam o titulo de Holloway & C. Heem todas as partes de America Portuguesa vendedores pouco scrupulosos que compram as ditas falsificações a preços baratos, e se offerem medicamentos Holloway; ainda que estes se se elaboram no estabelecimento do seu inventor, 593, Oxford Street, Londres, W. C.

As pessoas que fossem de tal modo enganadas deveriam pôr-se em communicação com Thomas Holloway, dirigindo-se a sua casa toda vez.

Cada caixa de Pílulas e vaso de Unguento vão acompanhados de amplas instruções em portuguez relativas ao modo de usar dos medicamentos.

Os remédios vendem-se em caixas e vasos, por todos os principaes pharmaceuticos do mundo inteiro, e por seu proprietario e professor Holloway, no seu estabelecimento central, 593, Oxford Street, Londres.

ESPECTACULOS

GRANDE CIRCO CHIARINI

CIRCO
EQUESTRE



COLLECCAO
ZOOLOGICA

30 Rua do Espirito Santo 30

EXTRAORDINARIA FUNCCAO

HOJE

Terça-feira 21 de Março de 1876

A'S 8 1/2 HORAS DA NOITE

!!!CONTINUAM AS GRANDES NOVIDADES!!!

No Circo Chiarini ha selectos espectaculos, grandes artistas, excellentes cavallos, importantes animaes feroces, o núcleo da bella sociedade do Imperio, a reunião das mais formosas moças da capital, a fonte de noticias para jornalistas, o deposito da novidade, o

ARMAZEM DOS MAIS NOTAVEIS ARTISTAS

O congresso da novidade, a ultima felicidade.

Nota — Quint-feira pela primeira vez, a muito divertida farça de Mr. e Mme. COCOFILO E SEUS CRIADOS, onde apparece, pela primeira vez o celebre Ventilado Mecanico do Sr. Chiarini que não o tinha apresentado antes por demora na casa do pintor.

L. MAYA, secretario.

Fonte: *O Globo*, 21/03/1876

O que nos fica evidente dessa associação estabelecida entre Catalina Holloway e o medicamento é que, ocorrida de fato ou não, serviu como um recurso no mínimo indireto de propaganda do espetáculo e, ademais, possivelmente contribuiu para que o circo de Chiarini ficasse ainda mais "vivo" e "presente" no cotidiano das pessoas e da sociedade da época.

No que diz respeito a essa ideia do Circo Chiarini ter ficado talvez mais "assíduo" no dia a dia dos cariocas nesse ano de 1869 por conta da associação tratada anteriormente, entendemos que, se por um lado, a produção da linguagem circense almeja e necessita estabelecer um diálogo permanente com a multiplicidade de elementos que compõem o período histórico em que ela se consolida, ou seja, os homens e mulheres que a produziam sempre estavam atentos em "incorporar a sociedade" na qual estavam imersos, o contrário também é válido. O que queremos sugerir é que, de diferentes maneiras e por certa ótica, a "sociedade também incorpora o circo" em seu cotidiano. Isso se confirma, por nosso ponto de

vista, de variadas maneiras como, por exemplo, pela associação do sobrenome da artista com o do "unguento" ofertado no período; na comparação de figuras públicas com personagens do espetáculo e na transferência de signos do universo do circo para outros contextos que não artísticos.

Para elucidar um pouco mais o que estamos analisando, apresentamos a seguir algumas produções jornalísticas relativas a debates políticos que sinalizam para essa ideia de que a "sociedade também incorpora o circo".

O Ypiranga, de 28 de novembro de 1869, exhibe uma espécie de crônica em que o autor (não identificado) compara o "Sr. Paulino", "ministro do império", com o "anão do circo Chiarini". Nessa comparação ele faz um alerta ao político de que "não se zangue s.exe. Não foi pelo físico que o comparei com o anão; foi sim pela figura que o s. exe. faz no ministério.", e afirma: "o Sr. ministro do império é um anão que quer ser grande". Na sequência, o autor estabelece algumas relações entre os dois, sendo que "o anão da cintura para cima é homem perfeito e acabado; da cintura para cima é que o sr. ministro deixa de ser homem" e "as pernas do anão tem a idade de cinco anos, a cabeça do sr ministro ainda está nas fachtas infantis"⁶⁴.

Outro caso semelhante a este está explicitado pela seguinte ilustração, que é acompanhada da legenda: "Na última noite depois do espetáculo, o Sr. Carlos, para mostrar o seu *non plus ultra*, fez a volta da língua. Que bom exemplo para certo deputado linguarudo, jucarosatico [?]".

64. Provavelmente, tratava-se de Paulino José Soares de Souza (1834 - 1901), que, além de Ministro do Império no ano de 1869, atuou nos cargos de Diretor da Cia. Brasileira Torrens, Conselheiro do Estado e Ministro da Agricultura. Paulino Soares assumiu oito mandatos como Deputado, dentro do período de 1857 a 1889; e dois de Senador, de 1884 a 1886. SENADO.GOV. **Paulino José Soares de Souza**. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=2171&li=18&lcab=1882-1884&lf=18> Acessado em: 17 dez. de 2014.

Figura 21 - A volta da língua, por Sr. Carlos



CHIARINI

Na ultima noite depois do espectáculo, o Sr. Carlos, para mostrar o seu *non plus ultra*, fez a volta da lingua. Que bom exemplo para certo deputado linguarudo, jucarrosatico.

Fonte: *Semana Illustrada*, 03/12/1871

Por fim, compondo esses exemplos que refletem a assimilação por parte da sociedade do linguajar e imaginário do circo, temos uma sátira também de cunho político que expressa:

No Circo Chiarini a autoridade prende um cambista por monopolizar os bilhetes. Vem o Sr. Duque, deputado, de luneta carregada e vermelhão nas faces, e diz à autoridade:

- É ilegal o seu ato... não há razão para semelhante arbitrariedade... este homem é inocente... ganha a sua vida...faz licitamente o seu negócio. Prenda-o se quiser, mas defendê-lo-ei mesmo à custa do próprio sangue!

- Que fazes, Duque? Para quê semelhante oposição à ordem da autoridade?

- (À parte) Cala-te, pateta: as eleições estão à porta, e eu preciso de gente.

(*O Figaro*, 15/01/1876)

Em cada uma das citações acima, o circo de Chiarini é "usado" como uma "ferramenta" para tratar de assuntos relacionados a questões políticas. Essa espécie de apropriação figurativa do circo para abordar outros temas reflete o quanto o espetáculo circense povoava o imaginário e o cotidiano das pessoas e, principalmente, dos periodistas da época. Assim, é por meio dessa apropriação alegórica do universo circense que entendemos

que a "sociedade também incorpora o circo", pois o mesmo está "presente" e "vivo" no cotidiano e no imaginário das pessoas.

Para ilustrar ainda mais esse tema, temos um exemplo referente ao palhaço Sr. Ronland, "o qual, por si só, é capaz de divertir o público toda a noite" (*Dezeseis de Julho*, 28/03/1870) e que, segundo *A Vida Fluminense* de dois de abril de 1870: "No gênero *palhaço* é fora de dúvida que nunca veio ao Brasil um só que, à ligeireza dos saltos, originalidade das posições e profusão de ratices, reúna, como o Sr. Ronland, a elasticidade muscular e essa destreza natural tão necessária ao verdadeiro CLOWN". Sobre este artista foi publicado o seguinte diálogo em uma espécie de coluna humorística de notas e notícias:

" - O que tens? estás tão *sorumbático*!
 - Não sei explicar-te o que sinto! Vivo triste, misantropo... parece estou atacado de *spleen*⁶⁵!
 - Eu indico-te um remédio; experimenta-o, e estou certo que tirarás bom resultado.
 - Faze-me este favor e ficar-te-ei sumamente grato.
 - Toma três vezes por semana *pílulas de Ronland*.
 - E onde encontrarei este remédio?
 - No *Circo Chiarini*.
 (Dezeseis de Julho, 24/04/1870)

Novamente é evidente a apropriação alegórica do circo no diálogo acima. Independentemente da finalidade desta publicação - propagandística, humorística ou os dois casos -, ela endossa por certa ótica que o circo de Chiarini tornou-se um tema comum e persistente na rotina da cidade onde se encontrava. São vários os exemplos semelhantes aos elencados anteriormente em ambas as temporadas de Giuseppe Chiarini no Brasil, que se estenderam quase sem interrupções de 1869 a 1872 e 1875 a 1877. Com isso, a permanente associação do circo com outros temas e a sua utilização como "ferramenta" para tratar ou satirizar assuntos diversos, que se consolidaram por meio de textos e gravuras jornalísticas, acentua, enfim, a ideia até então tratada de "absorção do circo" pelo social.

Outras atrações exibidas no circo de Chiarini, além das já mencionadas, eram a "ginástica aérea pelo Sr. Meers e o jogo dos cutellos à japonesa pelo Sr. Carlo" (*Dezeseis de Julho*, 12/12/1869). O número apresentado pelo Sr. H. Meers era denominado de "Zampilaerostação" e consistia em um solo de trapézio de voos em que o artista, com o auxílio de três trapézios, cruzava o circo de uma extremidade a outra realizando diferentes truques (*Dezeseis de Julho*, 08/12/1869). Já o número do Sr. W. Carlo, chamado de "jogo dos

65. *Spleen*, na língua inglesa, corresponde ao órgão humano denominado baço. A conexão entre o baço e a melancolia é oriunda da medicina grega e da teoria dos humores. E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. **Spleen**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=299:spleen&task=viewlink> Acessado em: 23 ago. de 2014.

cutellos à japonesa", era basicamente o de arremesso de facas, onde o mesmo "crava vários punhais em uma prancha desenhando várias figuras" e, para dificultar ainda mais e demonstrar sua "precisão matemática", o Sr. Ross encostava-se na prancha para que os punhais atirados pelo Sr. Carlo cravassem em torno de seu corpo sem que lhe atingissem (*Dezeseis de Julho*, 11/12/1869).

Com números equestres, voos de trapézio e arremesso de facas o Circo Chiarini se constituía pela diversidade de atrações. Dentro dessa proposta de espetáculo, figuravam também na companhia o Sr. Eddie, em sua "ascensão na corda elástica", número em que realizava exercícios "numa corda em altura de 70 pés⁶⁶, desde o fundo até a boca do circo" e

Depois de atravessá-la correndo, de descer, ajoelhar-se e deitar-se sobre ela, o intrépido moço, com os olhos vendados e a cabeça e o corpo envolvidos além disso em um saco, faz novamente a perigosa ascensão e volta ao ponto de partida. A esta segue-se outra sorte: tomando sobre as espáduas um menino, quase de seu tamanho, Eddie transporta-o com a mais aparente facilidade para o lado oposto do circo. (*Dezeseis de Julho*, 16/12/1869)

Neste quadro de apresentações variadas e, em alguns casos, de elevado risco, a exemplo das protagonizadas pelo Sr. Meers e Sr. Eddie, aconteciam acidentes, como podemos conferir em uma nota que comunica que: "Ontem no circo Chiarini, por ocasião de estrear, o artista Amoretti na ascensão da escada perigosa caiu, ficando gravemente maltratado" (*Dezeseis de Julho*, 28/01/1870). Outro infortúnio semelhante ocorreu na segunda temporada de Giuseppe Chiarini no Brasil, que se estendeu quase permanentemente de 1875 a 1877. Na cidade de Niterói, Rio de Janeiro, um búfalo do espetáculo se descontrolou no picadeiro, saltou a divisão que separava os espectadores e terminou por fraturar a perna do "Sr. Dr. Antonio do Nascimento Silva" (*Correio Paulistano*, 21/10/1876). Esse não foi o único episódio desastroso envolvendo esse animal, pois em Mercedes, província de Buenos Aires, um búfalo escapou do circo e causou grande tumulto pelas ruas da cidade, sendo controlado por dezenas de soldados depois de sete horas de perseguição (*Correio da Bahia*, 23/10/1877).

Ainda em relação ao elenco e atrações do Circo Real Italiano de Giuseppe Chiarini, foi possível não somente ter conhecimento da grande quantidade de artistas e números apresentados, como, também, verificar diversas estreias e contratações realizadas pelo empresário. Uma dessas contratações é descrita no interior de uma das propagandas do circo:

66. A medida de 1 pé equivale a 0,3048 metros. Portanto, 70 pés equivalem a 21,336 metros. METRIC COVERSIONS. **Pés.** Disponível em: <<http://www.metric-conversions.org/pt-br/comprimento/pes-em-metros.htm>> Acessado em: 17 dez. de 2014.

O proprietário e diretor do CIRCO, agradecendo as manifestações de simpatia que este ilustrado público lhe tem dispensado, e para dar uma prova de seu agradecimento, não teve inconveniente em contratar, depois de vencer algumas dificuldades, o artista norte-americano Albert F. Aymar, que achava-se nesta cidade de passagem para as repúblicas do Prata. Este distinto artista apresentar-se-á ao público na segunda feira 27 do corrente. (*Dezeseis de Julho*, 25/12/1869)

Afora o ingresso de Albert F. Aymar na companhia, encontramos uma interessante nota que informa: "No Circo Chiarini estreou uma família bastante numerosa e habilidosa. Tem artista em todos os gêneros. Saltam, dançam, tocam, etc, etc. Que divertido deve ser aquele lar doméstico!" (*O Mosquito*, 29/06/1876). Este pequeno relato elucida o quanto os circenses no período se organizavam em núcleos familiares que dominavam um leque de expressões artísticas como a música, dança e acrobacia. Além disso, segundo Silva (2009, p. 25), "a relação de trabalho que se estabeleceu no circo, mesmo com apresentações individuais no espetáculo, esteve centrada na organização familiar como a sua base de sustentação".

Assim, tanto grupos familiares como artistas individuais atuavam no circo e, em ambos os casos, não eram somente estrangeiros. A incorporação ao elenco de membros nativos dos países que Chiarini visitava consolidou-se com a participação do "Extraordinário artista brasileiro João Miguel de Farias, aleijado de ambas as pernas, equilibrista, ginasta e engolidor de espadas" (*O Globo*, 16/02/1876)". Mas, mesmo antes do ingresso de João Miguel de Farias na companhia, Giuseppe já havia agregado ao espetáculo, durante sua temporada no México, em 1867, grupos musicais nacionais, como indica Cárdenas (2010, p. 59) ao comentar que "uma grande serenata foi apresentada na entrada [do circo] por duas bandas militares, onde o professor mexicano Dom. Eduardo Gavira, havia composto uma marcha intitulada *Buquê das damas mexicanas e outras aberturas*".

Outro caso similar a estes, que ocorreu na temporada argentina de Chiarini em 1871, é o de Pablo Raffetto, "atleta invencível" e "empresário pitoresco", de grande importância na história do circo portenho (CASTAGNINO, 1969, p. 47). Raffetto havia nascido em Gênova, Itália, em 23 de abril de 1842 e rapidamente ingressou na vida itinerante de artista circense com atuações de "Hércules", "exercícios atléticos", "luta Romana" e "disparo de canhão", seguindo para a Argentina em 1869, onde se estabeleceu até seu falecimento em 1913, sendo, por isso, considerado um artista local (Idem, p. 48). Durante três anos, Pablo Raffetto atuou no Circo Chiarini como Hércules e lutador, e com ele prosperou economicamente e se consolidou como empresário.

Assim, da mesma forma que a contemporaneidade do fazer circense implicava na integração de artistas locais e estrangeiros ao programa, ela pressupunha, também, a

incorporação de temas nacionais de cunho cultural e histórico no espetáculo. Novamente, Cárdenas (2010) exemplifica claramente esse caso quando comenta que Chiarini encenou no México dramas equestres adequados a temas pátrios. Um desses enredos é referente aos episódios de 5 de maio de 1862, em que os mexicanos venceram os franceses na batalha de *Puebla*⁶⁷, e que foi representada por um dos artistas do elenco de Giuseppe, o "equestre Sebastian, que assumia o papel de um oficial republicano contra quatro soldados franceses" (CÁRDENAS, 2010, p. 59).

