



# **Respeitável público... O circo em cena**



**Presidente da República**

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

**Ministro da Cultura**

JUCA FERREIRA

**Fundação Nacional de Artes – Funarte**

SÉRGIO MAMBERTI

Presidente

Diretoria Executiva

MYRIAM LEWIN

Diretora

Centro de Programas Integrados

TADEU DI PIETRO

Diretor

Gerência de Edições

MARISTELA RANGEL

Gerente

Centro de Artes Cênicas

MARCELO BONES

Diretor

Coordenação de Circo

MARCOS TEIXEIRA CAMPOS

Coordenador

Coordenação Geral de  
Planejamento e Administração

ANAGILSA NÓBREGA

Coordenadora Geral

# Respeitável público... O circo em cena

ERMINIA SILVA  
LUÍS ALBERTO DE ABREU

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**  
Rio de Janeiro – 2009

# Respeitável público... O circo em cena

© 2009 Erminia Silva e Luís Alberto de Abreu

Todos os direitos reservados

## Fundação Nacional de Artes – Funarte

Rua da Imprensa, 16 – Centro – 20030-120 – Rio de Janeiro – RJ

Tel. (21) 2279-8070 / 2279-8396

cepin@funarte.gov.br – www.funarte.gov.br

### Produção editorial e projeto gráfico

JOSÉ CARLOS MARTINS

### Produção gráfica

JOÃO CARLOS GUIMARÃES

### Assistentes editoriais

SIMONE VAISMAN MUNIZ

SUELEN BARBOZA TEIXEIRA

### Revisão

RAQUEL BAHIENSE

NADUSKA MÁRIO PALMEIRA

### Capa

PAULA NOGUEIRA

### Edição da bibliografia

JOELMA ISMAEL

### Arte-final digital

CARLOS ALBERTO RIOS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Funarte / Coordenação de Documentação e Informação

Silva, Erminia.  
Respeitável público... o circo em cena / Erminia Silva,  
Luís Alberto de Abreu. – Rio de Janeiro : Funarte, 2009.  
262 p. ; 26 cm .

ISBN 978-85-7507-116-8

1. Circo. 2. História do circo – Brasil – Séc. XIX. 3. Famílias circenses. I. Título.

CDD 791.3

CDU 791.8

*Para as famílias Wassilnovich  
(que no Brasil virou Silva) e Riego.  
Para o Emerson, o saber e a  
emoção presentes nesse livro.*



Integrantes da primeira  
geração brasileira da família  
Wassilnovich, filhas de Pedro  
Basílio, que veio do Leste Europeu,  
depois de trabalhar em circos e  
teatros da Europa Central



## Da Europa para o Brasil

A família Wassilnovich chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX. Pedro Basílio desceu no porto de Salvador casado e com filhos. Quando foi registrar o nome em cartório, virou Silva. Chegaram como artistas, portadores de uma memória sobre processos de formação e capacitação, e com todo um saber arquitetônico existente na Europa. Como chegaram apenas com o corpo como instrumento de trabalho, para a memória familiar, eram saltimbancos, vindos do Leste Europeu. Além disso, trouxeram também um urso, para realizar o número que no linguajar circense chamavam de "dançar o urso". Apesar de sua origem, a princípio, ser do Leste Europeu, relatam toda uma passagem e trabalho na Europa Central, em circos e teatros. Apresentavam-se nas ruas e, com algum tempo, organizaram o circo tapa-beco, pau a pique e pau-fincado. A esposa morre e Pedro Basílio se casou de novo com Maria. Dessa união nasceram seis filhas e um filho – o avô paterno da autora deste livro, Benevenuto Silva.

No circo de pau-fincado, chamado de Circo Teatro Variedades Irmãs Silva, a família Wassilnovich, com os filhos do primeiro e do segundo casamento de Pedro Basílio, que já havia falecido.

## Para todos

---

**E**neste momento, o dos agradecimentos, que fica mais explícito o quanto o trabalho realizado é resultado de um esforço coletivo, mesmo que apenas o nome do autor apareça. No meu caso, muitos “braços e mentes” foram importantes para que este trabalho pudesse ser concluído.

Em toda a produção do livro esteve presente uma figura importante para os circenses: o mestre. Algumas pessoas têm a sorte de encontrar aqueles que possuem as qualidades dos “verdadeiros mestres” – eu sou uma delas.

Emerson, a quem agradeço, por ser, além de meu companheiro (e tudo o que de mais bonito e gostoso este termo contém), o meu mestre em toda a minha trajetória intelectual, apoiando e incentivando meus projetos de vida.

A Paula Marcondes, uma mestra sempre preocupada com a formação das pessoas, que nunca deixou de estar disponível para ensinar. Além disto, também foi um dos meus “braços”.

À Cia. Estável de Teatro e a Luís Alberto de Abreu, por terem enriquecido este livro com suas produções.

Gostaria de agradecer aos amigos, participantes deste esforço coletivo, que acompanharam todo o percurso deste trabalho, ajudando-me com opiniões e críticas fundamentais, e – principalmente pela ligação afetiva que nos unia – a Jefferson Cano. Silvana Mota Barbosa e Claudia Denardi foram aquelas conquistas amorosas que nos transformaram em amigas-irmãs. Claudia foi fundamental no processo final de revisão para o livro, junto com o Emerson.

Dentre os amigos estão Esther, Charles e Shirley, meus irmãos, cujo apoio nunca me faltou.

A Maria Luisa de Freitas Duarte Páteo e a Shirley Silva, os meus "braços", que, pacientemente e com toda a agilidade, transcreveram todas as fitas que gravei na produção do material.

Particularmente à minha prima Rosicler (Quequé), que há 13 anos me disse "vamos escrever uma história do circo". Ela não conseguiu levar a ideia adiante, mas a partir daí este projeto começou a ganhar importância para mim.

Ao Alcir Lenharo, por sua orientação desde o momento em que lhe expus o tema do meu trabalho, como também por viver comigo a sensação mágica de escrever sobre o circo.

Ao Marcelo Meniquelli, companheiro amigo e de trabalho dos últimos anos. Ao Antonio Martins, alguém que nos é disponível o tempo todo.

Ao Rodrigo Matheus, pela revisão do glossário.

Ao Pirajá Bastos, por tudo e por ter recebido Emília de braços abertos.

Ao Zezo Oliveira, que sabe da importância de publicações e pesquisas para a Escola Nacional de Circo, e que por isso tem se empenhado arduamente tanto na riqueza do processo pedagógico-administrativo da escola, quanto no enriquecimento da produção circense brasileira. Ele tem tudo a ver com a publicação deste livro.

Quando iniciei minha pesquisa e as entrevistas na cidade do Rio de Janeiro, três pessoas foram importantes para que eu me sentisse em casa: Alice Viveiros de Castro, Martha Costa, que me apresentou a Escola Nacional de Circo e seus professores, e Márcia Claudia, funcionária amiga do Centro de Documentação da Funarte, na Rua São José, 50.

Aos meus filhos do coração e amigos que, se não tiveram uma participação direta no meu trabalho, contribuíram com seus entusiasmos e o seu carinho: Nathália, Charles, Cleide, Diogo, Vinícius, Thaís, Edmir, Solange, Mauricio, Priscila, Julia, Henrique, Pedro.

A Emília Medeiros Merhy, filha do coração, que quero agradecer pelos afagos em minha cabeça quando eu ficava desesperada, mas, também, pela sua participação efetiva na produção dos desenhos e das fotos.



Isadora, minha sobrinha, Carolina e Lia, minhas netas, Mateus e Manoel, netos do coração, nasceram muitos anos depois que fiz a primeira versão desta obra, mas com certeza conhecerão uma parte da história que herdaram e continuarão a produzir.

Ao CNPq, a ajuda financeira para a concretização do projeto da dissertação de mestrado que deu origem a esta obra, e à Funarte, na consolidação desse livro.

Agradeço ao meu pai, Barry Charles Silva, pois foi através dele que tive a oportunidade de nascer e viver neste “mundo fantástico do circo”, junto com minha mãe, Eduvirges Poloni Silva, que, mesmo não tendo nascido em circo, foi tão cativada por ele que só fez aumentar em mim a paixão pelo mundo circense.

ERMINIA SILVA

À Companhia Estável de Repertório, por ter defendido com graça e garra o texto teatral.

A Renata Zanetta, pela insistência no convite e pela sensível direção do espetáculo.

A Marcelo Milan, parceiro desta e de outras pesquisas em circo.

Aos circenses que escreveram com suas vidas, trabalho e arte, uma das mais belas sagas brasileiras. A eles por direito pertence a peça.

A Adélia, companheira de sempre, presença constante, delicada e forte, esteio e teto.

A dona Violeta, minha mãe, falecida com fartura de anos e de vida, com quem assisti, na tenra infância, a meu primeiro espetáculo de circo-teatro. As imagens já se perdem nas boas sensações daquele momento que se mantém imperecível.

LUÍS ALBERTO DE ABREU



Carlos Riego equilibra e lança  
balas de canhão no número  
chamado *Hércules*.  
Abaixo, lembrança do  
palhaço, representado por  
Oscar Riego

*Hoje tem espetáculo?  
Tem, sim sinhô.  
Hoje tem marmelada?  
Tem, sim sinhô.  
Hoje tem goiabada?  
Tem, sim sinhô.  
É de noite, é de dia?  
É sim sinhô.  
O palhaço o que é?  
É ladrão de mulher.  
Ó raio, ó sol, suspende a lua,  
viva o palhaço que está na rua...  
E o circo chegou ...*

## Sumário

Apresentação | 15



Respeitável público...  
o circo em cena | 17



Vamos falar de circo | 19



Saberes circenses:  
uma escola permanente | 25



Parte I

O circo: sua arte e seus saberes | 37



## 1. O circo como objeto de estudo | 39



O circo que as ciências sociais veem | 43  
Popular *versus* aristocráticos | 49  
Lazer e poder | 51  
Cultura e lazer popular | 63  
Um olhar historiador "descobre" o circo | 66

## 2. A constituição do circo-família | 81



O circo que não se vê | 81  
O circo que se vê | 118

## 3. O respeitável público e o circo-família | 139



Um pouco de cada um | 172  
Outras coisas do circo | 175

## 4. E o espetáculo continua | 177



A contemporaneidade da tradição | 177

### Parte II

## O Auto do Circo | 195



A construção coletiva do Auto do Circo:  
do não lugar ao picadeiro | 197  
O testemunho do grupo Cia Estável de Teatro | 197

## O Auto do Circo | 203



## Bibliografia | 255



Alzira, Benedita (Beneth) e  
Conceição, as filhas da união  
do patriarca da família Silva,  
Pedro Basílio, com Maria, em  
seu segundo casamento

# Apresentação

JUCA FERREIRA  
Ministro da Cultura

Quem de nós, adultos, crianças ou jovens, não temos uma boa lembrança das horas mágicas passadas sob a lona do circo? Das boas risadas que nos roubam os palhaços, da admiração pela habilidade dos acrobatas e malabaristas, além do olhar preso ao voo mágico dos trapezistas? Esta arte, que vem de outros séculos, mantém-se viva em todo o país e sua sobrevivência hoje em mais de 500 circos no Brasil é uma prova disso.

No entanto, ainda pouco se sabe sobre o circo (e seus bastidores) no Brasil. Por isso, o livro *Respeitável público... o circo em cena*, de Erminia Silva e Luís Alberto de Abreu, hoje é lançado dentre as publicações da Funarte de 2009, para dar luz aos contextos históricos, cênicos, artísticos e sociais presentes por trás das luzes do circo, de seus artistas e de seu público.

O circo constitui uma forma de expressão fundamental na formação cultural brasileira, por conta de sua itinerância e sua capacidade de influência em todo o território. Apesar de ser uma das manifestações mais tradicionais do mundo, essa expressão adquire formas contemporâneas que se articulam permanentemente com outros setores da cultura.

A linguagem se adaptou às dimensões locais e culturais do Brasil, assimilou traços das culturas afro-ameríndias, assimilou os regionalismos do país e tornou-se uma das mais importantes manifestações artísticas brasileiras, com grande penetração popular, chegando a atender mais a população do que, por exemplo, o cinema nacional.

No entanto, depois de atingir seu apogeu na primeira metade do século XX,

sofreu as consequências da remodelação das formas tradicionais e perdeu público. Por vários anos ficou à margem das ações do poder público, tratado como artes cênicas, em programas dispersos.

Na década de 1980, surgiram iniciativas de rearticulação do circo, quando foi criada a Escola Nacional de Circo, instituição de ensino diretamente mantida pelo Ministério da Cultura. No ano de 2003, foi criada a Coordenação Nacional de Circo na Funarte e, no ano de 2005, foi instalada a Câmara Setorial do Circo, que reúne governo e sociedade civil para a discussão sistemática de políticas públicas para o setor.

Nos últimos cinco anos, o circo foi o segmento artístico que mais cresceu no conjunto de investimentos do Ministério da Cultura. Ao todo, foram investidos R\$ 40 milhões, os investimentos foram quadruplicados desde o início deste governo, em 2003.

Nesse contexto de revitalização e fortalecimento do circo que lançamos o livro *Respeitável público... o circo em cena*. Nele, você também vai aprender sobre o circo-família e o circo-teatro, o circo rural e o circo urbano, suas tradições, a transmissão oral do saber, além de descobrir segredos sobre a preparação do espetáculo, seu histórico, ver revelados sonhos e a história da arquitetura do picadeiro e, especialmente, travar conhecimento com a história do circo na nossa cultura.

Podemos dizer que é um dos trabalhos mais completos sobre o tema, que veio para ficar como um documento importante sobre o circo e a arte circense no Brasil.



Foto-lembrança de artista  
da família Temperani,  
tirada em torno de 1890



# Respeitável público... o circo em cena

SÉRGIO MAMBERTI  
Presidente da Funarte

O livro *Respeitável público... o circo em cena* desvenda a rotina das trupes circenses brasileiras do final do século XIX até meados do século XX. Ao apresentar uma análise das relações sociais ali estabelecidas, dos processos de formação e aprendizagem dos artistas, da organização do trabalho sob a lona e dos encontros com o público, a obra resgata os valores e a memória desses grupos.

Para desenvolver o estudo – originalmente escrito como uma dissertação de mestrado – a historiadora Erminia Silva conversou com diversos circenses nascidos até a década de 1940, que deram detalhes sobre a vida no picadeiro. Por meio dos discursos dos entrevistados, a autora pôde se aprofundar nos conceitos de família e tradição, que, por terem sustentado toda a estrutura do circo no período em questão, se tornaram as bases de sua pesquisa.

Ao reconstruir parte da trajetória dessa arte, Erminia apresenta também o contexto em que foram criadas no Brasil as escolas circenses, como a Escola Nacional de Circo da Fundação Nacional de Artes (ENC/Funarte). Essas instituições, que possibilitaram o ensino de técnicas circenses fora dos círculos familiares tradicionais, acabaram por transformar essa linguagem artística e reorganizar a forma de produção dos espetáculos.

Com base nessas pesquisas, o autor Luís Alberto de Abreu, da Cia. Estável de Teatro, escreveu *O Auto do Circo*. A peça, também incluída nesta edição, ilustra a história do circo no Brasil, no período pesquisado por Erminia Silva.

Com a publicação deste título, a Funarte reafirma o compromisso de difundir pesquisas e promover a reflexão crítica sobre as artes populares, valorizando a memória da cultura brasileira. Além disso, presta uma homenagem ao circo e aos seus tradicionais artistas.



Lembrança da família  
Temperani, vendida  
ou distribuída nos  
circos e teatros no  
final do século XIX

## Vamos falar de circo

---

**N**ão posso negar que, apesar de todas as tensões, úteis e inúteis, que são produzidas na construção de um livro, há também um prazer ao ver o final do mesmo. Além disso, participar e sentir que esse mesmo trabalho intenso não ficou restrito aos limites da pesquisa acadêmica produz um sentimento e um prazer ainda maior.

Ter vivido toda essa possibilidade permitiu-me, nesse momento, torná-lo público como um livro editado pela Funarte e mostrar como um material desse tipo pode ganhar vida própria, muito além do que inicialmente havia sido desenhado.

Não falo só do fato de que imediatamente uma boa parte dos artistas de circo e teatro acessou este material, originalmente ainda como formato de dissertação de mestrado<sup>1</sup>. Nem de que, ao ser disponibilizado de modo livre no *site* [www.pindoramacircus.com.br](http://www.pindoramacircus.com.br), pôde capilarizar-se por grupos e leitores que jamais imaginei. Mas, falo da experiência que vivi, também, com um grupo de artistas de teatro que o tomou como base para a construção coletiva de uma peça a ser levada nos palcos/ picadeiros de alguns circos e teatros brasileiros.

Essa atividade prazerosa teve início quando, no final de 2003, a Cia. Estável de Teatro<sup>2</sup> me procurou informando que havia sido premiada, no ano anterior, pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, com o projeto Amigos da Multidão para ocupação do Teatro Municipal Flávio Império, no bairro Cangaíba. Tal projeto visava trazer cultura à comunidade e selar um compromisso com a região em relação à arte, ao teatro e à cidadania, tendo como alicerces a didática e os resultados de sua pesquisa artística.

Em 2002, consolidaram o projeto com um espetáculo/homenagem ao cenógrafo, diretor, arquiteto e artista plástico Flávio Império.

Após essa experiência iniciaram a construção de um novo projeto e a ideia era "vamos falar de circo". Naquele momento, estavam na fase de pesquisa e laboratório. Houve uma identificação de minha parte com a proposta artística, mas, principalmente, com o trabalho coletivo que visava um diálogo e inserção social com o entorno comunitário que o grupo vivenciava na Zona Leste de São Paulo.

A partir daí iniciamos a construção de uma relação de mestres/aprendizes, na qual eu ensinava e aprendia com eles o processo de produção coletiva dentro do teatro. Foram vários encontros debatendo e pesquisando a dissertação e o conjunto da história do circo sob minha orientação. A investigação foi se ampliando para pesquisa dos elementos do teatro popular e das histórias das famílias circenses. Tanto no campo teórico como no prático, o circo e a sua gente tornaram-se a base do material.

Tudo isso se traduziu na construção de um texto do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, também participante dos encontros, denominado *O Auto do Circo*, que serviu de base para a montagem do espetáculo da Cia. Estável de Teatro, que estreou no próprio Teatro Flávio Império, em junho de 2004.

Luís Alberto de Abreu é dramaturgo e jornalista de formação, autor de quase 60 peças, sendo que 15 delas abordam a temática do teatro popular, especificamente a comédia popular. O autor transita também pela pesquisa e experimentalismo em diferentes formas dramáticas, sempre envolvido em processos colaborativos com grupos de todo o país, como foi o caso da Cia. Estável de Teatro. Há mais de dez anos é "dramaturgo residente" da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (SP) e do Galpão Cinehorto (MG).

Por isso, este livro não é apenas uma adaptação do meu material da dissertação de mestrado para um formato de publicação impressa. A incorporação da peça *O Auto do Circo*, escrita por Abreu transformando-o em coautor dessa publicação faz desse livro uma parceria de dois autores: uma historiadora e um dramaturgo, um ineditismo se considerarmos a história editorial circense no Brasil.



Parte do álbum fotográfico de Ester Riego, filha de Carlos (ao centro). O álbum conta a história da família durante o final do século XIX e início do século XX

Além dessa incorporação, ampliei o material iconográfico que, apesar de ficar restrito às fotos da minha família, faz um percurso cronológico que tenta demonstrar a constituição do circo-família no meu grupo familiar.

Todas as fotos utilizadas nessa parte da iconografia são do Acervo da Família Riego Silva; eu apenas sou portadora, "cuidadora" dessas fontes.

Ampliei, também, os desenhos dos sistemas construtivos dos diferentes tipos arquitetônicos de circo que os circenses foram desenvolvendo durante o século XIX e do século XX, tais como "tapa-beco", pau a pique e pau-fincado. Essas reconstruções tiveram como proposta recuperar as memórias transmitidas por gerações, que os artistas circenses entrevistados eram portadores. Alguns dos desenhos já faziam parte da dissertação de mestrado; outros foram acrescentados para a publicação deste livro.



Fotos-lembrança, vendidas ou distribuídas nos espetáculos, das artistas Maria e Rosa Riego, que também eram bailarinas clássicas e apresentavam-se em circos e teatros europeus e latino-americano

Os relatos e descrições se transformaram em desenhos e fotos produzidos por dois profissionais que disponibilizaram seus tempos de forma totalmente voluntária. Um deles foi Antonio Martins, engenheiro sanitarista que, através da memória e relato de meu pai Barry Charles Silva, fez os primeiros desenhos para o mestrado há 11 anos. Marcelo Meniquelli – que fez o projeto gráfico de meu livro lançado pela Editora Altana, em agosto de 2007 – fez “retoques” nos desenhos de Martins.

Emilia Medeiros Merhy entra na fase de preparação deste livro. Arquiteta e cenógrafa, foi à Escola Nacional de Circo entrevistar Pirajá Bastos, professor da mesma há dez anos. Seu irmão Ubiratan Bastos havia construído uma maquete, feita de palitos de sorvete, do circo tipo pau-fincado. Quando faleceu, Pirajá se tornou herdeiro dessa

maquete que foi fotografada por Emilia. Além disso, ela também fez um desenho do sistema construtivo do pau fincado a partir da memória de Pirajá.

Para finalizar, quero registrar a apresentação desse livro feita por Zezo Oliveira, que foi coordenador da Escola Pernambucana de Circo (Recife) e é o atual diretor da Escola Nacional de Circo – Funarte, vinculada ao Ministério da Cultura. Como pedagogo e arte-educador, sempre esteve voltado para os processos educacionais e, ao se vincular às artes circenses, desenvolveu trabalhos importantes na formação de profissionais, crianças e adolescentes de modo coletivo e cidadão.



Este livro tem momentos distintos. A introdução e os capítulos de 1 a 4 são os materiais produzidos a partir do mestrado, porém revisados e atualizados. No Capítulo 1, um quadro apresenta uma pequena biografia de cada um dos entrevistados na pesquisa, para que se possa situar e contextualizar as informações dessas fontes.

Logo após, vem a publicação *O Auto do Circo*, de Luís Alberto de Abreu, coautor deste livro, texto que permite compreender como foi rica a vivência com o coletivo que a Cia. Estável forjou para a produção do seu espetáculo.

Além da iconografia e desenhos, no final desse livro, ofereço para quem se interessar pelas pesquisas desse campo referencial um glossário de termos circenses, que contou com revisão de Rodrigo Matheus, coordenador do Circo Mínimo e um dos proprietários do Centro de Formação Profissional em Artes Circenses (CEFAC).

#### NOTAS

1. Erminia Silva. *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação. Campinas: IFCH-Unicamp, 2006.
2. A Cia. Estável surgiu em 2000, após a extinção de um

grupo teatral do ABC paulista e, desde então, passou a desenvolver trabalhos fundamentados na busca de uma linguagem teatral que melhor se adequasse aos anseios e ideais da companhia.



À esquerda, Ester,  
com sapatilhas de bailarina,  
vestida de Pierrô, personagem  
representado no circo.  
Ao lado, foto-lembrança  
do século XIX, vendida  
ou distribuída em  
circos e teatros na  
Europa e América Latina



## Saberes circenses: uma escola permanente

---

*Para que uma arte sobreviva,  
ela necessita fazer escola.<sup>1</sup>*

Desde o final do século XVIII, na Europa Ocidental, grupos e formas de expressões artísticas diversas foram se constituindo e se identificando como circenses. Esses grupos, na sua maioria familiares, formaram o que se costuma denominar de “dinastias circenses” e iniciaram trajetórias para as Américas e uma parte do Oriente.

O modo de organização do trabalho e do processo de aprendizagem circense manteve as características presentes entre os artistas contemporâneos do período: a transmissão oral do conjunto de saberes e práticas de geração a geração; saberes que davam conta da vida cotidiana, capacitação e formação dos membros do grupo.

No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença de várias famílias circenses europeias, trazendo a “tradição” da transmissão oral dos seus saberes. A organização do circo, nos diferentes lugares para os quais os artistas migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar a forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral. Esta forma perdura praticamente até os dias de hoje, particularmente nos grupos circenses itinerantes da lona.

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. A transmissão do saber circense fez desse mundo uma escola única e permanente. Esse saber, essa arte ancestral e única que é o circo, só se perpetua graças a dois mecanismos: a transmissão do saber de pai para filho e o ensino proporcionado por uma escola.<sup>2</sup>

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

Eu e mais dezesseis primos fazemos parte da quarta geração, no Brasil, da família Wassilnovich (depois Silva) que veio da Europa na segunda metade do século XIX. Chegou com apresentações como saltimbanco, tendo como instrumento de trabalho quase que exclusivamente seu corpo. Como seus componentes eram produtores e portadores da memória circense, detentores dos saberes artísticos e de construção dos espaços para suas apresentações, organizaram a partir das matérias-primas disponíveis na época e nos lugares, seus palcos/picadeiros e seus espetáculos.

Diferentemente de nossos antepassados, não pudemos dar continuidade à aprendizagem dentro do circo, pois somos uma geração que não mais recebeu os ensinamentos circenses. Não possuímos qualquer relação profissional como artistas.

Por que não nos foi destinado um mestre que nos transmitisse este saber e garantisse a nossa permanência no circo? Meu pai, Barry Charles Silva, afirmou em entrevista que "... não queríamos que vocês aprendessem nada no circo porque depois nós não conseguiríamos mais tirá-los de lá". Por que sentiram a necessidade de nos tirar do circo? Isto acontecia apenas na minha família ou as outras famílias circenses também sentiam esta necessidade?

Em idade escolar, fomos mandados para a casa de parentes que possuíam residência fixa, para iniciarmos nossos estudos "formais" e construirmos um "futuro diferente" e "melhor" que a vida que haviam herdado, segundo eles mesmos. Sempre ouvimos as histórias de circo, víamos fotografias ou recortes de jornais, mas não havia um livro para ler, assim como não havia nada semelhante a essas histórias em nossos livros escolares. Tratava-se da história do "povo do circo" que ninguém mais conhecia.

Adultos, parte de nós percebeu que essa distância tornou difícil a continuidade da arte circense, porque não éramos mais os depositários de suas memórias – ensinamentos e saberes.

A partir das décadas de 1940 e 1950, período de nascimento da minha geração, iniciou-se um processo de transformação do modo de organização do trabalho e do processo de socialização, formação e aprendizagem, alterando-se a transmissão dos saberes circenses, o que fez gerar outras formas de produção do espetáculo e do artista.

Esse processo não foi vivenciado apenas no interior da minha família. Acontecia também com outras famílias que ainda permaneciam no circo. Não se pode negar que, até hoje, há a continuidade da transmissão de saberes, embora de forma distinta dos modos de transmissão do saber coletivo dos “tradicionais”. Atualmente, não está dada, no modo de organização do trabalho dos circenses itinerantes da lona, a responsabilidade pela continuidade do ensino artístico da geração seguinte. Cada família passou a se preocupar com a “escola formal”, onde seus filhos iriam estudar e não mais com a formação sob a lona.

As memórias do “povo da lona”, daqueles que têm “serragem nas veias”, são pouco conhecidas. A importância desse registro parece ser evidente, tanto porque a produção da teatralidade circense fez e faz parte da constituição da história cultural no Brasil, quanto porque aqueles que estão dentro do circo não se dão conta daquela produção e nem mesmo das transformações que as gerações anteriores e eles produziram.

Em 1985 comecei a entrevistar meus familiares circenses com o intuito inicial de saber, pelo menos, a origem da minha família. Tais entrevistas aumentaram minha curiosidade e, então, passei a procurar pela história das famílias circenses. Entrevistei pessoas de outras famílias, o que me fez perceber certas lacunas no conhecimento dos circenses sobre a sua história, assim como um forte sentimento de angústia por “algo que havia mudado” ou “algo que havia acabado”.

Apesar de não instruírem mais seus filhos do “modo tradicional”, os entrevistados procuraram mostrar como tinham sido ensinados e como este aprendizado estava, agora, se modificando. Ficava cada vez mais claro, pelos depoimentos dos circenses da década de 1980,

que uma determinada forma de viver no circo estava se transformando e que um outro circense estava nascendo.

A partir das entrevistas realizadas, ponto de partida para minha pesquisa, dois temas fundamentais apareceram. O primeiro foi a formação do circense através da transmissão oral do saber, passado de geração a geração, intermediado pela memória. O segundo diz respeito à constatação de que houve uma quebra nessa transmissão, que abriu a possibilidade da construção de um outro modo de organização do trabalho e de produção do espetáculo circense.