Por meio dessa lógica do circo pautada, entre outros elementos, na incorporação de artistas e de temas regionais, Chiarini, segundo a imprensa carioca, encabeçou temporadas bem sucedidas na capital do império. Como exemplos, contamos com dezenas de notas que informam:

"Mestre Chiarini vai em maré de rosas. A variedade de espetáculos e o mérito da companhia chamam numerosa concorrência ao circo da Guarda Velha" (*A Vida Fluminense*, 23/04/1870);

"Teve ontem duas enchentes a companhia Chiarini. Os artistas trabalharam perfeitamente. O público deu visíveis demonstrações de apreço ao mérito dos acrobatas e ginastas. Viu-se ali a melhor sociedade fluminense" (*Jornal da Noite*, 11/09/1871);

"Não cessa o Sr, Chiarini de monopolizar os espectadores e com isto bem andam insatisfeitos os empresários da Phenix e do Ginásio. São leis das compensações humanas. A Phenix e o Ginásio já tiveram suas épocas de reinado da moda, e em breve terão de novo, temos fé nisso e com isso consolamos ambas as empresas (*D. Pedro V*, 12/11/1871)⁶⁸;

"[...] veremos que em breve se repetirão as cenas do Circo Chiarini, no tempo em que era preciso pôr sentinelas na porta da entrada para evitar que a lotação fosse além das raiaas marcadas pela polícia." (*A Vida Fluminense*, 11/05/1872).

Sem pretender entrar no longo processo histórico de constituição dos teatros na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, apontaremos apenas alguns aspectos sobre os dois teatros

67. A Batalha de Puebla, que ocorreu nas intermediações da cidade mexicana de mesmo nome, em 5 de maio de 1862, durante a Segunda intervenção francesa no México e conclui-se com grande vitória mexicana. NIOX, Gustave Léon. *L'expédition du Mexique 1861-1867, récit politique et militaire*, Paris, J. Dumaine, 1874. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55450352/f33.image>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

68. Teatro Ginásio Dramático – Segundo Silvia Cristina M. de Souza (2002, pp. 31-120), em 1832, "o francês Jean Victor Chabry, chegado ao Rio em 1817, 'mandou edificar, na Rua de São Francisco de Paula, uma pequena casa de espetáculos para servir à encenação de atores amadores franceses, que trabalhavam como caixeiros, modistas e contramestres na Rua do Ouvidor". Embora considerada uma sala incômoda, ali atuou João Caetano, que, em 1839, assinou seu primeiro contrato com o governo imperial. Em 1855, anunciou-se que "a nova empresa organizada no São Francisco havia trocado o nome daquela sala para Teatro Ginásio Dramático", acompanhando a mesma orientação da já célebre casa parisiense. Mesmo reformado, o teatro só comportava 256 espectadores e a estreia se deu com "Um Erro", de Scribe, e o "Primo da Califórnia", de Joaquim Manuel de Macedo. Souza aponta que em seis meses de funcionamento, "o Ginásio colocou em cena nada menos do que 25 comédias de Scribe, tornando-se este dramaturgo o predileto da companhia".

mencionados na nota publicada pelo periódico *D. Pedro V*, de 12 de novembro de 1871: Teatro Ginásio Dramático e Teatro Phenix Dramatica.

Segundo Silvia Cristina M. de Souza (2002), o Teatro Ginásio Dramático transformou-se, mesmo que por um curto período, na principal referência do que deveria ser a dramaturgia nacional, sendo um local frequentado por literatos, intelectuais e uma mistura de vários outros apaixonados por produção teatral. Dessa maneira, teria sido a casa de espetáculos “que introduziu a estética realista na Corte, em 1855” (p. 23).

No período em particular compreendido nas décadas de 1850/60, o repertório denominado realista foi influenciado pela dramaturgia francesa e impactou fortemente boa parte dos homens letrados brasileiros como, por exemplo, Machado de Assis, que “lamentava a situação do teatro na capital do Império”. Um dos fundadores da Academia Brasileira de Letra, Machado tinha clara rejeição por certos gêneros teatrais, que denominava de “espetáculos de feira”, deixando-se de lado os gêneros dramáticos mais ‘nobres’, como comédia e drama” (p. 22).

Mas, o período das representações dramatúrgicas chamadas realistas não foi longo. Não cabe aqui nos estendermos nas razões que levaram a esse pouco tempo de vigência, mas levantaremos apenas um aspecto que remete ao conteúdo da nota jornalística do *D. Pedro V*, de novembro de 1871. Uma das principais críticas dos literatos e intelectuais da época - além de Machado, também Arthur Azevedo -, era o fato da ausência do público para assistir às peças nas *Noites do Ginásio* que, segundo eles, eram dirigidas a uma “sociedade civilizada”. Em relação a esse fato, na apresentação do livro de Souza, Sidney Chalhoub descreve o que a autora trata sobre a “decadência” da dramaturgia realista frente a outras não tão civilizatórias.

O terceiro capítulo do livro oferece riquíssimo painel da vida cultural da Corte na segunda metade do século XIX e mostra como os interesses do público influenciavam as opções de entretenimento. Os críticos teatrais proclamavam a decadência de tal dramaturgia nacional, enquanto o público causava “enchentes” em representações de comédias populares e outros tipos de espetáculos. A “opinião pública”, como se dizia, vetara as peças realistas; ao *raisonneur* chatíssimo de tais textos, preferira, entre outras coisas, os encantos de Miss Kate Ormond, beldade do Circo Grande Oceano (...) (2002, p. 19)

Chalhoub não faz referência diretamente ao Circo Chiarini, mas Silvia Cristina M. de Souza aponta as tensões de época protagonizadas por literatos e intelectuais em relação aos gêneros denominados “ligeiros, alegres ou entretenimento” nos quais os circenses eram incluídos. Um fator ainda mais complicador para esse grupo era os espetáculos de circo se apresentarem nos mesmos redutos de tão gloriosas dramaturgias, como era o caso do Ginásio,

no qual havia introduzido o gênero tão “civilizador” quanto era considerado o realista.

Se, na década de 70, os espetáculos circenses atraíam plateias tão diversificadas, isto foi resultado de um movimento que [...] começara a tomar corpo pelo menos duas décadas antes, numa ocasião em que grande parte dos discursos dos folhetinistas começara a explicitar um esforço de diferenciação entre os espetáculos circenses e os apresentados nos teatros.[...]

A propagação desses espetáculos, contudo, não poupou sequer o Ginásio, que também se prestou a receber no palco os prestidigitadores, mágicos e imitadores, ainda que nestas ocasiões a imprensa se apressasse em afirmar que tais espetáculos eram superiores aos similares apresentados nos outros teatros, já que seus protagonistas vinham diretamente da Europa. E assim como ocorria em outras casas de espetáculos, a plateia do Ginásio os aplaudia com entusiasmo, bem como “SSMMII”, que, ao que parece, gostavam bastante deste tipo de representação. (2002, pp. 245-246)

Mesmo fazendo referência a uma data posterior a de 1871, é importante mencionar que a autora, ao analisar a tensão entre os literatos frente a produção “séria e civilizatória” e a “alegre, ligeira e entretenimento”, descreve que em 1876, o teatro Imperial D. Pedro II havia recebido a visita da Companhia de Fenômenos, dirigida por um certo “doutor Schuman e composta por engolidores de facas, harpistas, trapezistas, tocadores de rabeca e prestidigitadores” (2002, p. 245). Simultaneamente, também o Circo Chiarini estava no Rio de Janeiro, e que “segundo notícias publicadas nos jornais da cidade, era frequentado por ‘boas famílias’”. Assim, no dia 22 de julho de 1876 a Companhia de Fenômenos realizou um espetáculo do qual “participaram alguns artistas do Circo Chiarini e que contou com a presença de ninguém menos que Suas Majestades Imperiais” (2002, p. 245).

O outro teatro mencionado, Teatro Phenix Dramatica, por um curto período, de 12 de abril a 06 de maio de 1868, chamou-se Theatro Variedades Dramáticas, voltando ao nome de Theatro Phenix Dramatica.⁶⁹ Segundo Souza, vários artistas e circos ocuparam o Phenix no período do final da década de 1860 e a de 1870, com vasta repercussão e sempre com “grandes enchentes” de público, como ocorreu com as apresentações do ator Francisco Correa Vasques. Erminia Silva, que cruzou referências bibliográficas com Souza e também realizou seu doutorado no mesmo período que ela, afirma, tomando por base a pesquisa de Souza (2002, p 234), que esse artista, também chamado “o Vasques” ou “o Chico”,

teria herdado uma dupla tradição dos seus tempos do Teles, “a de representar para um público heterogêneo, e a de estar preparado para atuar em diferentes gêneros”, pois fazia “desde peças de Martins Pena até cantorias, mágicas, imitações, números

69. A empresa Vasques era arrendatária do teatro em 1868. Jacinto Heller arrendou-o entre 1870 e 1881 e, em 1888, os empresários Guilherme da Silveira e Mattos e Lavrero eram os arrendatários. Em 1905, foi demolido para dar lugar à abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. (SOUZA, 2002)

de ginástica, dançados e teatrinho de bonecos”. A presença (ou influência?) circense nas suas atividades não pressupunha só saber fazer exercícios acrobáticos, engolir espadas ou comer fogo (o que já não era pouco), mas também a forma de combinar e unir tudo isto em espetáculos capazes de atender a “plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem de letras”. Os circenses, no seu nomadismo, ocupavam, então, diversos espaços, desde praças até variados palcos teatrais – público heterogêneo que frequentava as festas do Divino na cidade do Rio de Janeiro e na maioria das cidades visitadas pelos circos. (2007, p. 70)

Como esclarecemos antes, os debates, tensões e disputas que tangem a produção teatral e circense do período serão pautas de futuras pesquisas que pretendemos realizar. No entanto, apesar disso, não poderíamos ao menos deixar de mencionar o trabalho de Souza (2002) para complementar diversas informações e temas que trabalhamos até aqui, uma vez que seu estudo trata do mesmo recorte temporal que estamos abordando e reforçam algumas análises de nossa pesquisa sobre o protagonismo circense no século XIX e, em particular, o do Circo Chiarini.

3.7. DIVULGAÇÃO E PROPAGANDA: ESTRUTURAS E FORMA

A aceitação do circo Chiarini perante a sociedade carioca, como tratado anteriormente, foi registrada por meio não somente de notas jornalísticas, como as já apresentadas, mas também por dezenas de crônicas, sátiras, textos variados e gravuras. Em função disso, vale ressaltar que essa série de produções da imprensa da época, direta ou indiretamente, de maneira positiva ou negativa (através de críticas), se configuraram como recursos propagandísticos para o circo. Ora criticando o público frequentador do circo, por algazarras e mal comportamento⁷⁰ (*Correio Paulistano*, 16/05/1876), ou elogiando (“Viu-se ali a melhor

70. A respeito do comportamento da plateia no espetáculo, há um texto supostamente escrito por Giuseppe Chiarini, publicado no *Correio Paulistano* de 09/05/1876, em que o empresário comenta o destrato recebido pelo público em um de seus espetáculos. A título de curiosidade, transcrevemos o mesmo: No segundo espetáculo de domingo, fui eu pessoalmente maltratado no circo na ocasião em que me apresentava para fazer o trabalho que me cabia. Depois de mim, foram os artistas da companhia também maltratados.

As agressões de que fomos vítimas, e a forma porque se manifestaram, com arremesso de batatas, ovos e outros objetos ofensivos sobre nós, revelam que não era uma crítica que se fazia de nossos trabalhos, e sim ofensas pessoais motivadas por paixões que contra nós alimentava aquela parte do público, que assim nos tratava.

Nem eu, nem meus empregados temos consciência de ter ofendido ou magoado pessoa alguma desta cidade, onde nos achamos a muitos poucos dias e onde exclusivamente nos temos ocupado com trabalhos da companhia. Como artistas, viemos a esta cidade contando com a generosidade e civilização desta população de cuja boa educação não podemos duvidar um só instante.

Os maus tratos de que fomos vítimas, são tanto mais dolorosos, quanto é certo que em parte alguma fomos tratados ainda por tal forma, a que este mesmo público tem sido bom e generoso para com outras companhias equestres que em nada nos são superiores.

Estamos, pois, em um estado de sobressalto e indecisão, e pedimos ao público sempre leal e franco de São Paulo, que nos tire de tão penosa situação.

sociedade fluminense" - *Jornal da Noite*, 11/09/1871); ora negativando o espetáculo por estarem repetitivos - "Já começavam todos a sentir fastio diante da bela mesa, cheia de iguarias, do Sr. Chiarini. Pois se, para variar, repetiam-se sempre as mesmas coisas !!!" (*Semana Illustrada*, 10/11/1871) -, ou louvando um determinado artista da companhia, os registros jornalísticos referentes à Chiarini, com as mais variadas finalidades, mantiveram sempre "viva" e instigante a presença do circo com espetáculo ativo no quadro de ofertas de entretenimento do período.

É importante destacar, também, que todos esses modelos de fontes veiculadas pelos jornais, que de forma direta e indireta garantiram uma projeção propagandística para o circo, são suporte para a quase totalidade de nossa pesquisa. Nesse sentido, se no decorrer desse estudo utilizamos de praticamente todos os já citados formatos de registros feitos pela imprensa referentes ao Chiarini, temos que o tema "propaganda" está permanentemente circunscrito neste estudo. Apesar disso, no que diz respeito especificamente ao âmbito das propagandas relacionadas diretamente com a divulgação pontual dos espetáculos do Circo Chiarini, interessa-nos evidenciar algumas de suas características ligadas a formato, estética e conteúdo.

As propagandas do espetáculo do circo de Chiarini, como as de outras produções circenses da época, possuem os mais variados formatos e tamanhos, sendo comum algumas delas ocuparem meia página de jornal. Com as presentes características, elencamos alguns anúncios dos espetáculos de Chiarini referentes às suas duas turnês brasileiras, de 1869 a 1872 e 1875 a 1877⁷¹.

Se por qualquer circunstância tivemos a infelicidade de incorrer na má vontade ou antipatia do ilustrado público de S. Paulo, não queremos nem podemos ser impertinentes, e, resignados, estamos prontos a retirarmo-nos de uma cidade em que somos incômodos, e aonde viemos embalados pelas mais risonhas notícias, e cheios dos mais sinceros desejos de agradar.

Ainda uma vez, porém, protestamos que a ninguém nesta cidade, eu, ou os meus artistas, ofendemos. G. Chiarini.
71. A extensa propaganda do Circo Chiarini exibida no periódico *O Novo Mundo* (23/08/1875), apresentada anteriormente, é um importante exemplo das variadas características presentes nos materiais de divulgação do circo.

Fonte: *A Reforma*, 30/09/1869

Fonte: *Diario do Rio de Janeiro*, 13/11/1869

Figura 24 - Propaganda 3

CIRCO CHIARINI
RUA DA GUARDA VELHA

Sig. G. Chiarini..... Proprietario e director.
» G. Agrati..... Agente geral.
Mr. R. Rivers..... Director equestre.
» F. Sylvester..... Chefe das cavallarias.
Sr. E. Ruiz..... Guarda-roupa.
Sig. Luigi Beltrami..... Director da orchestra.

HOJE
Quinta-feira, 18 de Novembro
A'S 8 HORAS DA NOITE

GRANDE
FUNCCÃO EXTRAORDINARIA
PELA PRIMEIRA VEZ O SR.

CHIARINI

Apresentará seu famoso cavallo americano de raça KENTUKY, nos difficeis exercicios da alta escola antiga, sem estribos, dando o cavallo os sorprendentes saltos para traz e cabriolas, ou (but jumping).

O FAMOSO CAVALLO INGLEZ

OTHELLO
apresentado em liberdade.

A SYLPHIDE E O ESCOSSEZ
sцена equestre em dous cavallos pelo Sr.

ROSS e a menina CATHARINA

A BARRA FIXA
grande exercicio de gymnastica, pelas Srs.

Ross, Carlo
MEERS E HARRYS
Grande pantomina nova.

OS QUATRO AMANTES
E OUTROS EXERCICIOS DE MERITO

PREÇOS

Camarotes com 5 entra-	
das - - - - -	12\$000
Cadeiras de 1ª classe	3\$000
Geral - - - - -	2\$000
Galeria - - - - -	1\$000
Meninos menores de 10	
anos - - - - -	\$500

NOTA
No domingo, duas magnificas funcções, uma ás 4 horas da tarde e outra ás 8 da noite.

Os bilhetes de camarotes se acham á venda á rua do Ouvidor n. 25 A, das 9 horas da manhã ás 4 da tarde.

Tip. DO DIARIO DO RIO DE JANEIRO - RUA DO OUVIDOR N. 97.

Fonte: Diario do Rio de Janeiro, 18/11/1869

Figura 25 - Propaganda 4

CIRCO CHIARINI
RUA DA GUARDA VELHA

Sig. G. Chiarini..... Proprietario e director.
» G. Agrati..... Agente geral.
Mr. R. Rivers..... Director equestre.
» F. Sylvester..... Chefe das cavallarias.
Sr. E. Ruiz..... Guarda-roupa.
Sig. Luigi Beltrami..... Director da orchestra.

HOJE
Quarta-feira, 24 de Novembro
AS 8 HORAS EM PONTO

GRANDE FUNCCÃO
PELA PRIMEIRA VEZ O SR.

CHIARINI
apresentará ao publico sua aprendiz

A PETITE REBECCA
Os tres cavallos

BRILHANTE TROYADOR

FIGARO
montados em pella por

THEODORO CUBA
O FANTASISTA

BONITO
em liberdade, sob o mando do Sr. CHIARINI.

O THRONO DA PERSIA
PELO INH. TORRES E O

SR. ROSS

OS DOUS DROMEOS
pelo Sr.

ROSS E CARLO
A bonita scena equestre

A JARDINEIRA
pela menina

CATHARINA HOLLOWAY
O famoso cavallo inglez

GEN. GRANT
montado pelo Sr.

CHIARINI
PELA PRIMEIRA VEZ
a diversificar a scena equestre

O JOCKEY INGLEZ
ou

LORD BLANGTIRE
AS CARREIRAS DE DERBY.
Outros varios exercicios de merito.

PREÇOS

Camarotes com 5 entra-	
das - - - - -	12\$000
Cadeiras de 1ª classe	3\$000
Geral - - - - -	2\$000
Galeria - - - - -	1\$000
Meninos menores de 10	
anos - - - - -	\$500

Os bilhetes de camarotes se acham á venda á rua do Ouvidor n. 25 A, das 9 horas da manhã ás 4 da tarde.

Tip. DO DIARIO DO RIO DE JANEIRO - RUA DO OUVIDOR N. 97.

Fonte: Diario do Rio de Janeiro, 24/11/1869

Figura 27 - Propaganda 6

DIÁRIO DO MARANHÃO.

S. Vicente Ferrer.—Para servir provisoriamente os officios vagos de: Juiz de paz do judicial e maior e menor de: Juiz de paz de paz e crimes, capães e credores e de juiz de paz, na freguesia de cristão Montezuma Alfredo Costa do Castro.

Compendio do systema metrico.—Em vista da informação do dr. inspector da instrução publica, resolveu o presidente da provincia, que o compendio pratico do systema metrico de-terminado, excepto pelo decreto João Baptista Roger Figueira, seja adoptado nas escolas de ensino primario da provincia.

Licença.—Obteve a de dois annos com salvedor para tratar de sua saúde a professora publica de promozas letinas da 2.ª freguesia da capital, d. Theozza de Jesus Cabral e Souza.

Fallecimento.—Bom dia sepulturas e cadaver de um macaco, fillo do sr. Olavo Marcos Bello, e neto do sr. Francisco Salas da Fonseca.

Panegírico.—Entradas no dia 8 na terra portuguesa: Maria Carolina: Do Porto:—João Maria Pina, Antonio José dos Santos e 1 fillo, Januario Ferreira Gomes, João Alves dos Santos, Antonio Dias de Azevedo, José Moreira Rodrigues. Na mesma dia no vapor «O Mendonça» Do Ceará:—Arcadio Lindolpho de Almeida Fortuna. Do Ceará:—Diogo Luis de Góes. Do Rio de Janeiro:—Maria Joaquina Villa Nova, de:—Simplicio Coelho de Almeida, 2 annos fillo de José Maria da Silva Pina, 4 annos, e 2 annos, 1 anexo e um fillo, d. Evaristo de Sá Nogueira, 1 anexo a entregar a Theodorico de Azevedo, 1 dito e 1 anexo, a Filipeiro Taveira; 1 dito a Alfredo de Moura, José Ferreira Loureiro, Antonio Luis Gomes, Pochado, Germano de Pinho Castro, D. Amancio C. Bezzer Rodrigues, 1 fillo, e 3 annos, capães Evaristo E. de Moura, José Gaudêncio Vas Junior, e 2 annos, Mathias Gomes de Oliveira, João Jazeira Ferreira, Celso da Costa Costa, sus anexo, 1 menor, e 3 annos, João Buglio, 3 annos a entregar a Manoel Ferreira Neta, Ricardo Bello Salazar, e 2 annos, 2 trabalhadores de Barra Flores, 1 fillo, e 1 anexo de policia, 2 annos e 1 criança a Manoel da S. Rodrigues, Joaquim M. Coelho, Raimundo Nogueira da Cruz e Gaudêncio, Jorge Salas, Raimundo Bello.

Obitos.—Sepulturas no cemiterio da Santa Casa de Misericórdia os seguintes cadaveres: Nove dias. Rosa escrava de Joaquim Martins Pereira Monteiro, maranhense 28 annos grávida no parto. 2. Cyro fillo de Maria escrava de Antonio Rodrigues Ferreira Neta, maranhense 2 annos, com doença cerebral. Uma criança fillo de Eustachio Bass Nogueira em parto. 8. Filomena fillo de Vincência escrava de José Maria Hercilio Martins, maranhense, tres annos e 6 meses, convulsões.

Fôro.

CARTÓRIO DO ESCRIVÃO PUBLICO DE MATAMOROS.

Expediente do dia 8 de novembro.

Recurso n. 98. Recorrido José de Barros Nello. Recorrido a justiça. Extrahida-se copia do accordo para ser remittido ao juiz de direito da comarca do Principe Imperial.

Recurso n. 99. Recorrido José de Barros Nello. Recorrido D. Maria Albuquerque Cavalcanti. Idem, idem.

EDITAES.

O dr. Joaquim da Paula Passa de Lacerda, juiz de direito da vara especial de commercio da capital do Maranhão é.

Faz saber aos que o presente edital virem, que não se tendo effectuado a arrematação do litigio—Rato—no dia 5 da corrente como estava annunciada, por não apparecerem os interessados, a requerimento do cônego da Paroquia por parte dos seguradores e do curador dos mesmos foi requerida nova avaliação, que se procedeu pela forma seguinte:—O sacco de navio, ferros, corrente, mantas, gorro, guincho, balança, torcos, vergalhes, mastros, pás de boi, e todas as minhocas que existiram, pela quantia de 1.600.000 reis; e o macaco, cabos, rezes, maciças, subterfugos, polias, espigas, brachos, vergas e estacas de gavia, pela quantia de 150.000 reis; o fogão de ferro, barometro, balança, agulhas e faróis da

borda central, pela quantia de 60.000 reis; e a arrematação sera feita no dia 11 da corrente nas 11 horas da manhã, a bordo do mesmo litigio, pelo modo de litigio Navarro José Taveira. E quem nos mesmos quer lançar concorrer no lugar, dia e hora acima designado. E para que chegue ao conhecimento de todos, manda passar o presente em duplicata que se affixará nos lugares do costume e sera publicado pela imprensa. Maranhão 8 de novembro de 1875. Eu João Capistrano de Aguiar, Montarroyos, escrivão e subscrito. —Joaquim da Paula Passa de Lacerda. —Este é uma exemplificação de duzentos réis devidamente autenticada. —Está conforme. —O escrivão do commercio, João Capistrano de Aguiar Montarroyos.

SECÇÃO COMMERCIAL.

MANHÃ, 10 DE NOVEMBRO DE 1875.

Banco do Maranhão

DIRECTORES DO BANCO:

Agustinho Coelho Fragoso, Antonio Monteiro da Silva.

Banco Commercial

DIRECTORES DO BANCO:

Candido Costa da Silva, José Pereira dos Santos.

Albino.

Expediente de 2 a 8 de novembro 22-9174608

Thesouro provincial.

Expediente de 2 a 8 de novembro 6-3804377

Vapores esperados.

Rio e mar:—Epitimo Sauro—em 14.

SECÇÃO DE ANNUNCIOS.

Subl. Cap. Ver. Cr.: Quinta-feira 11 do corrente ha sessão desta subl., cap.

Para New-York.

Segunda no dia 11 do corrente a linha regular «Kontzi» recorre a mais no curso ás 4 horas da tarde do dia 10. Quem tiver cartas, com o dito navio quer se apresente ao escriptorio de sua consagratario José Moreira da Silva, até ás 2 horas da tarde depois da que não serão attendidas. Maranhão 9 de Novembro de 1875.

Para Savana.

No dia 11 do corrente seguirá a linha regular «John Smith», quem tiver cartas com o dito navio quer se apresente ao escriptorio de sua consagratario José Moreira da Silva, até ás 2 horas da tarde depois da que não serão attendidas. Maranhão 9 de Novembro de 1875.

Sociedade Fraternal Maranhense.

De ordem do presidente desta sociedade, convide a todos os seus socios, parentes e amigos das socias filiações da mesma sociedade para assistirem ás missas que em suffragio de almas dos socios finados tem de celebrar-se na igreja da Conceição ás quinta-feira 11 da corrente pelas 6 h 15. Maranhão 9 de Novembro de 1875. José Francisco de Silva, Secretario.

Vinho do Porto.

Se escriptorio de José Moreira da Silva vende-se superior vinho do Porto engarrafado em Lordeiros, em caixas de 12 garrafas aos seguintes preços:

1870	912.000 a dúzia.
1878	202.000 a dúzia.
1874	202.000 a dúzia.

Quem se a attenção dos interessados para estes valores.

Aluga-se.

O sobrado com 6 janellas, na rua da Palma n. 4. Tem quintal, poço e bomba: trata-se nesta typographia. 3-1

Perdeu-se da praça d'Allegria a rua de S. Paschoal um lenço de linho, bordado a ponto, e com renda nas mangas, sendo ao centro o nome da pessoa a quem pertence. Quem tiver achado, e quiser entregá-lo, pode trazer na casa n. 40 da praça d'Allegria, que será gratificada. 3-1

G. CHIARINI

CIRCO EQUESTRE E AGREGAÇÃO ZOOLOGICA.

GRANDE FUNÇÃO!

QUINTA-FEIRA 11 DE NOVEMBRO

A'S OITO E MEIA HORAS DA NOITE

ABREM-SE AS PORTAS ÀS 7 E MEIA HORAS.



O director da companhia tem resolvido não dar espectáculo na quarta-feira, 10 do corrente mez, porem continuará dando da forma seguinte: QUINTA-FEIRA 11, haverá uma escolhida função com exercicios Equestres, Gymnasticos e Acrobaticos, e também exhibição de feras domesticadas. Os dias em que haverá espectáculo nesta semana são: QUINTA, SABBADO E DOMINGO. As novidades que apparecerem hão-de ser annunciadas ao respeitavel publico, em tempo.




Tendo a companhia de demorar-se pouco tempo nesta cidade, previne ás pessoas que não tem visto os formosos brutos de criação, nem os lindos trabalhos que se tem exhibido, que podem aproveitar nestes ultimos dias, pois difficilmente virá outra companhia que possua os diferentes elementos octerogenos que nesta se encontrão, não só, pela sua parte recreativa, como pela instructiva, sendo isto um motivo, para que os paes de familia possam, sem maior despeza, guiar seus fillos no primeiro passo do estudo pratico de Zoologia. Brevemente apparecerá o intelligente

CYNOCEPHALO.



O Cynocephalo, o Seje, o CHACMA, da familia dos quadrumanos, está agora debaixo da rigorosa instrução de sua dona, com seus fogos cavallisticos das ilhas de Zealandia, e serão apresentados ao publico dentro de poucos dias. L. Maya.—Secretario

Fonte: *Diario do Maranhão*, 10/11/1875

Figura 28 - Propaganda 7

A Província

3

Barros, convidam a todas as pessoas de sua amizade, para assistirem a missas que mandam rezar na Igreja da Madre de Deus, no dia 6 de corrente, as 7 horas da manhã, pela alma de seu preado irmão e cunhado, **Christopho Jansacio Vieira de Barros**, falecido na Província do Rio Grande do Norte, trigesimo dia de seu nascimento e deseja-se que confessem voluntariamente a redenção.

Confraria de Nossa Senhora da Soledade da Freguezia da Boa Vista.

De ordem da Mesa Regedora desta confraria, ouvido a todos os membros, resolveu a renunciar ao seu escriptorio da respectiva Igreja no Domingo 5 do corrente, ás 9 1/2 horas da manhã e em sua mesa geral proceder-se a eleição da mesa regedora que deve gerir os negocios relativos a mesma Confraria, durante o anno compreendido de 1876.

O Secretario
Jozequin Lencinho Figueira

Vende-se 6:000

Latas de folha nova, proprias para doze de guilão, trata-se em rua do Coronel Sampaio n. 24.

Jaboatão

Foi apprehendido no districto de minha jurisdição, como furtado, um cavallo castanho, pequeno, ainda novo, com um signal branco no meio da testa; quem se julgar com direito de propriedade sobre elle, apresente-se com documentos que faça fé.

Sublegação da Policia de 1.º districto de Jaboatão, 3 de Dezembro de 1876.—O subdelegado em exercicio, *Jozequin Ramos da Silva Moreira*.

AO PUBLICO

Constatando ao abaixo assignado que, na Comarca de Palmareas, existe o negociante e morador, se procura prejudica-la, propalando-se que houvera o mesmo abito assignado de elle alguma coisa sem desabono das autoridades judicias; daquelle lugar, vem pela imprensa protestar contra semelhante falsidade. E, ainda mais, aproveita a occasião para declarar que faz o melhor negocio possível do caracter e illustração de suas autoridades.

Recife, 25 de Outubro de 1876.
Francisco Marques Guimarães

Garantia Nacional

Associação de interesses publicos para a liquidação do capital empregado no elemento civil, autorizada por decreto do governo Imperial de 3 de Setembro de 1875, e garantida por apolices da divida publica, depositadas no Banco do Brazil, realisaveis até a epocha das liquidações.

CONSELHO FISCAL

Membros effectivos

O Exm. Sr. Visconde de Silva.
O Exm. Sr. Barão de S. Francisco Filho.
O Exm. Sr. Barão de Rio Branco.

SUPLENTE

O Exm. Sr. Barão de Mesquita.
O Exm. Sr. Francisco de Figueiredo.
O Exm. Sr. desembargador Isidoro Borges Monteiro.

A directoria dessa importantissima associação funciona na corte, em seu escriptorio a rua de S. Pedro n. 14 1.º andar.

BANQUEIRO NA COSTA.

Banco do Brasil.

BANQUINHO NESTA PROVINCIA

English Bank of Rio de Janeiro Limited Pernambuco.

Representante e Dr. Benvidio Gurgel do Amaral, em seu escriptorio de advocacia a rua do Barão da Viçtoria n. 18 1.º andar.

Mediante uma contribuição minima esta associação, se por um lado assegura a permanencia do capital representado do escravo, pelo outro o faz crescer acima das previsões daquelles mesmos espiritos, que não se acham submettidos a os antigos praticos de ruinosos e imprevidentes habitos de desatcação para as incertezas do futuro.

Tão insignificante e a contribuição de 125 annualmente, por cada escravo, que este poderá realisa-la por si, com a intervenção do senhor, sem consideravel grande sacrificio essa sua resolução, determinada pelo interesse de obter a liberdade, que aliás não será da parte do proprietario uma concessão obrigatória, mas facultativa.