É necessário estudar a linguagem circense com a perspectiva de construir sua historicidade, tomá-la no seu jeito de constituição de singularidades sob a ótica do processo de socialização, formação e aprendizagem dos circenses. Mesmo possuindo artistas de diferentes nacionalidades, a permanência das famílias, no Brasil, formou, conformou e organizou a construção de um determinado modo de se fazer circo no século XIX e início do século XX.

Assim, o que se pretende neste livro é saber como se constituiu e se consolidou esse circo naquele período, como o conhecimento foi transmitido e como as relações familiares e de trabalho se conformaram de tal modo que resultaram no que denomino de circo-família.



Um projeto dessa ordem só pôde ser levado adiante porque a historiografia, nas décadas de 1970 e 1980, abriu espaços para o estudo de temas e fontes antes considerados pertinentes a outras áreas das ciências humanas.

Ainda é recente a configuração do que se convencionou chamar de história cultural, no interior da qual a "cultura popular" parece ter sido de novo descoberta. Eric J. Hobsbawm, em suas reflexões sobre os problemas técnicos desta outra história, com origem no povo, a "história da cultura popular", diz que a história do povo vira moda devido à natureza política das próprias motivações dos historiadores.<sup>3</sup>

Entretanto, e apesar das aberturas promovidas pela história cultural, certos temas, como o circo, parte da vida cultural brasileira, não foram "descobertos" pelos historiadores, mesmo sendo produzidos

trabalhos e pesquisas, no Brasil, com as novas abordagens históricas. Essa discussão é importante, na medida em que este trabalho se propõe a analisar o circo através de uma perspectiva da história, incorporando instrumentais metodológicos de outras disciplinas, como por exemplo, a antropologia.

Para realizar este estudo de compreensão da formação de um grupo social que se desenvolveu através da transmissão oral de seus saberes e práticas, a metodologia adotada consistiu em tratar de sua história através de fontes orais. Não utilizo este conceito na linha de que seja "história oral", pois acredito estar fazendo uma pesquisa no campo da história, sem quaisquer adjetivos ou estatutos particulares.<sup>4</sup>

A data de nascimento foi o critério de escolha dos circenses entrevistados. Foram selecionados aqueles que nasceram até a década de 1940 e cuja memória familiar era capaz de informar sobre o período estabelecido nesta pesquisa, totalizando 14 entrevistas. Há um entrevistado que nasceu em 1963, mas é importante incluí-lo como fonte, pois pertence a uma família que organizou o circo com as características do circo-família.

Além dessas entrevistas feitas pessoalmente, também são fontes deste estudo três entrevistas de circenses realizadas pelo Serviço Nacional de Teatro, entre 1976 e 1978. Foram localizadas nos arquivos do Centro de Documentação (CEDOC) da Funarte, no Rio de Janeiro.

As entrevistas são fontes primárias e privilegiadas para os objetivos propostos, mas foram também incorporados como fontes os livros escritos por "gente de circo" – os memorialistas, nos quais se encontram relatos de cunho autobiográfico, que contêm informações pertinentes ao tema.<sup>5</sup>

A maneira como se abordou cada entrevistado foi orientada para que relatassem suas vivências como circenses, mesmo para aqueles que não haviam nascido em circo. Essas entrevistas foram todas gravadas e transcritas.

Dado que não se pretendia fazer história de vida ou de uma família, os entrevistados e os memorialistas foram analisados como um conjunto. O método utilizado para esta análise foi estabelecer recortes temáticos, ou melhor, referências, de modo a abordar as informa-

ções das fontes a partir de parâmetros originados delas mesmas, abstraídos pelo historiador.

Os dados iniciais para esses recortes decorrem da semelhança nos relatos de suas histórias, o que permitiu a apreensão dos elementos fundamentais para entender a constituição do circo-família, quais sejam tradição, família e transmissão do saber. Verificou-se que esses elementos são os definidores do conjunto formado pelo processo de socialização, formação e aprendizagem e a organização do trabalho.

Na medida em que a proposta é refletir sobre a constituição histórica do circo-família, construída através da memória do circense, é preciso discutir a importância da memória e das fontes orais na pesquisa histórica.

O trabalho da memória, quando mediado pelo ofício do historiador, revela possibilidades novas de reconstrução do passado. Mas, não se deve pretender reconstituir o "quadro cronológico" em que o passado está inserido através das informações orais. A preocupação em contextualizar o grupo que está sendo estudado deve ser do historiador, desde que não perca de vista os aspectos peculiares deste grupo. Não se pode imputar a "fraquezas cronológicas" das fontes orais a impossibilidade da realização de um estudo. É preciso verificar o que significa e como é apreendido o tempo dos acontecimentos no interior do grupo estudado.

Para o circo-família, o tempo era marcado por mudanças e transformações em seu próprio modo de produzir o circo como um espetáculo, e seu modo de ser neste movimento também transformado. É o tempo do trabalho que obedece a um outro tipo de marcador: a organização do espetáculo e o processo de socialização, formação e aprendizagem.

Os dados extraídos de uma entrevista não são somente lembranças pessoais, mas a elaboração de algo que fez (e faz) parte do grupo social e familiar da pessoa entrevistada. No caso do circo, a vida dos que vivem "debaixo da lona" possui uma característica singular, pois é sempre um viver comunitário. Sua estrutura básica é de agrupamento de famílias, que vivem e trabalham no mesmo local. Nessa relação de vida e trabalho, as famílias "tradicionais" transmitiam todo o aprendizado do ofício, através do que foi aprendido, por sua vez, com seus

antepassados. Nesse contexto, é difícil ver o relato da memória de um artista circense como produção unicamente individual, ela é coletiva também. O aprendizado, tanto o da vida como o de ser artista, ocorria no próprio local em que se vivia e trabalhava; assim é a construção social de um processo de trabalho específico, o trabalho circense. Sua especificidade reside no fato de que, além de ter uma dimensão individual, constitui um processo de formação e capacitação ao mesmo tempo grupal e familiar.<sup>6</sup>

Não é o caso de afirmar que os relatos reproduzem uma homogeneidade e que eles são a "pura" manifestação da verdade. Possuem contradições, não porque são baseados na memória, mas sim porque são fontes, e como qualquer fonte serão analisadas à luz de sua historicidade e produção. Nesse sentido, esse estudo diverge de Paul Thompson, particularmente quando faz um contraponto entre as "vantagens" das "evidências orais" tomadas como mais verdadeiras frente às documentais.<sup>7</sup>

Verifica-se, por exemplo, que no presente os circenses elaboram um discurso em que é constante a necessidade de se afirmarem como "legítimos" representantes da cultura popular, pois apresentam um espetáculo de relação direta com o público. Consideram-se como "a" forma de lazer não "contaminada" pelos meios de comunicação de massa.

Essa elaboração é analisada por alguns trabalhos como verdadeira, na medida em que o circo seria visto como aquele que "resistiu" e "sobreviveu" a todas as formas de "dominação" de outras manifestações culturais, consideradas "impuras" e, portanto, não populares. Os próprios relatos permitem verificar que esse discurso está ligado ao momento que o circense vivencia. A análise das fontes orais e dos memorialistas circenses mostra que, longe de se sentirem apenas os "sobreviventes", sempre mantiveram um padrão de diálogo com os diferentes sujeitos sociais e culturais da sua época.

As fontes orais foram imprescindíveis para esse estudo, em sua proposta de reconstituir um momento da história do circo no Brasil, caminhando pelo seu interior, de modo a expressar o movimento histórico dessa construção. Não é, portanto, problema a recriação do passado a partir do presente, mas sim um desafio para o historiador com-

preender por que os circenses incorporaram um determinado discurso, por exemplo o da "pureza", como também entender os múltiplos significados que esse grupo apresenta em suas relações socioculturais com a sociedade.

Assim, compreender, através dessas fontes, o mundo interno do circo como um lugar no qual se conformaram saberes e práticas requer uma reflexão sobre sua historicidade, centrada no que ele tem de singular e nas suas relações de compartilhamento com outros grupos sociais inseridos no mesmo contexto. Essa compreensão leva à percepção de que houve transformações na forma de constituição do circo-família, que não delineava um todo homogêneo, mas que possuía uma maneira particular de organização e que produzia um tipo particular de artista.

O conceito circo-família foi construído por meio da abstração de elementos que, para os circenses – a fonte – constituíam matéria-prima de seu modo de viver. A noção geral dada pelo conceito é a de um circo que se fundamentava na família circense. O conceito é complexo, constituído por meio da intermediação dos vários aspectos que conformam essa ideia de família circense. Esses vários aspectos – saberes, práticas e "tradição" – já estavam presentes na formação do circo com a chegada das primeiras famílias no início do século XIX no Brasil.

A partir desse período, verifica-se a "fixação" e o entrelaçamento das diversas famílias através de casamentos, sociedades, contratações e incorporações de diversos artistas locais. Desse modo, como a resultante da permanência é uma nova linguagem, o nascimento de filhos brasileiros com nomes brasileiros, a interligação e a fixação das famílias resulta, também, em um processo de socialização, formação e aprendizagem e em uma organização do trabalho em que os saberes, práticas e a "tradição" serão os balizadores da continuidade e manutenção do circo.

Assim, do final do século XIX à metade do seguinte, recorte temporal deste estudo, é possível observar um circo que desenvolveu relações sociais e de trabalho específicas, resultantes das variadas formas de adaptação entre o artista imigrante e a consolidação do circo como uma escola, além das interligações entre as várias famílias



circenses – proprietárias ou não. É a esse conjunto que denomino circo-família.

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

A organização do trabalho circense e o processo de socialização, formação e aprendizagem formavam um conjunto, eram articulados e mutuamente dependentes. Seu papel como elemento constituinte do circo-família só pode ser adequadamente avaliado se este conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família.

Este livro tem momentos distintos, em que os diversos constituintes da análise estarão contemplados. Inicialmente, trata-se de abordar o circo a partir dos trabalhos e pesquisas realizados sobre o circo e o circense.

O segundo capítulo trata da constituição do circo-família e foi dividido em duas partes. A primeira mostra o caminho percorrido para pensar o circo nos moldes em que este estudo o considera. A segunda relata as transformações das estruturas físicas e arquitetônicas do circo, sem deixar de considerá-las do ponto de vista de suas implicações no modo de vida do circo-família.

O terceiro capítulo visa indagar como o circo-família via o público, ou como era delimitada a interface do circo com seu público, ou ainda como o circense assimilava e interpretava a recepção/interseção da cidade e do público.

O quarto capítulo recupera as várias ideias propostas em todo o livro, ao mesmo tempo em que ampliou conceitos e temas analisando a contemporaneidade da tradição no seu desenrolar pós-circo-família.



Foto-lembrança de artista  
da família Temperani,  
vendida ou distribuída nos circos  
e teatros no final do século XIX



Benevenuto Silva,  
também filho de  
Pedro Basílio e Maria  
em seus vários personagens  
representados no circo-teatro

#### NOTAS

1. Annie Fratellini. O picadeiro é a liberdade. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro: ano 16, n. 3, mar.1988, p. 27.
2. J. Ziegler em Mônica J. Renevey. Escola para artista. *O Correio da Unesco*, op. cit., p. 24.
3. Eric J. Hobsbawm. A outra história: algumas reflexões. In: Krantz, F. (org.). *A outra história: ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
4. Ver Joan del Alcazar i Garrido. As fontes orais na pesquisa histórica: uma contribuição ao debate. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 13, n. 25/26, p. 33-54. set.1992/ago.1993.
5. Os livros são: Antolin Garcia. *O circo (a pitoresca turnê do Circo Garcia, através da África e países Asiáticos)*. São Paulo: Edições DAG. 1976.
6. Waldemar Seyssel. *Arrelia e o Circo*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977.
7. Dirce (Tangará) Milietello. *Picadeiro*. São Paulo: Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.
8. Tito Neto. *Minha Vida no Circo*. São Paulo: Edições Autores Novos, 1985.
9. Ver Maurice Halbwachs. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990. Em particular quando discute memória coletiva e memória individual, p. 25-47; bem como: Márcia Mansor D'Aléssio. "Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora". *Revista Brasileira de História*, op. cit., p. 97-103.
10. Ver Paul Thompson. As contribuições da história oral. In: *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 104-137.



Tipos arquitetônicos de circo utilizados pelas famílias que vieram ao Brasil, em tempos de apresentações na Europa e nos Estados Unidos do final do século XIX e na primeira década do século XX.

Acima, o circo tipo pau-fincado, com empanadas no seu interior com palco e picadeiro.

Ao lado, espetáculo ao ar livre da família Riego



PARTE I  
**O circo: sua arte e seus saberes**  
ERMINIA SILVA



Outros tipos arquitetônicos de circo utilizados na Europa e nos Estados Unidos do final do século XIX e na primeira década do século XX, pela família Riego Silva. Abaixo, a família, em apresentação ao ar livre



## 1 O circo como objeto de estudo

---

Da segunda metade da década de 1980 até 1995, foi realizado um extenso levantamento de publicações produzidas no Brasil sobre circo e artes correlatas que serviu de base para a elaboração desta obra. A maior parte dos livros localizados nas bibliotecas, acervos (públicos e particulares) e sebos percorridos tratava de literatura infantil seguida de pouca literatura adulta – acadêmica, memorialista, romance e poesia – sobre o tema.

Entre a bibliografia pesquisada, incluindo de língua estrangeira e/ou traduções, havia uma de 1988 – a revista *O Correio da Unesco*, toda voltada para o tema circo. Em um dos artigos dessa publicação, Anthony Hippisley Coxe afirmou ter notícia de que existiam mais de 16 mil livros sobre o circo no mundo.<sup>1</sup>

Considerando esse total em relação ao levantamento realizado neste estudo, quase que para o mesmo período apontado no artigo, observou-se que muito pouco se escreveu sobre o circo, no Brasil, apesar de as artes circenses terem sido protagonistas e parceiras no processo histórico da produção cultural artística brasileira e o “fantástico mundo do circo” ter ocupado lugar importante no imaginário social dos romances, filmes, programas de televisão, novelas e pinturas.

Do levantamento das publicações brasileiras de estudos ou de memorialistas foram localizados 17 livros editados entre as décadas de 1960 e 1980, bem como alguns (poucos) artigos de revistas e cadernos de pesquisas acadêmicas. Entre os memorialistas, apenas os livros de Waldemar Seyssel (palhaço Arrelia) tiveram um trabalho de produção, edição e divulgação para um mercado mais amplo.

Os outros possuem características de uma produção quase doméstica, com um número pequeno de exemplares.<sup>2</sup>

Entre as publicações oriundas da academia ou de intelectuais, jornalistas e outros afins, a pesquisa para este livro mostrou que havia uma concentração, no final da década de 1970, de estudos realizados por um grupo de pesquisadores ligados às Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, incluindo um trabalho de estudo arquitetônico do circo. Essas pesquisas, que resultaram em trabalhos acadêmicos, transformaram-se em livros e foram publicadas no início da década seguinte.<sup>3</sup>

É interessante nesse momento observarmos essa produção, pois foi somente na década de 1970, na história do circo no Brasil, que este foi objeto de pesquisa acadêmica. Utilizando uma abordagem sociológica e antropológica, os pesquisadores localizaram diversos circos que estavam na periferia da cidade de São Paulo e iniciaram suas pesquisas indo a esses circos para observar o cotidiano dos circenses, assistir aos espetáculos, bem como os entrevistar.

Tal produção acadêmica foi discutida na minha dissertação de mestrado em 1995. Por que manter, neste livro, um diálogo com uma bibliografia de mais de 30 anos atrás? Porque há componentes destes estudos que interessam considerar para um diálogo mais preciso a respeito da construção de uma certa memória sobre a produção histórica circense brasileira, em particular, em sua expressão do circo-teatro. Em primeiro lugar, destaco a maneira pela qual estabeleceram a relação entre o surgimento do circo-teatro, a cultura de massa e a indústria cultural como parte do processo de descaracterização do circo como o espetáculo "mais popular". Essa perspectiva influenciou, ou mesmo reforçou, algumas análises que seguem esse tipo de compreensão sobre a história do circo e sua "desagregação" enquanto produção artística, como é o caso de algumas pesquisas históricas sobre o circo em vários campos disciplinares acadêmicos – artes cênicas (em particular no teatro), jornalismo, educação, educação física, antropologia, história, ciências sociais, entre outras –, e não acadêmicas realizadas mais recentemente.



Em segundo, pelo fato de, ao produzirem essa memória, também reforçarem a noção de que a “fundação” da teatralidade circense do circo-teatro foi praticamente resultado do ato individual de apenas um artista, em particular do palhaço Benjamin de Oliveira, gerada e produzida de modo quase uniforme pelos memorialistas, circenses e acadêmicos. Nessa produção não há o reconhecimento de que no processo histórico de constituição de um espetáculo chamado circo já havia em suas bases as várias linguagens artísticas do final do século XVIII, ou seja, o teatro (em todas as suas formas de representações), a música, a dança, as acrobacias em geral, bonecos, entre muitos outros. No meu livro *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* mostro que não é possível sustentar qualquer ideia que associe uma única origem para se pensar a construção histórica do circo e do circo-teatro.<sup>4</sup>

Além disso, esse período do final da década de 1970 também é importante de ser retomado porque nele estava se consolidando um movimento – iniciado na década de 1920, na antiga União Soviética – que era o da construção de escolas de circo para fora da lona ou para fora do grupo familiar circense aos moldes da organização do circo-família, como resultado do trabalho de artistas de diversas origens, circenses ou não, em alguns países da Europa Ocidental, Austrália, Canadá e Brasil.

Concomitante a estes movimentos e não *a posteriori* como acredita o senso comum, ocorreu a primeira experiência brasileira voltada para o ensino das artes circenses para fora do espaço familiar e da lona, com a formação da Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em São Paulo em 1978.<sup>5</sup> Essa movimentação circense era simultânea também no Rio de Janeiro e resultou, alguns anos depois, em 1982, na criação da Escola Nacional do Circo, com a participação significativa de Franco Olimecha. É interessante notar que ambas as iniciativas foram dos circenses de lona ou itinerantes aliadas às parcerias institucionais governamentais.

Assim, nesse final da década de 1970, a movimentação circense – ao contrário da memória que foi produzida por parte dos trabalhos da época sobre sua “decadência” por invasão da indústria cultural e

do circo-teatro – estava em profunda consolidação naquilo que era uma das principais características da produção da linguagem circense: a contemporaneidade, num diálogo constante entre permanências e transformações, com as principais expressões artísticas e seus modos de organização.

O ensino das artes circenses saiu do reduto da lona e atingiu um número significativo de pessoas de todas as idades, classes sociais e uma diversidade de propostas de sua aplicação. Não cabe aqui um debate mais profundo sobre a produção daquelas artes a partir das escolas fora da lona, pois este livro trata da construção da linguagem circense até aquele momento, refletindo sobre a constituição histórica do circo-família.<sup>6</sup> Entretanto, é preciso refletir que, no final dos anos de 1970, quando aqueles pesquisadores se voltaram para o circo como objeto de estudo, circenses do circo-família que estavam saindo ou já haviam saído há algum tempo de seus circos estavam formando profissionais circenses que não nasceram sob a lona ou não pertenciam às chamadas famílias tradicionais circenses.

Um número expressivo daqueles alunos era artista de várias outras frentes, em particular do teatro, dança e música, ou então aprendiam técnicas circenses para aplicarem na formação dessas áreas. Dentre eles havia uma mistura dos que estavam frequentando cursos universitários ou tinham formação acadêmica naqueles campos artísticos com artistas de formação autodidatas. Com a entrada desses novos sujeitos históricos na produção da linguagem circense – alunos não vindos da lona, mestres da lona ou não, proprietários de escolas de circo e autodidatas –, houve um aumento na procura por referências históricas sobre os saberes circenses.

Para uma parte significativa desses novos sujeitos que partiram para a pesquisa sobre o circo, o que estava sendo produzido como memória para dentro dos muros acadêmicos, como as pesquisas acima mencionadas, transformou-se em referencial básico para os seus debates e análises.

Como aqueles pesquisadores reproduziram uma memória a partir da observação participante e das entrevistas dos circenses, utilizando somente a fonte oral sem cruzamento com outras fontes e outras memórias históricas, acabaram por restringir a riqueza da produção

histórica da teatralidade circense naquilo que estava se produzindo no final dos anos de 1970, generalizando para todo o Brasil as suas análises sobre os circos da periferia da cidade de São Paulo.

Assim, essa produção tornou-se "a" própria história da teatralidade circense, no Brasil, não revelando ou mesmo desconhecendo várias outras contemporâneas de outras regiões que, no seu modo de construção do espetáculo, contrariavam as análises para aquela situação em São Paulo. A produção circense da periferia de São Paulo transformou-se na memória científica oficial da produção circense brasileira; a partir daí construíram um imaginário que reduziu a diversidade da dramaturgia desenvolvida pelos circenses nos quase 150 anos de história.

Neste momento, portanto, torna-se importante construir um diálogo crítico com a bibliografia produzida naquele período do final da década de 1970, de modo a problematizar o percurso dos autores para a construção do seu objeto, o circo, e as análises que realizaram.

Pode-se objetar que os parâmetros da discussão bibliográfica estão descontextualizados, uma vez que o recorte temporal deste estudo vai do final do século XIX até a metade do século XX. Tal objeção seria cabível, se o diálogo com a bibliografia não estivesse procurando saber até que ponto a historicidade da formação do circo no Brasil está presente na construção do objeto; se a visão de circo, apresentada pelos vários autores, parte do próprio circo/circense ou da visão que a sociedade tem do circo; se o objeto "circo" é construído através de conceitos prefixados ou a ele justapostos; ou ainda que características do circo estão sendo consideradas.

## **O circo que as ciências sociais veem**

### **Rural versus urbano**

No artigo *O teatro popular rural: o circo-teatro*, José Cláudio Barriugelli propõe a sistematização de alguns aspectos da realidade artística do meio rural brasileiro, analisando o "teatro popular rural" que, no Brasil, seria veiculado através do circo-teatro. Descreve a estrutura física do circo e a divisão do espetáculo no circo-teatro. Na primei-



ra parte seriam apresentados os **números** de "variedades" (curtas apresentações para entretenimento do público, tais como malabaristas, atividades de faca, comedores de fogo, ou apresentação de duplas caipiras cantando músicas sertanejas, alternadas com cenas cômicas que incluíam piadas, sátiras, *shows* de palhaços, etc.). Na segunda parte é que estaria o elemento essencial, a razão de ser do circo-teatro: o drama.<sup>7</sup>

Ao longo do texto, o autor analisa as relações sociais, bem como a construção do espetáculo como problema concernente às relações conflitantes entre cidade e campo. O circo-teatro seria um "processo alienador" mistificando estas relações. Seu objetivo é demonstrar que o "rural" e o "popular" foram "invadidos" e "aniquilados" pelas relações econômicas dominadoras da "cultura de massa" e da "indústria cultural". Para Barriguelli, na montagem do espetáculo do circo-teatro, o proprietário "recorre" e se "aproveita" do potencial que "a indústria da cultura urbana" mantém no campo (ou seja, os consumidores de música sertaneja). Daí o conflito e, portanto, o problema a ser "perseguido" pelo autor: o antagonismo entre empresa rural e o capital urbano.

É através do drama, da estrutura das peças e do seu conteúdo ideológico que, segundo o autor, se verificaria o conflito ruralidade *versus* urbanidade, pois o circo-teatro seria um "agente mediador", uma "empresa secundária de prestação de serviços de propaganda à indústria da cultura urbana".<sup>8</sup> Seu "conteúdo ideológico" se submeteria à manutenção do *status quo*, através de uma visão trágica do mundo rural-fatalista e saudosista.

O autor também analisa o circo "por dentro", sendo este o ponto de particular interesse para este livro. Sua análise "interna" está presa a pressupostos externos, explicitados em sua abordagem analítica inicial, sobre a estrutura do "teatro-interno" que "constitui-se, no circo-teatro, pelas relações socioeconômicas que se estabelecem entre



**Números**

Qualquer atuação circense que requeira ou não o uso de aparelhos, individuais ou não. Os palhaços, embora nem sempre usem aparelhos, também executam um número.

o proprietário e seus artistas". A estrutura do "teatro-interno" é entendida, pelo autor, como sendo uma estrutura do grupo de artistas em função do objetivo básico: a montagem do espetáculo. A "divisão interna do trabalho"



obedeceria a um critério econômico, a perspectiva, por parte do proprietário, "de acumulação de capital".<sup>9</sup>

Entretanto, neste trabalho foi possível chegar a conclusões que se diferenciam das análises de Barriguelli. É enganoso considerar que a "divisão interna do trabalho circense" obedeça a um critério exclusivamente econômico. Não se pode analisar as relações de trabalho dentro do circo, em qualquer que seja o período estudado, como se este fosse uma fábrica ou uma indústria. Há muito mais para ver além da bilheteria. Se essa fosse a única razão para um circo existir, mesmo levando-se em conta a diminuição da quantidade de número de circos itinerantes de lona por diversas razões, e a econômica é uma delas, não haveria circos no Brasil, haja vista sua permanente situação de crise econômica. Se por um lado houve uma diminuição de circos de lona, por outro há uma significativa ampliação da presença da linguagem circense no interior das sociedades hoje, através das escolas de circo e projetos sociais que utilizam essa linguagem como ferramenta pedagógica, o que entra em contradição com uma análise apenas economicista.

O circo, seja qual for a denominação que se dê – teatro ou variedades – é uma organização empresarial que tem como finalidade a apresentação de um espetáculo, seu "produto visível", que tem ingressos vendidos na bilheteria, cuja arrecadação poderá ser revertida em salários, na manutenção e expansão da estrutura física do circo e no ganho do proprietário.

Há algo no modo de construção do circense, das famílias circenses e de seu saber, na forma como se relacionam com esta arte, que não se explica simplesmente pelo movimento do capital.

Ainda de acordo com José Cláudio Barriguelli, o circo-teatro utiliza

para a criação da obra artística, dois tipos diversos de artistas: artistas assalariados, que juntamente com sua família são contratados pela companhia (...), e artistas que vêm das cidades, detentores de certo sucesso comercial diante do público rural – os cantadores de música sertaneja.<sup>10</sup>

Os primeiros, os artistas assalariados, são denominados pelo autor de "família-artista"; os segundos representariam a "indústria cultu-

ral urbana", seriam os "artistas-sucedidos". A "família-artista" seria composta, segundo o autor, por

indivíduos que possuem quaisquer habilidades que venham a entreter e divertir o público específico do circo-teatro. São essas "famílias-artistas", em sua grande maioria, de origem rural. Cidadãos que não conseguiam mais continuar a desenvolver suas atividades produtivas no campo, unem-se (preferencialmente no período da adolescência) às companhias que transitam pelos bairros rurais.<sup>11</sup>

Há muitos pontos a discutir e divergir com relação à exposição deste autor, mas antes é necessário incorporar algumas informações históricas<sup>12</sup> para compreender o modo como se davam as relações familiares e de trabalho no circo, e o papel do circo-teatro, elemento constitutivo deste processo.

Para uma parte de pesquisadores e memorialistas circenses, o inglês Philip Astley, suboficial reformado da cavalaria, que desde 1768 apresentava-se com sua companhia em provas equestres, foi o responsável pela "criação" de uma pista circular e criador de um novo espetáculo. A composição do espaço físico e arquitetônico, onde ocorriam as apresentações, era em torno de uma pista de terra cercada por proteção em madeira, na qual se elevavam, em um ponto, pequenas tribunas sobrepostas, semelhantes a camarotes, cobertas de madeira, como a maior parte das barracas de feira daquele período, acopladas a pequenos barracões. O resto do cercado era formado por arquibancadas ou galerias, bem próximas à pista. Este espaço, porém, foi construído de modo semelhante aos lugares já mencionados e aí também se adestravam cavalos e/ou ensinava equitação (Astley usava a pista para aulas, nos períodos da manhã, apresentando-se ao público à tarde); era semelhante, também, às construções de alguns teatros, nos quais o tablado era cercado por algum tipo de arquibancada de madeira, parecida com tribunas, sem pista para animal, mas com espaço para se assistir em pé.

De início, fazia apenas apresentações equestres, alteradas posteriormente com a introdução de números de artistas – genericamente denominados de saltimbancos por se apresentarem nas ruas, praças

e teatros de feiras, mas também havia artistas dos teatros fechados italianos, elisabetanos, arenas, hipódromos, ciganos, prestidigitadores, bonequeiros, dançarinos, cantores, músicos, artistas herdeiros da *commedia dell'arte*, acrobatas (solo e aéreo), cômicos em geral – que se apresentaram em seus entreatos, com o objetivo de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público. Atuavam também em pantomimas, em cenas cômicas equestres. Posteriormente, estas pantomimas serão apresentadas nos circos, sendo denominadas de pantomimas circenses. Esta redefinição da apresentação desses artistas ambulantes é considerada a base do circo moderno.

Em 1779, Astley começou a construir um local permanente, de madeira e coberto, o Real Anfiteatro Astley de Artes, inaugurado em 1782. Nesse mesmo ano, um ex-artista de Astley, Charles Hughes, montou uma outra companhia, instalada a pouca distância do anfiteatro de Astley. Pela primeira vez apareceu o nome de "circo" no mundo moderno, o Royal Circus.

Rapidamente, a ideia de um local de apresentações, em que se reunia a diversidade artística do período – o teatro, a música, dança, **acrobacias** e os cavaleiros – expandiu-se pela Europa, Américas e chegou até ao Japão.

Assim, o modelo de espetáculo "recriado" por Astley uniu os opostos básicos da teatralidade, o cômico e o dramático; associou a representação teatral, dança, música, bonecos, magia, a pantomima e o palhaço com as acrobacias de solo e aéreo com ou sem **aparelhos**, o

equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais em um mesmo espaço. Essa é a base do circo que migrou para diversos países, organizando diferentes circos, marcando relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país. A transmissão oral do saber e a união de pontos básicos de teatralidade e destreza corporal também fazem parte da história da formação do que se chama de "dinastias circenses".



#### **Acrobacias**

Demonstração de ginástica, realizando exercícios de contorcionismo, força e equilíbrio, saltos e rolamentos. Pode ser realizado apenas com o corpo como instrumento de trabalho, bem como diversos aparelhos, entre eles: barras, cama elástica, etc. Pode-se atuar sozinho ou em conjunto com outros artistas, no ar ou em terra.

#### **Aparelhos**

Todo e qualquer conjunto de equipamento que serve de suporte para que o artista realize suas apresentações, individuais ou não.

A partir do final do século XVIII e início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada de famílias europeias compostas por artistas circenses. Alguns chegaram como artistas ambulantes que se apresentavam nas praças, feiras, mercados, festas populares ou religiosas; outros eram contratados por empresários para se apresentarem em teatros. A abordagem de qualquer período da história do circo mostra como os circenses foram influenciados e influenciavam as mais diferentes formas artísticas.

No Brasil, durante o século XIX, o circo mantém a estrutura inicial com números acrobáticos, equestres, dança, teatro e palhaços. Esta divisão é apenas formal, pois os artistas não realizavam especificamente um ou outro, pois um mesmo artista era ao mesmo tempo trapézista, equestre, palhaço, além de se apresentar como músico, dançarino e ator nas representações teatrais.

No meu livro *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense*, procurei mostrar toda a rica produção circense desde suas origens no século XVIII até o início do século XX, na qual a polissímia e polifonia estavam presentes. Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do século XX.<sup>13</sup>

Compreendendo, então, parte do processo histórico do circo para a apresentação de dramas e comédias, é difícil concordar com José Cláudio Barriguelli quando conclui que a "família-artista" vende sua "força de trabalho" no único lugar que lhe resta: o circo-teatro, por não alcançar o "sucesso almejado" junto à indústria urbana da cultura. Não se pode, também, afirmar que a "família-artista" seja composta de indivíduos que possuem "quaisquer habilidades" para divertir o público, e menos ainda que sejam, na sua maioria, de origem rural ou pes-



soas que não conseguiram continuar desenvolvendo suas atividades produtivas no campo. Há exemplos de pessoas que fogem com circos ou que simplesmente se incorporam a ele. Contudo, o seu número não é suficiente para que se diga que a origem da "família-artista" seja diferente daquela de seus antepassados.

### **Popular versus aristocrático**

O texto de Pedro Della Paschoa Júnior, publicado em 1978, sob o título *O circo-teatro popular*, trata das "manifestações da cultura popular", através do circo-teatro. A preocupação dominante é com o circo-teatro "popular", o que o leva a separar os grandes circos dos da periferia da cidade de São Paulo. Eles pertenceriam, segundo o autor, a "mundos opostos": centro e periferia, com diferentes plateias, espetáculos e funções dentro da cidade. Os circos da periferia estariam mais ligados ao circo-teatro, e os do centro, comprometidos com o "grande espetáculo".<sup>14</sup>

Para que o autor atinja seu objetivo de demonstrar o caráter "popular" da periferia, provoca mais uma outra divisão: o circo de famílias tradicionais e o circo-teatro. Segundo ele, o primeiro limitaria seu espetáculo "quase que tão somente aos números de variedades (acrobacia, trapézio, mágico, bichinhos, etc.)" e conservaria "a sua forma aristocrática de espetáculo". O outro circo estaria mais ligado à periferia, podendo, por isso, ser chamado "genericamente" de circo-teatro.<sup>15</sup>

Esse excesso de subdivisões não leva em consideração o processo histórico circense e, principalmente, o processo de qualificação e produção do artista circense na organização do espetáculo. Fazia parte da característica do artista de circo, no período que o autor escreve, o domínio das várias linguagens artísticas (acrobacias, dança, teatro e música). Se o artista que se apresentava no espetáculo, independente do local em que o circo estivesse armado, tinha, então, todas essas capacidades, como e por que dividi-los: espetáculo e artista em aristocrático e periférico?

Ao entrevistar os circenses, assalariados ou proprietários, verificasse que circos – grandes e pequenos – sempre tiveram muitas dificul-

dades para se instalar em qualquer cidade do Brasil. Isto não os define como mais ou menos "aristocráticos", é preciso ter em vista o que apresentam: se fosse necessário apresentar-se em circos grandes, sua aprendizagem garantia que eles poderiam fazê-lo.

Quando começaram as apresentações de peças em palco dentro dos circos, estes eram de tamanhos distintos. A diferença não estava no âmbito do espetáculo produzido, pois apresentar teatro ou números de variedades ou ambos (com primeira e segunda parte) não descharacterizava o circo. É claro que o circense diferencia um circo mais pobre de um mais rico, como também o público que o assiste, mas não se trata de pertencer a uma diferença de "tradição", a "aristocrática".

Nas primeiras décadas do século XX não era significativo o número de circos grandes, no Brasil, a maioria destes era de estrangeiros que percorriam a América Latina. Os circos considerados pequenos e médios pelos circenses apresentavam em seus picadeiros e palcos, tanto a primeira parte – com os números de variedades – quanto uma segunda parte – com pantomimas ou teatro. Percorriam cidades brasileiras, cujo número de habitantes comportaria circos de distintos portes. Para o circo de médio porte, independente do espetáculo apresentado, não haveria resultados econômicos favoráveis em apresentações feitas em um lugarejo, o que era possível para o circo pequeno.

Não se pode esquecer que o circo é nômade. Assim sendo, os circos, com suas diversas formas de montar o espetáculo, estavam presentes em diferentes lugares, tanto nas cidades do interior de qualquer estado quanto nas capitais. É difícil tentar definir o circo a partir da plateia que o assiste. Considere-se, por exemplo, que em uma grande cidade como São Paulo, o circo será nômade também dentro desta mesma cidade, percorrendo os diferentes bairros, com diferentes tipos de públicos.

Como a preocupação deste autor é definir o que é mais ou menos "popular", acaba por eleger o circo-teatro como mais "popular", porque este estaria mais ligado à periferia de uma grande cidade, ou seja, aos bairros de trabalhadores ou bairros operários. Por outro lado, elege o outro circo, que não apresenta teatro, como o "circo tradicional"

ou "circo aristocrático". Se considerarmos o conceito de "tradição" circense, historicamente essa "tradição" foi fundada a partir do teatro e da acrobacia.

### **Lazer e poder**

*Lazer e ideologia – a representação do social e do político na cultura popular*, de Maria Lúcia Aparecida Montes, texto de 1983, trabalha com o circo sob a forma de um instrumento para estudar as representações do social e do político entre as classes populares.<sup>16</sup>

O ponto de partida é o estudo de uma forma característica de lazer e de cultura popular, que poderia dar conta da representação do social e do político neles inscritos. A autora pretende estender o campo de investigação de modo a englobar o que chama de "classes populares".<sup>17</sup>

Tendo como pano de fundo o estatuto da ideologia em suas relações com o campo da cultura e como horizonte a problemática da dominação, procura entender – através das modalidades "aparentemente inocentes" do lazer – o que de fato diz a "cultura dos subalternos" sobre a sociedade e o poder. Sua pesquisa acompanha os circos-teatros que percorriam os bairros da periferia de São Paulo, principalmente as Zonas Oeste e Norte e, ocasionalmente, as Zonas Leste e Sul, além de outros municípios como Osasco, Arujá e Mogi-Mirim.<sup>18</sup>

Para a autora, a produção do espetáculo e as relações sociais nas quais se sustenta devem ser consideradas por meio da oposição entre "tradicional/versátil", de modo a mostrar que a organização, da qual depende a produção do espetáculo, pode ser vista como uma rede em que se cruzam relações familiares (tradicionais) e relações de natureza contratual (versáteis). Considera que a marca da empresa familiar, o monopólio das famílias tradicionais, é ainda muito forte no circo, embora aos poucos as relações de tipo empresarial estejam se sobrepondo. Diz ainda que a trama das relações familiares solta, aos poucos, suas malhas sendo difícil dizer em que medida elas cedem terreno, deixando de se constituir no núcleo organizacional fundamental nos circos-teatro.

A princípio, a primeira parte da análise da autora parece coincidir com uma das hipóteses deste estudo, ou seja, que na produção do

espetáculo a marca da empresa familiar está sendo substituída por outro tipo de relação, de cunho empresarial. Entretanto, estas questões apenas aparentemente coincidem, pois na análise histórica do circo-família realizada aqui se estabelecem outros parâmetros para definir a constituição do circo.

A autora analisa os elementos do espetáculo circense quanto a sua produção, circulação e consumo, com o objetivo de mostrar que estes elementos estariam enraizados na vida da periferia da grande cidade e, portanto, na vida das classes populares que nela habitam. Procura argumentar que através do espetáculo do circo-teatro pode-se investigar a ideologia das "classes subalternas" o que, nesta representação cultural, e através dela, é dito sobre a sociedade e o poder.

Sua argumentação visa mostrar que o circo vai se diferenciando em seu desenvolvimento histórico, até resultar em um circo dividido entre os tradicionais – não ligados às "classes subalternas" – e os circo-teatros, "imbricados" com as "classes subalternas", em particular na periferia das grandes cidades. A autora procura uma identidade entre "classes populares", "tipo de busca" de lazer e o circo. Como esta relação seria "orgânica", pode-se ir ao circo e estudar as "classes populares subalternas" – tomar um pelo outro.

Maria Lúcia A. Montes diverge dos que veem a introdução do teatro no circo como descaracterizadora, devido ao fato de que o circo-teatro teria tornado possível a "influência negativa" dos meios de comunicação de massa e da música sertaneja, destruindo a sua "autenticidade". Porém, apesar de não pretender desvalorizar a "arte circense tradicional", a autora procura demonstrar que esta estaria associada a uma população diferenciada, tendo em vista sua origem, e que o circo-teatro estaria mais ligado às "classes subalternas" e populares. Para isso retoma a sua origem na Inglaterra, anteriormente descrita neste texto, pois para a autora não se pode esquecer as condições históricas específicas nas quais ressurgiu, na época moderna, o grande espetáculo circense.

O fato do circo que se conhece hoje ter sido uma "invenção" inglesa do século XVIII, atribuída ao suboficial da cavalaria Philip As- tley, para a autora, marcaria de modo preciso o clima ideológico em que ressurgiu, na modernidade, o espetáculo circense como uma tentativa de reviver o espetáculo, de caráter militar, das arenas romanas.

Descreve a união entre os números equestres apresentados por Philip Astley e os números variados dos saltimbancos. Aponta que, da fusão destes dois grupos, inclusive pelo casamento, surgem as grandes dinastias familiares, perpetuadoras da arte circense e finaliza:

e a tal fusão não é estranho um sábio expediente, que desde o início Astley soube utilizar o “engrandecimento” da arte pobre dos saltimbancos através do enquadramento militar de sua apresentação.<sup>19</sup>

Como a autora compreende a sociedade polarizada em classes “subalternas e dominantes”, não lhe é difícil chegar à conclusão que a arte “pobre” dos saltimbancos foi “enquadrada” pela origem militar de Philip Astley, representante daquela que seria a classe dominante do século XVIII. Justifica a origem aristocrática deste “grande circo” que apresenta números de variedades, mencionando a associação entre a exibição equestre e o desenvolvimento da “arte da guerra”, além do “enquadramento” dos saltimbancos em um espaço em que a exibição de sua arte foi permitida e passou a ser valorizada desde que se submetessem à disciplina militar de treinamento. Cita, inclusive, características militares da apresentação desses saltimbancos nos espetáculos circenses: a marca militar nos alamares das roupas, as **barreiras** que saudavam a entrada dos artistas, a música marcial que pontuava os momentos mais emocionantes do espetáculo.<sup>20</sup>

A necessidade de imputar origem aristocrática ao circo tradicional faz com que a autora tome como dado histórico que os saltimbancos



#### Barreiras

Homens e mulheres que ficam em alas na entrada dos artistas, trajando roupas iguais. Os homens ajudam na troca de aparelhos. No circo-família as barreiras eram necessariamente formadas pelos próprios artistas da companhia. Atualmente foram substituídas por homens que usam macacões, em geral, os trabalhadores braçais do circo, dos quais não se exige que sejam artistas. Em alguns circos, as barreiras são formadas por artistas, bem como em escolas de circo, como a Escola Nacional de Circo. Elas são denominadas de contraregragem, termo emprestado do linguajar teatral.

permaneceram submetidos e, posteriormente, também as famílias circenses, aos critérios de organização militar do circo e à sua “característica aristocrática”. Os termos “submeter” e “enquadrar” carregam a concepção da ausência de trocas de todas as ordens entre estes dois grupos que conformaram o circo moderno, mesmo afirmando que sua união tenha gerado as dinastias circenses.

Antes de tudo é preciso compreender o que parte dessa bibliografia estudada para

esse livro entende por saltimbancos. A princípio, o que parece é que definem todos os artistas que se apresentavam nas ruas e feiras com essa definição e em geral com uma condição econômica pobre. De fato, se nos basearmos no verbete do dicionário, teremos que seriam integrantes de um elenco de artistas populares itinerantes que se exibem em circos, feiras e praças públicas do interior. Mas, como o cotidiano vivenciado e experienciado pelos sujeitos históricos é mais complexo, ao se levantar as fontes do período, é possível chegar a outras compreensões sobre o que significava ser artista e o que genericamente costuma-se definir como sendo artistas "saltimbancos", no final do século XVIII, período que a autora elege apontando apenas duas divisões: arte militar de um lado e arte pobre dos saltimbancos do outro.

No final daquele século havia na Europa uma multiplicidade de artistas que não realizavam apenas uma única forma de expressão artística. O que significava ser artista era dominar diversas linguagens artísticas, ou seja, raramente alguém era apenas um autor de teatro "falado", um cantor ou um acrobata. É claro que artistas de uma única forma de representação existiam, mas não eram a maioria, pois para conseguir se sustentar ou sobreviver sendo um artista de uma única forma de expressão era necessário que fosse subsidiado com fundos régios ou de um mecenas. Mesmo para aqueles artistas e/ou grupos que pertenciam a essa descrição, muitos não conseguiam se manter nessa condição durante todo o tempo de sua existência.

Além disso, não havia disponibilidade de muitos espaços de trabalho, então o artista (individual ou de grupo), do final do século XVIII, além do fato de que tinha que ser múltiplo, possuir um conjunto de saberes e práticas artísticas, tinha que ter também saberes e habilidades para se apresentar nos lugares da época: ruas, feiras, tablados, tendas, pavilhões, hipódromos e palcos teatrais (italiano, elisabetano, arena). A maioria dos artistas frequentava todos esses espaços, ou seja, num momento estavam nas ruas, em outros dentro de espaços fechados.

Assim, o conceito genérico de saltimbanco não define de fato o que eram os artistas daquele período. Mas, com certeza é possível afirmar que todos esses artistas estavam presentes no processo de

constituição do grupo que iria construir um espetáculo que seria denominado circense.

Deve-se agregar uma outra informação importante com relação aos grupos de militares ingleses que estiveram presentes na formação circense. De fato, eles eram ex-cavaleiros da cavalaria real inglesa. Há uma tendência na bibliografia de considerá-los, por isso, representantes da aristocracia, assim se justificaria a ideia de que as artes circenses teriam nascido numa base aristocrática. Entretanto, há que se observar que aqueles grupos não mais pertenciam à cavalaria, estavam afastados da mesma.

Antes de se reformarem do exército, faziam exposições equestres para dentro dos muros aristocráticos. Entretanto, quando se desligaram foram realizar essas mesmas exposições nas praças públicas, nas feiras, nas ruas e nos hipódromos. Num primeiro momento, não eram considerados "artistas" na concepção que se vem tendo até aqui desse conceito. Eram cavaleiros que dominavam com perfeição as técnicas das habilidades de adestramento e controle do cavalo, exibindo proezas acrobáticas equestres. Prática largamente realizada por eles durante séculos em que o cavalo era uma ferramenta de trabalho e de guerra quase que de uso exclusivo da aristocracia, tanto pelo *status* que representava quanto pelo seu preço inacessível à maioria da população.

Quando aqueles cavaleiros deixam as casernas e vão se exibir nas ruas e praças, encontram todos os artistas que ali estavam, nos mesmos lugares que o verbete caracteriza, na sua definição, como lugar de saltimbanco. Além disso, vale registrar a troca de experiências que esses encontros provocaram. Vários artistas de ruas e praças, como alguns grupos de ciganos, por exemplo, que já dominavam a arte equestre, incorporaram ao seu conjunto de saberes as técnicas trazidas pelos cavaleiros ingleses. Esses por sua vez passaram a trabalhar artisticamente sobre o cavalo.

Assim, havia trocas entre esses vários grupos e nessas com certeza alguns rituais se mantiveram de ambos os lados. Por isso, não se pode afirmar que os aspectos militares – "aristocráticos" – predominaram, pois foram reinventadas as bases de sua origem. A fusão desses dois

grupos constituiu um outro, o circense, e não se pode afirmar que houve a dominação de um por ser "aristocrático", ou a submissão do outro por ter uma origem "pobre".

Apesar de o circo ter ficado com a designação de "circo de cavaleiros", até por sua origem equestre, isto não significa que não tenha desenvolvido aqueles outros tipos de apresentação, inclusive desvinculados da apresentação militar equestre.

É importante lembrar que o nomadismo que o circo adquire certamente não vem de origens "aristocráticas militares" como quer a autora, mas sim de características próprias dos artistas da época. As formas de locomoção, moradia e educação que esta fusão originou não podem ser imputadas a um passado "aristocrático militar". Ficam universalmente conhecidos porque se tornaram nômades, por morarem em barracas no próprio espaço do circo, mantendo a transmissão oral do saber, sem um livro normativo, de regras e deveres, como se pressupõe nos espaços modernos, ordenados militarmente.

Philip Astley recria um circo que fica fixo em um pavilhão. Quem buscará outras terras e outros lugares de apresentação serão as famílias resultantes daquela fusão.

Apenas as marcas militares, como as "barreiras" ou a música marcial, não são indícios suficientes para se analisar a relação entre as duas bases de origem do circo moderno, como sendo de dominação e submissão; não se pode, ainda, pretender que uma torne a outra mais "digna" e "valorizada". A arte dos saltimbancos não é apenas dirigida às apresentações de circo; ela influenciou e foi influenciada por outros campos de expressão artística, como o teatro, *music-hall*, café-concerto, dança, música, entre outros.

Conforme Montes, será a transformação da empresa familiar em empresa propriamente dita, ou seja, em empresa capitalista, que irá determinar a separação entre os grandes e os pequenos circos e a especialização dos pequenos na apresentação do espetáculo característico do circo-teatro. E aqui sim, o circo, como circo-teatro, seria classificado como uma manifestação da cultura popular, porque agora o público é outro, já não é mais o que espera a veiculação de "valores aristocráticos". O público seria composto por uma outra "formação social".



A pesquisa realizada para este livro permite chegar a conclusões diferentes. Em primeiro lugar, diferentes formas de apresentação foram realizadas pelo circo durante todo o seu processo histórico, desde a sua origem até os dias de hoje. Como já apontado anteriormente, a organização de um espetáculo que passou a se denominar por circo no final do século XVIII tinha na sua origem artistas que realizavam várias expressões artísticas do período. Então, o que significava ser artista naquele século: dominar as artes acrobáticas, o teatro, a música, a dança, um instrumento musical e tudo mais o que era expressivo na época. As artes circenses nasceram a partir da junção desses artistas. Como circo e teatro nunca foram separados, a presença do segundo no espetáculo circense não pode ser usada como parâmetro para analisar o primeiro como um espetáculo apenas dirigido à periferia.

No entanto, é necessário reconhecer que, tendo em vista que uma das principais características da linguagem circense é sua contemporaneidade, processos de mudanças e alterações sempre ocorreram nos espetáculos circenses. Entretanto, não é a incorporação de uma nova expressão artística que transformou ou dividiu os circos caracterizando alguns como "representantes típicos" de relações capitalistas e outros como "populares" mantendo-se, portanto, como "empresas familiares".

Um outro dado histórico importante das chamadas origens do circo é que ele nasceu empresa. Em um primeiro momento, trabalhavam passando o chapéu, em seguida vários grupos, como de Astley, organizaram suas apresentações em espaços fechados e começaram a cobrar ingressos. Isso os transformou, desde o início, em empresas. O historiador Peter Burke afirma que, apesar de ser difícil dizer até que ponto o entretenimento popular urbano se transformou entre 1500 e 1800, é possível observar que existiam novas ofertas organizadas mais formalmente, as quais se utilizavam, cada vez mais, de anúncios para informar ao público o que estava sendo apresentado. Para o autor, o exemplo mais significativo foi o caso do circo, em particular de Philip Astley, que reuniu artistas já tradicionais das feiras, mas com uma novidade, que era a "escala de organização, o uso de um recinto fechado, em vez de uma rua ou praça, como cenário da

apresentação, e o papel do empresário". Muito embora não se concorde com o autor quando afirma que o circo foi o "caso mais notável de comercialização da cultura popular" do final do século XVIII, o importante aqui é ressaltar a ideia de que Astley teria criado uma "nova forma" de organização empresarial.<sup>21</sup>

As transformações ocorridas no modo de organização do trabalho no circo precisam ser discutidas a partir das modificações pelas quais passou a constituição do circense. Quando se pensa o circo como capitalista e não capitalista, perde-se de vista uma característica importante: ele é um dispositivo que possibilitou e possibilita a construção de diferentes tipos de espetáculos, tendo em vista o conjunto de saberes e práticas acumulado pelos circenses.

Neste caso, o que se deve discutir é que, a partir de um determinado momento, a geração seguinte não seria mais a portadora deste conhecimento; a partir daí iniciava-se a mudança de uma organização tipicamente familiar, para um outro tipo de organização na qual a aprendizagem não é responsabilidade coletiva. Isto afetou não só os circos que apresentavam somente números, mas também o circo-teatro.



Predomina nos textos até aqui contemplados o pressuposto de que a natureza capitalista está em toda produção cultural. O que define o "caráter popular" do circo-teatro, que não se "desvirtuou", é não ter deixado de ser uma "manifestação cultural dos subalternos" num mundo regido pela lógica capitalista.

Entretanto, o que se verifica, desde o início do século XX, é que o circo também se utilizou dos veículos de comunicação de massa como o rádio e o disco, e nem por isso o seu espetáculo deixou de ser organizado e conformado por saberes e práticas próprios e particulares do circense.

O conjunto que conformava o circo-família não foi alterado pelo fato de que o circense gravou um disco ou participou de programas de rádio, e nem pelo fato de que os artistas do rádio se apresentavam no circo. Este não se tornou uma empresa periférica que prestava serviço de propaganda à indústria cultural. Ao contrário, mantinha

um diálogo com as próprias empresas produtoras de outras formas de comunicação artística, sem alterar a forma particular de organização do circo-família.<sup>22</sup>

O próprio circense, hoje, ao falar sobre a história do circo, aponta os meios de comunicação de massa, em particular a televisão, como responsáveis pela sua decadência. Mas, quando falam sobre a participação dos artistas circenses nestes mesmos meios – gravando discos e veiculando suas músicas através do circo ou atuando no rádio – não fazem referência apenas aos problemas e conflitos gerados nesta relação.

Ao se afirmar que não se pode contar a história da música do rádio, do disco e da televisão, no Brasil, sem falar do circo, tem-se como referencial uma extensa pesquisa histórica de fontes nas quais se observa participação efetiva de homens, mulheres e crianças circenses em todas as fases de construções desses veículos.

Durante todo o século XIX até a primeira década do século XX os circos já representavam os principais espaços de divulgação da diversidade de gêneros musicais. Seus palcos/picadeiros eram lugares privilegiados de trabalho e emprego para uma parte significativa dos músicos, cantores, instrumentistas, maestros de bandas e orquestras, produtores musicais, autores e adaptadores musicais para teatro.

Quando os circos passavam pelas cidades, fazia parte da contemporaneidade do espetáculo incluir na programação artistas locais de diversas linguagens: do teatro, da dança, da música, ou seja, se estava fazendo sucesso, era incorporado. Ao mesmo tempo em que os artistas locais se apresentavam, os circenses aprendiam e apreendiam com eles suas artes. Quando o circo ia embora, não era raro que algum daqueles artistas também o acompanhasse. Mas, mesmo que isso não acontecesse, o próprio circense se tornava portador dos saberes dos ritmos e sons das músicas, dos instrumentos musicais e das danças que a população ouvia e gostava: lundu, tango, modinha, maxixe, cançoneta, polcas, entre muitas outras.

Em particular no Rio de Janeiro, na capital do Império e depois da República, centro de convergência e produção cultural da época, os vários seresteiros, os grupos de artistas musicais denominados chorões, os músicos das bandas militares, que também tocavam nos ba-

tuques das casas da periferia e nos clubes carnavalescos, nos teatros, tablados, cabarés, chopes-berrantes, cafés-cantantes e cafés-concerto, que frequentavam os cafés como o da Guarda Velha e o tablado do Passeio Público, eram vistos nos circos que se instalavam na cidade. Os ritmos apreendidos na capital eram divulgados no interior, onde, por sua vez, eram incorporados outros tantos que o continente brasileiro produzia.

Assim, quando Fred Figner, dono da Casa Edison, em 1902, na cidade do Rio de Janeiro, começou a produzir chapas (*records*) para gramofones e zonofones dando início à indústria do disco, a maioria dos cantores contratados para gravarem os primeiros discos por aqui eram músicos e cantores que na sua grande maioria já trabalhavam nos circos. Entre aqueles também fazia parte um número significativo de circenses denominados palhaços-cantores.<sup>23</sup>

Ao contrário do que se afirma sobre a "invasão" da indústria do disco ou das duplas sertanejas tornando o espetáculo circense impuro, os artistas que vão gravar disco já trabalhavam nos circos ou eram circenses pertencentes ao modo de organização do circo-família. Durante toda a história da produção industrial fonográfica brasileira, até o advento da televisão, o trânsito entre os artistas do disco e do circo aumentou significativamente, pois os primeiros continuaram a usar os palcos/picadeiros circenses não só como espaço de divulgação e comercialização de seus discos, mas também como os espaços que davam visibilidade ao artista, pois se incorporavam ao nomadismo circense viajando por grande parte do território nacional.

Quando na década de 1920 iniciavam-se as primeiras transmissões radiofônicas, no Brasil, os artistas que trabalhavam nos teatros, nos circos, no cinema e gravavam disco estavam presentes, também, na construção daquele novo veículo de comunicação de massa. Mesmo durante os próximos 30 anos, na década de 1950, quando já está consolidado o rádio, ainda assim isso é presente, como expõe Alcir Lenharo

cantar no circo significava pisar o palco mais cobiçado pelos artistas do rádio e do disco, o meio mais fácil de se apresentar a públicos diversos das cidades do interior pelo país afora. Vicente Celestino cansou de fazer as plateias chorarem por causa do "Ébrio". Cantores do rádio, como

Emilinha Borba, tinham nos picadeiros dos circos o grande trunfo de seu estrelato; Dalva, Herivelto, Galhardo, Nelson Gonçalves, todo mundo ia ao circo, rico celeiro de artistas; daí rumavam para a revista, a chanchada, ao rádio, ao disco. Gente célebre como Oscarito, Grande Otelo, Derci Gonçalves, Araci Cortes, todos passaram e repassaram pelo circo, e fizeram dele sua escola de aprendizado artístico. Também os cantores de música caipira tinham no circo o meio ideal para chegar a suas plateias preferidas das cidades do interior. Em geral, os cantores costumavam denominar o circo de "boate de lona", e encaravam-no como a melhor escola de canto. Os recursos acústicos eram mínimos, geralmente só um violão ao microfone, que mal se ouvia na plateia. O artista que atuava no circo perdia, sem demora, o medo do público, diante de uma "plateia acordada", composta de muita criança e de um público indócil. Quem venciam no circo sentiam-se consagrados.<sup>24</sup>

Uma parte daqueles músicos, cantores e autores musicais, circenses ou não, trabalhavam ativamente nas representações teatrais dos circos e teatros fixos. Como já se discutiu, teatro e música sempre fizeram parte da história de construção do circo. Por isso, as histórias dos vários artistas revelam os diálogos, as fusões – tensas ou não – com as várias histórias das origens dos veículos da chamada indústria cultural. Além disso, produziram e consolidaram o circo-teatro, bem como as relações de intercâmbio entre os vários tipos de manifestações culturais urbanas, em particular o teatro e a música, no Brasil, do final do século XIX e início do século XX.