Preocupado dessa nobre esperança, verificar-se-á com certeza uma transformação moral muito benéfica na conduta do escravo a favor do interesse do senhor.

Vê-se portanto, que os fins da Garantia Nacional são de elevado alcance humanitario e economico; e que em tal caso, uma instituição nas circumstancias especiaes em que nos achamos, vem constituir-se em elemento poderoso do progresso social, de civilização e moralidade.

A respeito da classe dos impenhados não a menos vantajosa a criação de um capital, que é mais que sufficiente para compensação de senhor da escravidão, visto que depois da lei de 28 de setembro nenhuma das providencias promettidas foi tradida em factos. Aos proprietarios de escravos não illudam esperanças infundadas de emancipação a custa do thesouro.

As garantias de juros em favor das vias-ferréas, cujo desenvolvimento é uma necessidade imperiosa, e os empenhos crescentes em todos os ramos de serviços, tendem a absorver todas as nossas rendas, ainda que no futuro ellas venham a ser praticamente mais avultadas.

Para que se produza prompta conversão no espirito dos proprietarios de escravos, basta saber-se que uma vez feita a conversão do escravo, cujo valor é positivo, além de muitos outros accidenes, desaparecem todas as contingencias dessa propriedade tão susceptivel de risco.

Chama-se a attenção dos interessados para a leitura dos artigos ultimos dos projectos orgânicos da imprensa da corte para que se comprehendam de intima utilidade da criação da Garantia Nacional.

Os referidos artigos foram transcriptos no *Diario de Pernambuco* de terça feira, 2 do corrente, e no *Jornal de Recife* do dia 3.

GRANDE CIRCO

G. CHIARINI



CIRCO EQUESTRE E AGREGAÇÃO ZOOLOGICA

HOJE HOJE

Sabbado 4 do corrente

(No Largo das Princezas)

Garantidas providencias:

Primeira vez da celebre Artista Portuguesa senhorita

CARLOTA FURMOUR

Primeira vez da Lucta dos Puladores

Primeira vez do grande cavallo de rinha ingleza.

GARIBALDI

Primeira vez do Tonniquet pelos senhores

CLIFTON LEON E PALHAÇO INGLEZ MR. ALMONTE

Primeira vez dos exercicios Acrobaticos da familia

BOHELLI E MR. ED. WATSON

Reaparição dos impenhados

TIGRES REAES DE BENGALA

ESPECTACULOS TODAS AS NOITES.

Principiará ás 8 horas da noite.

L. HAYA
SECRETARIO

Aviso

Vende-se uma machina de costura de 2 pesos e de excellentes enter e com todos os seus pertences em bom estado: a tratar na rua de Apollonia com o machista Henrique.

Idem do dia 3 48.301\$049

104.882\$774

Notas a descair para o dia 4 de Dezembro

Barca inglesa *Volcan*, ferro e machinismo despojado para 1 ponto.

Barca inglesa *Throdalia* (atracado), legalmente despojado para trapiche Caneleiro.

Barca alemã *Soplar*, (atracado) varios generos para alfandega.

Brigue hollandez *Marien*, (atracado) varios generos para alfandega.

RENDIMENTO DA EMPRESA DAS OBRAS E CAPATAZIA D'ALFANDEGA DE PERNAMBUCO, relativo ao mez de Novembro de 1875, comparado com o de Novembro de 1874.

VERBAS RECEBIDAS	1874	1875
Taxa de embarque	71\$280	35\$904
de desembarque	1.302\$300	4.294\$371
de armazenagem	6.809\$112	6.877\$877
de Embarcações	49\$000	329\$300
de Alvaranças	65\$950	173\$800
de Bagagem	189\$000	173\$300
de Diversas	33\$900	91\$800
Total	13.698\$122	12.947\$902

COMMERCCIO

PREÇO DO RICE, 3 DE DEZEMBRO DE 1875.

Algodão do sertão 1.º sorte—7\$000 rs. por 15 kilos em 1.º de Dezembro.

Idem idem idem idem—6\$000 rs. por 15 kilos em 1.º de Dezembro.

Idem idem de 2.º sorte—5\$000 rs. por 15 kilos em 1.º de Dezembro.

Café da Bahia de qualidade baixa—8\$300 por 15 kilos em 1.º de Dezembro.

Idem idem de qualidade baixa—8\$300 rs. por 15 kilos, hoje.

Costura algodão branco—397 rs. o kilo, em 1.º de Dezembro.

Cambios sobre Londres—90 dhs 27 5/8 por 1\$000 rs. em 1.º de Dezembro.

Idem sobre Rio de Janeiro—8 dhs com 1/2 e com 3/4 Op de desconto.

Desconto de letiras—11 e 12 Op ao anno.

Sobresacos—8\$900 rs. cada um.

ALFANDEGA DE PERNAMBUCO 3 DE DEZEMBRO DE 1875.

Rendimento do dia 1	66.651\$723
---------------------	-------------

SERVICO MARITIMO

Alfandega desatracadas nos trapiches d'alfandega de dia 1

Idem do dia 3	1
Idem do dia 3	2
Idem do dia 3	3
Idem do dia 3	2
Idem do dia 3	2

Navio chegado do dia 1

Idem do dia 3	1
Idem do dia 3	2
Idem do dia 3	2

CONSULADO PROVINCIAL

Rendimento do dia 1

Idem do dia 3	1.000\$395
Idem do dia 3	9.918\$559
Idem do dia 3	10.978\$953

RECEDEORIA DE RENDAS INTER NAS OBRAS

Rendimento do dia 1	278\$600
Idem do dia 3	791\$088
Idem do dia 3	1.069\$714

Fonte: Provincia de Pernambuco, 04/12/1875

Figura 30 - Propaganda 9

Espectáculos
GRANDE CIRCO CHIARINI

52

Circo
EQUESTRE

Collecção
ZOOLOGICA



30 RUA DO ESPÍRITO SANTO 30

!!! EXTRAORDINÁRIO ACONTECIMENTO !!!

ÀS 8 1/2 HORAS TODAS AS NOTES

O Circo Chiarini é o campo da aclamação popular

O Circo Chiarini é o monumento dos espectáculos da época. O Circo Chiarini é a pedra fundamental onde surge um espectáculo modelado. O Circo Chiarini é a fonte do estudo, profunda de uma diversa, immedida e variada com animação e graça, as viagens que ganham no Circo Chiarini, são:

- 1.° Toda a pessoa que vai ao Circo Chiarini, ganha 25% na apparencia pessoal e prolonga a vida.
- 2.° As crianças aprendem mais, observando os surpreendentes trabalhos de todos os artistas e o incrível grão de se fazer physica dos extraordinários meninos e meninas da companhia, como também tolerando os formosos animais ali aprazidos, de todas as raças.
- 3.° As moças tornam-se mais encantadoras e ganham mais adoradores.
- 4.° Os homens tornam-se menos bellicosos e ganham mais amigos.
- 5.° As mulheres perdem as rugas e ganham os dentes.
- 6.° Os negros ganham cores e os grãos diminuem o corpo. Emfim, o Circo Chiarini é um delizioso passeio, onde todos a boa sociedade da metropole vai para neutralizar e recrear-se com os grupos sociais.

NOTA.—Brevemente apparecerá o famoso Vahienlo Mechanico do Sr. Chiarini, enfeitado com riquissimas arvores, e gibres da montanha para o centenario de Philadelphia.

L. MAYA, secretario o.

Typ. do—GLOBO—Rua dos Ourives n. 51.

Fonte: *O Globo*, 16/03/1876

Figura 31 - Propaganda 10

[illegible]

Fonte: *O Globo*, 25/12/1876

Figura 32 - Propaganda 11

100 RUA D'ALVARA
CASA DA AMERICA

11. FEVEREIRO 11

IMPERIAL THEATRO



G. CHIARINI

G. CHIARINI

MUSEU HARTKOPFF

100 RUA D'ALVARA

CASA DA AMERICA

G. CHIARINI

CIRCO EQUESTRE E AGREGAÇÃO ZOOLOGICA

CATTETE

RUA DO MARQUEZ DE ABRANTES

GRANDE ESPECTACULO

HOJE

ÀS 8 HORAS DA NOITE

!! BRILHANTE RECEPÇÃO!!

APPROVAÇÃO ENTHUSIASTICA

A CASA CHEIA COM AS PESSOAS MAIS DISTINGTAS

GRANDE AGREGAÇÃO DE INFINITOS ELEMENTOS,
EM UMA ÚNICA ORGANIZAÇÃO

OS INIMITAVEIS MENINOS NELSON
A EMINENTE ECUYERE, EMILY BOWLAND.

Os consumados artistas Calisténicos, Jeannette Ellsler, Marie e Charles Romelli, Vicenta Martinez, Samuel e John Nelson, Jerry Bell e Cassali, Pozo e Paschiotti, Silvestre e Romero.

O palhaço humorista brasileiro A. Corrêa
O domador allemão Herr Lengel
A escola canina e os tigres de Bengala
Grande reserva de variedades, e de animaes
A'S 8 horas.
L. MATA, secretaria.

Fonte: *Gazeta de Noticias*, 06/10/1876

Figura 34 - Propaganda 13

Correio Paulistano

JORNAL PARA TODOS
Numero avulso 40 reis
 Publica-se por ora trs vezes por semana
Sabiu a luz o numero 10
Vende-se no escriptorio do

Tem sido apresentada ao publico o espaço de TRINTA ANOS
Salsaparilha de Bristol



Lura os seus males desapercebidos
 A SALSAPARRILHA DE BRISTOL purifica a massa do sangue, expelle por fora todas as materias e frações impuras, regula todos os orgaos, dá vitalidade e energia a todos os orgaos, e dá força e vigor ao sistema de poder melhor resistir a todos os ataques da enfermidade.

E' pois um remedio constitucional. Elle nunca destrói a vida, e por isso, porém constantemente assiste a natureza. Portanto em todas as doencas constitucionaes, em todas as molestias locais dependentes de um estado viciado e imperfeito do sistema em geral, a SALSAPARRILHA DE BRISTOL, é um remedio seguro e efficacissimo, possuindo inestimaveis e incontestaveis virtudes.

As curas milagrosas de

ESCROFULAS
ULCERAS
CHAGAS ANTIGAS
ENFERMIDADES SYPHILITICAS
ERISPELAS
RHEMATISMO
NEURALGIAS
ESCORBUTO
ETC., ETC., ETC.

SALSAPARRILHA DE BRISTOL
 por todas as partes do universo, são tão somente devidas a

UNICA LEGITIMA E ORIGINAL
SALSAPARRILHA DE BRISTOL
 Achase a venda nos estabelecimentos de

rs. Braga & Estella Quatro Cantos.

Festividade
 Na quarta-feira 10 de corrente, se o tempo permitir, terá lugar a festa de Santa Cruz do alvarado do Brz. No mesmo dia haverá missa por intenção das devotas da Santa Cruz.

S. Paulo 7 de Maio de 1878.

O zelador
João de Souza Ribeiro

3-2
 O Sr. Joaquim José do Amaral e José (Vicente) Couto do Amaral, fazem celebrar no dia 3 de 8 horas, na igreja da Sé, uma missa por alma do seu primeiro filho a cargo de Henrique Porchat de Azevedo, fallecido na cidade de Santos.

ANTONIO Joaquim Pereira, retirando-se para a Europa, julga não dever a pessoa alguma, nem a alguns se julgar seu credito, a respeito suas contas na padaria 7 de Setembro no prazo de 5 dias que sendo recolhidas legem-se as pagas. Igualmente, aproveito a occasião de despedir-se de todos os seus amigos, offerecendo-lhes o seu prest. mo em Braga.

S. Paulo 5 de Maio de 1878.

3-3
Antonio Joaquim Pereira

Loterias Provincias
 O novo dos bilhetes da mesma loteria acham-se a venda em casa do thesoureiro, rua do S. Bento n. 74.

Pilulas Paulistanas
 Estas magnificas e incomparaveis pilulas que tanto beneficiam um fôto e humanidade, já se tornaram epidemia de virulencia, com entre muitas molestias tanto chronicas como agudas encontram-se sempre a venda no escriptorio do

Rua da Imperatriz, 77.

A botina nacional
 Rua de S. Bento n. 71
Loja e officina de calçado
 Esta loja resolveu um grande acto meo do calçado para botinas, sapatos, meias, tudo se vende por preços baratissimos (para a distribuiç.)

Tambem as encargas de quattr encomendas para botinas e sapatos com brevidade e promptidão, para cujo fim tem a loja do negocio um habil mecânico.

ALUGA-SE na rua do Principe junto a casa do sr. on-sen cila conforma a vontade do alugador, o tambem aculta-se um pensionista para a mesma.

Americo Burno. 6-0

Jose Fernandes Coelho
 12 Largo de S. Francisco n. 12
S. Paulo
 12-11

Alugada
 Precisa-se de uma que coze bem o leite e que queira acompanhar uma familia para a Europa, pagando bom ordenado. No largo dos Carros, chacara que tem um cypreste muito alto junto ao portão.

6-1

VENDE-SE na rua de Moira junto ao Prado de Lourdes, um grande terreno cercado com 794 braças de vallo, com um olho d'agua dentro do mesmo: para tratar á rua do Principe, rum. Americo Galvão Burno.

6-3

Tinturaria á vapor
 Precisa-se de trabalhadores, á rua da Imperatriz n. 70.

6-2

Theatro de S. José
Companhia Lyrica Italiana
Quarta-feira 10 de corrente
QUARTA REGITA DE ASSIGNATURA
 Com a semestral op. em 4 actos:

A TRAVIATA
PERSONAGENS
 V. de la Valsey.

ACTORES
 Sr. Isabel Escalante

Preços
 Camarões de 1.º ordem. 120000
 Ditos de 2.º 120000
 Ditos de 3.º 80000
 Cadetes com cadeiras. 120000
 Geraes com cadeiras. 120000
 Entradas avulsas para camarões. 120000
 Galerias. 80000

Principia ás 8 horas.
 Achase em encargo a grande opera em 4 actos do celebre maestro C. Verdi.

O Trovador
 Os bilhetes do camarões e cadeiras, nos dias seguintes vendem-se no Hotel do Globo, á rua da Imperatriz n. 20, e no dia do espectáculo se venderão no b-lhetaria do theatro, das 9 horas da manhã em diante.

GRANDE CIRCO
CHIARINI
LARGO DE S. BENTO

Situado no



HOJE HOJE
Terça-feira 9 do corrente
Haverá spectaculo equestre, acrobatico e aggregação zoologica as 8 horas da noite
AO Respeitavel Publico

O Sr. Chiarini communica aos cultos habitantes de S. Paulo, que durante o curso de suas espectaculos, apresentará os importantes animaes que possui, manobrando com exercicios equestres e acrobaticos, e trata de para que seja animado em todo o quanto for possivel.

Tambem faz saber que se apresenta-lhes duas classes tornam-se muito diffisil para offerecer mudanças radicais, em razão de sua propria natureza; porém está fazendo os maiores esforços para captar do respeitavel publico iguais sympathias as que tem obtido em outras partes, ficando no entanto agradecido pela generosa concurrencia á seus primeiros espectaculos, lamentando-se não poder fazer a causa de ser recebido na segunda função de uma maneira que ainda não tinha visto em toda a sua vida artistica, sempre o contrario em todas as Cidades donde membro honorario do Jockey Club da Corte do Brazil, e ultimamente foi distinguido brasileiro Luiz Joazeiro, primeiro professor do equitacao da Corte. Além disto, suas exhibicoes lido são honradas pela presenca das primeiras classes da sociedade de todas as Capitais. O Sr. Chiarini chama a attenção these pontos, affirmo do saber se seus espectaculos, enfeitadamente populares e innocentes, não foram do agrado publico, para os suspender.