As trajetórias dos vários artistas do período fizeram parte da então emergente indústria do disco, do rádio e do cinema. Observa-se, porém, certo silêncio sobre essa presença circense na maior parte da bibliografia que estuda e pesquisa a história das distintas expressões culturais da época. Quando os pesquisadores, acadêmicos ou não, do final da década de 1970, voltaram-se para os circos, restringiram-se a analisar a presença circense no disco, no rádio e na televisão, bem como os artistas daqueles espaços no circo, como "invasão". Por outro lado, a dramaturgia veiculada nos circos-teatro pelos artistas circenses misturados aos outros não circenses, oriundos daqueles veículos, representava a "decadência" do "circo puro".

Neste livro, ao contrário, vemos que os circenses brasileiros do período de constituição do circo-família disputavam tanto a construção de novas linguagens culturais urbanas quanto o público dos diferentes setores sociais das cidades. Na sua forma de organização, apreendiam, recriavam, produziam e incorporavam referências culturais múltiplas e eram assistidos pelos trabalhadores, intelectuais, artistas e a população mais abastada. Desta forma, o circo não será analisado a partir de conceitos como popular/erudito, pois os mesmos não dão conta da multiplicidade e do intercâmbio de relações culturais, sociais e artísticas que envolvia.

Verifica-se, nas falas dos circenses, que estes atribuem a si mesmos a capacidade de atuar em diferentes núcleos produtores de cultura, sem estar simplesmente "resistindo" ou resguardando o espaço de sua produção; o circense interagiu com estes núcleos sem perder de vista as suas próprias dimensões constitutivas – a sua formação de circense não se descaracterizava.

Ao percorrer as trajetórias históricas artísticas do circo e circenses, bem como a polifonia e polissemia dos espetáculos, fica difícil afirmar ou tipificar certa forma predominante e ideal do que é ou deveria ser circo. Além disso, sem desmerecer a influência dos diversos produtores culturais, os circenses sempre se vincularam aos circuitos culturais estabelecendo estratégias de articulação com as mais diferentes expressões artísticas, levando-as para dentro do palco/picadeiro. O circo sempre esteve em busca do consumo de massa para seus espetáculos.

Quando no final do século XIX e início do século XX foi se explicitando um processo de massificação, acelerando e potencializando a produção e o consumo cultural por uma população heterogênea e diversificada em suas origens sociais, aponto que, em primeiro lugar, o próprio modo de organização e produção do espetáculo circense pressupunha, também, a construção do circo como um veículo de massa, considerando o número de pessoas que o assistia maior que o de qualquer outro espaço de apresentação artística, pelo menos até o advento do cinematógrafo e do rádio, além do tipo de espetáculo variado, em uma multiplicidade de linguagens artísticas, que lançava

mão dos principais e mais atuais inventos tecnológicos, como as luzes e as projeções elétricas, se apropriando cada vez mais de novos ritmos e danças. Segundo, que os circenses, quando não eram os próprios produtores – autores das peças, das letras e das músicas que estavam sendo vendidas em libretos, partituras e discos –, eram, ao menos, artistas importantes do período, que divulgavam amplamente tais produções.

E, em terceiro, que sempre fizeram uso das várias formas de divulgação dos meios de comunicação disponíveis, como imprensa, discos, rádio, cinema e, posteriormente, a televisão.

### **Cultura e lazer popular**

No livro de José Guilherme Cantor Magnani, *Festa no Pedaco – Cultura popular e lazer na cidade*, embora o autor não tenha como objetivo discutir a história do circo-teatro, levanta-se questões pertinentes para o seu entendimento. Ele não vê a introdução do teatro no circo pelo viés econômico ou pelas influências “nefastas” dos meios de comunicação de massa; ao contrário, analisa uma série de vínculos entre eles que precisam ser levados em consideração. Para Magnani, interpretar qualquer transformação apenas como resultado da “influência descaracterizadora do sistema capitalista sobre um costume tradicional constitui, indubitavelmente, uma simplificação do fenômeno”<sup>25</sup>.

Interessado, também, em compreender os valores, modos de pensar e agir da classe trabalhadora, em particular da periferia dos grandes centros urbanos, o autor não escolheu a fábrica ou manifestações reivindicativas dessa população e sim suas formas de entretenimento e lazer. Privilegiou o espaço da cultura popular, teceu críticas às visões que denomina de “folcloristas”, para as quais toda a mudança é vista como deturpação de uma forma já fixada em sua pureza original e considerada como elemento de desagregação.<sup>26</sup>

José Guilherme C. Magnani propõe uma análise com outro ponto de partida, no qual a lógica do capital não é vista como uma força dominadora em si<sup>27</sup>. Não compartilha da afirmação de que a cultura

popular seja conservadora, expressando uma visão de mundo que refletiria as condições de dominação a que estão sujeitos seus produtores e consumidores, tanto no plano político, quanto econômico, social e cultural. É, também, contrário à iniciativa de quem procura indícios embrionários ou explícitos de resistência da cultura popular à estrutura de poder vigente; não interpreta as transformações ocorridas nas instituições culturais populares como resultado apenas da influência descaracterizadora do sistema capitalista sobre um costume tradicional.

Sua análise sobre a constituição dos espetáculos circenses é realizada a partir de seu processo de produção e circulação; assim, a estrutura do teatro circense não pode ser vista como "réplica anacrônica ou sobrevivência grotesca" de qualquer gênero teatral, bem como não se pode pensar o circo "como ponto-final e desfigurado na evolução de alguma forma de teatro em particular". Bricolagem, para ele, seria o termo que mais se ajustaria ao resultado de um processo que, "com fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens, elabora um novo arranjo no qual são visíveis, no entanto, as marcas das antigas matrizes, e de algumas de suas regras". É este caráter de bricolagem que permite ao circo "transformar-se e ao mesmo tempo conservar, em meio a sucessivas e aparentemente destruidoras influências, seu estilo característico".<sup>28</sup>

Contudo, apesar da clara diferença da análise proposta por José Guilherme C. Magnani relativamente aos outros trabalhos abordados neste estudo, há que se refletir sobre algumas das conclusões deste autor quando se propõe a fazer uma descrição geral do circo. Após o primeiro contato com o mundo circense analisando a sua organização e funcionamento, seu espetáculo, e depoimentos de proprietários e artistas, classifica o circo como uma forma particular de cultura e entretenimento popular, diferente de outras manifestações populares que seriam formas mais amadorísticas e espontâneas. O circo, ao contrário, seria uma empresa com divisão de trabalho, pesquisa de mercado e um sistema de deslocamento periódico, oferecendo um produto específico que é o espetáculo.



Porém, para o autor é uma empresa pobre, pois seus consumidores são pessoas de baixo poder aquisitivo, os recursos são limitados, e sua capacidade de acumulação é nula. É ademais uma empresa “colada” ao público: em primeiro lugar porque seus produtores – proprietários, empresários, artistas e empregados – oriundos dos mesmos estratos sociais que este público – participam das mesmas condições de vida.<sup>29</sup>

A qual “estrato” e a qual público Magnani e outros autores estão se referindo? Aqui, deve ser retomada a ideia de que o circo é nômade, mesmo estando dentro de uma grande cidade. Como definir o “estrato social” dos circenses partindo do fato de que estão “colados” ao público?

Não se trata de tarefa fácil definir o circo a partir do grupo que o assiste. Através de publicações dos jornais da primeira metade do século XX, dos relatos dos circenses e das publicações de memorialistas, constata-se que a apresentação de um circo, com números de variedades e/ou peças teatrais, possuía considerável poder de atração sobre a população de diferentes localidades.<sup>30</sup>

Pode-se objetar que a composição social da população do final do século XIX e início do XX não era a mesma que a do momento em que Magnani efetuou a sua pesquisa; de fato, há uma composição social distinta. De qualquer modo, conhecendo os processos pelos quais o circo passou, não é possível definir o circo apenas em função do público que o assiste, nem mesmo tentar classificar o circense como oriundo do mesmo “estrato social” que este público.

Além disso, para esse autor, essa origem comum é uma base explicativa que justifica sua visão de que o circo é uma empresa pobre, não só do ponto de vista material, mas também em termos dos seus recursos artísticos e técnicos; esta origem explicaria também a capacidade de capturar e manter o público.<sup>31</sup>

A análise do autor apoia-se no conceito de verossimilhança, pois, para ele, o teatro circense segue os mesmos padrões temáticos e formais familiares, tanto para os artistas, quanto para o público. O caráter verossímil do espetáculo do circo residiria na presença de princípios estruturadores, especialmente dos dramas: amor, justiça, perdão, vícios e personagens estereotipados. Além disso, haveria também uma

"lógica circense" que uniria e oporia, tanto no palco como fora dele, o sério e o cômico.

Como o seu objetivo é analisar a ressonância do espetáculo circense no público, por meio do "efeito de verossimilhança", o autor não se detém nas transformações internas do circo. Busca, através do tempo, aquilo que estaria influenciando o texto das peças. O espetáculo circense se conformaria em dois momentos distintos: as representações teatrais cômicas e sérias e a arte circense tradicional, ainda que ambos ocorressem no mesmo espaço, o circo.

Como já afirmado, a introdução do teatro bem como de diferentes formas de atividades culturais não foi uma novidade no circo. Então, não é a partir desta situação que se pode analisar, separadamente, ou mesmo dividir o espetáculo circense em uma parte "tradicional" e uma parte teatral; como também não se pode observar exclusivamente a transformação do circo a partir desta situação. O que se deve analisar é que o processo de mudança não decorre do tipo de espetáculo apresentado, mas sim da alteração do conjunto dos elementos que eram constituintes do circo-família – os processos de socialização, formação e aprendizagem e a organização do trabalho, fundamentados na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, mediados pela tradição.

### **Um olhar historiador "descobre" o circo**

O ponto de partida de Regina Horta Duarte é o de considerar os espetáculos circenses como manifestações importantes da vida cultural mineira do século XIX. Avalia a ressonância desses espetáculos na sociedade mineira através de notícias e anúncios de jornais, relatos de viajantes e de memorialistas, leis regulamentadoras dos espetáculos e de obras sobre o teatro escritas no século XIX, relatórios dos presidentes da Província e da legislação mineira do período. Com o auxílio destes documentos, elabora a visão que as cidades e a sociedade mineira teriam do circo.

Não se mostra preocupada em analisar estes espetáculos como manifestações populares ou eruditas e não pretende aplicar modelos

explicativos de contextualização, de modo a não perder a riqueza e a criatividade dessas manifestações.

A rigor, esse é o único trabalho acadêmico encontrado, no campo da História na primeira metade da década de 1980, em que o circo é de fato tematizado. Pode ser considerado inovador, tanto pela escolha do tema quanto por sua discussão, que foge dos pressupostos clássicos dominantes nas ciências sociais, negando-se a discutir com conceitos prefixados relativos à cultura e à vida cultural.

A autora atém-se às visões da sociedade sobre o circo, e como, com temor e fascínio, esta sociedade imaginava o seu modo de viver que não era, necessariamente, o modo de viver que os circenses levavam.

São dois os aspectos a serem discutidos mais aprofundadamente neste livro, a partir, do trabalho de Regina H. Duarte: o nomadismo e a memória.

Uma análise do circo que não considere, por exemplo, seu caráter nômade, corre o risco de chegar a conclusões insuficientes. A autora discorda das definições de nomadismo estabelecidas por dicionários e enciclopédias publicados no século XIX,<sup>32</sup> que trazem a marca da rejeição – e para os quais os nômades seriam vistos a partir do “signo da falta” e do “não-ser”. Seriam aqueles sem habitação fixa, que não deixariam traços duradouros de sua existência, além de não serem civilizados. Opera com o conceito de nomadismo em sua positividade, a partir das possibilidades do movimento, pois os seus trajetos seguem pistas e percursos cuja função não é a mesma dos caminhos sedentários. O “errante”, sinônimo de nômade para a autora, é aquele que mantém a sua característica essencial, deslocar-se continuamente.

Sua constância no ininterrupto ato de percorrer espaços sem delimitá-los, mas simplesmente localizando-os, distribuindo-se de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, faz do nômade o próprio homem da desterritorialização, deslocando-se numa terra que “tende a devir simples solo ou suporte”. Essa lógica passa a conceituar o nomadismo afirmativamente, ou seja, a partir do que ele é, de suas especificidades e singularidades.<sup>33</sup>

Além do que, para a autora, o ponto de referência dos grupos nômades

não consiste nos espaços onde se fixa temporariamente. Isso não implica que os errantes ignorem os pontos em que se detêm, mas estes não constituem o essencial, que é o espaço percorrido.<sup>34</sup>

Alguns pontos nesse estudo precisam ser discutidos acerca da conceituação de nomadismo, particularmente no que se refere ao nomadismo circense.

O primeiro diz respeito à identidade entre os termos "nômade" e "errantes". Os nômades não podem ser considerados como "errantes" – que vagueiam – ou como "andarilhos" – que não têm objetivo no seu deslocamento.<sup>35</sup>

O segundo trata da forma como grupos nômades definem seu espaço ou seus trajetos. Nenhum grupo nômade, seja de circenses, ciganos, árabes do deserto ou outro, distribui homens e animais em um "espaço aberto indefinido". Os trajetos nômades seguem "pistas e percursos" diferentes dos sedentários, e a construção de sua memória e da sua forma de viver no mundo é diferente. Mesmo que o nômade tenha como característica essencial o deslocamento contínuo, e mesmo que se distribua de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, observa-se que para eles há referências fixas que, inclusive, garantem essa mobilidade e o seu modo de viver. Este é o *seu* modo de ter casa, de realizar *seu* trabalho e de construir a *sua* família.

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

As particularidades do nomadismo circense são muitas e referem-se às diversas necessidades e singularidades de sua vida. Os trajetos percorridos por um circo inserem-se em um complexo plano e conjunto de estratégias definidores de um roteiro de viagens. Estes planos

continham roteiros diferentes para cada região do país, de acordo com a estação do ano. Aproveitavam, também, a ocorrência de festas populares, procurando estabelecer um roteiro que coincidissem com estas festas. Além disso, definir o roteiro de viagem implicava "preparar" as cidades de destino: fazer a propaganda, escolher o terreno, reservar as acomodações necessárias, entrar em contato com as autoridades locais. Este movimento é até hoje realizado e denominado "fazer a praça". Assim, para o circense, o ponto de referência é o destino do trajeto e não o percurso ou o trajeto.

Para Regina H. Duarte, o deslocamento contínuo permite considerar o caráter diferente e as especificidades da memória do circo. A memória coletiva, importante na constituição de uma identidade, seria distinta da que ocorreria entre os habitantes da cidade, pois seria fragmentária, mudando de acordo com o lugar que o indivíduo ocupa e com as relações mantidas. Os quadros espaciais seriam importantes para a conformação da memória e da tradição coletiva, considerando fundamentais, para a constituição da memória coletiva, os objetos e edificações que cercam os membros dos grupos sociais.<sup>36</sup>

As divergências deste estudo relativas à análise de Duarte referem-se ao modo como trabalha com a memória e com a construção da identidade do grupo circense.

Para a autora, mesmo existindo companhias formadas por famílias, as trupes seriam compostas por indivíduos de diferentes origens. Além desta "diversidade de origem dos membros e das relações entre eles", havia também o fato de que, nas companhias, "as mulheres não eram, necessariamente, esposas ou mães".<sup>37</sup> Estas duas características internas faziam com que os papéis familiares não fossem convencionalmente definidos.

Mesmo que afirme ser necessário considerar o caráter diferente e específico da memória do grupo circense, a partir das observações anteriores, conclui que memória e identidade seriam múltiplas e fragmentadas, uma vez que as lembranças seriam sempre externas. No limite, isto parece indicar a impossibilidade de existir um grupo como o circo-família, que constituiu referências próprias, que possuía uma memória familiar e uma identidade.

Uma das expressões mais usadas pelos circenses e pelos estudiosos do tema é "família circense", formada pelas inúmeras famílias que através das relações de casamento constituíram as "dinastias circenses". "Família circense" caracteriza este grupo social, cujo espaço de trabalho é também sua casa, que abriga sua família.

É preciso observar que as trupes, na sua maioria, eram formadas por elementos da própria família. Aliás, o circo-família se formou a partir de trupes assim constituídas, como se verá em capítulo posterior. Mesmo em uma trupe formada por elementos de origem diversificada, estes certamente teriam passado por um processo de aprendizagem com sua família ou com um mestre, que era uma das características constitutivas da família circense.

A forma de organização familiar e de aprendizagem constituía um suporte, garantindo que cada circense tivesse noção da totalidade de seu universo e da sua individualidade como parte de um todo. O núcleo familiar circense, ao mesmo tempo em que tem sua constituição idêntica aos outros grupos familiares, incorpora uma outra "familiaridade" – o conjunto das outras famílias que compartilham do mesmo saber "secular e iniciático". Há, portanto, uma estrutura familiar com uma memória familiar; é inadequado afirmar que não há memória familiar circense baseando-se no fato de que as mulheres do circo não eram esposas ou mães, não se configurando os papéis familiares convencionalmente definidos.

Para Duarte o espaço dos artistas permanecia instável, mutante, como um dado a ser sempre superado, alcançado e abandonado. Afirma que mesmo na mutabilidade dos espaços havia

recordações múltiplas e fragmentadas, talvez confundidas na imensidão de cidades, plateias e paisagens visitadas.<sup>38</sup>

Analisar a questão da memória familiar como fragmentária, a partir destas características elencadas por Regina H. Duarte, dificulta o entendimento da singularidade da constituição do grupo circense. Tanto o contexto familiar como o espacial – que vê no circo um espaço de trabalho, aprendizagem, lazer – eram formadores de um saber circense, mesmo havendo trocas com a sociedade externa ao circo.

Pode-se verificar que ele possuía uma forma característica que lhe permitiu preservar, durante muito tempo, a composição de uma organização familiar própria – o circo-família.

Considerar a memória circense como fragmentada ou como um mero “armazenamento” de lembranças externas pode relacionar-se ao próprio conceito de nômade ou “errante”. Mesmo afirmando que não analisa a partir do “signo da falta” ou do seu “não ser”, o desenvolvimento deste conceito e o de memória, no caso do nomadismo circense, acaba por reforçar o “signo da falta”, excluindo a possibilidade de ver os circenses como portadores de uma memória familiar e coletiva, assim como a de constatar a construção de uma memória e de uma identidade que não seja fragmentada.

A impossibilidade da construção da memória familiar coletiva é reafirmada pela autora quando fala das pessoas que fogem das cidades para integrarem-se ao circo:

A perda de relações com a terra natal também esvanecia traços da memória dos membros com os grupos familiares e outros círculos sociais, abandonados em troca da vida nômade.<sup>39</sup>

São notórios os casos de pessoas que fugiram com o circo desde a sua chegada no Brasil. Aqueles que vinham integrar o circo tinham que passar por todo o processo de aprendizagem circense, pois não se admitia alguém que não conhecesse toda a rotina de trabalho. Ou se aprendia ou simplesmente não era possível acompanhar o circo. Muitos daqueles que o integraram constituíram famílias passando a ensinar aos filhos o que tinham aprendido, formando várias trupes e iniciando novos grupos familiares. Estabeleceram novas relações de trabalho, diferentes daquelas de sua vida sedentária, construindo novos vínculos e referências. Ainda que os traços da memória antiga de morador fixo de uma cidade pudessem enfraquecer, ainda assim estariam presentes na construção da outra memória coletiva.

Partindo-se do pressuposto de que somente o sedentário possuiria quadros espaciais de referência, nos quais a estabilidade dos objetos e edificações que envolvem as pessoas seria importante na constituição da memória e da tradição coletiva, é difícil ver no nômade,

seja ele qual for, um portador de quadros espaciais de referência que conformam e constroem memórias.

Os aspectos exteriores da mutabilidade são reais, pois são nômades. Mas existe um espaço, o circo, que por si mesmo é um quadro espacial de referência, no qual acontecem relações familiares e de trabalho. As lembranças e recordações do público da cidade, o modo como foram recebidos ou rejeitados são importantes, pois o circo, antes de tudo, é uma casa de espetáculo cujos trabalhadores se preparam, desde cedo, para apresentarem o resultado de sua aprendizagem. Mas não são as únicas. O espaço do circo contém um conjunto de relações que não se limita às lembranças do público ou à posse dos objetos próprios do circo. Ainda que nestes objetos esteja contido também todo o conhecimento, saber e trabalho do circense, aprendidos de seus pais, que por sua vez aprenderam com seus avós.

Regina H. Duarte reafirma que a memória do nômade tem que ser considerada de modo específico, pois há um viés que caracteriza uma identidade múltipla e fragmentada. Este viés é definido pelos vários locais por onde o artista passa, os personagens que representa, as diversas emoções e situações que faz desfilar perante a plateia.

Mesmo tentando analisar a memória nômade de forma diferente da sedentária, a autora afirma que:

Por outro lado, os grupos de artistas nômades têm um repertório limitado, já que a própria infixidez os dispensa da necessidade de oferecer, a cada dia, um número diferente ao seu público. Ao longo de anos e anos, os artistas se repetem para um público variado.<sup>40</sup>

É sabido que muitas famílias circenses se tornaram conhecidas pelos números em que foram se especializando como trapézios, magia, acrobacia, **báscula** e outros. Contudo, afirmar que o seu repertório era limitado pela sua "infixidez" é não levar em conta a forma de aprendizagem permanente a que era submetido o circense.



**Báscula**  
Aparelho utilizado para dar impulso na execução de números de saltos, semelhante a uma gangorra.

As limitações imputadas aos circenses, inclusive quanto à memória, podem decorrer do próprio objeto de sua pesquisa, que



não requer a análise e a observação dos processos de ensino e aprendizagem acoplados à organização do trabalho, que caracterizavam a formação do circense.

A ideia de limitação dos circenses está presente, também, no trabalho de José Guilherme C. Magnani com uma abordagem um pouco diferente.

Obrigados a tocar sete instrumentos, os recursos técnicos e meios expressivos de que dispõem são limitados, o que restringe as possibilidades de uma elaboração mais apurada. Por outro lado, dirigida por "especialistas", não se distancia de sua plateia, cujos gostos e preferências determinam o caráter do espetáculo e que ademais participa dele ativamente.<sup>41</sup>

Considerando as especificidades de sua análise e seu recorte temporal, o que é apontado como limitação pode significar que Magnani se deparou com o processo de ruptura do circo-família. Neste caso, "tocar sete instrumentos" já não sinalizava a "qualificação verdadeira" e total do artista completo, mas sim restrições às possibilidades de um trabalho mais apurado. É preciso lembrar também que neste período, a década de 1970, os "especialistas" são mais adequados e valorizados. Assim, os artistas "obrigados a tocar sete instrumentos" se expressariam de maneira limitada, pouco apurada, pois não possuiriam recursos técnicos.

A forma da transmissão oral do saber circense fez desse mundo particular uma escola única e permanente. A diretriz desta aprendizagem determinou a formação de um artista completo, pois cada indivíduo fazia parte de uma comunidade cuja sobrevivência dependia de seu trabalho. Um artista completo tinha a capacidade de desempenhar várias funções dentro do espetáculo, além de ter conhecimento (e prática) de mecânica, eletricidade, transporte; podia atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas e, por fim, armar e desarmar o circo.

Rezava o acordo de contratação de qualquer artista que este e/ou a família contratada não se restringiriam apenas ao número apresentado no espetáculo. Caso não morassem dentro do circo, tinham obri-

gação de ficarem próximos do local no qual o circo era montado, pois em caso de necessidade todas essas famílias seriam requisitadas para ajudar a resolver qualquer problema que ocorresse com o circo. Para o artista circense “tocar sete instrumentos” qualificava o seu trabalho e a produção do espetáculo.

É no processo de aprendizagem integral de um circense, iniciado praticamente desde a sua chegada no Brasil, que se constitui o circo-família. Assim sendo, saber “tocar sete instrumentos” fazia parte do modo próprio de ser e estar no interior do circo.



Um aspecto que chama atenção nas obras analisadas até agora é o fato de utilizarem o circo como recurso para o estudo de outras temáticas. Assim, pretendeu-se conhecer como se conformava e se veiculava, através do circo, o poder (econômico, social e cultural) no lazer da periferia; ou então como o circo representava a migração da zona rural para a urbana; ou ainda como se podia, através do circo, estudar a cultura popular *versus* a cultura dominante, ou o circo *versus* meios de comunicação de massa.

Enfim, o circo foi usado como um “analisador”, um objeto mediador e instrumento de investigação de outras dimensões do social. O circo passou a ser considerado sem uma perspectiva que o tomasse por si mesmo, como eixo de estudo e reflexão, o que é um problema se o que se pretende for a construção de conhecimentos sobre a sua historicidade, conduzindo a produção de uma memória sobre a mesma. Ao contrário, quando se quer estudar o circo sob a perspectiva das transformações históricas pelas quais passou, o que se percebe é que uma reflexão que parta da ênfase em dualidades – sejam de oposição ou de troca, como os embates entre cultura massificada e cultura popular – não é suficiente para tratar das peculiaridades que esse objeto pede.

Outra característica desta bibliografia foi priorizar o circo-teatro em suas análises. Esta parece ser uma opção teórica que permitiu o estabelecimento de quaisquer relações entre o circo e outras dimensões sociais. A produção do espetáculo no circo-teatro, que tem no texto seu aspecto mais importante para os objetivos da bibliografia em

discussão, permitiria analisar o público que o assistia ou analisar o circo e o circense a partir deste mesmo público. O fato é que todos os trabalhos considerados têm como alvo o público e não o circense. A hipótese a partir da qual se avaliou esta questão é a de que, para a bibliografia discutida, exceto o trabalho de Regina H. Duarte, parece haver um consenso de que o público do circo-teatro seria coprodutor das peças encenadas. Nos circos em que não fossem apresentadas as peças, ao contrário, a produção do espetáculo seria praticamente de responsabilidade exclusiva dos circenses.

Os processos culturais foram analisados a partir de uma visão centrada na determinação econômica, caracterizando polos antagônicos tais como elite e popular, centro e periferia, rural e urbano, cultura popular e cultura de massa. Estas divisões conceituais refletem um período em que os intelectuais procuraram distinguir o que era ou não "popular" na sociedade.

Se a questão era o "popular", o "rural" e o "espontâneo", que foram e estão sendo "aniquilados" e "invadidos" pela "indústria cultural urbana", o circo oferecia os recursos para uma análise dos conflitos das relações do homem comum da periferia urbana e do campo; bem como das relações dos entretenimentos populares e a cultura de massa. Estas análises ficaram no âmbito de linhas de determinação, que reduziram o processo histórico do grupo circense à observação feita em um determinado tempo e local, ou seja, o final da década de 1970, na cidade de São Paulo.

A divisão que considera o "centro" da cidade o espaço da elite e das camadas mais ricas da população e a periferia o espaço de moradia, circulação e consumo dos mais pobres, operários e comerciantes, é uma divisão que permitiu definir o circo como "aristocrático" ou "popular". Se a cidade pode ser dividida a partir destas variáveis, que demarcam tanto o "lugar de trabalhadores *versus* lugar da burguesia", quanto o "popular *versus* erudito", o circo, dependendo do lugar que se apresentava, também foi analisado dentro do conjunto destas variáveis. As linhas de determinação vindas de fora do circo o configuraram como produto de uma externalidade. Era a partir do espaço social que o circo ocupava, centro ou periferia, que se verificava

a sua conformação. Em última instância, estas linhas determinavam o circo como representação “pura” da “manifestação do popular”.

Há que se observar que todos esses autores, voltados para o estudo das manifestações populares dos trabalhadores e suas relações com o circo, ao analisá-lo privilegiadamente sob esta ótica, fizeram-no a partir de perspectivas que buscavam esquemas explicativos para a compreensão das relações entre os trabalhadores e suas manifestações culturais. Aprisionaram o próprio circo ao universo desses esquemas, perdendo assim a sua singularidade e historicidade. A constituição e conformação do circo no Brasil não foram ressaltadas por essa bibliografia.



Acima, a família Silva, em fotos-lembrança do circo: à esquerda, Benedita (Beneth), Alzira e Conceição, com figurinos das peças teatrais. Ao lado, Conceição Silva (à esquerda) e Beneth Silva (à direita), filhas de Pedro Basílio e Maria Silva, irmãs de Alzira e Noemia Silva, atrizes e acrobatas do Circo-Teatro Variedades Irmãs Silva, na década de 1930

Neste livro, toma-se como foco a constituição histórica do circo-família e a produção de um estudo que, ao contrário dos anteriores, se apoia na elaboração do movimento interno circense, como um deslocamento do âmbito da investigação e da análise para o próprio circo e o circense, tomados por si mesmos como objeto de estudo.

#### NOTAS

1. Conforme os títulos listados em Raymond Toole Stott. *Circus and allied arts* (Circo e Artes Correlatas), bibliografia sobre o circo e em Anthony Hippisley Coxe. No começo era o picadeiro..., op. cit., p. 5.
2. Como os trabalhos de Brício de Abreu, Dirce Tangará Militello, Antolin Garcia e Tito Neto, relacionados na bibliografia.
3. Todas as referências bibliográficas das publicações mencionadas serão descritas detalhadamente nesse mesmo capítulo.
4. São Paulo: Editora Altana, realização Funarte, 2007.
5. Proposta pela Associação Piolin de Artes Cênicas, dirigida então pelo circense Francisco Colman, teve o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, através da Comissão de Circo, sob direção de Miroel da Silveira.
6. Ver reflexão sobre as escolas de circo e projetos sociais que utilizam a linguagem circense como ferramenta pedagógica em Erminia Silva. Saberes circenses: ensino/aprendizagem em movimento e transformações. In: Bortoleto, Antonio Coelho (org.). *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Editora Fontoura, 2008, p. 189-210.
7. José Claudio Barriguelli. O teatro popular rural: o circo-teatro. *Debate e Crítica*. São Paulo: n. 3, jul. 1974, p. 107-120.
8. Idem, p. 118.
9. Idem, p. 108.
10. Idem, p. 109.
11. Idem, p. 111.
12. Este histórico usa como referência: Mônica J. Reneve, M. J. (org.), 1977, op. cit. *O Correio da Unesco*, op. cit.
- Denys Amiel. *Les spectacles a travers les ages: théâtre, cirque, music-hall, cafés-concerts, cabarets artistiques*. Paris: Aux Éditions Du Cygne, 1931.
- Beatriz Seibel. *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
13. Erminia Silva, op. cit.
14. Pedro Della Paschoa Júnior. O circo-teatro popular. *Cadernos de Lazer 3*. São Paulo: Sesc-SP/Brasiliense, 1978, p. 18-28.
15. Idem, p. 19.
16. Maria Lúcia Aparecida Montes. *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. São Paulo, 1983. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
17. Idem, p. 78.
18. Note-se que sua pesquisa tem trabalho de campo feito no mesmo período e nos mesmos tipos de circos utilizados por José Claudio Barriguelli e Pedro Della Paschoa Júnior.
19. Idem, p. 133.
20. Ibidem.
21. Peter Burke. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 270-271.
22. Para um conhecimento sobre os artistas circenses que chegam ao disco desde o seu surgimento, no Brasil, responsáveis pela divulgação de ritmos e músicas cantadas, nas várias regiões do país como os palhaços-cantores Eduardo da Neves e Benjamin de Oliveira, ver Erminia Silva, op. cit. José Ramos Tinhorão. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976 e *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora Ática, 1981. (Coleção Ensaio, n. 69).
23. Ver José Ramos Tinhorão. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora Ática, 1981 (Coleção Ensaio, n. 69)
- Erminia Silva, op. cit. 2007.
24. Alcir Lenharo. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 41.
25. Idem, p. 33.
26. José Guilherme Cantor Magnani. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 19.
27. Idem, p. 20.
28. Idem, p. 67.
29. Idem, p. 47.
30. Ver Erminia Silva, op. cit. Regina Horta Duarte. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
31. José Guilherme Cantor Magnani, op. cit., p. 54.
32. No verbete do dicionário de 1994, nômade ainda é definido à semelhança do que Regina se refere ao século XIX: *1. Diz-se das tribos ou povos errantes, sem habitação fixa, que se deslocam constantemente em busca de alimentos, pastagens; etc. 3. Por extensão diz-se de indivíduo que leva vida errante; vagabundo./ Nômades: Povos que não pertencem a determinado país e vagueiam sem residência fixa". FERREIRA, A. B. de H. Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira.
33. Regina Horta Duarte, op. cit., p. 17.
34. Idem, p. 16.
35. Para um melhor entendimento sobre o nomadismo ver: Nômades: uma liberdade vigiada. *O Correio da Unesco*, op. cit., p. 6-31.
36. Idem, p. 112.
37. Idem, p. 113.
38. Regina Horta Duarte, op. cit., p. 114.
39. Idem, p. 113.
40. Idem, p. 114-115.
41. José Guilherme Cantos Magnani, op. cit., p. 47.



Ester Riego com suas parceiras, quando se apresentavam como bailarinas clássicas em palcos e picadeiros circenses e teatros em Buenos Aires, em 1919



Carlos, Marta e Ester Riego



Aliança no circo: as famílias Riego e Silva se unem no casamento de Ester Riego e Benevenuto Silva, em 1929. Abaixo, o casal Riego Silva





## 2 A constituição do circo-família

---

### O circo que não se vê

Como os elementos constituintes do circo-família são também de natureza conceitual diversa há, portanto, necessidade de um mediador – a tradição – cujo valor explicativo decorre tanto da abstração do historiador quanto dos atributos que a fonte imputa à tradição, os quais conduzem ao circo-família. Este mediador pode refinar, dar contornos nítidos e mais definitivos ao conjunto conceitual proposto.

A utilização deste conceito – tradição – é muito recorrente nas fontes utilizadas para este estudo. Em depoimento dado ao Programa Brasil 79, da Rede Globo de Televisão, Bibi Ferreira, descendente de uma família circense, os Queirolo, que chegou ao Brasil depois de uma excursão feita pela Europa, Argentina e Uruguai, em 1914, declarou:

Meu tio Chicharrão foi um palhaço maravilhoso, um dos maiores artistas da América do Sul. Minhas tias, meus tios, todos trabalharam em circo; toda a minha família tem uma grande tradição circense.<sup>1</sup>




A tradição permeia a história de diferentes grupos de uma determinada sociedade. Muitos dos elementos constitutivos de uma cultura grupal se identificam como sendo “tradicionais”, como “pertencentes à tradição”, em qualquer período da história. Os circenses não fogem à regra. Entretanto, o importante é procurar saber o que significa para um grupo ser “tradicional” ou “pertencer a uma tradição”.

O termo tradição é exemplo de conceito que gera problemas quando utilizado. Em alguns estudos da história contemporânea há diver-



Tradicional significa os pioneiros, os primeiros circos que começaram no Brasil. Então isso é tradicional. Então isso começou o circo, os mais antigos, então da família vem a primeira geração, a segunda, a terceira e assim por diante. Então esse é o caminho, de geração em geração, da tradição, se aprende desde pequeno, quando tiver adulto, eles vão ser encarregados do circo, depois os filhos deles, e assim seguindo...

A nossa família tem os tradicionais, e existem outras famílias também que usam o mesmo regulamento que nós aprendemos – os pais nossos passaram para nós e vão passar para nossos filhos. Existem outras famílias de circo, tradicionais também, que fazem o mesmo regulamento, por isso nós mantemos tradicionais de circo de geração em geração.

Regulamento que eu falo é sobre a montagem do circo, desmontagem, aprender a fazer uma praça, ou seja, secretariado. É  **capataz**, diretor, artista. É construir e manter seu próprio aparelho, ou seja, tudo sobre o circo. Cuidar dos animais bem, então manter o circo sempre para o próximo. (**Pedro Robotini** – Ver “Um pouco de cada um” na página 174)

A família – portadora de saberes e práticas presentes na memória preservada de seus antepassados – fez parte de todas as fases de construção do circo no Brasil. Na virada do século consolidou-se um “território” formado pelas várias famílias circenses, que apesar das mudanças tecnológicas e suas implicações internas, estruturaram-se em torno da manutenção da transmissão oral daqueles saberes e práticas, de geração a geração.

Uma particularidade deve ser considerada quanto à designação de “família circense”. Mesmo existindo papéis definidos, a relação



#### **Capataz**

Encarregado geral de tudo que envolve a armação e desarmação do circo; responsável pelo cuidado e manutenção do mesmo quando armado e em funcionamento; responsável pelo exame e pelo bom estado das cordas, cabos de aço, mastaréis, grades, cruzetas e de todo material, para que haja segurança do público e dos artistas.

familiar nuclear no circo estendia-se de modo particular. Devido às várias interligações entre as famílias circenses, conformadas em seus próprios “territórios”, com poucos casamentos realizados com famílias não circenses, as relações de parentesco constituíam uma teia familiar, cujos vínculos tradicionais, de ordem cultural, eram substitutos dos laços de sangue.

A família no circo, no sentido mais restrito, não difere conceitualmente da família tratada na sociedade ocidental, ou seja, é uma rede de pessoas que possuem um nome, um patrimônio material e simbólico que são herdados, transmitidos e é fundamentada no casamento sob o regime monogâmico.

Esta relação familiar no circo, que a torna responsável pela formação e capacitação de seus membros, faz com que a "grande" família seja um todo superior às partes.

As famílias circenses, na grande maioria, sempre se assentaram no regime patriarcal, o homem – pai, avô, irmão, tio, sempre se tornava o chefe da família, independente de esta ser ou não proprietária do circo. Neste último caso, normalmente o filho mais velho, ou o filho homem da família, seria o herdeiro natural do circo.

A divisão sexual dos papéis não se diferencia da clássica representação patriarcal na qual o homem é o chefe e o que irá, na maioria das vezes, tratar tanto dos assuntos externos da família, como os da companhia; a mulher será a geradora de filhos e a que dará conta de todos os cuidados domésticos. Mesmo que a base familiar do circo seja a mesma, é preciso considerar algumas particularidades, que serão mencionadas no decorrer deste trabalho.

O importante, neste momento, é assinalar que, apesar de a família nuclear no circo não diferir do conceito geral de família, as relações entre os papéis mulher/homem obedecem a uma lógica familiar distinta, determinada pela singularidade da constituição deste grupo social que é o circense.

O papel da mulher na relação familiar circense difere do papel feminino exercido numa sociedade não nômade. Ela, desde que nascia, era preparada para realizar uma atividade, que requeria mais que o cumprimento de sua jornada de trabalho "como mãe e doméstica": ela seria uma artista de circo à noite.

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

A mulher não desempenhava somente o papel de artista. Ela, apesar do regime patriarcal, fazia parte de um coletivo, em que todos — homens, mulheres e crianças — executavam as atividades. Diferente do que se observa hoje, à mulher circense do período analisado neste estudo não cabia exercer o papel de *partner*, ela não podia ser simplesmente coadjuvante. Da mesma forma que os homens não eram “apenas” artistas, as mulheres circenses eram componentes vitais de todo o processo de constituição do que nesse estudo se entende por tradição no circo-família.

Assim como a divisão sexual dos papéis na família circense tem características particulares, a criança no circo-família representava a continuidade da tradição, na medida em que seria a portadora do saber presente na memória familiar.

As análises orientadas apenas pelo ponto de vista econômico encaram a preparação da criança circense para tornar-se artista e sua presença no espetáculo apenas como um elemento para atrair o público.<sup>3</sup> Mas não é possível abordar o trabalho circense privilegiando apenas um aspecto — seja social ou econômico — como determinante. É comum, quando se faz referência ao trabalho infantil no circo, considerá-lo como um capital que requer baixo investimento e dá em troca uma “boa” popularidade. Em uma passagem do livro *Circo: espetáculo de periferia*, Marco Antonio, do Circo Bandeirantes, faz o seguinte relato:

Eu nasci em circo. Então a minha infância toda eu passei em circo e continua até hoje (...) Bom, porque toda criança de circo já começa trabalhando. Então... e sempre tem no caso os dramas que tem a criança, quando é pequeno, mais tarde menininho, até chegar a moço, né? E eu comecei já com sete dias que eu tinha nascido (...) E dali para diante começou.<sup>4</sup>

Não é o caso de retratar o circo como um mundo sem problemas. Porém, é preciso discordar de análises que não veem o circo inserido em seu singular movimento histórico. As conclusões que a autora do livro faz a partir da entrevista de Marco Antonio são:

As crianças não entram como uma força de trabalho autônoma, mas se juntam à força dos pais, aumentando assim a renda familiar. (...)

O trabalho das crianças é um elemento de reforço que atrai o público, e por isso são treinadas desde cedo para as mais diferentes tarefas (...)

No Circo Paulistão, quase todos os filhos do proprietário Roberto Carvalho, menores de idade, trabalham nos espetáculos, em números de **deslocação** ou nas peças encenadas, e durante o dia frequentam a escola. Quando repensamos a precariedade do Paulistão, percebemos quanta economia significa o trabalho destes pequenos artistas.<sup>5</sup>

Na perspectiva de construção histórica do circo-família e considerando seu projeto de futuro, observa-se que a entrevista citada reforça a ótica de análise deste estudo, quanto ao fato da criança ser a herdeira e continuadora do saber circense. Contudo, no livro mencionado, as conclusões sobre o trabalho infantil no circo foram de "ausência", de "precariedade", principalmente quanto à questão da escolaridade formal. Sempre se refere aos ensinamentos como "obrigados" pelos pais, porque o mercado externo não os empregaria.

O circo no Brasil, desde a sua origem, sempre foi uma organização de iniciativa privada e uma empresa familiar. Organização que, tendo em vista suas características, envolve todos os seus membros na realização do seu produto: o espetáculo. Contudo, o circo como organização empresarial é um caso atípico. Sua herança nômade de origens múltiplas solidificou, ao longo dos anos, uma série de características que o identificam como uma organização *sui generis*.



#### **Deslocação**

Sinônimo de contorção ou contorcionismo. Trata-se da técnica de colocar o corpo em posições que requerem muito alongamento da musculatura e, por vezes, a mobilidade e o domínio da estrutura óssea. Há pessoas que praticam o contorcionismo que possuem uma flexibilidade natural, quer dizer, lassidão de ligamentos que possibilitam flexões articulares com um grau elevado de elasticidade. Entretanto, para a maior parte dos artistas circenses esse número é resultado de muito treino, trabalho e alongamento.

terísticas que o identificam como uma organização *sui generis*.

O modo adequado de tratar os aspectos econômicos referentes à inserção da criança no circo-família é situá-la no conjunto que articula a organização do trabalho e o processo de socialização, formação e aprendizagem. Deste ponto de vista, fica claro que a formação e a aprendizagem do circense devem ser entendidas como a reprodução de um modo de vida. Procurar "perdas e ganhos"

neste processo é simplificar e reduzir a análise. O circo-família, tendo em vista sua singularidade, não transferia ou imputava às instituições escolares e de formação profissional a obrigação de qualificar seus componentes.

O circense, no final do século XIX, até a primeira metade do século XX, na sua maioria, já nasceu no circo. O processo de socialização, formação e aprendizagem se inicia com seu nascimento, pois a criança representava aquela que portaria o saber. No ensinar e no aprender estava a chave que garantia a continuidade do circo, estruturado em torno da família.

Jamais se poderá definir os circenses como componentes de uma sociedade secreta, como se imaginou no passado, e nem mesmo um grupo isolado na sociedade. É bem verdade que eles possuem um tipo de vida característico, sem o qual, talvez, não poderiam preservar as suas dinastias. Antes de mais nada temos que entender que um circense autêntico nasce no circo, vive para o circo e morre pelo circo. E que só os circenses e os monarcas nascem e se preparam desde a infância para cumprir um destino que lhes está historicamente reservado. (...) Seus descendentes seguem a mesma tradição, porque não há arte que tenha seguidores tão fiéis. (...) Os que o exercitam fazem por amor e respeito a uma tradição que não é só deles. Sentem-se como se fossem um elo entre seus avós e seus netos.<sup>6</sup>

Embora exagerada, é procedente a comparação feita por Júlio Amaral de Oliveira entre monarcas e circenses. Apesar de ser uma afirmativa problemática, há que se considerar a grande possibilidade de que uma criança nascida no circo-família tivesse o “seu destino historicamente reservado”.

Antigamente toda criança do circo aprendia, o pai tinha aquela obrigação, e fazia questão de o filho trabalhar. Aprendia tudo sobre o circo, o pai fazia questão de ensinar. Era transmissão do pai para o filho, porque ele não queria que o circo parasse, queria que não morresse. Então tinha esse dom. O pai se sentia obrigado a pegar o filho: “Filho você vai aprender”, e o que ele sabia ele transmitia para o filho, e, quando via um número, ensinava o filho, então houve amor pela criança para fazer artista dele. (**Armando** – Ver “Um pouco de cada um” página 173)

Aparentemente não havia mesmo como fugir do “destino”. Os filhos representavam o futuro daquele tipo de circo. Os pais, e na falta destes, algum parente próximo, eram os que ensinavam às crianças – meninas ou meninos – os primeiros passos para se tornarem artistas. Ensinava-se para todas as crianças do circo com idade suficiente, no entender dos circenses, para executar os primeiros movimentos do corpo.

Nem todas as crianças se sentiam aptas ou queriam aprender números que implicassem risco; havia no circo as que não podiam executá-los por problemas físicos ou simplesmente por não quererem aprender. Não era a maioria, até porque a chance de escolha era muito reduzida. Mas nem mesmo nestes casos deixavam de trabalhar em outras coisas, que não exigissem a destreza corporal. Entravam em *sketchs*, atuavam nas peças teatrais, participavam da organização do circo, trabalhavam na armação e desarmação, na bilheteria. Era muito comum para estas crianças e jovens aprenderem a tocar instrumentos, cantar e dançar. Enfim, os números de risco não eram os únicos apresentados durante o espetáculo, sempre havia o que aprender.

Meu avô, pai da mamãe, era um velhão sueco, forte, ele era mesmo um atleta. Tocava violino dando salto mortal. Então ele tentou me ensinar, como ensinou meus irmãos. Mas, não deu, eu era muito medrosa, para isso eu não dei mesmo.

Aí quando meu pai faleceu (1940), um dia minha mãe me levou ao médico e ele disse que eu tinha dilatação da veia horta (*sic*). Então eles disseram, “ah, não pode, ela tem coração dilatado”, eu achei bom demais, porque eu não gostava, porque eles insistiam.

Aí eu fui cantar, inventaram que eu tinha que fazer uma cançoneta, e me vestiram de baiana, aí fui lá, cantava, muito mal, mas o povo batia palma.

Eu parei de fazer a baianinha e passei a ser bailarina. Ele contratou um professor de sapateado, era um artista mesmo do circo, ele nos ensinava. Trabalhei muito nas peças de teatro, desde menininha. (**Yvone** – Ver “Um pouco de cada um” página 174)

A criança circense, no circo-família, era de responsabilidade de todos. A relação de parentesco legal certamente ocorreria em algum momento, pois geralmente as famílias circenses interligavam-se.




O acesso à tradição era estendido àqueles que não nasciam no circo, mas que a ele se incorporavam: o requerimento era a passagem pelo ritual de aprendizagem ministrado por uma das famílias tradicionais, corroborado pela passagem de seus filhos pelo mesmo ritual, agora ministrado por ele mesmo, da mesma forma que recebeu. Este "estranho" poderia ser então considerado um tradicional, um formador da tradicional família circense ou um formador de uma dinastia circense.

As famílias de circo eram numerosas, mesmo porque era comum no começo do século cada casal possuir vários filhos. A maioria dos circos brasileiros apresentava-se nesse período apenas com os elementos próprios da família, pais, irmãos, sobrinhos, netos e primos. Raros eram os circos brasileiros que contratavam artistas, até porque a própria família bastava para a formação do espetáculo, bem como para a manutenção em geral.

Era só da família, no comecinho da vida do meu pai, era só a família dele mesmo que trabalhava, depois também continua assim, porque (quando) eu nasci ainda era da família. Até eu me casar, o circo era da família. Era tudo irmãos, primos. O casamento era só entre famílias de circo, no nosso tempo só tinha um caso diferente. Quando tinha casamento diferente com gente da cidade era mais a moça do circo que casava com o moço da cidade, mesmo a cidade não considerando muito o povo do circo. (**Alzira Silva** – Ver "Um pouco de cada um" página 172)

O circo que eu nasci era o Circo Nerino, o circo da minha avó, (da) minha bisavó, da tataravó, da minha mãe – todos de circo. A família tradicional. Naquela época que nós trabalhávamos nos circos, era como se fosse... como se fossem todos de uma família só, assim de parentes tudo, você entende, nós éramos tudo irmãos, primos, parentes, filhos. (**Alice** – Ver "Um pouco de cada um" página 172)

O circo era do meu tio J. Mariano. Era só família, só a minha família, porque tinha dois tios, duas cunhadas, seis filhos legítimos e seis de criação. Na verdade esses seis de criação somos nós, porque meu pai quando se separou da minha mãe foi embora do circo. Todas as crianças do circo eram os filhos e sobrinhos dele. Porque era a família dele, o circo era a família dele. (**José Wilson** – Ver "Um pouco de cada um" página 173)

No esquema em que somente a família consanguínea (pai, mãe, tios, avós, irmãos, cunhados, filhos...) trabalhava, a divisão de trabalho era móvel, todos faziam tudo. O pagamento não consistia em um salário convencional: no caso de uma boa "praça", os membros da família recebiam uma espécie de "mesada", destinando-se o restante do dinheiro à compra de alimentos para todos e, principalmente, à manutenção do circo e dos aparelhos,<sup>7</sup> ou à compra do material para a confecção de um  **pano** ou aparelhos novos.

Dinheiro não, porque naquele tempo que dinheiro podiam dar para a gente? Era um sacrifício, todo mundo tinha que trabalhar para repartir para todos. Na hora da viagem, comida, por exemplo, fazia para todos comerem juntos, porque não tinha condições de separar comida para todos. No circo do meu tio a gente não exigia ordenado. **(Ferreira** – Ver "Um pouco de cada um" página 172)

Bom, você sabe que com a família já é diferente. A gente trabalha mais por amor à arte, uma vez que ordenado mesmo não existia.

O circo tem duas fases: a fase boa e a fase de decadência. Se estamos na fase boa todo mundo tem dinheiro. Se estamos na fase ruim, ninguém tem dinheiro. Então todo mundo se vira para ajudar todo mundo. **(Luiz Olimecha)**<sup>8</sup>

Não, eu não ganhava meu ordenado na minha casa, mas eu estava na minha família, eu tinha tudo o que eu queria. E eles não iam me pagar ordenado como se eu fosse uma artista contratada. Eu fazia parte da família, é diferente, né, do que você ser contratado e ganhar o seu ordenado. **(Alice)**

Mesmo supondo que o circo, como empresa familiar, pudesse ser enquadrado no tipo de empresa patronal, característica do final do século XIX e começo do século XX, como o descrito por Michelle Perrot, é preciso considerar que o fato de serem nômades, herdeiros de uma "tradição secular", que via na geração seguinte a portadora



**Pano**

Nome dado à toda cobertura superior e lateral do circo. Durante o século XIX e até pelo menos a década de 1920, no Brasil, era de algodão; a partir daquele período o "pano" de algodão foi sendo substituído pela lona.

de seus saberes, apostando nela sua sobrevivência, diferencia o circo de empresas com características "capitalistas", pelo menos até as décadas de 1950/1960. E mais, o conjunto formado pela organização do trabalho e pelo processo qualificatório – socialização, formação

e aprendizagem – era operacionalizado em uma ordem inversa daquela da organização do trabalho de uma empresa familiar – cujo uso do tempo de trabalho produz valores diferentes.<sup>9</sup>

No final do século XIX e início do XX, alguns circos podiam contratar famílias-artistas. Considerados de porte grande,<sup>10</sup> mas de número ainda muito reduzido, percorriam principalmente os bairros centrais da cidade de São Paulo, embora preferissem a cidade do Rio de Janeiro. Um dos circos mais conhecidos da época, atuante desde o final do século XIX, e que encerrou suas atividades por volta da década de 1930, foi o Circo Spinelli:

Naquela época eram famílias muito grandes que se formavam e cada uma tinha o seu circo próprio. A única companhia que podia contratar artistas, que podia pagar, era a Companhia Spinelli. As companhias daqui não tinham condições de pagar. **(Luiz Olimecha)**

As bases para a contratação de famílias-artistas brasileiras, diferentemente daquelas para os estrangeiros,<sup>11</sup> firmavam-se através de um acordo verbal e coletivo relativo ao salário e às obrigações da família dentro do circo. Se as sociedades eram, na sua maioria, temporárias, a permanência de uma família contratada podia ser duradoura.

A família que trabalhava dentro do circo e que se ambientava com o modo daquela casa, daquela organização, aquela família se plantava naquele circo e não saía. Ficava anos e anos, se tornava veterana na casa. **(Alzira)**

Nos “contratos”, a interpretação de “obrigações” significava algo inerente à prática exercida por qualquer circense. Fazia parte do modo de organização do trabalho que a família contratada não o fosse apenas para a apresentação dos números no espetáculo, porque ela também havia passado pelo mesmo ritual de aprendizagem, comum a todos os circenses da época, que os tornava aptos a desempenharem todas as atividades exigidas para a manutenção do circo. Mesmo sendo artistas contratados, todos continuavam a fazer tudo, constituindo-se uma relação mais de pertencimento ao grupo circense, do

que propriamente a relação patrão *versus* empregado, o que não impedia o surgimento de situações de conflito.

Para se compreender os elos básicos da sociabilidade do circo-família, é preciso considerar que esses conflitos e tensões eram parte constitutivas desse “mundo”. Deve-se estar atento ao modo como o circo-família tratava estes problemas. Os conflitos e tensões internos, quando relatados pela fonte, muitas vezes eram considerados como “assuntos de família”, resolvidos dentro do próprio circo. É possível que isto se deva à importância dos elementos família e tradição, graças aos quais os conflitos de qualquer ordem — trabalhista, familiar, acidentes — eram resolvidos no âmbito familiar, no circo como um todo, não sendo necessário explicitá-los ou revelá-los.

Os problemas advindos de contratações verbais, rompimentos familiares e de contratos, acidentes físicos ou da relação entre proprietários e artistas contratados, no circo-família, eram tratados de maneira a não comprometer o conjunto formado pela organização do trabalho e o processo de socialização, formação e aprendizagem.

Esse conjunto não era característica de um circo ou família em particular. Os entrevistados para esta pesquisa trabalharam em diversos circos, em alguns momentos de suas vidas foram proprietários e em outros foram artistas contratados; esta situação é muito frequente no “mundo” do circo. Quando aconteciam rompimentos familiares ou contratuais, devido a conflitos internos, formava-se outro circo ou procurava-se contrato com outro proprietário; caso um proprietário perdesse o seu circo, tornava-se artista de outro circo.

No tocante aos problemas enfrentados pelos circos, os relatos mais frequentes falam de choques ocasionados pela presença de dois circos na mesma cidade.

Eu era menino dos meus oito anos, mas já me aborrecia quando dois circos chegavam juntos à mesma localidade, pois, a meu ver, isso prejudicava ambos. Era uma verdadeira guerra de um circo contra o outro e os próprios artistas consideravam-se quase como inimigos. Havia exceções, é lógico; alguns — de ambos os lados — conheciam-se há muito tempo e lamentavam essas concorrências desleais. Os donos dos circos viam as coisas de modo diferente; nenhum queria ceder a cidade ao outro porque os dois achavam que a localidade estava em sua rota de viagem...<sup>12</sup>

Mais do que tentar apenas definir a quantidade ou o grau de incidência dos conflitos, ou mesmo analisá-los como um discurso de família, é preciso entender que para os circenses havia ainda a possibilidade de "soluções" dos conflitos tendo como referência o conjunto que constituía o circo-família.