Os programas das funçoens serão publicados nas folhas diarias, sendo para hoje o seguinte

PROGRAMMA

- 1 Symphonía pela orchestra.
- 2 Grande Torneio Polaque por 4 senhores.
- 3 Hecreto de Hercules por T. Ceiballos.
- 4 Acto equestre por Mr. Bell.
- 5 Danas Recozza por Miss Romelli.
- 6 Le Pastillon Francais pelo munião Romelli sobre 4 cavallinhos das ilhas de Shetland.

Intervallo de 20 minutos

- 1 Ouverture pela orchestra.
- 2 Acto uerso pela Sra. Siharra Fergus.
- 3 Volúcio á glospe por Mr. Bell.
- 4 As zebraes da Mauritania por Mr. Silvestre.
- 5 Acto sobre um cavallo um pullo por Miss Ennil Rowland (pela primeira vez).
- 6 Terminará a função com a scena dos 4 gigantes do Bengalia, penetrando o domador alleanço na guilão.

Typ. do «Correio Paulistano»
LOURENÇO MAIA, Secretario.

24

Além da extensão e disposição espacial, ressaltamos também a diversificada estética que carregam. Muitas são ilustradas com imagens, possuem variadas orientações e distribuições de texto e diferentes formatos e tamanhos de letras. Essas características reforçam a afirmação de Regina Horta Duarte de que o anúncio circense

não era apenas para ser lido, mas também para ser visto. Escritas, as palavras não remetiam a um espetáculo exterior a elas, mas sua disposição instaurava o espetáculo nas páginas do jornal. [...] O espetáculo podia ter início ao se abrirem as páginas de um jornal". (2001, p. 7)

A ideia apresentada pela autora evidencia-se claramente, nas propagandas do Chiarini, pelas gravuras das atrações do espetáculo como, por exemplo, a zebra, bisão, tigre, gladiador e trapezista. Somado a isso, chama a atenção o formato e arranjo dos caracteres tipográficos presentes. As disposições das frases ultrapassam os padrões normalmente usados e se espalham distintamente pelos espaços das propagandas, em locais inusitados e em sentidos diferentes, o que obrigava o leitor mover o jornal para poder ler. Desta forma, como analisa Regina H. Duarte:

O circo inaugurava, junto ao provável espectador, a sensação da variedade. Dentro de um jornal visualmente monótono (como o eram em sua maioria esmagadora os jornais oitocentistas) o anúncio se destaca pela quebra de homogeneidade e pela instauração da diferença e da criatividade contida na diversidade do desenho das letras (2001, p. 14)

Em alguns casos, a heterogeneidade dos textos e imagens dos anúncios transmite a ideia de movimento e velocidade, especialmente nos saltos de animais e artistas retratados. Também as informações verbais a sugerem, pois, por vezes:

a enumeração do programa ou de suas qualidades recorre a uma disposição escalonada das mensagens, criando uma sensação de deslocamento na leitura sucessiva, pela necessidade de um movimento dos olhos muito mais intenso do que no caso do seguimento de linhas uniformemente dispostas. Impõem-se ao olhar, então, um ritmo inusitado. O circo promete o movimento e já oferece desde os anúncios, acenando também com a surpresa e a emoção. Estas aparecem difusas por todo o papel em que dançam palavras e imagens, mas talvez se explicitassem nos sinais de exclamação insistentemente repetidos. Por vezes, eles precedem e sucedem frases de efeito. Outras, acumulam-se a cada qualidade anunciada: "Atraente Espetáculo! Grande Festa!! Alta Novidade!!! (2001, p. 16)

O evidente incremento estético presente nos anúncios circenses assinalam diretamente o íntimo diálogo entre o circo e a produção/tecnologia jornalística da época, pois houve no século XIX o crescimento do jornalismo e das atividades publicitárias, consolidados, entre outros fatores, com a invenção do prelo mecânico e grande disponibilidade de papel e madeira

para a construção de tipos maiores (DUARTE, 2001). Consequentemente, essa mesma composição estética dos materiais de divulgação do circo clarifica novamente o quanto a produção circense caminhou de "mãos dadas" com características singulares ao período histórico em que se dava.

No que diz respeito ao conteúdo das propagandas do Chiarini, muitas curiosidades e temáticas importantes saltam aos olhos. Obviamente, a intencionalidade dos anúncios do circo era a de promover o espetáculo e conquistar ao máximo o público para que saíssem de suas casas e enchessem as arquibancadas. Com esse intuito, nas divulgações, eram massivas as descrições dos números, artistas, atrações e atividades que prometiam o espetáculo, além da denominação da companhia (ginástica, zoológica, equestre, acrobática etc); das habilidades demonstradas (dança, pantomimas, equilibristas, execução musical) e o valor dos ingressos, horários, enumeração das funções e localização do circo. Juntamente com a comunicação desses "aspectos técnicos" do espetáculo, as propagandas do Chiarini em muitos casos traziam notas e informes realizadas por meio de textos dirigidos ao público. Em sua maioria, esses informes eram diálogos diretos com os leitores, tratavam dos mais variados assuntos - como a satisfação da companhia por estar na cidade, a receptividade do público, novidades a serem apresentadas e espetáculo em benefícios -, e, em alguns casos, eram "assinados" por determinado artista da companhia ou até mesmo por Giuseppe Chiarini. Um exemplo que ilustra esse fato são os parágrafos contidos em uma das propagandas da companhia.

AO PÚBLICO

Todo o artista que recebe do público ovações, aplausos, elogios e toda a classe de manifestações de aprovações, contrai uma dívida de eterna gratidão, que não pode pagar senão com inauditos esforços de seus próprios trabalhos.

Hoje, anuncio ao mesmo ilustrado público, que meu diretor, o Sr Chiarini, caritativa e espontaneamente dedicou este dia para o meu benefício, com o valioso concurso de todos os meus companheiros, para apresentar um espetáculo, que fique gravado nos anais históricos desta corte como um acontecimento memorável.

Entre as surpresas que pretendo executar, figuram um dificultoso trabalho sobre um cavalo em pelo, pela 1ª vez, e a horripilante prova de abnegação pessoal de penetrar na gaiola dos carnívoros tigres reais de Bengala com o consentimento de seu domador. Esta prova jamais foi solicitada por outra senhora das que buscam grandes emoções românticas, e só leva por objeto imortalizar meu nome na capital do império, demonstrando o valor da inteligência sobre a força bruta, isto é, e muito mais ofereço em demonstração dos imerecidos aplausos recebidos do público fluminense.

Se com isso os exercícios não menos importantes de meus companheiros logo agradar meus favorecedores, é tudo quanto ambiciona Vossa humilde servidora Emilia Rowland. (*Gazeta de Notícias*, 24/04/1876)

Com isso, as propagandas do Chiarini, para além de serem lidas e interpretadas visualmente, também estabeleciam um diálogo com o público, "falava diretamente" a ele por

meio justamente de textos e recursos visuais como imagens, caligrafias e formatos variados. A presença desses recursos de interlocução com o leitor sinaliza para o quanto Chiarini fez uso e absorveu dos mais diferentes e criativos recursos de criação propagandística disponíveis do período. Assim, as propagandas do circo, independentemente de terem sido elaboradas pelos circenses, editor do jornal ou ambos, não ficaram de fora do que mais havia de moderno, no que diz respeito às estéticas e técnicas da imprensa do século XIX. Ao contrário disso, absorveram os recursos oferecidos e em desenvolvimento no período.

Ainda em relação ao conteúdo desses materiais de divulgação de Chiarini, chama a atenção a intensa utilização de vinhetas humorísticas/satíricas e até mesmo notas estritamente irônicas no interior das propagandas, como:

NOTA. - Costureiras, precisa-se no Circo de todas que existem na corte, às 8 1/2 horas da noite, podem trazer como recomendação 1\$ cada uma e serão admitidas no ato, não é necessário como condição que saibam coser (*O Globo*, 23/03/1876).

No caso deste exemplo em especial, que é uma estratégia para atrair o público, a ironia está na ideia de que o circo necessitava de todas as costureiras da corte exatamente no horário do espetáculo, e que seriam admitidas uma vez que levassem pagamento, ou seja, o valor de entrada para o espetáculo, e que não necessariamente precisassem saber costurar. Outros exemplos do humor contidos nas propagandas do Chiarini, ocorrem por meio de divertidas vinhetas:

Tudo estará bem no circo.
O circo é o passatempo mais agradável em todas as nações.
O circo é a última consolação dos hipocondríacos.
O circo é o ideal das crianças e a satisfação dos pais de família.
O circo é onde vão as mais formosas senhoras de S. Paulo.
O circo é o acúmulo das delícias terrestres.
O circo foi, é e será o divertimento cosmopolitano.
(*Correio Paulistano*, 27/05/1876)

Chegou o meteoro dos circos no centro da elite da sociedade.
Aparição da grande constelação. Conflito entre o búfalo e os naturalistas.
Discussão sobre a unidade da espécie animal.
O Cinocéfalo, o representante da doutrina Darwin.
O circo Chiarini a fonte das comparações dos divertimentos contemporâneos.
(*Gazeta de Notícias*, 03/10/1876)

Nelas, podemos identificar alguns temas e debates, como a necessidade do circo se afirmar como um espaço destinado à família - "o ideal das crianças e a satisfação dos pais de família"; "onde vão as mais formosas senhoras de S. Paulo" -, ou seja, uma casa de

espetáculos imbuído de moral e civilidade, adequada para crianças, adultos e a "a melhor sociedade". Essa demanda do circo não é por acaso, uma vez que o mesmo frequentemente foi associado à falta de bons costumes, principalmente com relação ao seu público, considerado "incivilizado" e que não se "comportava bem" como os frequentadores do teatro, além de ser entendido como "mero entretenimento". Nessa perspectiva, o espetáculo circense era visto como não detentor de "função", seja ela educativa, social, política e cultural. O conceito de "simples entretenimento" dirigido ao "zé povo" atribuído ao circo, pressupõe a ideia de que este seja diversão, passatempo, lazer, recreação, distração, que só proporcionava "alegria" e que, para o século XIX, não tinha nenhuma função importante de educar ou civilizar o público⁷².

Chama a atenção, também, a ideia contida na frase "O circo Chiarini a fonte das comparações dos divertimentos contemporâneos.". Parece que nela há a intenção de evidenciar a rivalidade que existiu entre as produções artísticas do período, em especial a dos teatros, que nessa época disputou ferrenhamente a assiduidade do público com o Circo Chiarini, como ressaltaram principalmente os seguintes periódicos: *A Vida Fluminense*, 13/11/1869; *Dezesseis de Julho*, 12/12/1869; *A Vida Fluminense*, 12/02/1870; *A Vida Fluminense*, 26/03/1870; *Revista Ilustrada*, 15/01/1876; *Gazeta de Notícias*, 14/03/1876 e *Revista Ilustrada*, 12/08/1876.

Outro tema interessante que aparece nas vinhetas e ilustra o diálogo e incorporação de elementos culturais da época são as referências à corrente de pensamento Darwinista, em destaque no período com a publicação da obra "A Origem das Espécies", de 1859, expressadas nas frases "Conflito entre o búfalo e os naturalistas.", "Discussão sobre a unidade da espécie animal.", "O Cinocéfalo, o representante da doutrina Darwin.". A compreensão, a sinergia que tinham com os temas chamados científicos, e o modo como os utilizava, de maneira cínica e cômica, denota a capacidade que alguns circenses tinham, inclusive, de enfrentar as disputas com outras formas de espetáculos, o teatro, por exemplo, sem adotar estratégia de ataque "político" direto.

Por fim, Silva (2007) alerta para o fato do quanto o Circo Chiarini, por meio de suas propagandas, soube aproveitar e se adaptar ao cotidiano do Rio de Janeiro e suas mazelas, nesse caso, a crise epidêmica de febre amarela do verão de 1875/1876. A autora, após evidenciar as questões sociopolíticas relacionadas à saúde e higiene que a cidade enfrentava,

72. Sobre esse tema, consultar: Duarte (1995), Soares (2005) e Silva (2007, 2009).

apresenta as seguintes vinhetas do Chiarini que, como bem observa, mais se parecem com bulas de remédio:

O circo Chiarini é o lugar mais fresco da Corte.
 O circo Chiarini é a concentração da mais brilhante sociedade da Corte.
 O circo Chiarini é o antídoto para todas as doenças epidêmicas.
 A medicina circopática é o remédio mais poderoso conta o flagelo atual.
 O circo Chiarini é o lugar mais higiênico da época, onde há um espetáculo altamente interessante para todas as classes da comunidade.
 O circo Chiarini recomenda-se a todas as crianças da capital, para que em união de seus pais e mães venham admirar os lindos meninos e meninas que formam parte dessa companhia, e que são verdadeiros portentos na ARTE DE EDUCAÇÃO FÍSICA.
 30 minutos de divertimento no CIRCO CHIARINI equivale por 30 meses de boa saúde.
 O CIRCO CHIARINI é o espetáculo por excelência, o mais barato, pois está ao nível de todas as bolsas.
 (*Gazeta de Notícias*, 13/03/1876)

1. Uns 25% na aparência pessoal e prolonga a vida;
 2. As crianças aprendem mais, observando os surpreendentes trabalhos de todos os artistas, e o incrível grau de perfeição física dos extraordinários meninos e meninas da companhia, como também estudam os famosos animais ali apresentados, de todas as raças;
 3. As moças tornam-se mais encantadoras e ganham mais pretendentes;
 4. Os homens tornam-se menos belicosos e ganham mais amigos;
 5. As velhas perdem as rugas e ganham os dentes;
 6. Os magros ganham carne, e os gordos diminuem do corporal.
- (*Gazeta de Notícias*, 19/03/1876)

Dessa maneira, as propagandas do Circo Chiarini, por meio dos seus formatos, estéticas e conteúdos, carregam uma considerável diversidade de temas, questões, debates e disputas próprios do período de atuação do circo. Não faremos uma discussão mais aprofundada de cada um deles, pois, além de não haver tempo e condições para tal, o objetivo, nesse estudo, é evidenciar a potência da contemporaneidade da produção circense no século XIX. Assim, através da utilização do que de mais moderno havia na imprensa jornalística, da indicação da concorrência por público que o circo travou com os teatros e do diálogo estabelecido com ideias/teorias científicas oitocentistas e problemas de saúde pública enfrentados pelo Rio de Janeiro, os materiais de divulgação do Circo Chiarini também evidenciam o quanto a produção da linguagem circense desse circo pautou-se na lógica da incorporação.

Com essa preliminar análise das propagandas do Chiarini chegamos ao fim da apresentação e discussão dessa primeira temporada do Circo Chiarini no Brasil. Por meio dos diversos temas que emergiram da trajetória de Chiarini em nosso país, foi possível tomar

conhecimento, mesmo que de maneira embrionária, dentre outros elementos, desde a organização de seu espetáculo (artistas e atrações) até sua itinerância; dos aspectos técnicos e operacionais da atuação do circo até sua relação social, política e cultural com as cidades por onde passou.

Nesse sentido, vislumbramos, então, a dimensão da complexa construção artística, empresarial, publicitária, arquitetônica encabeçada pelos circos e o quanto a arte circense dialogou, incorporou e foi protagonista do que estava acontecendo nesse período em termos artísticos, tecnológicos, culturais e políticos. Ou seja, o quanto a produção circense no período mesclou-se, transformou-se e solidificou-se premida pelos mais variados elementos, segmentos e características do Brasil dos anos de 1869 a 1872.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme explicitamos na parte introdutória desta pesquisa, o eixo que praticamente balizou todo o desenvolvimento de nosso estudo foi o de que o fazer circense, em permanente "trânsito" e em sua mais ampla complexidade, é constituído pelas relações estabelecidas com vilas, cidades e países que os circenses visitavam e ainda visitam. Nesse sentido, a produção do circo como espetáculo é permeada por tudo aquilo que envolve a sua trajetória de itinerância.

Tendo por base este pressuposto, o caminho percorrido foi justamente no sentido de observar o diálogo que a produção da linguagem circense estabeleceu com diversos locais e períodos, o quanto esteve e está incessantemente incorporando, moldando-se e transformando-se em confluência com a sociedade na qual está imersa, ou seja, sua contemporaneidade tanto no sentido temporal como relacional.