Sempre havia, de vez em quando, um circo que entrava em choque com outro na mesma cidade. Aí havia aquele negócio de o outro dono do circo querer contratar os artistas. O artista também tirava proveito disto, pedia aumento, aí o dono aumentava para não deixar sair. A família do artista não era dispensada tão facilmente. O artista ia embora quando convinha a ele um novo contrato. A gente contratava a família. Mas, era difícil você ver um artista que não ficasse quatro ou cinco anos numa casa, num circo. Quase sempre chegava a criar filhos, netos no circo. E era tudo verbalmente, nada assinado. (**Barry** – Ver "Um pouco de cada um" página 173)



Waldemar Seyssel em seu livro relata que ao receber um troféu em um programa do extinto Canal 9 – Troféu Canal 9 – foi indagado por Marcia Real sobre o que, nos circos de antigamente, o artista fazia além de exibir suas habilidades como malabarista, trapezista, etc. Arrelia respondeu, simulando um diálogo entre o dono do circo e um chefe de família que estaria sendo contratado:

- O que é que o senhor sabe fazer?
- Eu sou malabarista e já trabalhei nos circos "Orlandino", "Irmãos Galdino", e tal, e tal...
- O que mais o senhor sabe fazer, além do malabarismo?
- Eu entro na segunda parte e minha mulher também pode ajudar nas comédias e dramas.
- E o que mais?
- Bem, eu tenho uma voz mais ou menos. Posso cantar quando houver



**Material**

Todos os pertences do circo e dos artistas usados tanto no picadeiro como fora dele.

falta de números no programa. Também ajudo a armar e desarmar o circo e auxílio no carregamento dos caminhões e na arrumação do **material** para o transporte. Está bem, assim?...<sup>13</sup>



Este diálogo simulado de Arrelia confirma todos os relatos feitos pelos circenses entrevistados para este estudo. A relação de trabalho estabelecida entre os circenses pressupunha que estes fossem detentores dos saberes e das práticas que extrapolassem a apresentação do número no espetáculo. Isso era comum a todos os circos.

Além de demonstrar como se dava a relação de trabalho, esse diálogo confirma também outra informação dada quanto ao que se poderia chamar hoje de *curriculum vitae* do artista. Ao citar os nomes das famílias de donos de circos em que trabalhou – Orlandino e Galdino – estava dado que o possível contratado havia trabalhado com famílias que, como disse o entrevistado Pedro Robotini, seguiam os mesmos regulamentos de ensinamentos, organização e administração de um circo.

Ao analisar a forma da relação de trabalho no circo, alguns autores chegam a concluir que se estabelecia uma forma comunitária de relação de trabalho, com a aprendizagem acontecendo no próprio local, bem como a execução de tarefas “braçais”.<sup>14</sup> Essa forma comunitária de relação de trabalho seria derivada e possibilitada pelo fato

de que as famílias moravam juntas nos fundos dos circos.

Entretanto, esse tipo de relação de trabalho não se definia apenas pela partilha do espaço de moradia. Desenvolvia-se entre as famílias circenses uma forma de relação social e de trabalho que pressupunha o domínio de todo o “mundo do circo”. Nem sempre as famílias moravam em barracas no fundo do circo. Em muitas cidades, quando era possível ou quando fazia muito frio ou chovia, os circenses alugavam casas, moravam em pensões ou hotéis. Isto não eliminava a presença marcante de todos na manutenção do circo e de seus aparelhos.<sup>15</sup>

Tratava-se, mais do que morarem juntos, de um compromisso com seu “mundo” e tudo o que nele estava envolvido. Somente os circenses eram conhecedores da arte de armar e



**Empatar uma corda**

Trançar uma corda ou um cabo de aço a outro para fortalecer as amarras que sustentam os panos. Pode ser usado para criação de olhais, ou para junção de cordas e cabos.

**Moitão**

Peça de ferro, madeira ou plástico, com ganchos para sustentação das cordas, com tamanho regulável e roldanas para passagem de cordas. Um “sistema de moitão” consiste em dois moitões, um em cada lado, com cordas entre eles, que servem para erguer algo de muito peso, ou aumentar a tensão de algum aparelho. É uma espécie de roldana dupla.

**Cruzeta (encruzetava)**

Estrutura feita com duas tábuas ou barras de metal, cujas pontas são recortadas de modo que se possa colocar as grades que sustentam a arquibancada, através da abertura formada com o recorte. O tamanho da cruzeta acompanha o declive das grades, variando conforme a altura do desnível.



desarmar um circo, ou um aparelho. Eles mesmos garantiam a sua segurança e a do público que assistia ao espetáculo. Assim, fazia parte da construção da relação de trabalho que, tanto proprietários quanto contratados, dominassem a montagem de cada detalhe do circo. Como se diz na linguagem circense “todos tinham que ser bons de picadeiro e bons de fundo de circo”. No entender dos circenses brasileiros, a referência aos “tradicionais de antigamente”, ou àquele que dizia “sou um artista de circo”, explicitava que saber executar um número no picadeiro representava uma das fases da construção de um artista circense “verdadeiro”.

Aprender a dar um salto mortal, por exemplo, muitas pessoas aprendem, não precisam de circo para isto. Mas, saber **empatar uma corda** ou um cabo de aço, confeccionar um pano, preparar uma praça, ser mecânico, eletricitista, pintor, construir seu próprio aparelho, armar, desarmar, é que diferenciava um artista circense de outros artistas, mesmo dos que futuramente ingressarão no circo.

Circo não é só a pessoa se apresentar lá dentro, tem muita coisa para aprender.

Hoje não, hoje o artista só entra na hora de trabalhar e ainda tem que dar um empregado para ajudar a armar o aparelho. No meu tempo de criança era completamente diferente, tanto é que eu sei como se puxa um **moltão**, um aparelho, um trapézio. Isso tudo eu aprendi com o meu pai e meu pai aprendeu no circo, com eles lá.

Antigamente éramos obrigados. Tanto é que nem tinha ameaçado temporal, o pessoal todo já estava no circo. Às vezes era dia de descanso, segunda-feira ameaçava temporal, estava todo mundo lá. (**Neusa** – Ver “Um pouco de cada um” página 173)

No meu tempo não. Ele (*o artista circense*) era contratado para armar e desarmar o circo, só não carregava caminhão, quando necessário, porque tinha os peões para carregar. Mas armar e desarmar, porque o diretor achava que se o artista botasse a mão ali, ficava um trabalho bemfeito. Não deixava um parafuso ruim, mole. O artista tinha aquele cuidado, pode cair, pode dar um desastre. (**Frank** – Ver “Um pouco de cada um” página 173)

Além de artista, éramos obrigados a ser peões. Então a gente dividia, em vez de armar o circo todo... Uma turma fazia a metade do circo, abria buracos, levantava a grade, **encruzetava**, entaboava. Tinha outra turma só para armar o

palco. Então quando era o pano, era todo mundo. Nessa hora quando dizia: é pano, o circo já estava todo pronto. Aí era pôr o pano. Era tudo pano de algodãozinho, fininho, levinho.

Quando termina o espetáculo, se tiver chuva, a gente tem que correr junto para acudir o pano.

Se estivesse chovendo e a gente estivesse deitado à noite, a gente levantava e ajudava a assentar o circo. E era artista, fazia espetáculo, fazia tudo lá dentro: peão, capataz, de tudo. O artista era completo. Nesse tempo era completo. **(Armando)**

Mas, antigamente todos os artistas na montagem, desmontagem sempre iam ajudar, por exemplo, enquanto não levantava o circo eles não paravam, os artistas das gerações passadas, porque nós sobrevivemos do circo, o artista também sobrevive. **(Pedro)**

O proprietário do circo, mesmo quando só trabalhava com sua família ou com artistas contratados, sempre foi, desde a origem do circo como tal, denominado de diretor, aquele que dirigia e administrava tanto o circo quanto o espetáculo. Mesmo que este papel fosse desempenhado coletivamente na maior parte do cotidiano do circo, é ele quem realizava os contratos, fazia o **programa** do espetáculo. Enfim, para os artistas, da família ou não, ele era o “chefe do clã”, sua autoridade era reconhecida e presente. Além de contratar artistas, cabia a ele indicar quem seria o capataz – aquele que comandava a montagem e desmontagem do circo; como também quem seria o mestre de pista – aquele que apresentava, comandava e organizava todo o trabalho durante os espetáculos. Esta função de mestre de pista ou mesmo de capataz, muitas vezes era executada pelo próprio dono do circo.

Ao diretor do circo cabia, também, formar a barreira, o que era executado com extremo rigor, pois entre os circenses da época, a barreira indicava o grau de organização de um circo.



**Programa**

Ordem de entrada dos números no espetáculo, afixado atrás da cortina.

A tradição de “formar a barreira” é uma herança, com certeza, adaptada ao circo da formação militar de Phillip Astley, devido ao rigor que exigia na sua formação, bem como



o tipo de roupa usada pelos homens. Essa estrutura, criada desde a origem na Inglaterra, foi mantida pelos circos brasileiros. É interessante observar nas fotos de "barreiras", em circos no início do século, o rigor nas roupas usadas. Eram dólmas, vestes ou casacos militares que geralmente levavam alamares. Em alguns circos chegavam a trajar casacas. Os velhos diretores circenses tinham por costume "passá-la em revista", antes que se apresentassem ao público, exigindo que "o uniforme" estivesse em rigorosa ordem, a barba feita e os sapatos limpos.

Esse era outro compromisso tanto da família proprietária, quanto da contratada. A formação da barreira consistia em posicionar duas fileiras de homens à entrada do picadeiro, cumprindo as funções de homenagear o artista quando de sua entrada e auxiliá-lo com os aparelhos durante a sua exibição. No circo-família essa ala de homens era composta apenas pelos artistas do circo que não estivessem trabalhando naquele momento.

A sua presença não era exigida apenas para efeito de demonstração, como homenagear cada entrada de artista ou como um aparato visível em suas roupas. Os componentes, por serem os próprios artistas (proprietário e contratado), conheciam todos os aparelhos utilizados durante o espetáculo, pois auxiliavam em sua montagem e desmontagem, assim como ajudavam o colega durante a apresentação de cada número.<sup>16</sup>

O trabalho realizado pela barreira representava, acima de tudo, a segurança do circense. Sempre esteve ligado à confiança depositada em seus companheiros de trabalho – durante o espetáculo e fora dele. Mesmo observando a existência da hierarquia dentro do circo, é preciso salientar que o conhecimento não podia se concentrar no topo, não podia ser hierarquizante. Assim como também não podia ser segmentado. Cada um detinha o conhecimento de sua própria função, mas também conhecia o funcionamento do todo, para que além de diminuir o risco de acidentes, pudessem garantir o sucesso do circo como espetáculo. Era preciso, ao mesmo tempo, ser portador de um conhecimento especializado – seu número – e generalizado – o circo. Era exigida qualificação "verdadeira" – ou seja, domínio de um ofício. Toda essa qualificação do artista circense é calcada em um longo tempo de aprendizagem intermediado pela tradição.



No alto, duas fotos-lembrança das barreiras feminina e masculina, quando os diretores circenses revistavam os artistas e seus uniformes, que deveriam estar em rigorosa ordem. Barreira feminina: da esquerda para a direita, Noemia, Ester, artista não identificada, Alzira, artista não identificada, Beneth, Conceição, Betsy e a pequena Yvone da Silva, primeira filha de Ester e Benevenuto Silva. Barreira masculina: entre artistas e familiares, Benevenuto Silva, proprietário do circo, no centro de casaca. A seu lado, o secretário Pires, de gravata borboleta, que mais tarde ao se casar com Ester, então viúva de Benevenuto, tornar-se-ia diretor-proprietário do circo.

É interessante observar algumas análises de autores sobre a aprendizagem, em particular em relação à técnica. Por exemplo, no livro *Circo: espetáculo de periferia*, Maria Tereza Vargas escreve sobre uma pesquisa realizada entre janeiro e abril de 1976, na qual foram entrevistados vários circenses que nasceram no período analisado nesse trabalho. Em seus relatos alguns deles informam como ainda ensinavam seus filhos, sobrinhos, netos, etc. A conclusão que a pesquisa revelou foi a de que:

Aprendendo com os pais, com os proprietários de circo ou mesmo através dos meios de comunicação de massa, o trabalho do artista circense é desenvolvido sem método, aleatoriamente, o que não impede de encontrarmos talento e qualidade na sua obra.<sup>17</sup>

Aliado à visão de que não há método, portanto não há educação, portanto não é valorado como científico outras análises acrescentam "lendas" criadas em torno dos métodos utilizados com as crianças ou mesmo com adultos circenses nos seus processos de aprendizagem quando da realização de proezas com seus corpos, nos saltos e nas contorções.

Regina H. Duarte discute essa questão em seu trabalho, quando trata da defesa da ginástica pelo discurso médico do século XIX, em particular pelos ortopedistas: "O corpo do homem oitocentista é marcado por uma série de práticas direcionadas a higienizá-lo, discipliná-lo, torná-lo eficaz para o trabalho e para o seu aproveitamento utilitário." Por outro lado, ao discutirem a prevenção das deformidades, os médicos definiam uma Síndrome de Ehlers-Danlos, como moléstia causada por uma lassitude dos ligamentos. Essa moléstia teria o nome comum de "contorcionismo", um dos tipos de exibição muito popular no século XIX. Ao mesmo tempo em que o olhar médico não conseguiu abalar de todo o gosto do público pelas exibições dos artistas de contorção, para este mesmo público os contorcionistas apareciam nos limites de sua humanidade em direção à vida animal, pois em suas mutações "aproximavam-se explicitamente da animalidade, transformando-se em seres como lagartos e rãs, vistos, em geral, com repug-

nância e até mesmo superstição, como animais associados a práticas de feitiçaria".<sup>18</sup> Dizia-se que os menores eram submetidos a dolorosos exercícios que lhes quebravam as juntas. Ou ainda que esse "povo bárbaro" espancava os aprendizes usando o chicote como principal instrumento de sevícias.<sup>19</sup>

Através de um discurso do deputado federal Jorge de Moraes, na 33ª sessão, em 30 de junho de 1927, na Câmara dos Deputados,<sup>20</sup> relativo à defesa da cultura física, pode-se observar o quanto partes significativas das análises do século XIX ainda estavam presentes nas três primeiras décadas do século seguinte. Mas, o mais importante é o quanto essas análises alicerçavam o processo de construção de um debate em torno da cientificidade, produzido durante aquele século e confirmado no XX, quando se tem a consolidação da ginástica, posteriormente como disciplina denominada de educação física, enquanto discurso "legitimado" dos saberes científicos e políticos sobre o corpo. Saberes esses que se contrapunham, como veremos, aos "malefícios" das artes circenses.

O deputado Jorge de Moraes retoma uma discussão de um projeto, por ele mesmo apresentado 20 anos antes, portanto em 1907, que "visava comissionar civis e militares, para percorrerem os países cultos do mundo, e lá angariarem os conhecimentos necessários" para então criar

duas escolas de educação física, uma civil e outra militar, a primeira destinada ao preparo dos indivíduos a quem se iria encarregar do ensino, pelo Brasil afora, no lar, na escola, na universidade, na caserna, nas associações esportivas, enfim por todo lugar onde se cogitasse do assunto.<sup>21</sup>

O que estava fundamentando o pensamento e projeto de Jorge de Moraes era a ideia de se preparar o corpo do homem trabalhador e do homem militar de "modo científico" e, para tanto, seria necessário que o brasileiro se inteirasse e fosse preparado dentro dos preceitos já desenvolvidos na Europa naquele período, da "educação física científica". A ciência teria as respostas para preparar os corpos tanto para a guerra como para o trabalho.

O grave problema de uma orientação física não calcada em princípios científicos, para o deputado, eram os excessos que provocariam tanto a fadiga física quanto mental, pela completa desorientação dos colégios, escolas e associações esportivas, que estavam entregues a orientações de pessoas pouco afeições à "ginástica científica", entregues a errôneos exercícios que quase sempre produzem o desenvolvimento desarmônico e excessivo dos músculos.

Neste ponto do discurso, tem-se talvez o mais grave problema para o deputado. Como não existiam escolas que produzissem profissionais com uma "formação de base científica", as pessoas que ensinavam ginástica nas escolas, associações e outros não tinham nenhum valor profissional e muito menos capacidade de entender os "importantes caminhos da ciência" sobre o conhecimento do corpo humano.

Ensinam ginástica entre nós, indivíduos completamente, exclusivamente, técnicos, que jamais indagaram o "porquê" de um exercício; entre tais professores, figura um bom número de egressos dos circos equestres e acrobáticos; constituem, assim, forte motivo para desmoralização de cousa tão séria como é a educação física.

"O professor não deverá ser um atleta musculoso, mas sim um pedagogo instruído", sentenciou alguém de competência.

Bastará refletir sobre os atuais conhecimentos, relativos ao treino e fadiga, para se reconhecer a necessidade de uma instrução sólida, para que agindo no lar, na escola, na caserna, na universidade, nas associações esportivas, por toda a parte enfim, possa o professor guiar o espírito do brasileiro na prática da educação física.<sup>22</sup>

Há muito que se pensar com relação ao que foi descrito, até aqui, sobre a constituição do circo-família e o discurso de Jorge de Moraes. Sem pretender esgotar todas as discussões possíveis dessa relação, analisarei alguns pontos pertinentes à discussão que estamos realizando.

O primeiro é a importância da descoberta desse discurso. Era de meu total desconhecimento a participação de circenses ou egressos de circo, ensinando ginástica como professores em instituições diversas (escolas, clubes, associações, etc.). Chama atenção, também, a

presença da defesa da profissionalização, baseada no pensamento da época, que contrapunha os saberes tidos como científicos aos considerados não científicos. O exemplo por ele usado para justificar a criação de escolas fundamentadas na ciência, e que reclama uma ação normativa do Estado, é a existência de "amadores pedagógicos" não portadores de saberes científicos sobre o corpo na prática educativa, como os circenses.

Provavelmente isso teve implicações para a elaboração das propostas de enquadramento, e na busca da aprovação de um projeto que tinha como objetivo a formação de pessoas, "nos países mais cultos do mundo", com bases científicas, que permitisse a criação de escolas de Educação Física (uma civil e outra militar). Dessa forma, os circenses, que praticavam até então os ensinamentos nas escolas, não teriam mais lugar, pois seus saberes e práticas estariam sendo suplantados por indivíduos "realmente capazes", tendo em vista sua "formação de base científica", evitando-se assim a "desmoralização de coisa tão séria como é a educação física".

Se esse ponto específico do discurso do deputado de que os circenses eram os professores "amadores pedagógicos" se revelou em uma descoberta de fonte importante, por outro lado, o seu conteúdo já vem sendo pesquisado e analisado, como é o caso, entre outros, em todo o conjunto de trabalhos feitos por Carmem Lúcia Soares.<sup>23</sup>

O debate por trás do discurso de Jorge Moraes revela tensões e disputas sobre quem deveria ter ou deter o saber e poder sobre os corpos. O conjunto de saberes "elaborado no interior da Medicina especialmente a partir do século XVII vai influenciar fortemente o modo de conceber os exercícios físicos e, mais amplamente, o conjunto das práticas corporais".<sup>24</sup>

A ginástica foi herdeira dessa dita tradição científica e política que privilegiava a "ordem e a hierarquia"; nesse sentido ela "foi e é compreendida como um importante modelo de educação corporal que integra o discurso do poder". A ginástica se constituiu enquanto uma síntese do pensamento científico ao longo de todo o século XIX no ocidente europeu, como "parte integrante de educação dos novos códigos de civilidade. Assim, também integrou os currículos escolares".<sup>25</sup>

Através de análises do debate, tensões e disputas dos saberes sobre os corpos, tendo a medicina como matriz referencial, os pressupostos da ginástica e sua introdução nas grades curriculares das escolas, traduziam

uma compreensão do corpo como objeto de intervenção da ciência, como máquina a ser manipulada. Em seus tratados, o que se menciona abundantemente são funções e mecanismos corporais e o que ocupa maior espaço é a anatomia, a mecânica e, mais tarde, a fisiologia.<sup>26</sup>

Essas ideias expressavam uma desqualificação da especificidade e singularidade do conjunto de saberes daquele diferentes daquele outro que o circense representava; desconsiderando-os, então, como construtores e portadores de saberes sobre o corpo. Eram vistos como aqueles que orientavam erroneamente os alunos, por estarem entregues a "preconceitos que são prejudiciais à raça". Expressando de modo claro – e não tenho problema em afirmar –, um "pré-conceito" sobre o "mundo debaixo da lona" e um desconhecimento sobre o modo de organização do trabalho e o processo de socialização, formação e aprendizagem que conformavam o circo como escola permanente.

A análise que faço nesse livro se diferencia de outras que levam em consideração que alguns saberes não produzidos nos "bancos acadêmicos", não são qualificados como portadores de uma metodologia científica, não sendo eficazes enquanto processo de ensino e aprendizagem.

Nas entrevistas realizadas para essa pesquisa, bem como em entrevistas e estudos efetuados por diversos autores, a técnica aprendida por meio dos ensinamentos de um mestre circense não era apenas a preparação para o número, mas continha também os saberes sobre o corpo, herdados dos antepassados. A transmissão oral pressupunha um método, ela não acontecia aleatoriamente, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha. Esse método pressupunha rigor e disciplina como parte do treinamento de qualquer atleta ou esportista. Os circenses não fugiam à regra.

A integração como membro do circo-família tinha o aprendizado como condição de permanência. No circo-família todos, independentemente de terem ou não nascido no circo, passavam por um “ritual de iniciação”, cujos vários objetivos incluíam dar acesso ao conhecimento das técnicas circenses. Isto ocorria independentemente, também, do local onde o circo estivesse ou a que família pertencesse.

Neste momento ainda não havia profissionais outros que não fossem “artistas completos”, ou seja, naquela época não havia “especialistas” que só realizavam uma função; menos possível ainda era alguém viver no circo como um simples apêndice ou agregado.

O modo de transmitir os saberes era carregado de intenção – a criança seria não só o continuador da tradição, mas seria também um futuro mestre, pois parte importante de ser um circense era a responsabilidade de ensinar à geração seguinte. Era preciso que cada um tivesse todo conhecimento possível e necessário, não se poderia deixar de ensinar nada:

Muitas crianças eu ensinei no circo, muitas mesmo. Eu aprendi muito bem, com esse meu tio, tive um bom primeiro mestre que foi o Hipólito, o Abelardo e o Roger, meu tio. Então eu tive bons mestres e quem tem bons mestres sabe ensinar muito bem, porque aprende tudo limpinho, tudo claro. Eu ensinava tudo o que eu sabia. (Alice)<sup>27</sup>

O aprendizado tinha que conter tudo o que garantisse à pessoa que ela seria uma artista de circo. O ensinar e o aprender continham a ideia de que o geral e o específico nunca poderiam estar separados nas atividades do circense.

Ao longo de sua aprendizagem, a criança aprendia para ensinar quando fosse mais velha. O “ritual de iniciação” – aprendizado e estreia – era um rito de passagem, a possibilidade de tornar-se um profissional circense. O que viesse antes ou depois não significava o rompimento entre as gerações, pois o contato com a geração seguinte era permanente, havia um envolvimento direto na aprendizagem. A partir da adolescência, muitas crianças começavam a ensinar aos mais novos – irmãos, primos.



Quando os circos começaram a contratar famílias de artistas, este “ritual de iniciação” não se altera. Os avós, pais, tios, primos continuam a ensinar a geração seguinte.

Por exemplo, meu pai é quem ensinava a família toda. E era tudo, viu? Então meu pai ensinava... fazia todo mundo, e o Jeová, meu primo mais velho, não muito mais velho, ficava aperfeiçoando, melhorando para saltar. **(Barry)**

O ensino e a aprendizagem, semelhantes aos esquemas formais da relação de professor/aluno, continham mais do que ensinar a deslocar o corpo, mais do que comparecer em horários marcados diariamente. O fim da “aula” não acontecia ao toque do “sinal”. Os mestres estavam presentes para explicar cada momento da elaboração, construção e manutenção dos aparelhos, do material do circo em geral; mostrando a relação de confiança e segurança que o trabalho representava para cada um e para os outros.

É característica da fala dos circenses, quando relatam seu processo de aprendizagem, não distinguir os momentos formais de aquisição de conhecimentos, incluídos os treinos e os ensaios: tudo isto é trabalhar. Talvez seja por isso que se dizem artistas desde o nascimento.

Era isso que eu fazia, com sete anos eu já vendia bala, já me defendia. E depois eu fui ensaiando deslocação. Estreei meu número com 12 anos. Antes disso, de moleque eu entrava assim...nos dramas...fazia papel de moleque. A gente levantava cedo, 5h30, seis horas, todo mundo já estava no circo para ensaiar. E a criançada ensaiava cedo. Depois que ensaiava, tomava um banho, tomava café, e aí ia fazer outras coisas, ou ia brincar... brincar quase não tinha tempo mesmo. Criança... a gente trabalhava muito. No meio de tudo isso até que era uma infância gostosa. Eu tive uma infância muito gostosa, infância pobre, de um menino pobre, mas de um menino que já ficou conhecendo bem-dizer, bem-dizer não, conhecendo mesmo o mundo, porque para uma criança andar no país como a gente andava, a gente está conhecendo o mundo. **(Ferreira)**

Após ensaiarem as crianças pequenas, os adolescentes e adultos também participavam de uma rotina diária de treinamento e ensaios. Como os jovens e adultos dificilmente executavam apenas um núme-

ro, era necessário aprimorar e reaprender para cada novo número, para cada novo aparelho comprado ou construído. Crianças, jovens ou adultos, ninguém escapava do ensaio geral. Quando foi introduzido o teatro no circo, todas as tardes eram destinadas aos ensaios das peças.

Os circenses sempre indicam uma figura que se responsabilizava e possibilitava que se tornassem profissionais do picadeiro. O condutor do processo de aprendizagem que formava um artista era considerado um mestre. Mestre da arte circense, mestre de um modo de vida, mestre em saberes — ou seja, um mestre “pertencente à tradição”, pois durante toda a sua vida participou das experiências de socialização, formação e aprendizagem que caracterizavam o circo-família.

(...) a gente fazia um aquecimento, ele (o tio) punha uma cadeira no meio do picadeiro, era parecido com o que eu vou te citar hoje, parecia um mestre chinês. Era rotina escolar. O circo foi a nossa faculdade, a faculdade que eu não tive, foi o circo e eu acho ótimo. A escola de aprendizagem. Foi o meu tio, ele foi o meu grande mestre, o meu grande mestre. Eu tenho ele... eu tenho uma visão dele na minha cabeça. **(José Wilson)**

De acordo com os entrevistados e nos livros dos memorialistas, o mestre representou aquele que os introduziu “na escola para entrar no picadeiro”. Não cabia ao mestre apenas o treinamento do corpo e a preparação para um número específico. Os seus ensinamentos tinham que preparar o artista para futuramente executar os mais diversos números.

Era importante a figura do mestre e ele mantinha um respeito fora de série. Todo mundo respeitava, minhas irmãs, eu, meus primos. E a primeira vez então. Ah! Mas como é importante. Parece que ele não estando ali, não dava força, sabe? Ele estando ali parece que incentiva. Ah! Precisa, é necessária a presença dele. Às vezes, se não tiver jeito, tudo bem. Mas que dá uma força fora de série, dá.

Fica marcante para o resto da vida. E ele fica grato por um punhado de tempo, por a gente ter aprendido. Eu por exemplo sou grato ao Jeová, ao Marrocos, que me deram continuidade e outros mais. **(Barry)**

Não podia ser qualquer circense a desempenhar este papel. Ele teria que realmente deter todo o conhecimento a respeito do circo em geral e saber como ensinar. Resposta comum entre os circenses, quando perguntados se quem os ensinava “sabia fazer tudo”, era que, mesmo quando não fizesse este ou aquele número, “gente criada em circo, já sabia ensinar”:

Pode não fazer, mas tem que aprender. Saber conforme estamos ensinando. Dia de chuva, como é que nós temos que fazer com os aparelhos, não deixar molhar. **(Neusa)**



Ele [o tio] é uma pessoa de uma capacidade tremenda para ensinar. Sabe, porque têm pessoas que precisam fazer para ensinar, ele não, às vezes ele nem precisava fazer, ele explicava, tinha o dom de explicar as coisa e ensinar. **(Alice)**

Nos circos em que apenas a família proprietária estava presente, algum parente assumia o papel de mestre. Quando o circo-família era composto por várias famílias, um artista, com um pouco mais de idade, era o mestre das crianças, que eram muitas, de todas as famílias. Os pais as deixavam sob sua responsabilidade, não interferindo nem mesmo nos castigos. Esse artista não recebia nada a mais para cumprir este papel. Para o circense era natural e obrigatório que alguém se responsabilizasse por ensinar, apesar de a tarefa de ensinar não fazia parte das condições para contratar o artista. Não só aquele que ensinava acrobacias, mas também a figura do ensaiador nas peças teatrais.

Não possuíamos o nosso circo nesse tempo. Fazíamos temporadas contratados, mas sempre tínhamos trabalho. A nossa trupe era muito grande com muitos números e entre eles um conjunto musical... Fomos ensaiados por meu pai. Ele era nosso instrutor em acrobacias e era também professor de música. Ensinava também as crianças onde estávamos.<sup>28</sup>

De acordo com informações dos entrevistados, a idade de iniciação variava entre quatro e sete anos de idade. Todos afirmam que o processo de aprendizagem acontecia em todos os circos e com todas as crianças.

Nós começamos a aprender desde criança — de cinco, seis e sete anos a gente já trabalhava. Todas as crianças eram obrigadas a aprender. Nós nascemos em circo, fomos criados em circo. Então todas as crianças aprendiam isso fazia parte da educação. **(Noemia Silva** – Ver "Um pouco de cada um" página 174)

Comecei os ensaios com quatro anos. Brincando, ensaiando aqui, ensaiando lá, uma envergadinha para amolecer, a paradinha de mão,  **flyflap**, aqueles saltinhos. Eu sei que quando entrei no picadeiro aos cinco anos eu já dava  **rondada**, **flyflap** em seguido. Salto mortal não, dava rondada e **flyflap**. **(Neusa)**

Lembro a primeira vez que eu ensaiei, logo que eu fiz quatro anos, o meu pai me levava no picadeiro e me ensinava os primeiros passos de picadeiro. Todo dia ia para o picadeiro às seis horas da manhã, porque no Nordeste é muito quente, é muito calor. Quando chegavam sete ou oito horas você já não aguentava ficar embaixo do circo, porque era quente, então se tomava banho e já se ia embora para casa. Todas as crianças ensaiavam. Era uma escolinha no circo. **(Alice)**

Já aos quatro anos eu já ensaiava, eu já acordava às cinco horas da manhã e ia para o picadeiro ensaiar. Eu fui uma criança que não tive muito espaço para ser uma criança malcriada. Eu e mais irmãos, quando eu cito ele [o tio], cito meus irmãos, porque nós fomos crescendo e aprendendo juntos, quer dizer, nossas cabeças são mais ou menos parecidas por causa dessa criação.

Ele pegava, acordava a gente todo dia às cinco horas da manhã, lá no Nordeste, porque lá é muito quente e a gente tem que ensaiar logo cedo. Aí às cinco horas da manhã a primeira coisa que a gente fazia era ir ao açude mais perto do circo e pegar uma lata de água e deixar atrás da cortina, e começava o ensaio. **(José Wilson)**



#### **Flyflap**

Salto acrobático. Começa com uma flexão de braços e pernas, pulando para trás em uma meia envergada e caindo em parada de mão. A finalização é simultânea à aterrissagem, na qual executa-se uma curveta.

#### **Rondada**

Chave de todos os saltos, a partir de um falsete faz-se a junção de uma pantana com uma curveta. Também conhecido como rodante.



Mesmo aqueles que, por problemas físicos ou de outra natureza, não podiam participar do treinamento básico de todas as crianças, sentiam-se pertencentes ao circo, pois aprendiam outras formas de se apresentarem no espetáculo.

O Edi teve também problema, ele sofria vertigem, ele desmaiava, era disritmia e por este motivo ele não podia saltar. Mas tinha suas obrigações, ou ele era o bilheteiro, aí depois ele passou a ser atirador de faca. Não era porque ele tinha um problema físico que ele ficava improdutivo, sempre arranjava qualquer coisa para fazer. **(Yvone)**

Frank, uma das crianças com problemas no início da aprendizagem, relata que passou por dois tipos de estreia: dentro da própria família e depois no picadeiro. Por apresentar dificuldades em aprender junto com todas as crianças dentro do circo, sua mãe começou a ensiná-lo e a aprimorar seus saltos nas casas que alugavam, longe de todos. Até o dia em que o leva ao circo durante os "ensaios" da manhã:

chegou lá estava a turma saltando para lá, para cá. Aí minha mãe disse: "Dá uma rondada mortal lá Frank", "Ah, mãe?", "Vai Frank, você sabe..."

Quando eu corri, rondada, o salto mortal, os meus irmãos todos me abraçaram. Aquela alegria: "Puxa! Você conseguiu."


Depois desta "estreia interna familiar", com seis anos de idade (que não acontecia apenas com Frank, todos os circenses dizem que as crianças eram 'sabatizadas' antes da apresentação) ele passou a ser orientado junto com todas as crianças pelo seu irmão mais velho, considerado, depois de sua mãe, seu grande mestre. Em seguida dá-se a estreia no picadeiro:

Eu estava vestidinho com um calçãozinho vermelho e uma blusinha assim vermelha também. Eu me lembro perfeitamente que o meu irmão mais velho chegou para mim e disse: "Cuidado viu, procura fazer direitinho que você vai ver." Aí entramos, cumprimentamos. Coisa de criança. Aí entramos, começamos o número, a cada coisa que eu fazia, era um aplauso, e eu pensava "acho que está bom, tá bom". Então era aquela coisa, fazia melhor e procurando fazer tudo certinho sem erro, sem nada. Quando terminou o número, o meu irmão não me deixou vir andando até a cortina, me trouxe agarrado nele, dependurado nele: "Puxa meu irmão! Você foi tão bem." A sensação que eu senti, foi esta, de ele me pegar no picadeiro e me trazer no colo e os outros todos me abraçando. **(Frank)**

Como se pode verificar, diferentes problemas eram tratados de modos diferentes. Quando a criança apresentou dificuldades com a aprendizagem coletiva, a mãe – representante da família restrita – assume o papel do mestre. O circo-família não transferia seus problemas para fora do seu “território”. É possível supor que isto se deva às ações da família restrita, que chama para si a resolução dos problemas dos seus integrantes. As diferenças e as aptidões individuais eram valorizadas, os problemas solucionados, sempre com forte apelo para a coletividade circense.

A base dos ensinamentos, para todos, era aprender a saltar: “a mãe da arte de todos os números feitos em circo é o salto”. Para o circense, aquele que não tivesse aprendido a saltar estaria restrito a realizar números que não exigissem habilidades acrobáticas. É através dele que se adquire o equilíbrio, o tempo certo do corpo, aprende-se a cair. Esses são os aspectos fundamentais para qualquer número de circo, até mesmo para os palhaços e atores dos dramas circenses.<sup>29</sup>

O que o mestre ensinava? Ih! Meu Deus do céu! Tudo o que você precisa aprender no circo. Saltar em primeiro lugar. Inclusive o maior professor que eu tive mesmo foi o meu tio Rogê. Ele me ensinou com toda paciência assim números lindos de circo. Inclusive ele é músico e me ensinou também, porque ele dizia que um artista completo tinha que tocar, tinha que ser músico naquela época, e eu tocava bateria e acordeão. **(Alice)**

O aprendizado, o exercício, a própria natureza do circo sempre implicam risco. Aprendia-se a  **envergada**, a seguir, os saltos simples, cambalhotas, rondadas e *flyflaps*, para se chegar ao salto-mortal.

A pessoa saltando... bem ela tem o controle de volta. Ela pode fazer trapézio, pode fazer o que for, ela tem o controle de volta. É saber que você saiu daqui, virou um salto mortal, engrupar e tem que cair aqui, chama-se controle de volta. **(Barry)**




**Envergada ou ponte**  
Arco formado com o corpo de costas para o chão.

O rigor exigido no cumprimento de horários e a disciplina durante os ensaios não eram, provavelmente, maiores que as exi-

gências disciplinares dos métodos educacionais da época. Para alguns, o método de ensino dos adultos era muito rigoroso, chegando a castigos físicos severos; para outros, que não chegaram a apanhar, a autoridade de quem ensinava não podia ser questionada de forma alguma. Nas entrevistas, todos justificam e aceitam a necessidade de tal rigor, pois qualquer erro podia significar a morte.

Naquela época se apanhava para aprender. Meu pai era enérgico. Quer dizer, enérgico demais para ensinar a gente. Batia, ensinava a fazer os números com perfeição. Por exemplo, para você fazer uma carreira de *flyflap* – aquele salto que você bate a mão no chão depois volta em pé – para não entortar para um lado e para outro, ele [o pai] punha uma carreira de cadeira de um lado e outra do outro, para não sair da linha, se pegasse as pernas azar, né. **(Barry)**

Era autoritária, era superautoritária. Muito rigorosa. Essa coisa que eu estava falando para você, que eu fiquei das dez horas da manhã às quatro horas da tarde amarrado pela  lonja, foi porque eu não queria fazer uma queda em balanço.

Então era uma queda que eu fazia para a frente. Ele [o tio] falava: “não vai fazer? Então para o trapézio”, parava o trapézio, amarrava a lonja, e eu ficava lá amarrado não sei quanto tempo.

E aí... chegou pelas 4 horas, eu falei “tio eu vou fazer”. Ele voltava e falava: “Você vai fazer?”, aí me explicava com todo carinho. Explicava tudo, e ele “faça que você não cai”. E eu acreditei nele e não caí. **(José Wilson)**

A criança no circo observava diariamente como se apresentavam os artistas no picadeiro, via os ensaios dos adultos, mas cabia ao mestre ensinar e aperfeiçoar a postura do circense frente ao público.

A figura do mestre, como não poderia ser diferente, é lembrada de modo emocional e sentimental. Como alguém que lhes ensinou



#### **Lonja**

Sistema de segurança composto por cintos de segurança, feitos de couro, com argolas laterais, onde são passadas as cordas que vão para as carretilhas dos quadrantes, para que os aprendizes adquiram as noções de tempo nos números e confiança em si mesmos.

os primeiros passos, que os fez enfrentarem e perderem o medo, que os transformou em artistas.

Aprendia-se um comportamento ético para com os companheiros de trabalho no picadeiro e para com o público. O mestre exigia a perfeição na execução do número, tanto

para dez quanto para cem pessoas, para o público do camarote ou da arquibancada.

Porque nós somos tradicionais, eu tive escola para entrar no picadeiro. Então eu vou levantar o braço, levantar o peito e a cabeça e sorrir ao público. Então... os que estão nas cadeiras não desmerecemos, porque nós temos que enxergar o público, temos que dar volta no picadeiro. **(Pedro Robotini)**

A questão ética fazia parte tanto do momento de aprendizado das técnicas circenses quanto da formação do "verdadeiro" artista no circo-família. De nada servia um exímio trapezista se os regulamentos não transparecessem em sua atuação e conduta, pessoal e profissional. Isto sugere que o circo-família definia o comportamento ético de seus integrantes como uma forma de garantir sua manutenção.

A relação de respeito que se estabelecia para com os mestres decorria, além de serem mais velhos, da segurança que estes lhes transmitiam quanto a poderem realizar qualquer atividade com o corpo. Mesmo em casos como o de Antenor A. Ferreira, que tentava "ludibriar" durante os ensaios, prevalecia a regra de não afastar a criança do perigo e da dificuldade, mas sim enfrentá-los; mesmo que usando medidas enérgicas, para adquirirem confiança e não desistirem de se tornarem circenses.

Então eu comecei a ensaiar deslocação. Nesse ínterim que eu estava ensaiando, eu era um moleque assim, meio sabidão, né! E deslocação é um número que força muito a criança, a espinha da criança. Então eu fui ensaiando, mas o dia que eu não queria ensaiar eu aplicava um golpe, mandavam eu envergar, quando eles me forçavam um pouco e eu sentia dor, eu fingia que desmaiava, para descansar, né. Aí passava dois ou três dias sem ensaiar. Quem me ensaiava era senhor Armando Ozon e a dona Jandira, minha prima.

Aí um tio meu desconfiou da parada, o tio Tavares desconfiou que eu estava com malandragem. Um dia ele falou: "Hoje quem vai ensaiar o Antenor sou eu, coitadinho, para não forçar muito ele." Minha filha foi o pior. Quando ele me forçou desmaiei, ele tirou a correia e me deu umas duas correadas, eu saí que saí doído correndo, "eu sabia que ia descobrir a manha desse moleque, eu sabia".

Depois eu continuei ensaiando, com 12 anos eu estreei um número.



Apesar de os circenses dizerem “desde que nasci já me colocaram no picadeiro”, há um momento formal, considerado como aquele que foi realmente a sua primeira apresentação.

A estreia se dava em torno dos sete aos 12 anos, dependendo de cada criança. A questão da idade, por si só, diferencia o artista circense da maioria dos outros artistas. Essa primeira apresentação era a consolidação de tudo o que estava sendo aprendido até aquele momento, representando o início de sua carreira profissional.

Depois com cinco ou seis anos eu comecei a cantar com o papai. Ele cantava um tango que chamava “Palón”, era uma paródia. Então ele representava aquela paródia comigo, eu era a filha e ele o pai traído. Ficávamos ensaiando, aí no dia da minha estreia, quando eu fiz a *Filha do Mar*, a Luíza (...) Saí de lá, meu pai tinha seis pulseirinhas de prata (...) Ele pegou e pôs no meu braço. Meu pai era muito emotivo, ele me deu, sabe?, logo que eu saí ele falou: “Olha aqui minha filha o que você ganhou.” Ah! Eu me sentia muito importante. Eu me sentia realizada, eu era uma menina feliz demais. Ele era o meu ensaiador e o artista. **(Yvone)**

E como me lembro da primeira vez. Eu tinha seis anos. Logo que eu comecei a ensaiar, logo que eu tinha feito seis anos eu comecei dali não chegou um ano, não tinha sete anos ainda. Aí minha avó foi com o circo, o Circo Nerino, na minha terra, lá em Timbaúba, onde eu nasci no circo também, né! Então, eu queria aparecer, eu falei “vou estrear aqui”. Imagine. Inclusive eles armaram o arame baixinho para mim, fizeram uma roupa muito bonita. Foi a minha estreia... eu era muito pequenina. Meu tio Gaitan, que era francês também, irmão da minha avó, entrou comigo sentada na palma da mão dele, você calcula, foi a minha primeira entrada no picadeiro e eu não entrei andando.

Aí eu cumprimentei e andei no arame. Fiz o que eu sabia já, né! Quando eu terminei, e eu cumprimentei entraram umas dez crianças lá... tudo preparado, com um buquê de flores para mim. Aí eu senti uma coisa... nem sei explicar. Eu tinha amor naquilo, tinha não, eu tenho amor. Aquilo foi o início da minha carreira. **(Alice)**

Mais do que a lembrança do que foi apresentado no picadeiro, destaca-se do relato dos entrevistados a receptividade da família e o reconhecimento do mestre. A sensação e a lembrança de tudo que

foi aprendido, como uma presença na hora de entrar. E os mestres, estando junto, fisicamente ou não, na apresentação, representavam a referência para a execução do número:

Exato, porque eu me lembrava deles na hora de entrar. O que eles ensinavam a gente não podia esquecer. Não pode esquecer porque na cabeça está fresquinha e vai acumulando. **(Frank)**



Barry Charles, vestido com a roupa que se apresentava no globo da morte



A estreia cristaliza na lembrança o tempo de aprendizagem; o tempo e a dificuldade que o artista teve para conseguir realizar sua obra, sua apresentação, bem como as pessoas que o auxiliaram na empreitada.

Aprendido o básico, partia-se para números mais específicos. A criança era aperfeiçoada por outros artistas jovens e adultos. A estreia era o sinal para a aprendizagem destes novos números. Algumas crianças tinham sua aprendizagem dirigida pelos pais ou parentes mais próximos, para um número que identificava, muitas vezes, uma trupe familiar tal como: trapezistas, malabaristas, contorcionistas, e outros. Mesmo nessa continuação a presença dos mestres era sempre requerida. Cada número novo parecia uma nova estreia, em que a confiança e segurança no mestre e no companheiro de trabalho eram condições primeiras para se aprender, aperfeiçoar e realizar a nova apresentação.

Quando eu estava subindo no trapézio ele falou: “O titio está embaixo...”, só isso. E esse “titio está embaixo” fez com que por muitos anos eu procurasse por ele. Eu fazendo número de trapézio eu sempre dava uma rabiscada de olho para ver onde ele estava.

Os anos foram passando e nós fomos fazendo números mais perigosos dentro do circo. Fazíamos o globo, o trapézio, a gente domou animais. Ele ensinava esses números para a gente, mas ele não entrava mais no picadeiro para ver a gente trabalhar, e nem ficava na plateia, ele ficava em volta do circo, a cada número que a gente ia estrear.

Ele ficava em volta do circo e, de instante em instante, tinha alguma brecha na lona do pano de roda para ele ver o picadeiro. Porque você está em cima do aparelho e quando a gente ameaçava fazer alguma coisa errada, a gente ouvia de qualquer parte do circo um “psiu”. E ali parava de fazer a posição e ficava parado “aonde é que eu errei?”, e aí procurava corrigir. Esse “psiu” está na cabeça da gente, dos irmãos. **(José Wilson)**

Os exercícios cresciam em dificuldade, de modo a preparar o trabalho com aparelhos — trapézio, **percha**, báscula, arame, corda, “globo da morte”, ciclismo, palhaço, jóquei e outros. Existiram famílias que se tornavam especialistas, com suas trupes, em alguns números. Mas, todos dizem que, apesar de realizarem particularmente um tipo de número, aprenderam e realizaram qualquer outro número, pois a base de ensinamento lhes permitia assimilar rapidamente outros ‘aparelhos’.

Fiz de tudo. Dentro do circo fiz de tudo. Já fui motorista de caminhão, trapezista, palhaço, acrobata. **(Luiz Olimecha)**

Eu aprendi de tudo, báscula, salto de chão, trampolim, trapézio, fui atirador de faca, fui globista, dancei... mal, mas dancei, sapateado, né, mas eu era muito ruim mesmo. **(Barry)**



#### **Percha**

Aparelho usado para o número de equilíbrio em ombro, cabeça ou num cinto apoiado no ombro do aparelho. É uma vara comprida, que pode ser feita com diversos materiais. Antigamente era feita apenas de madeira, ou de bambu.

Se a estreia de qualquer artista pode estar envolvida por uma aura mágica, para a criança circense, mesmo depois de todo esforço para aprender, era magia pura. Independente do resultado para o público, a estreia na lembrança dos circenses representava o

início, a transformação em artistas de circo. Nessa aprendizagem havia todo um envolvimento, a identificação da importância de pertencerem ao circo.

As presenças da família, no sentido amplo, e do mestre são mencionadas como a referência necessária e imprescindível no primeiro grande dia. A apresentação da arte aprendida envolvia riscos (mesmo que nessa primeira vez fosse apenas dar saltos<sup>30</sup>) e a estreia, tanto para a criança como para todos os adultos do circo, sempre trazia um clima de muita expectativa.



Tradição, aprendizado, socialização – o trajeto percorrido até aqui tem procurado mostrar como foi elaborado o conceito de circo-família, tentando evidenciar a forma como ele se converteu no fator primeiro de constituição do “ser circense” no país. Para tanto foram discutidas as características da organização circense abordando-se questões como a família, tanto no sentido estrito quanto no sentido ampliado; como o significado da tradição para o circense, além do processo de socialização, formação e aprendizagem.

Esse processo deve ser entendido a partir do princípio de que os três termos presentes em sua configuração são intrinsecamente relacionados; sua ação não é estanque, sucessiva ou linear. Era inerente a esse processo que a socialização, a formação e a aprendizagem ocorriam simultaneamente. A compreensão, em toda a sua extensão, é vital para entender o circo-família – fazia parte da vida do circense desde seu nascimento.

Na conceituação de circo-família, a organização do trabalho aparece articulada a esse processo, pois se trata de indicar a origem de suas estratégias de manutenção. Assim, discutir apenas o processo de socialização, formação e aprendizagem, como foi feito nas páginas anteriores, serve como recurso analítico, que procura denominar e elucidar o modo como se constituiu o circense, de maneira a permitir a visualização da amplitude e das diferentes dimensões de sua constituição.

Socialização, aqui, não difere dos processos de socialização comuns a todos os grupos sociais. Para o circense significava a partilha do co-

nhhecimento preservado na memória; a potência de ser circense e integrar-se à tradição.

Quando se fala em formação, refere-se às dimensões tecnológicas e culturais que são os suportes da vida cotidiana do circense. Trata-se da aquisição de um conjunto de conhecimentos e saberes que configuram dimensões identitárias.<sup>31</sup>

A aprendizagem é uma das dimensões mais visíveis deste processo, até mesmo porque gera o produto material evidente do "mundo do circo" – o espetáculo. Há também o produto imaterial: lazer, riso, beleza, graça, medo e magia. Justifica-se, então, a particularidade dada no texto à aprendizagem, pois era esta que identificava o circense como artista, era o procedimento que conduzia ao domínio da técnica envolvida nas artes circenses um dos fundamentos do circo-família. Enfatiza-se, novamente, que a análise particularizada de qualquer uma destas dimensões é artificial e arbitrária. Não é demais recolocar a ideia de que no circo nada é apenas técnico.

As características atribuídas ao circo-família podem estar presentes em outros grupos sociais ou em grupos circenses de outros países. Contudo, o aspecto mais importante de todo esse eixo conceitual é o fato de que, no circo-família brasileiro, as práticas socioculturais conformaram um grupo social singular. Cada grupo social expressa sua cultura de uma maneira particular e no circo-família esta expressão era atributo da memória familiar, o uso social da tradição oral.

Os circenses não se circunscreveram a agrupamentos com características religiosas, raciais ou quaisquer outras. Os determinantes de sua conformação originaram-se em processos concomitantes de construção do circense como um portador de saberes próprios, e de sua própria produção como um trabalhador singular. Isso tem dado a este grupo uma postura flexível na apropriação de vários saberes e práticas, mesmo que oriundos de outros grupos sociais ou étnicos. Até porque a composição do circo está em grande parte fundamentada nas várias etnias das famílias circenses. A constituição do circense em geral contém todas essas marcas, mas no Brasil o "mundo debaixo da lona" tem uma forma característica de ser: a construção das diversas estruturas físicas de circo, dos instrumentos e da orga-

nização do trabalho, o modo de transmitir conhecimentos, a socialização dos integrantes da "família circense" são peculiares ao circo e ao circense brasileiro.

O circo-família foi sendo gestado ao mesmo tempo em que aconteceram alterações tecnológicas e arquitetônicas que modificaram as estruturas físicas do circo, desde as primeiras apresentações dos saltimbancos, até adquirir uma forma muito próxima da que sobrevive até hoje. E esse é o próximo número deste espetáculo.

### **O circo que se vê**


Dentre os imigrantes europeus que chegaram ao Brasil no século XIX alguns eram artistas. Mas não artistas que vinham ocupar espaços fixos e contratados; na sua maioria apresentavam-se em praças públicas, feiras e festividades. Ainda não havia no Brasil, principalmente no início do século XIX, o que já havia na Europa e Estados Unidos, espaços cobertos para suas apresentações: teatros, hipódromos e circos. No Brasil, sabe-se que muitos gêneros da arte dos saltimbancos não se filiaram propriamente ao circo. Preferiam trabalhar em teatro de variedades: ilusionistas, mostradores de títeres e sombras chinesas, mímicos e músicos. Mas era raro, pois os teatros eram poucos, nem sempre lhes sendo permitido neles se apresentar. As apresentações em praça pública aconteciam durante todo século XIX, entrando também pelo século XX.

Ser tradicional é também, para o circense, descender destes primeiros artistas. Alguns destes "pioneiros", no dizer circense, trazem consigo o conhecimento de como era um circo, pois já haviam trabalhado em alguns deles lá fora.

Chegaram apresentando apenas a destreza de serem contorcionistas e acrobatas. Trouxeram também alguns animais, principalmente ursos e macacos. Apresentavam-se nas ruas, esquinas e praças, exibindo sua maleabilidade física e sua destreza com os animais. Segundo depoimentos, uma das características apresentadas em suas exibições, além das destrezas corporais, era o fato de eles fazerem "dançar o urso":

Então eles dançavam, saltavam, tocavam, faziam acrobacias e dançavam o urso. Quando o meu avô veio para o Brasil, também dançava o urso, e tinha um macaquinho que tocava o pandeiro. Então quando vieram para cá, fizeram o circo de praça pública depois passavam o chapéu. Eram os saltimbancos. (Barry)

Na memória dos circenses descendentes desses “pioneiros”, saltimbancos e circo faziam parte de um processo “natural” de desenvolvimento, pois seriam aqueles que, por suas experiências e conhecimentos, formariam os primeiros circos no Brasil:

Na França, a minha avó dizia que domava bichos na rua; na época dos bichos na rua, eles tinham um carroção na Europa. E trabalhavam em qualquer lugar, saltimbanco, né! Quando começaram mesmo lá. Depois foram para o circo. A minha avó trabalhou em grandes teatros. E depois ela veio para cá mocinha, ela veio com treze anos e a minha tia Berenice veio com quinze, elas faziam um número maravilhoso de  **quadrante** e contorção. (Alice)

Dentre estes saltimbancos, alguns eram ciganos, que têm presença marcante na origem de algumas famílias circenses. Uma das características visíveis disso é a influência cigana de que conseguiram viver por séculos graças a uma capacidade de integração com o ambiente natural e, em particular, graças à funcionalidade de seus instrumentos e à essencialidade e à praticidade de seus conhecimentos.

Segundo Renato Rosso, no final do século XVIII chegaram muitos ciganos ao Brasil, permanecendo, inicialmente, em terras do Nordeste, dirigindo-se posteriormente para o resto do país. Alguns grupos se destacaram como já faziam na Europa, nas artes cênicas, na música e no artesanato.<sup>32</sup>



#### **Quadrante**

Trapézio quadrado, normalmente fixo por retinidas (ou espias). Pode ser fixo ou em balanço e é onde fica o aparador de um aparelho de *petit-volant* (pequeno volante, em francês, versão reduzida de um trapézio de voos – que também pode ter o aparador em um quadrante em balanço).

Muito recentemente, algumas famílias circenses admitem a possibilidade de sua origem ser cigana. Isso se deve ao fato de que houve, e ainda há, preconceito e perseguição aos grupos ciganos de forma mais acirrada do que em relação aos artistas de modo geral e, em particular, os circenses. Estes eram recebidos num clima misto de receio e fascí-

nio, não sendo alvo da intolerância aguda que atingia os ciganos.<sup>33</sup> Até porque o circense situava-se em um "território" diverso daquele do cigano.

Como não saíam dos vários países europeus armados em pavilhões e, não encontrando no Brasil circos estruturados onde podiam trabalhar, os artistas imigrantes desenvolveram adaptações às realidades locais, de modo a sair das praças para se apresentar em espaços fechados nos quais pudessem cobrar ingressos, tendo como referência o conhecimento técnico da estrutura física de um circo que traziam da Europa. Pelos relatos, as primeiras formas de apresentação, em recinto fechado, são denominadas de circo de tapa-beco, circo de pau a pique, circo de pau-fincado e circo americano (o mais conhecido atualmente).

As mudanças nas estruturas físicas e as adaptações tecnológicas são importantes para o estudo deste grupo. Mas elas por si só não explicam a sua constituição e formação, pois vale salientar que, em quaisquer dos modelos arquitetônicos de circo, o pressuposto básico era a organização familiar do grupo circense. A relação cultural, coletiva e familiar configurava a base de sustentação e transmissão dos saberes e práticas, que possibilitava o desenvolvimento das relações sociais e de trabalho que construíram e reconstruíram o circense brasileiro.

Enfim, o que está se afirmando é que o conhecimento e as adaptações tecnológicas utilizadas na construção das estruturas físicas do circo e de seus aparelhos pelos circenses, bem como a forma de transporte do conjunto de seus equipamentos, utilizadas do final do século XIX até a primeira metade do século XX, fizeram parte da formação do circense brasileiro. A dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e revelava como este grupo construiu a sua relação de adaptação. As alternativas e soluções tecnológicas encontradas eram orientadas pelas referências culturais específicas dos grupos circenses, pois, em última instância, a tecnologia se inscreve antes como um tipo de saber.<sup>34</sup>

A fabricação dos instrumentos de trabalho mostra a origem de uma das tradições circenses – o "tradicional de circo" sempre soube produzir seus meios de trabalho. Inicialmente, as dificuldades para se



encontrar matéria-prima compatível com os requisitos técnicos, ou mesmo quem soubesse processá-la para confeccionar o equipamento, obrigava que todos os instrumentos fossem fabricados pelos próprios circenses. Deve-se considerar também que os números de circo envolvem grande risco para os artistas, o que tornava (e torna) indispensável que os aparelhos tivessem máxima garantia de segurança, implicando grandes exigências técnicas e conhecimentos acerca dos equipamentos a serem produzidos. A questão também dizia respeito à segurança do público. Assim, toda e qualquer menção a instrumentos ou meios de trabalho, neste livro, pressupõem a ideia de que os elementos materiais necessários ao funcionamento do circo eram produzidos pelos próprios circenses – desde sua roupa de trabalho e aparelhos até o aparato que garantia a segurança e conforto do público.

Chegaram como estrangeiros, mas não chegaram sozinhos ou apenas com parceiros. Chegaram na grande maioria com a família. Suas exhibições, mesmo que individuais, pressupunham que se constituíam enquanto trupes, capazes de realizar vários números. Essa trupe normalmente era composta apenas pelos elementos da família.