Assim, foi possível perceber o quanto o fazer artístico da família Chiarini - a partir do século XVI; e mais especificamente de Giuseppe Chiarini - esteve envolto, estimulado e permeado pelos mais diferentes elementos, acontecimentos e características dos lugares e momentos históricos que vivenciaram. Além disso, é a partir da experiência desses artistas e conseqüentemente seus pares, a exemplo de Bartholomeu da Silva Corrêa, Albano Pereira e dezenas de outros artistas/empresários que atuaram no mesmo período, que foi possível também compreender como operava parte da produção da linguagem circense no Brasil oitocentista.

Os circenses, por meio de seus mais variados conhecimentos (técnicos, artísticos, tecnológicos, logísticos, empresariais etc.) e da íntima e permanente permeabilidade e absorção dos mais distintos saberes e elementos constituintes das sociedades e períodos vividos, atravessaram com suas gigantescas companhias vastos territórios e alcançaram públicos nunca antes imaginados.

Nesse permanente e audacioso trânsito regional e mundial, como podemos verificar por meio das inúmeras turnês de Giuseppe Chiarini pela América e outros continentes, os circos se organizavam como empresas de grande potencial artístico e logístico, sendo detentoras dos mais variados recursos que garantiam a produção de seus espetáculos. Além disso, também por conta da larga itinerância, os circenses foram responsáveis pela divulgação e autoria de diversos componentes sociais e culturais do período.

No caso específico do Circo Chiarini, em função da potente produção de sua companhia e dos múltiplos diálogos que travou com as sociedades visitadas, observamos que

evidentemente muitos conteúdos culturais, artísticos, políticos e sociais foram divulgados e transmitidos como, por exemplo, a apresentação e intercâmbio de temas históricos, danças e músicas típicas de outros países, a doma de cavalos para personalidades políticas, a divulgação de diferentes raças equinas e a difusão de variadas modalidades de exercícios equestres para outras regiões.

Com isso, fica evidente que a capacidade dos Chiarini e dos circenses em geral de produzirem seus espetáculos pautando-se no estabelecimento de inúmeras relações e incorporações com o meio (esse caráter relacional da produção do circo) foi responsável pela contemporaneidade da linguagem circense. Consequentemente, essa mesma contemporaneidade do fazer circense é ao mesmo tempo um pré requisito e um rígido alicerce que garante a esta produção sua continuidade pautada em transformações e reconfigurações contínuas.

Frente ao que foi tratado anteriormente, interessa-nos nesse momento não ir em busca de pontos conclusivos referentes à esta pesquisa ou repassar os temas e ideias já debatidos ao longo dos três capítulos desenvolvidos, mas, sim, levantar algumas considerações em relação a atual produção da linguagem circense tendo por base este estudo. Posto isso, nosso intuito é o de discutir e tencionar as maneiras diversificadas como se estabelecem as realizações circenses atualmente, compostas por novos sujeitos históricos e com diferentes modos de produção, organização e transmissão de saberes

Conforme Silva (2009), a partir das décadas de 1950 e 1960, no Brasil, a produção da linguagem circense passou por alterações em seu modo de organização do trabalho e em seu processo de aprendizagem. Até esse período, a construção do que significava ser um artista circense estava fundamentada basicamente na forma coletiva familiar da transmissão dos saberes e práticas; através da memória e do trabalho, e na crença e aposta de que era necessário que a geração seguinte fosse portadora de futuro, ou seja, depositária dos saberes circenses. Contudo, em meados daquelas décadas foram se consolidando, no interior dos grupos familiares circenses, mudanças que alterariam os diversos significados de ser artista e, principalmente, uma ruptura na transmissão oral dos saberes que garantiria que a geração seguinte seria portadora dos mesmos e, consequentemente, portadora de futuro daquela forma de produzir o espetáculo.

Se, para dentro dos circos e grupos itinerantes de lona o processo de transmissão do saber havia passado por mudanças significativas de continuidade, a teatralidade circense se mostrou rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios a cada ponto de encontro que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou de modo polissêmico e produziu diferentes

configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico da arte circense. O surgimento de novas modalidades de formação dos circenses, como nas atuais escolas de circo “fora da lona” é um componente desse rizoma (SILVA, 2009, p. 180).

Assim, com as mudanças no processo de transferência de conhecimentos desde as décadas de 1970/80, teve início uma multiplicidade de distintos modos de formação do artista, não mais dentro dos pressupostos do circo-família (itinerância ou nomadismo, grupo familiar) – mas, para dentro de escolas de circo fora da lona, projetos sociais denominados de circo social, cursos acadêmicos, autodidatas, observações digitais, academias de ginásticas, entre muitos outros –, em que não pode se negar o quanto todos esses novos sujeitos históricos circenses são herdeiros daqueles saberes relacionados à produção do circo-família.

Em função dessas mudanças nos processos de transmissão dos saberes circenses e do surgimento de novos espaços destinados à formação nas artes do circo, há atualmente uma grande variedade de realizações artísticas na área, com diferentes formatos e propostas. No entanto, isso não significa que sejam necessariamente novas produções dentro do percurso da história circense. São, em muitos casos, releituras e montagens que se utilizam dos atuais recursos tecnológicos e padrões estéticos, não sendo, portanto, novas em si, mas sim contemporâneas a esse período tanto quanto Chiarini foi no século XIX.

Se há, no entanto, a necessidade de categorizar as produções circenses do século XXI com rótulos como “Circo Novo ou Novo Circo”, como presente em estudos e no jargão dos circenses e em muitas pesquisas atuais, esse “novo” não está pautado na estética, na tecnologia, nos variados espaços cênicos ocupados, no cruzamento mais direto entre circo e teatro, pois, na trajetória dos circenses do século XIX e começo do XX, esses elementos já compunham os espetáculos. A ideia de novo está no fato de que muitos dos que atuam com circo hoje são novos sujeitos históricos, são oriundos não mais do reduto do circo-família, da escola única e permanente sob as lonas, mas sim das escolas de circo, academias, universidades, projetos sociais, autodidatas, entre outros. Isso sim se caracteriza como uma novidade nos processos históricos que as artes circenses vêm atravessando.

Esse debate do “novo” no universo do circo abre a possibilidade para inúmeras análises e considerações que não cabem agora nas finalizações desta pesquisa. Porém, o que dele reverbera neste momento é que a linguagem circense é sempre nova em cada período histórico em que é produzida, e isso se deve justamente em função de sua contemporaneidade, de sua capacidade de se fazer em diálogo permanente com as singularidades das épocas e sociedades em que está imersa. Assim, em outros termos e de forma resumida, a produção de

Chiarini era nova para o século XIX na mesma medida que as produções de hoje são novas para este.

Tendo por base esta última consideração, acreditamos que este trabalho contribui, portanto, para o acaloramento de questões que permeiam a produção circense atual. Toda a trajetória do Chiarini e seus pares nos anos de mil e oitocentos indicam o quanto a contemporaneidade da linguagem circense nos obriga a repensar os conceitos, estilos, formas e categorizações que existem hoje sobre o que é o circo e sua produção. Dessa maneira, entendemos que nossa pesquisa se encerra neste momento, mas abre e contribui com um leque de possibilidades de reflexões atuais sobre o circo, seus saberes e sua importância como patrimônio artístico e cultural.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

1. Dicionário

HOUAISS, A. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

2. Entrevistas

SILVA, Barry Charles. *Barry Charles Silva: do circo ao circo* (documentário em elaboração) [15 de fevereiro de 2012]. Entrevistadores: Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva. Campinas – SP.

3. Sites

Livros de Sturtvent e de Mark St, Leon. Disponível em: <<http://www.ebay.com>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

Site de Dominique Jando - Circopedia. Disponível em: <<http://www.circopedia.org>>. Acesso em: 13 maio 2014.

Livro *Circus In Autralia – The American Century, 1851-1950*. Disponível em: <http://www.ebay.com/itm/Circus-in-Australia-The-American-Century-1851-1950-by-Mark-St-Leon-/350875817494?pt=AU_Non_Fiction_Books_2&hash=item51b1d41616>. Acesso em: 28 de abr. 2014.

Consulta de cambio referente à compra do livro *Circus In Autralia – The American Century, 1851-1950*. Disponível em: <<http://pt.loobiz.com/moeda-conversor/dolar-australiano+real>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

Henry Thétard. Disponível em: <<http://www.clubducirque.com/clubducirque/index.php?pages/Historique-du-Club>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

A Feira de Saint – Laurent. As Feiras - encontro da diversidade artística. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1950:as-feiras-encontro-da-diversidade-artistica&catid=161:linha-do-tempo&Itemid=424>. Acesso em: 6 abr. 2014.

Referente a Lazzi para Marcilio de Souza Vieira. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/227/218>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

Boulevard du Temple. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6378624t/f11.image.r=Folies%20berg%C3%A8re.langES>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

Os Deburau. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/154801/Jean-Gaspard-Deburau>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

O Cabildo de Buenos Aires. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia/cabildo/>>. Acesso em: 06 mar. 2014.

Referente a Volteio. <<http://shp.org.br/modalidades/volteio>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

British Packet and Argentine News. Disponível em: <<http://www.zingerling.com.ar/obras/hechoshistoricos/packet.htm>>. Acesso em: 04 abr. 2014.

Biografia do Dominique Jando. Disponível em: <<http://www.linkedin.com/pub/dominique-jando/12/985/1a8>>. Acesso em: 28 fev. 2014.

Biografia do empresário Seth B. Howes. Disponível em: <<http://www.howesfamilies.com/people.php?id=12>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

Maximiliano de Habsburgo. Disponível em: <<http://www.historiacultural.com/2011/05/biografia-maximiliano-de-habsburgo.html>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

Referente ao Cirque Medrano. Disponível em: <<http://www.cirquesurleau.com/cirque-sur-leau/dossierpresse/livret-pedagogique.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

História do jornal *O novo Mundo*. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/129/Jose_Carlos_Rodrigues_e_Jornal_do_Comercio.html>. Acesso em: 19 abr. 2014.

Outra história referente ao jornal O Novo Mundo:

A.A.. "Pontes na história econômica e cultural em relações Brasil/Estados Unidos/Europa: José Carlos Rodrigues (1844-1923) e o Jornal do Commercio." *Revista Brasil-Europa*, 129/4 (2011:1). http://www.revista.brasil-europa.eu/129/Jose_Carlos_Rodrigues_e_Jornal_do_Comercio.htm

Referente a Ferrovia. Disponível em: <<http://www1.dnit.gov.br/ferrovias/historico.asp>>. Acesso em: 08 mar. 2014.

Estrada de Ferro São Paulo – Rio. Disponível em: <<http://www.estacoesferroviarias.com.br/t/taubate.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

Exposição Universal. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Exposi%C3%A7%C3%A3o_Universal_de_1876>, <<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/exhibitionfax.htm>>, <<http://www.lcpimages.org/centennial/>>, <<http://www.museuimperial.gov.br/exposicoes-virtuais/3026.html>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

Barnum. Disponível em: <<http://www.barnum-museum.org/manmythlegend.htm>>. Acesso em: 11 abr. 2014.

Spleen. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=299:spleen&task=viewlink>. Acesso em: 10 ago. 2014.

Conversão de pés para metros. Disponível em: <<http://www.metric-conversions.org/pt-br/comprimento/pes-em-metros.htm>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

4. Filme

LES ENFNATS DU PARADIS (O Boulevard do Crime, no Brasil). Direção de Marcel Carné. Roteiro: Jacques Prévert. Música: Joseph Kosma, Maurice Thiriet. Produção: Raymond Borderie Fred Orain. França. Versátil Home Video, 1945. (190 min).

5. Periódicos

ASTRO DE MINAS. São João del-Rei: 19 de julho de 1834.

A PROVINCIA. Recife: 1875.

A REFORMA. Rio de Janeiro: 21 de setembro de 1869; 01 de outubro de 1869; 11 de outubro de 1869; 05 de novembro 1869; 06 de novembro de 1869; 09 de novembro de 1869; 12 de novembro de 1869.

A REPUBLICA. Rio de Janeiro: 1871.

A REVISTA DA SOCIEDADE JOCKEY-CLUB. Rio de Janeiro: 1869-1870.

A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro: 02 de outubro de 1869; 16 de outubro de 1869; 11 de novembro de 1869; 13 de novembro de 1869; 27 de novembro de 1869; 05 de fevereiro de 1870; 02 de abril de 1870; 14 de maio de 1870.

BRITISH PACKET AND ARGENTINE NEWS. Buenos Aires: 26 de fevereiro de 1831.

CORREIO DA BAHIA. Salvador: 23 de outubro de 1877.

CORREIO DO BRAZIL. Rio de Janeiro: 1872.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro: 13 de julho de 1832.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo: 09 de maio de 1876; 11 de maio de 1876; 23 de maio de 1876; 27 de maio de 1876; 21 de outubro de 1876; 11 de novembro de 1876.

DEZESEIS DE JULHO. Rio de Janeiro: 08 de dezembro de 1869; 11 de dezembro de 1869; 12 de dezembro de 1869; 16 de dezembro de 1869; 18 de dezembro de 1869; 25 de dezembro de 1869; 13 de janeiro de 1870; 20 de janeiro de 1870; 07 de fevereiro de 1870; 13 de fevereiro de 1870; 28 de março de 1870; 24 de abril de 1870; 13 de maio de 1870.

DIARIO DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: 11 de setembro de 1885.

DIARIO DO BRAZIL. Rio de Janeiro: 02 de março de 1883.

DIARIO DO MARANHÃO. Maranhão: 10 de novembro de 1875; 21 de novembro de 1875; 04 de dezembro de 1875; 20 de janeiro de 1877.

DIARIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: 14 de novembro de 1835; 1838; 22 de outubro de 1840.

D. PEDRO V. Rio de Janeiro: 10 de setembro de 1871.

GABINETE DE LEITURA. Rio de Janeiro: 1837.

GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro: 1875; 18 de janeiro de 1876; 25 de janeiro de 1876; 10 de março de 1876; 13 de março de 1876; 19 de março de 1876; 22 de junho de 1876; 05 de julho de 1876; 03 de outubro de 1876; 05 de outubro de 1876; 14 de outubro de 1876; 04 de novembro de 1876.

GAZETA MERCANTIL. Buenos Aires: 12 de janeiro de 1830.

LA PATRIA. Montevideú. 1885.

LA TRIBUNA. Buenos Aires: 1869; 05 de maio de 1870; 27 de novembro de 1870.

OPINIÃO LIBERAL. Rio de Janeiro: 18 de junho de 1870.

O APOSTOLO. Rio de Janeiro: 11 de setembro de 1885.

O CEARENSE. Fortaleza: 10 de outubro de 1875; 21 de outubro de 1875.

O CHRONISTA. Rio de Janeiro: 1839.

O DESPERTADOR. Rio de Janeiro: 16 de julho de 1838.

O DESPERTADOR. Santa Catarina: 05 de maio de 1871; 23 de junho de 1871; 11 de abril de 1876.

O FIGARO. Rio de Janeiro: 15 de janeiro de 1876.

O GLOBO. Rio de Janeiro: 25 de dezembro de 1875; 16 de fevereiro de 1876; 21 de março de 1876; 23 de março de 1876; 07 de julho de 1876; 14 de setembro de 1876; 14 de janeiro de 1877.

O LIBERAL DO PARÁ. Belém, PA: 07 de outubro de 1875; 09 de outubro de 1875; 20 de outubro de 1875; 28 de outubro de 1875.

O MEQUETREFE. Rio de Janeiro: 31 de dezembro de 1875.

O MOSQUITO. Rio de Janeiro: 29 de junho de 1876.

O NOVO MUNDO. Nova York/Rio de Janeiro: 23 de agosto de 1875.

O UNIVERSAL. Ouro Preto: 1834.

SEMANA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro: 21 de novembro de 1869; 28 de novembro de 1869; 17 de setembro de 1871; 03 de dezembro de 1871.

6. Bibliografia

ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fapesp, 1999.

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

ÁVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais: Séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978.

BECCARI, Alípio. *Barão de Mauá: o personagem-símbolo da era da indústria no Brasil*. In: Revista História Viva. Coleção: Caminhos do Trem: Apogeu, decadência e retomada da ferrovia brasileira. São Paulo, n.1, p.50-61, 2008.

BERNSTEIN, Gustavo. *Sarrasani: entre la fábula y la epopeya*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; LOPES, Daniel de Carvalho. Arame fixo. In: BORTOLETO, Antonio Coelho Bortoleto (Org.). *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Fontoura, 2010, p. 85-94.

BRABEC, Jean. *Quelques baladins de France et d'Italie sur les planches du Théâtre des Etats de Bohême à Prague*. Parigi: 1958.

BRAZIEL, Nicolas. *Histoire des petits théâtres de Paris*, vol. 1. Paris: Allardin, 1838

BUSANICHE, José Luis. *Historia Argentina*. Buenos Aires: Solar-Hachette, 1975

CAMARGO, Robson Corrêa de. *A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto*. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. N°4, vol.3, ano III, Out./Nov./Dez. 2006. Issn: 1807-6971.

CAMPOS, Armando de Maria y. *Los payasos, poetas del pueblo: el Circo en México*. [S.l.]: Ediciones Botas, 1939.

CARARO, Aryane. *No tempo das ferrovias*. In: *Revista História Viva*. Coleção: Caminhos do Trem: Apogeu, decadência e retomada da ferrovia brasileira. São Paulo, n.1, p.10-15, 2008.

CÁRDENAS, Júlio Revolledo. *El siglo de Oro del Circo en México*. [S.l.]: Más difícil todavía, S.L., 2010.

CASTAGNINO, Raúl H. *El circo criollo – Datos y documentos para su historia 1757- 1924*. 2ª ed. Buenos Aires: Plus Ultra – Clássicos Hispanoamericanos, v. xviii, 1969.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CERVELLATI, Alessandro. *Questa sera grande spettacolo – storia del circo italiano*. Milano: Edizioni Avanti! - Collezione “Monde Popolare”, 1961.

COELHO, Beatriz Dias. *Instituição da província como unidade político-administrativa no século XIX*. In: *Âmbito Jurídico*. Rio Grande, 2011. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10929>. Acesso em: 25 ago. 2014

DAMASCENO, Atos. *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.

DUARTE, Regina Lopes Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. *O circo em cartaz*. Belo Horizonte: Einthoven Científica Ltda., 2001.

DUPAVILLON, Christian. *Architectures du cirque – des origines à nos jours*. Paris: Éditions du Moniteur (Groupe Moniteur), 2001.

FILHO, Mello Moraes. *Festas e tradições populares no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979

GONZÁLEZ, Pilar Ducci. *Años de Circo: historia de la actividad circense en Chile*. Santiago: Ograma Impresores, 2011.

GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del Rei – 1717 a 1967*. C/1968 – s/edit.

KLEIN, Teodoro. *El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994.

LEON, Mark St. *Circus In Australia – The American Century, 1851-1950*. Sidney: Limited collector's edition, 2007.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

MAMCZARZ, Irène. *La improvisación y las técnicas de la actuación teatral en la Commedia dell'arte*. In *Artefacto* n. 1, Buenos Aires, 1991.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Notas para a história das artes do espetáculo na província de São Paulo (SP): a temporada artística em Pindamonhangaba em 1877-1879*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978 (Coleção Ensaio, n. 90).

NIOX, Gustave Léon. *L'expédition du Mexique 1861-1867, récit politique et militaire*, Paris, J. Dumaine, 1874

PÉRICAUD, Louis. *Le Théâtre des Funambules: ses mimes, ses acteurs et ses pantomime*. Paris: Léon Sapin Libraire, 1897. Disponível em: http://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=fr&u=http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204363m&prev=/search%3Fq%3DTh%25C3%25A9atre%2Bdes%2BFunambules%26es_sm%3D93%26biw%3D1920%26bih%3D955. Acesso em:

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

RENEVEY, Monica J.(Org.). *Le grand livre du cirque*. Genebra: Edito-Service: Bibliothèque des Arts, 1977. 2 v.

ROCHO, Lara. *Para além do picadeiro... o Circo Universal e o uso dos espaços urbanos pela arte circense em Porto Alegre no século XIX*. Trabalho de conclusão apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Licenciatura. Orientadora: Cláudia Mauch. Porto Alegre, 2011.

ROSSELLI, John. *Singers of Italian Opera: The history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1992. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ru5zpGgIuTYC&printsec=frontcover&dq=Singers+of+Italian+Opera:+The+history+of+a+profession.&hl=pt-BR&sa=X&ei=8Z4HVD-dJOeV7AbN0oHYDA&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=Singers%20of%20Italian%20Opera%3A%20The%20history%20of%20a%20profession.&f=false>. Acesso em: 17 abr. 2014.

SEIBEL, Beatriz. *História del circo*. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular: Ediciones del Sol, 1993.

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

_____. *Saberes Circenses: ensino/aprendizagem em movimentos e transformações*. In: BORTOLETO, Antonio Coelho Marco (Org.). *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Fontoura, 2008, p. 190-210.

_____. *Respeitável público... O circo em cena*. Erminia, Silva, ABREU, Luis Alberto de. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

_____. *O novo está em outro lugar*. In *Palco Giratório: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas*. Rio de Janeiro, 2011, p. 12-21

SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. 3 ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

THÉTARD, Henry. *La merveilleuse histoire du cirque*. Paris: Prisma. t. 1-2, n. 931, 1947.

VENDRAMINI, J. E. A Comédia Dell'Arte e sua Reoperacionalização. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n.24, p. 57-83, 2001.

VERDONE, Mario. *Giuseppe Chiarini*. Saggio cicloscrito dell'U.H.C. Onolatre se è usufruito di notizie tolte da giornali dell'epoca, dal 1800 al 1900, e di altre gentilmente forniteci da Christinan Orger, dell' U.H.C. 1960.

VIEIRA, Lêda Rodrigues. *Caminhos ferroviários: um balanço da historiografia ferroviária brasileira*. In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v.2, n.4, Dezembro de 2010

ANEXOS

Anexo A - Quadro cronológico das aparições dos membros da família Chiarini em diversas datas e países.

Como tentativa de esboçar um sequenciamento histórico da atuação da família Chiarini, elaboramos um quadro cronológico das aparições de seus membros em diversas datas e países, tendo como fontes a bibliografia pesquisada. Neste quadro, apontamos algumas suspeitas de relação de parentesco entre os artistas e o quanto esse grupo familiar se configurou de forma enovelada ao longo de três séculos. Por fim, apresentamos imagens de alguns membros da família.

Ano de atuação	Descrição	Fontes
1580	Neste ano tem-se o primeiro registro dos Chiarini. Eles são encontrados na França atuando na feira de Saint-Laurent como dançarinos de corda e manipuladores de marionetes, entre o período de 25 de Julho a 30 de Setembro e obtiveram grande sucesso.	(THÉTARD, 1947, p. 29); (RENEVEY, 1977, p. 235); (CERVELLATI, 1961, p. 245).
1710	Em 1710 os Chiarini, na França, atuaram no <i>Boulevard du Temple</i> , em Paris, como mímicos e equilibristas.	(THÉTARD, 1947, p. 31); (RENEVEY 1977, p. 235); (CERVELLATI, 1961, p. 246).
1775	Dados apontam que um membro da família Chiarini, nascido na Espanha, atuou em 1775 na feira de Saint-Ovide, França.	(CERVELLATI, 1961, p. 246).
1779	Francesco Chiarini mostra as "sombras chinesas" ⁷³ no Teatro Kneschke's de Hamburgo, Alemanha.	(THÉTARD, 1947, p. 31); (RENEVEY 1977, p. 235).
1783	Foi localizada uma Senhorita Chiarini que se exibia como dançarina de corda no <i>Théâtre des Grand Danseurs du Roi</i> (antigo Théâtre de Nicolet, situado no Boulevard du Temple em Paris, França) apresentando exercícios particularmente difíceis, como um número com os pés acorrentados a uma corda estendida e tocando um bandolim sem se valer da ajuda da maromba ⁷⁴ .	(CERVELLATI, 1961, p. 246); (RENEVEY, 1977, p. 235).
1784	Os pesquisadores informam que Angelica (também encontrada como Angelique - ver	(THÉTARD, 1947, p. 31); (CERVELLATI, 1961, p. 247);

73. Forma tradicional de teatro de bonecos praticado no oriente, principalmente na Índia, Java, Bali e Malásia. Consiste na manipulação de um boneco de varas, entre uma luz e uma tela, o que faz com que o espectador, sentado diante da tela, veja apenas a sombra do boneco ou de figuras realizadas com as mãos. Disponível em: <<http://precinema.wordpress.com/2009/10/28/as-sombras-chinesas/>>. Acesso em: 03 ago. 2014

74. Vara de grande comprimento e peso utilizada por equilibristas para manter a estabilidade. (BORTOLETO, 2010)

	imagem 1) foi uma das primeiras mulheres a ficar em pé sobre um cavalo a galope, constituindo-se como uma amazona volteadora ⁷⁵ muito apreciada. Em 1784, ela se encontra no Astley, em Londres. Durante a Revolução Francesa, mais especificamente em 1793, apresentava-se como escudeira de Franconi no Anfiteatro Franconi, o antigo Anfiteatro Astley, em Paris. Tem-se que Angelica era filha de Francesco Chiarini, o mesmo que se apresentava no Teatro Kneschke's de Hamburgo, Alemanha, em 1779, sendo que ela teria falecido na Itália.	(RENEVEY, 1977, p. 235).
1786	Em Viena, Áustria, um Luigi Chiarini, cavaliário acrobata, realizava proezas equestres.	(CERVELLATI, 1961, p. 254); (RENEVEY, 1977, p. 235).
1787 e 1789	Em Rouen, França, no ano de 1787 encontrou-se um Giacomo Chiarini requerendo, no mês de fevereiro, permissão para construir um barracão de 20 pés de largura e 18 de altura para realizar seus espetáculos de acrobacia e funambulismo. Em 1789, Giacomo Chiarini estava novamente em Rouen.	(CERVELLATI, 1961, p. 247).
1799	Notícia de que um ramo da família Chiarini viveu por muito tempo na Alemanha. Nesse ano, um Giuseppe Chiarini, irmão de Angelica, exibia-se em Hamburgo como equilibrista de corda e fantochista, obtendo grande sucesso nesta cidade com espetáculos de sombras chinesas. Aqui, neste estudo, arrisca-se a sugestão de uma primeira e pequena linha genealógica da Família. Viu-se que Angelica ou Angeliqué Chiarini, a qual trabalhou com Franconi, em Paris, no ano de 1793, era filha de Francesco Chiarini, que havia se apresentado com sombras chinesas em Hamburgo em 1779. Agora tem-se que Giuseppe Chiarini é irmão de Angelica. Conclui-se, portanto, que este Giuseppe é também filho de Francesco.	(CERVELLATI, 1961, p. 247).
1810	O periódico <i>Le Journal de Rouen</i> , de 23 de abril de 1810, dava a notícia de que Ravel, famoso equilibrista, contratou, para compor a sua companhia, "sujeitos de grande talento" e, em particular, o senhor Chiarini, dançarino cheio de vigor e de força. Informa ainda que, durante uma apresentação em benefício de Ravel, aconteceu a ascensão de uma bola inventada por Chiarini e	(CERVELLATI, 1961, p. 247).

75. O Volteio consiste em uma modalidade equestre onde se realiza exercícios acrobáticos, equilíbrios e diferentes marchas sobre o cavalo. SOCIEDADE HÍPICA PAULISTA. **volteio**. Disponível em <<http://shp.org.br/modalidades/volteio>>. Acesso em: 23 nov. 2014

	que em 3 de maio, em Rouen, Ravel apresentou Chiarini e Madamigella Saqui num número de danças sobre duas cordas paralelas, com e sem a maromba. O espetáculo concluiu-se com a pantomima intitulada <i>Arlequin estátua</i> .	
1811	Neste ano, uma trupe Chiarini estava em Paris. Além dos exercícios e das danças sobre corda, representaram algumas pantomimas italianas, dentre as quais o <i>Arlequin bull-dog</i> .	(CERVELLATI, 1961, p. 248); (RENEVEY, 1977, p. 235).
1813 e 1814	Informação de que um Chiarini, em parceria com Ravel - o mesmo equilibrista que contratou um Chiarini para sua companhia, em 1810, na cidade de Rouen, França -, foi a Florença e a Milão em 1813, e a Bolonha em 1814. Tal informação nos leva a suspeitar que este Chiarini seja o mesmo que foi contratado por Ravel em 1810.	(CERVELLATI, 1961, p. 248).
1820	Foi encontrada uma Companhia dos Chiarini que trabalhou nos <i>Funambules</i> ⁷⁶ em Paris, por volta de 1820. Este conjunto era composto por Giuseppe, Lange, Joigny, Leandro, e que havia ainda funâmbulos, mímicos e arlequins. Por causa de divergências com Deburau ⁷⁷ , os Chiarini abandonaram os <i>Funambules</i> em 1825 e, junto com outros da "dinastia", espalharam-se pelos países europeus a se exibiram nos teatros e nas ruas. Nesta espécie de diáspora, há informações de que um Chiarini chamado Vincenzo foi parceiro dos palhaços Chadwick, Leroy e Price ⁷⁸ , e que outros da família foram para a Itália. Aqui vale ressaltar que pesquisadores Latino Americanos registraram a presença de um já consagrado Giuseppe Chiarini e família no Uruguai, Argentina e Brasil entre os anos de 1829 a 1840. Mais especificamente Teodoro Klein (1994) informa que esse Giuseppe chega à Argentina depois da divergência com Debureau.	(CERVELLATI, 1961, p. 248); (RENEVEY, 1977, p. 235).

76. O *Théâtre des Funambules* era um antigo teatro francês localizado no *boulevard du Temple*, em Paris, construído em 1816 e demolido em 1862. Originalmente, era composto por cerca de 500 assentos e era palco de apresentações acrobáticas variadas e pantomimas. (PÉRICAUD, 1897).

77. Os Deburau (também escrito Debureau) era uma família de artistas composta por acrobatas e mímicos que chega a Paris em 1811 para trabalhar no *théâtre des Funambules*. Um de seus membros mais célebres foi o mímico Jean Gaspard Baptiste Deburau, nascido em 17 de julho de 1796, na cidade de Kolín, atual República Tcheca. Baptiste Deburau era filho do equilibrista Philippe Germain Anselme Deburau e foi a principal estrela do *théâtre des Funambules*, entre 1819 e 1846. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Jean Gaspard Deburau Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/154801/Jean-Gaspard-Deburau>>. Acesso em 23 nov. 2014.

78. Os autores que são fonte desta informação, não detalham mais especificamente quem são esses artistas.

	Isso pode evidenciar que, provavelmente, estamos tratando do mesmo artista e que é, como foi mostrado anteriormente, filho de Francesco e irmão de Angelica.	
1823	Nasce em Roma Giuseppe Chiarini, filho de Gaetano, e pupilo de Adolphe Franconi. Ele foi considerado como o mais famoso membro dessa "dinastia" por viajar com seu próprio circo por vários países do Ocidente e Oriente, principalmente o Brasil. Constatou-se por este sequenciamento cronológico que este trata-se de um segundo Giuseppe, pois anteriormente já se havia apontado a existência de um trabalhando em 1799 em Hamburgo, Alemanha.	(THÉTARD, 1947, p. 31); (CERVELLATI, 1961, p. 248); (RENEVEY, 1977, p. 238).
1830	Neste ano atuaram como um grande grupo no Estado da Boêmia, atual República Tcheca. Somos informados das atuações de um pequeno Chiarini; os equilibristas de corda, senhor Giuseppe Chiarini e Madame Rosa; Virgeta Chiarini (3 anos) e Felice Chiarini, conhecido como "Primeiro Acrobata da França e da Itália" e mestre do famoso mímico boêmio Deburau. A partir das pesquisas acredita-se que este Giuseppe trata-se ainda de um terceiro, já que se constatou a presença de um nascido em 1823 e outro que atuou permanentemente no Uruguai e Argentina em 1829 e 1830 - provavelmente filho de Francesco e irmão de Angelica Chiarini. Felice Chiarini, nasceu em Perúgia (Itália) por volta de 1798 e se casou em 29 novembro de 1820 em Paris com Costanza Saqui (Imagem 2), da família dos célebres funâmbulos Saqui. A Companhia era então composta por Francesco, Giuseppe, Antonio, Flora, senhora Bianchi, Virginia, o pequeno Joini, além de Felice e sua mulher. Em citação que apresentamos anteriormente ao longo do texto, pontuamos a queixa de uma Maria Rosa Chiarini, sogra de Madame Saqui, em 1818, sobre ter que manter um grande número de familiares. Suspeitamos, portanto, que Maria Rosa Chiarini possa ser mãe de Felice Chiarini, casado com Costanza Saqui.	(CERVELLATI, 1961, p. 250); (RENEVEY, 1977, p. 235).
1834	Nesse ano, algumas companhias Chiarini apareceram na Itália no início do século XIX. Uma entre elas, a <i>Companhia Mimo – Ginnastica – Danzante di Giovanni Chiarini</i> , chegou a Bolonha em 14 de maio e atuou no Teatro Comunal. Esta mesma companhia havia se apresentado anteriormente em Mônaco, Dresden,	(CERVELLATI, 1961, p. 249);

	Milão, Petersburgo, Viena e em Paris. Fez parte dela, entre outros, Giovanni Chiarini, Felice - que casou-se em Paris com Constanza Saqui -, Virgínia (9 anos) e Madame Annetta Chiarini Bianchi	
1848	Em 1848, encontra-se os Chiarini (Sem especificação de nomes) de novo na Itália, os quais voltaram a aparecer neste país em 1854, 1858, 1859, 1863, 1865, e 1866.	(CERVELLATI, 1961, p. 251)
1850	Nessa data tem-se que Adelaide Chiarini, dançarina de corda havia saído da Companhia e se casado em Módena, Itália, com o capitão dos artilheiros Codebò. Deste matrimônio nasceu uma outra Adelaide, que veio a se casar com o ventríloquo inglês Vox. Ela ficou viúva dele e uniu-se em segundas bodas com o palhaço alemão Schuller.	(CERVELLATI, 1961, p. 251); (RENEVEY, 1977, p. 235).
1861	Na cidade de São Francisco, Califórnia, nos Estados Unidos da América, morreu no dia 09 de novembro o acrobata Angelo Chiarini. O artista caiu de uma altura de cerca de 20 metros quando percorria, com um carrinho de mão, uma corda estendida da plateia às torrinhas da sala denominada <i>Hayes'Park Pavillion</i> .	(<i>O Correio da Tarde</i> , 01/04/1862) (<i>Le Monde Dramatique</i> , 30/01/1862)
1870	Em 1870 encontra-se em Londres a equestre Beatrice Chiarini. Nesse mesmo ano tem-se também, atuando no Cirque Fernando ⁷⁹ , Costanza, Maria Rosa, Luisa, Enrichetta e Vincenzo. Costanza, que atuara no circo Astley, casou-se em 1875 com o conde russo Rostópchin, que havia se encantado com ela durante as exposições no Cirque Fernando, no Boulevard Rochechouart em Paris.	(CERVELLATI, 1961, p. 254).
1878	Neste ano a Companhia Chiarini - Averino ⁸⁰ , na Arena do Balão, em Bolonha, apresentou as pantomimas <i>O escultor e a estátua</i> , <i>A flauta mágica</i> , <i>O nascimento de Arlequim</i> .	(CERVELLATI, 1961, p. 253).
1884	Neste ano os Chiarini obtiveram sucesso na	(CERVELLATI, 1961, p. 253).

79. O Cirque Medrano é um circo francês que estava localizado na 63 Boulevard Rochechouart, na esquina da rue des Martyrs, na orla de Montmartre, em Paris. Ele foi originalmente chamado Cirque Fernando e atualmente atua como um circo itinerante em turnê por todo o mundo. Edgar Degas, o artista impressionista francês, pintou a senhorita La La no Cirque Fernando, em 1879, pintura que está exposta na National Gallery em Londres. Auguste Renoir, outro artista impressionista, pintou os Malabaristas do Cirque Fernando. Já no final do século XIX, o artista pós-impressionista parisiense Henri Toulouse-Lautrec também registrou em quadros os artistas do circo Medrano. CIRQUESURLEAU. **Cirque Medrano**. Disponível em: <<http://www.cirquesurleau.com/cirque-sur-leau/dossierpresse/livret-pedagogique.pdf>> Acesso em 23 nov. 2014.

80. Companhia composta por membros da família Chiarini e o mímico Averino, exibiam-se com "pantomimas, bailes e jogos ginásticos". (CERVELLATI, 1961, p. 253).

	França com as pantomimas <i>Os refratários</i>, <i>Pierrô pachá</i>, <i>Os dois Pierrôs</i> e <i>Mansão para vender</i>. O diretor era Alberto Chiarini e o apoiavam e trabalhavam nas peças, além de outros, o irmão Giacomo (Pierrô), madame Teresina (Colombina) e as senhoras Angelina, Mary e Diomira Chiarini. Pouco depois, foram à Itália em novembro de 1884, onde se exibiram até com imitações de artistas e de políticos.	
1847 a 1897	É importante ressaltar que Giuseppe Chiarini, nascido em 1823, fundou seu próprio circo por volta de 1847 e viajou para os Estados Unidos nesse mesmo ano. A partir deste momento, Giuseppe não retornou mais para a Europa e visitou praticamente toda a América Central e do Sul, e ainda encabeçou grandes excursões pelo Oriente. Giuseppe Chiarini faleceu em 1897, no Panamá.	(THÉTARD, 1947, p. 31); (CERVELLATI, 1961, p. 254); (RENEVEY, 1977, p. 238).

Figura 35 - Angelique Chiarini



Fonte: THÉTARD, 1947, p. 29

Figura 36 - Madame Saqui, aproximadamente 1820



Fonte: RENEVEY, 1977, p. 117

Figura 37 -Les Scéurs Chiarini



Fonte: THÉTARD, 1947, p. 31

Figura 38 - Constanza Chiarini



Fonte: THÉTARD, 1947, p. 31

Figura 39 - Artistas da Família Chiarini



Fonte: THÉTARD, 1947, p. 31

Anexo B - Referências das informações contidas nos mapas

1. Primeiros Passos.

- [1.] - *Dezeseis de Julho* (13/05/1870); Cervelatti (1861, p. 254); Renevey (1877, p. 238); Jando (s/d)
- [2.] - *Dezeseis de Julho* (13/05/1870); Cervelatti (1861, p. 254); Renevey (1877, p. 238); Jando (s/d)
- [3.] - *Dezeseis de Julho* (13/05/1870); Cervelatti (1861, p. 255); Jando (s/d)
- [4.] - *Dezeseis de Julho* (13/05/1870); Thétard (1947, p. 31); Cervelatti (1861, p. 254); Renevey (1877, p. 238); Jando (s/d)
- [5.] - *Dezeseis de Julho* (13/05/1870); Cervelatti (1861, p. 254); Renevey (1877, p. 238); Jando (s/d)

2. 1º turnê América Latina.

- [1.] - *Dezeseis de Julho* (13/05/1870); Cervelatti (1861, p. 255); Renevey (1877, p. 238); Jando (s/d)
- [2.] - *Dezeseis de Julho* (13/05/1870); Cervelatti (1861, p. 255); Renevey (1877, p. 238); Cárdenas (2010 p. 108); Jando (s/d)
- [3.] - Cervelatti (1861, p. 255); Cárdenas (2010 p. 48, 108); Jando (s/d)
- [4.] - Cervelatti (1861, p. 255); Jando (s/d)
- [5.] - Cervelatti (1861, p. 255); Renevey (1877, p. 238); Cárdenas (2010 p. 45-48); Jando (s/d)
- [6.] - Cervelatti (1861, p. 255); Cárdenas (2010, p. 48-50); Jando (s/d)
- [7.] - Cervelatti (1861, p. 255); Cárdenas (2010, p. 50); Jando (s/d)
- [8.] - Jando (s/d)

3. 2º turnê América Latina.

- [1.] - Jando (s/d)
- [2.] - Cervelatti (1861, p. 256); Renevey (1877, p. 392); Cárdenas (2010, p. 57); Jando (s/d)
- [3.] - Cervelatti (1861, p. 256)
- [4.] - Jando (s/d)
- [5.] - Renevey (1877, p. 392)
- [6.] - Jando (s/d)

4. 3º turnê América Latina.

- [1.] - Jando (s/d)
- [2.] - Cervelatti (186, p. 256); Jando (s/d)
- [3.] - Cervelatti (186, p. 256); González (2010, p. 219)
- [4.] - *La Tribuna* (20/8/1869 a 23/10/1869)

[5.] - *A Reforma* (05/11/1869); *Dezeseis de Julho* (30/12/1869); *A Vida Fluminense* (05/02/1870 e 14/05/1870)

[6.] - *La Tribuna* (25/5/1870 a 27/11/1870)

[7.] - *O Despertador* (12/05/1871); *A Republica* (29/08/1871); *Correio do Brazil* (20/01/1872); *O Liberal do Pará* (9/10/1875), Rocho (2011, p. 28)

[8.] - Jando (s/d)

[9.] - Jando (s/d)

5. 1º turnê Oriente.

[1.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)

[2.] - Jando (s/d); *O Novo Mundo* (23/08/1875)

[3.] - Jando (s/d); *O Novo Mundo* (23/08/1875)

[4.] - Jando (s/d); *O Novo Mundo* (23/08/1875)

[5.] - Jando (s/d); *O Novo Mundo* (23/08/1875)

[6.] - Jando (s/d); *O Novo Mundo* (23/08/1875)

[7.] - *O Novo Mundo* (23/08/1875); Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)

[8.] - *O Novo Mundo* (23/08/1875); Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)

[9.] - Jando (s/d); *O Novo Mundo* (23/08/1875)

[10.] - Jando (s/d); *O Cearense* (21/10/1875); *O Novo Mundo* (23/08/1875)

6. 4º turnê América Latina.

[1.] - Jando (s/d); *O Cearense* (21/10/1875); *O Novo Mundo* (23/08/1875)

[2.] - *O Liberal do Para* (09/10/1875); *Diario do Maranhão* (13/11/1875); *O Cearense* (16/12/1875); *O Globo* (25/12/1875); *Gazeta de Noticias* (06/10/1876); *O Globo* (14-01-1877); Rocho (2011, p. 34)

[3.] - *La Nacion* (02/05/1877, 19-06-1877); *La Tribuna* (07/06/1877, 28/10/1877)

[4.] - Jando (s/d)

[5.] - Johnson e Marín (2014)

[6.] - Jando (s/d)

7. 2º turnê Oriente.

[1.] - Cervelatti (1861, p. 257); Jando (s/d)

[2.] - Cervelatti (1861, p. 257); Jando (s/d)

[3.] - Cervelatti (1861, p. 257); Jando (s/d)

[4.] - Cervelatti (1861, p. 257); Jando (s/d)

[5.] - Cervelatti (1861, p. 257); Jando (s/d)

[6.] - Cervelatti (1861, p. 257); Jando (s/d)

8. 3º turnê Oriente - PARTE I.

- [1.] - Jando (s/d)
- [2.] - Jando (s/d); *Diario do Maranhão* (25-07-1881)
- [3.] - Jando (s/d)
- [4.] - Jando (s/d)
- [5.] - Jando (s/d)
- [6.] - Renevey (1877, p. 329); Jando (s/d); *Diario do Brazil* (3/03/1883)
- [7.] - Renevey (1877, p. 329); Jando (s/d); *Pacotilha* (28/03/1883)
- [8.] - Jando (s/d); *Pacotilha* (28-03-1883)
- [9.] - Jando (s/d); *Pacotilha* (28-03-1883)
- [10.] - Jando (s/d); *Pacotilha* (28-03-1883)
- [11.] - Jando (s/d); *Pacotilha* (28-03-1883)
- [12.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d); *Diario do Brazil* (3/03/1883); *Pacotilha* (28/03/1883)
- [13.] - Jando (s/d)
- [14.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)

9. 3º turnê Oriente - PARTE II.

- [1.] - Jando (s/d)
- [2.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)
- [3.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)
- [4.] - Jando (s/d)
- [5.] - Jando (s/d)
- [6.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)

10. 3º turnê Oriente - PARTE III.

- [1.] - Jando (s/d)
- [2.] - Jando (s/d)
- [3.] - Jando (s/d)
- [4.] - Jando (s/d)
- [5.] - Jando (s/d)
- [6.] - Jando (s/d)
- [7.] - Jando (s/d)
- [8.] - Jando (s/d)

11. 5º turnê América Latina.

- [1.] - Cervelatti (1861, p. 256); Renevey (1877, p. 329); Jando (s/d)
- [2.] - Cervelatti (1861, p. 256); Renevey (1877, p. 329); Jando (s/d)
- [3.] - Cervelatti (1861, p. 256); Renevey (1877, p. 329); Jando (s/d)
- [4.] - Cervelatti (1861, p. 256)

- [5.] - Cervelatti (1861, p. 256)
- [6.] - Cervelatti (1861, p. 256); Renevey (1877, p. 329); Jando (s/d)
- [7.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)
- [8.] - Cervelatti (1861, p. 256); Renevey (1877, p. 329); Jando (s/d)
- [9.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)
- [10.] - Cervelatti (1861, p. 256); Jando (s/d)
- [11.] - Johnson e Marín (2014)
- [12.] - Cervelatti (1861, p. 256); Renevey (1877, p. 329); Jando (s/d)

Anexo C - Relação dos nomes dos cavalos do Circo Chiarini

Nome	Fonte
1. Ab-del-Kadar (cavalo árabe)	<i>A Reforma</i> , 09/11/1869; <i>Dezeseis de Julho</i> , 26/12/1869
2. Othello (cavalo norte americano)	<i>A Reforma</i> , 09/11/1869; <i>Dezeseis de Julho</i> , 10/01/1870; <i>Dezeseis de Julho</i> , 17/01/1870
3. Turco (cavalo Andaluz)	<i>Dezeseis de Julho</i> , 17/01/1870
4. Monte-Christo	<i>A Reforma</i> , 09/11/1869
5. General Grant (cavalo inglês)	<i>A Reforma</i> , 12/11/1869
6. Capitan ou Capitão (cavalo Andaluz)	<i>Dezeseis de Julho</i> , 18/12/1869; <i>Dezeseis de Julho</i> , 14/01/1870; <i>Correio Paulistano</i> , 11/05/1876
7. Arlequim (cavalo escocês)	<i>Dezeseis de Julho</i> , 30-12-1869, <i>Correio Paulistano</i> , 13/05/1876
8. Mosca (cavalo liliputiano)	<i>O Futuro</i> , 11/11/1869
9. Fígaro (cavalo cubano)	<i>A Vida Fluminense</i> , 05/02/1870; <i>Dezesseis de Julho</i> , 01/01/1870
10. Bonito (cavalo cubano)	<i>Dezeseis de Julho</i> , 01/01/1870
11. Montezuma	<i>Dezeseis de Julho</i> , 01/01/1870
12. Lylli (cavalo inglês)	<i>A Mocidade</i> , 10/11/1875; <i>A Provincia</i> , 01/12/1875
13. Garibaldi (cavalo inglês)	<i>A Mocidade</i> , 10/11/1875; <i>A Provincia</i> , 04/12/1875
14. York	<i>Correio Paulistano</i> , 11/05/1876
15. Prince	<i>Correio Paulistano</i> , 27/05/1876
16. Duque	<i>Correio Paulistano</i> , 27/05/1876
17. Katty	<i>Gazeta de Notícias</i> , 26/02/1876