Mesmo possuindo uma origem comum que era o circo, muitas destas famílias emigraram dos mais diferentes lugares do exterior. Da fusão dos vários grupos étnicos, o circo acabou por criar uma linguagem e um vocabulário próprios. Palavras herdadas de dialetos dos ciganos, do francês, do inglês, do italiano, do espanhol, do romeno e de vários outros lugares, aliados aos termos técnicos, faziam, e ainda fazem, com que uma conversa entre circenses não possa ser entendida pelas pessoas de fora da lona.

A partir do final do século XVIII e início do século XIX aumentou o número de artistas que migraram para a América Latina. Alguns se apresentavam em praças públicas, entretanto, as primeiras exhibições em ambientes fechados, nos quais se cobrava a entrada, já estavam acontecendo. Desde a década de 1830, o Brasil começava a fazer parte da rota das turnês de circos estrangeiros que chegavam através de Buenos Aires, mas procedentes da Europa, destinando-se ao Rio de Janeiro por sua importância, no século XIX, tanto econômica quanto cultural.<sup>35</sup>

Antes, porém, de falar desses circos, é interessante conhecer como se deu, no Brasil, a passagem da praça pública para o recinto fechado;

como aqueles artistas ambulantes fizeram adaptações, marcadas por relações com as realidades sociais e culturais específicas de cada região ou país para onde migraram. Conforme Júlio Amaral de Oliveira:

No interior um dia alguém resolveu, em vez da exibição da praça ou na liberdade dos descampados, armar o espetáculo em recinto protegido. E construiu um cercado de toras, cobrando entrada à porta. Estava assegurada a parte mais importante (para o artista): a contribuição compulsória. Já não dependeria ele do impulso de generosidades do espectador: quem quisesse ver, pagaria antes.<sup>36</sup>

Em muitas cidades, as autoridades locais não permitiam as apresentações em praças públicas; nesses casos, os artistas simplesmente chegavam e se apresentavam. Os circenses entrevistados dizem que os seus antepassados relatavam acidentes entre os animais e a população. Esses acidentes começaram a ser conhecidos em quase todos os locais pelos quais os artistas ambulantes passavam, o que aumentava cada vez mais as proibições para suas apresentações ou até mesmo eram usados esses acidentes como justificativa para não autorizá-las.

Mesmo exibindo outros números além daqueles com os animais, não poderiam abandoná-los, pois além de serem ótimos atrativos, representavam o exótico, que nunca tinha sido visto em terras brasileiras, particularmente o urso. Havia toda a questão do investimento do adestramento e do dinheiro gastos.

A partir daí, procurou-se uma forma de apresentação em recinto fechado, aparecendo possibilidades de, como diz Júlio Amaral, "cobrança compulsória para se assistir o espetáculo". Ainda assim, dependendo da localidade das apresentações, essa cobrança não era feita na entrada do recinto: passava-se o chapéu ou trabalhava-se em troca de comida. Então, "um dia alguém resolveu" armar o espetáculo em recinto fechado porque não estava mais sendo possível trabalhar de outro modo.

Uma das primeiras formas encontradas para sair da praça pública é o circo de tapa-beco. Neste, observa-se toda a capacidade de adaptação dos saberes presentes na memória daqueles estrangeiros, não

só na apresentação dos números circenses como, também, no conjunto do conhecimento tecnológico, ainda que rudimentar, dos instrumentos necessários para as apresentações, que eram ajustados às condições locais. Essa flexibilidade na organização do trabalho exigia tudo o que o processo qualificatório circense era capaz de fornecer.

Um terreno baldio, ladeado por duas casas, recebia na frente e no fundo uma cobertura, como uma cortina de tecido de algodão. A linguagem circense denomina este tecido de pano de roda, que posteriormente será substituído pela lona. Aquele tecido era “tingido com oca”: jogava-se o pano em um buraco feito no chão de terra vermelha e adicionava-se água e cera de carnaúba. Essa técnica era usada para que o pano não ficasse transparente, caso contrário o povo não pagava para assistir ao espetáculo. No meio do terreno, um círculo feito com uma corda – corda de bacalhau – presa por pedaços de madeira, assegurava o espaço para que os artistas e os animais trabalhassem.

Esse picadeiro já media 13 metros de diâmetro, medida que os circenses consideravam “universal ou tradicional”. Para a maior parte dos pesquisadores europeus da história do circo, a forma circular e a medida teriam sido desenhadas por Philip Astley, à semelhança do picadeiro em que se adestravam os cavalos, pois descobriu que galopando em círculo, em pé, sobre o dorso nu do cavalo, a força centrífuga ajudaria o equilíbrio.<sup>37</sup>

Assim, quando os primeiros circos itinerantes começaram a ser estruturados no Brasil, na primeira metade do século XIX, a tradição do picadeiro, sua forma e metragem foram mantidas, mesmo que fosse separado do público por uma corda de bacalhau.

Ao lado desse círculo, levantava-se um mastro de eucalipto, jacarandá ou ipê. No topo era colocado um travessão – escandalosa – formando meio T. Na ponta desta escandalosa prendiam-se roldanas, das quais desciam as cordas para os números aéreos, poucos ainda como o trapézio simples.

O conhecimento necessário para a montagem desse instrumento de trabalho mostra o uso dos saberes preservados na memória dos antepassados. O modo de utilizar as informações de outro tempo e

outro lugar para construir uma forma que se adaptasse às condições brasileiras era a medida da importância do processo de socialização, formação e aprendizagem.

Os mastros – espinha dorsal de todo circo itinerante, não importando em que estrutura arquitetônica – sustentavam todos os números, representavam, também entre os circenses daquela época, o destaque que o dono daquele circo tinha entre os demais:

Era de eucalipto, usava muitas vezes... madeira era farta: jatobá, jacarandá, ipê. Meu avô dizia que ipê era mais apropriado ainda, porque não envergava de jeito nenhum. Então ele dizia que quem falava, antigamente, que tinha um mastro de ipê de oito polegadas, os outros então: "Nossa senhora, o fulano tem um mastro de ipê de oito polegadas." **(Barry)**

As apresentações eram somente diurnas e apenas quando não chovia, pois não havia cobertura. O público era acomodado de pé. Quem preferia sentar levava a cadeira de casa. Alguns comerciantes marcavam lugar, pagavam e colocavam a cadeira; quando terminava o espetáculo saíam com as cadeiras nas costas. No período da escravidão, eram os escravos que desempenhavam essa função.

No início do circo de tapa-beco, quando "a praça estava ruim", a entrada ficava livre e lá dentro "corria o chapéu" ou se trabalhava em troca de alimentação. Para que tudo isso acontecesse, era necessária tanto a autorização dos moradores das casas que ladeavam o terreno baldio quanto a das autoridades locais.

Na mudança para outra localidade, uma parte do material era transportado 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:

Era carro de boi. Mas é gozado aquilo, a gente perde a paciência por causa daquele chiado que faz o carro. Quantas vezes a gente saía a pé na frente, andando para não escutar. Viajei muito a cavalo. Já o carro de boi não, só parava para o boi comer, beber água. Meu princípio foi esse. Foi duro, foi muito mesmo. **(Frank)**

Fazíamos viagens por Minas, naquele sertão de Minas, nós fazíamos viagens de carros de bois de uma cidade para outra, que não tinha estrada de ferro, então a gente punha o circo nos carros de boi, e tocava de uma cidade para outra, ia passando, nas estradas, lugar de beira de rio a gente pousava. Aí a gente achava gostoso demais, porque a gente parava nos postos... beira de rio, ia pescar, ia tomar banho, ia nadar, ficava por ali, e os carros parados, aí de manhã cedo atrelava todos aqueles bois e ia embora. **(Ferreira)**

Ao mesmo tempo em que o tapa-beco garantia as apresentações, os circenses também foram construindo outras formas de adaptações, como é o caso do circo de pau a pique – que representou um salto significativo quanto à demonstração da capacidade criativa, aliada aos conhecimentos sobre a arquitetura circense de seus antepassados. E isso também significava *status* entre eles. Esse tipo de circo, de acordo com relatos, começou nas décadas de 1870/1980, avançando até o início do século XX. Muitos circenses, principalmente das regiões Norte e Nordeste do Brasil, nasceram em circo de pau a pique, no início do século passado:

Até que papai chegou no Brasil... então eles faziam saltimbanco na rua, com animais, macacos, cavalos, com bichos domesticados por ele. Depois trabalhou no tapa-beco. Assim que papai começou a vida dele, até que se encontrou com a família dos Françaos, daí então eles organizaram o circo de pau a pique.

la no mato, cortava aqueles varões de madeira, tirava as folhas, dava uma acertadinha na madeira, enfincava no chão... Toda vida nós fizemos buraco para assentar o circo. **(Alzira)**

Para montar um circo de pau a pique a madeira cortada no mato, doada ou comprada de algum fazendeiro, era serrada e disposta em círculo, fincada no chão e presa uma a outra, pregada ou amarrada com cordas. Essa estrutura recebia um pano de algodão em volta. Esse circo ainda não era coberto e nem iluminado, por isso suas exibições ainda aconteciam à luz do dia. O público continuava assistindo ao espetáculo de pé; sentavam-se os que levassem suas próprias cadeiras de casa.

Quando o circo ia embora, essa estrutura ficava armada no local. Caso os habitantes da cidade não a desmontassem, utilizando a madeira como lenha ou mesmo se ela não tivesse sido destruída pelo tempo, outros grupos circenses que chegavam à cidade utilizavam-na para fazer suas apresentações. Em alguns casos a madeira era vendida.

Mas o circo de pau a pique de antigamente, eles não viajavam com o circo, eles faziam o circo ali. Era madeira mesmo, cortava e fazia o circo. Depois eles só carregavam o pano de roda, trabalhava mais de dia e a noite era boa. Quando ia embora, deixava aquilo lá. **(Ferreira)**

Conforme publicação anterior,<sup>38</sup> Benjamim de Oliveira, negro forro que nasceu em 1870 e que fugiu com um circo aos 12 anos de idade, relatou como era o circo em que trabalhou por volta de 1885:

Em Mococa, encontrei um grupo trabalhando. O chefe do elenco se chamava Jayme Pedro Adayme. Era um norte-americano (...) trabalhávamos em ranchos de taipa, cobertos com panos velhos. Cada vez que mudávamos de cidade, vendíamos a parte da madeira e levávamos apenas a parte do pano em lombos de burro (...) Andávamos por terra de cidade em cidade, de vila em vila. Raramente conseguíamos um carro de boi. Quase sempre em lombo de burro.

É interessante observar como conjugaram o conhecimento que tinham do circo que se locomovia a uma realidade que ainda não possibilitava a construção de um circo itinerante. A falta de estradas e de trilhos de trem que pudessem transportá-los para as localidades mais distantes, aliadas à falta de recursos próprios e ao fato de que não era possível produzir no Brasil aparelhos e instrumentos que possibilitassem a construção de um circo volante, fez com que estruturassem um circo de madeira que dava conta de suas apresentações e de sua chegada a locais nunca visitados por nenhum outro grupo de artistas.

Uma outra opção arquitetônica construída pelos circenses, no Brasil, no final do século XIX e que vai percorrer décadas do século XX, foi o circo de pau-fincado. Ainda hoje, no Norte e Nordeste, pode-se encontrar este tipo de circo. Esse modelo não eliminou nem o tapa-beco, nem o pau a pique, nem as ruas e praças, mas com eles coexistiu. Ter um ou outro, no final do século XIX e no início do século XX, dependia das condições econômicas dos proprietários, que eram influenciadas também por situações adversas, como enchentes, incêndios ou tempestades.

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

A ocorrência de “situações adversas” podia levar à desistência, caso pouco mencionado pelas fontes. A referência mais frequente mostra que, nesses casos, o circo-família atuava. Na impossibilidade de manter um circo de pau-fincado, o espetáculo não parava — era

viabilizado nas condições possíveis: a solução, extraída da memória, podia levar à montagem de um tapa-beco, mas poderia também, se necessário, retomar a apresentação em praça pública, como os antigos saltimbancos. Há diversos casos nos quais as companhias apresentavam-se nos poucos teatros existentes no interior do Brasil. Nas capitais do período, como Rio de Janeiro e São Paulo, a ocupação de teatros e politeamas era mais usual.<sup>39</sup>

O circo de pau-fincado variava de acordo com as condições econômicas da família proprietária. Uma das variações consistia no material utilizado para fazer a “volta” ao redor do circo – pano de roda de algodão ou chapas de zinco, alumínio ou placas de madeira. Além disso, podia variar também a cobertura do circo – parcial ou total. Os circos com possibilidade de fabricar e usar essas chapas recebiam a denominação de circos de empanadas. Alguns circenses relatam que, na dificuldade de adquirir ou mesmo na manutenção do tecido que rodeava o circo, as chapas se mostravam mais econômicas, na medida em que não exigiam custos em sua conservação, quando necessário, às vezes, bastava uma mão de tinta quando as mesmas eram de madeira em vez de zinco.

Meu nome... mesmo, tenho dois nomes. Quer dizer dois nomes: o brasileiro e o nome da raça. Então, eu me chamo Zurka Sbano, e o brasileiro José Antonio Sbano. É kalderash. Porque os ciganos têm muitos grupos, esses são aqueles ciganos que trabalhavam com cobre. Faziam artesanatos e tudo de cobre. Kalderash é o grupo que mexe com metais. Vovô contava que fazia do Rio à São Paulo mascateando, vendendo e parando nas fazendas e trabalhando, fazendo os tachos e alambiques e ia embora. Minha família... depois nós entramos no circo... Continuamos fazendo o serviço em chapas... as empanadas... trabalhar com os metais, com o material do circo e viramos artistas.

(**Zurka Sbano** – Ver “Um pouco de cada um” página 174)



#### **Lances de arquibancadas**

Divisões métricas que dão formato à estrutura interna e externa do circo, suas medidas variam de acordo com o tamanho do circo.

Uma outra inovação nesse circo diz respeito à acomodação do público, pois foram construídos **lances de arquibancadas**, para que se pudesse sentar. O espaço deixado entre o fim dos lances de arquibancada e o



picadeiro, chamado de **reservado**, destinava-se àqueles que traziam as cadeiras de casa. Futuramente os próprios circenses colocarão cadeiras de madeira desmontáveis. O que mudou radicalmente em relação aos outros tipos de circo, é que a madeira utilizada para sua volta foi beneficiada e transportada junto com o pessoal do circo, configurando o circo itinerante. Toda a estrutura física necessária para a montagem passou a ser permanente. Essa é uma distinção fundamental entre o pau a pique e o pau-fincado. Durante um bom período o transporte ainda era feito por carro de boi, de cavalos e de burros. Quando das primeiras ferrovias os circenses passaram a utilizá-las também. Na década de 1930, começou o uso, quando possível, de caminhões.

A madeira utilizada para o **pau-de-roda** era lixada, aparada até “quase” todas terem o mesmo tamanho. Para marcar o centro do circo, colocava-se primeiro o mastro com a escandalosa, a partir de onde uma pessoa sentada orientava a demarcação dos paus-de-roda da “melhor maneira possível”, para formar o redondo, bem como para colocar as **grades** que formavam as arquibancadas.



#### **Reservado**

São grades que servem para separar as bancadas das cadeiras e camarotes. (Millitello, 1978, p. 139)

#### **Pau-de-roda**

São vigas que variam de espessura, e de qualidade, dependendo do tamanho do circo, podem ter mais ou menos 3m e meio. O parafuso que é colocado no pau-de-roda para sustentação da grade é removido a cada desarmação do circo. Para o circo armado com pau-fincado precisavam-se furar buracos para os paus serem afincados mais ou menos meio metro por dentro do solo; já com a armação estilo americano dispensa-se todo este trabalho, pois o pau-de-roda é apoiado em cima da terra. (Millitello, 1978, p. 138).

#### **Grades**

Tábuas grossas, com mais ou menos 30 centímetros de largura por três centímetros de espessura, nas quais são colocadas alças de ferro em forma de V, para apoiar as bancadas.

O pau-fincado é aquele que precisa fazer os buracos em volta para fincar os paus, para prender a arquibancada, tudo aquilo ali e prende com as ripas para ficar o redondo certo.

**(Zurka Sbano)**

O responsável pela armação e desarmação do circo é até hoje conhecido como capataz que, na maioria das vezes, também era um artista e orientava os outros artistas na montagem e desmontagem. Qualquer circense tinha que saber executar esse trabalho, conhecimento integrante dos saberes que compunham a memória expressa pelo circo-família. Todos os circenses entrevistados relataram como faziam para armar e desarmar um circo. Mesmo as mulhe-

res e crianças, que raramente exerciam a função de capataz, deveriam saber fazê-lo.

O circo de pau-fincado introduz a cobertura parcial, ainda de pano de algodão, colocada principalmente em cima do público. Todos os circenses trabalhavam na confecção e manutenção dessa cobertura. Primeiro era preciso nesgar o pano para dar a forma de guarda-chuva; depois marcar e costurar todos os pedaços para fazer a palomba. Palombar consistia em arrematar com cordas as costuras dos panos para reforçá-las. Diariamente se ferrava o pano, ou seja, era retirado e guardado. Era preciso também canoar, pois quando o pano estava estendido e o tempo prometia chuva ou tinha caído muito sereno, este deveria ser afrouxado ficando igual a uma "canoinha".

Aí já cobria todo o circo. Mas cobria mais assim... para o sereno e também para a apresentação dos números altos, para os camaradas de fora não ficarem vendo. Mas, para chuva mesmo, não aguentava nada não, vazava direto e reto. Com chuva não tinha espetáculo. Naquela época nem se encerava ainda o pano, para impermeabilizar. **(Barry)**

Aos poucos, quando já há cobertura total, o pano de algodão recebe um preparado, feito pelos próprios circenses, para torná-lo mais impermeável. A lona não era ainda economicamente viável para os circenses no Brasil:

Hoje são poucos os circos que fazem suas coberturas. As mulheres costuravam e os homens mediam e cortavam o tecido, depois de uma verdadeira odisséia de costuras e costuras, de dias e dias sem fim, iam todos para a palomba (...)

A palomba era feita ponto por ponto, um trabalho incrível, as pessoas da família sempre eram convocadas para esse trabalho. Como a lona sempre foi a preocupação dos donos de circo, visualmente ela é muito importante; ocorreu uma solução, encerar as coberturas que eram feitas de algodão, uma vez que a lona era muito cara.

Então os homens de circo inventaram uma composição química que impedia a passagem de água da chuva.

É incrível! À composição que faziam davam o nome de enceramento. Tudo isto era feito em latas grandes, usavam-se querosene, cera de carnaúba, parafina e para dar colorido usavam oca pigmento. Tudo isto era feito no interior do próprio circo e depois esparramado sobre a cobertura.<sup>40</sup>

No livro *Circo Nerino*, os autores fazem uma descrição de como os circenses desse circo, no período das décadas de 1910 a 1950 no Nordeste brasileiro, realizavam a impermeabilização do pano, que para os mesmos era denominada de empanada:

Pronta, a empanada era armada e só depois de a primeira chuva tirar a goma do tecido é que era impermeabilizada. Para isso misturávamos, num tonel, ocre, cera de abelha italiana ou estearina e querosene, e levávamos ao fogo. Fervendo, o preparado era colocado em latas içadas por cordas até o alto do circo, e espalhado no pano com escovões.<sup>41</sup>

Assim como as outras tarefas no circo, a preparação da cobertura pressupunha um trabalho coletivo dos circenses. Quando surge a cobertura total, é unânime nos relatos dos entrevistados a participação de todos – crianças e adultos (homens ou mulheres) – na confecção. Waldemar Seyssel – Arrelia – que nasceu em 1906, em seu livro, descreve:

Primeiro, tínhamos que encerar o fio para a costura. Essa linha era chamada de fio de sapateiro e a enceragem (*sic*) era feita com um pedaço de cera, naturalmente. Segurávamos a cera na mão; o rolo de fio ficava no chão – eram muitos rolos! – enquanto a ponta era amarrada num prego (cuja cabeça era entortada para cima), pregado num canto da sala, onde as mulheres (artistas ou esposas de artistas) encarregavam-se da costura. Nós (as crianças) corríamos a cera pelo fio, de uma ponta da sala até o outro extremo, onde estava o prego (...) Em seguida, as artistas e esposas dos artistas, que sabiam coser, costuravam o toldo – operação que era chamada Palomba. Nós (as crianças) tínhamos o dever de enfiar as agulhas, iguais às que os marinheiros usavam para costurar as lonas dos navios.<sup>42</sup>

Pirajá Bastos, de família tradicional circense e professor há dez anos da Escola Nacional de Circo, da Funarte, vinculada ao Ministério da Cultura, vivenciou parte dessa memória até aqui relatada com relação aos processos de impermeabilização dos tecidos de cobertura e dos que rodeavam o circo e descreve-nos a metodologia preservada em sua memória. (Ver página 189)

Para uma lona média com 12 gomos (cada três gomos formam um quarto de pano) comprava brim branco (não falou a medida), sessenta quilos de parafina e dez litros de querosene. Para dar cor adicione um pacote de pó xadrez (era usual utilizar as cores amarela e verde). Junte todos os ingredientes em um tonel grande, leve ao fogo e fique mexendo até tudo ficar homogêneo.

Quando essa mistura esfriar a ponto de não mais ferir a pele do rosto, estará pronta para ser aplicada no tecido já cortado em gomos e costurado em um quarto de pano.

Para melhor proveito da mistura, colocava-se o quarto de pano um em cima do outro, para ir passando o excesso para o próximo quarto de pano.

Tinha uma equipe que ficava esfregando a mistura no pano para que a impermeabilização fosse completa e nenhum pedaço ficasse sem a mistura.

Depois o quarto de pano era esticado já na estrutura (argola) para que a secagem fosse completa. Era importante que o ar passasse pelo tecido para que o sol não danificasse o trabalho.

Alguém descobriu que misturando metade de parafina e metade de cera de abelha a impermeabilização era melhor. Sendo assim adotado por todos.<sup>43</sup>

Estes relatos sobre o preparo da impermeabilização do tecido mostram de maneira cabal a sua capacidade inventiva de produzir adaptações a partir do arsenal do seu saber, presente na memória familiar, além do nível de complexidade e sofisticação tecnológica que esses saberes atingiam e atingem.

No pau-fincado começou a surgir a iluminação com o uso de candeiros, alimentados por óleo, com mecha ou camisas incandescentes,

substituídos depois pelos lampiões a gás com carbureto. O circo já podia trabalhar à noite, dependendo da região do país em que se encontrava. Mesmo os que tinham iluminação elétrica, ao chegarem em regiões onde não havia eletricidade, voltavam à iluminação de carbureto. Esse fato é relatado por circenses que nasceram na década de 1930:

Nas cidades de Goiás, Mato Grosso, no Norte e Nordeste não tinha iluminação, então nós trabalhávamos com lampião de gás carbureto, mas também trabalhamos muito tempo, em alguns lugares, com querosene. Era interessante aquilo, porque soltava uma fumaça preta e, quando terminava o espetáculo, nós e o público estávamos com o nariz e as roupas tudo preto. **(Barry)**

Tanto no circo de tapa-beco quanto no de pau a pique, esses artistas ambulantes simplesmente chegavam aos lugares e se apresentavam, quando as autoridades assim o permitiam. Quando a companhia começava a ficar mais estruturada, principalmente no início do pau-fincado, o próprio dono do circo viajava dias antes do último espetáculo para fazer pesquisas na região e em cidades próximas, a fim de procurar um terreno onde pudesse armar o circo. Esse procedimento é até hoje conhecido como "fazer a praça". Era preciso localizar e preparar o terreno para a armação do circo, assim como entrar em contato com as autoridades locais, a prefeitura e a delegacia, para pedir permissão para suas exhibições.

Na maioria dos circos, até por volta de 1950 e 1960, os circenses moravam em barracas, armadas ao redor da lona mas, além disso, em algumas cidades era necessário ou possível alugar casas para os artistas, ou mesmo instalá-los em hotéis e pensões. Cabia a quem fosse preparar a praça, estabelecer o que era melhor para os artistas. Se não estivessem nas barracas, qualquer outro lugar não poderia ser muito distante do circo, pois em situações de emergência, todos deveriam estar prontamente no local onde o circo estava armado.

Em muitos circos pequenos, até hoje, é o próprio dono que faz o papel de preparar a praça. Mas, principalmente a partir do pau-fincado, co-

meçou a surgir no circo a figura do secretário. Isso no Brasil, pois já havia, na Europa desde o século XVIII, um profissional que desempenhava esse papel, às vezes denominado de agente ou empresário.


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

No circo-família qualquer circense, além de ser artista, podia exercer o papel de secretário. A característica mais importante da pessoa que exercia essa função de "preparar a praça" era ser alfabetizada. Precisava conhecer a língua portuguesa e a matemática, pois já pagavam taxas e impostos para as prefeituras locais. Como não poderia deixar de ser, o processo de alfabetização também fazia parte das atribuições do circo-família.

Aos poucos, outras famílias que conseguiam ampliar o circo, passando do pau a pique para o circo de pau-fincado, também começaram a contratar famílias-artistas; inicialmente no máximo uma família, aumentando consideravelmente os números no espetáculo. Ocorria também, em outros circos, que duas famílias fizessem sociedade. A partir desses contratos ou dessas sociedades iniciava-se, na família, a formação de uma empresa, de uma organização.

Um dos resultados dessas associações e dos contratos é o aumento de casamentos entre as famílias circenses. E destes surgem novas trupes e, possivelmente, a formação de novos circos.

Ao mesmo tempo em que o circo do pau-fincado era armado nas diversas regiões do Brasil, algumas condições materiais para a construção de uma outra arquitetura foram se consolidando: o caso do circo tipo americano. Esse circo confeccionado nos Estados Unidos, a par-

tir de 1820, constituiu um tipo diferente, pois ele era (e é) estaqueado, ou seja, a lona fica amarrada por  **estacas**, sem buracos no chão para sustentá-lo.

Esse tipo de circo só começa a ser fabricado e usado pelos circenses, no Brasil, a partir da década de 1940. Muitos relatos afirmam que só começaram a trabalhar nesse modelo de circo a partir das décadas de 1950 e 1960. A montagem e desmontagem são bem mais rápidas do que a do circo de pau-fincado e o transporte muito mais facilitado. Se antes era necessária uma semana para montar um circo, agora, podia-se armar da noite para o dia. A duração da estada na cidade foi se tornando mais curta, diferentemente do pau-fincado que permanecia no mínimo três semanas.

As mudanças físicas do circo trouxeram novas possibilidades de números e aparelhos, muitos já do conhecimento da maioria dos artistas. Esse conhecimento anterior, preservado, agora encontra meios de uso, na medida em que conseguia acesso à matéria-prima necessária: fabricando, importando ou comprando aparelhos.

Alguns memorialistas e pesquisadores<sup>44</sup> afirmam que há influência de técnicas e aparelhos utilizados em barcos, pelos marinheiros, na estrutura do circo: a escada de corda; os nós de marinheiro utilizados pelos circenses; as cordas; as armações; as agulhas de costurar o toldo; a forma de nesgar o pano e o arremate chamado de palomba; além da própria cobertura de pano com o mastro (espinha dorsal tanto do navio quanto do circo) evocando os barcos à vela.

Além das semelhanças estruturais também identificam nos marinheiros tanto a vida nômade que levavam, quanto as apresentações acrobáticas e outras exibições, igualmente feitas nas praças públicas das cidades em que aportavam.



#### **Estacas**

São feitas com madeira ou ferro, rebatidas no solo com pesadas marretas. Nas estacas, são presas as cordas do pano e de todos os aparelhos aéreos. As cordas externas do pano que se prendem em estacas chamam-se retinidas.

Não há discordância quanto às influências de todas as ordens na construção do "território" circense no mundo, mesmo que para algumas delas não se possa e não se pretenda, nesse livro, procurar suas origens.



Essa descrição histórica, que principia com a chegada dos “pioneiros” das artes circenses no Brasil, procurou observar o ponto de interseção entre as mudanças físico-estruturais do circo e o papel desempenhado pela família. Esse é o aspecto central da capacidade analítica do conceito de circo-família.

É importante identificar, em cada mudança estrutural do circo, a possibilidade de que elas expressem o conteúdo do conhecimento preservado na memória e os vários compartilhamentos e trocas de saberes com as culturas locais. Tais conhecimentos, antigos e distantes, identificavam um arsenal tecnológico que produziu um mundo instrumental não dado. Esses saberes mobilizados eram básicos e essenciais para promoverem mudanças e adequações a situações diversas, muitas vezes adversas. O organizador prioritário dessas mudanças era a forma com que os usos e costumes se travestiam em tradições e alargavam o âmbito das experiências culturais peculiares dos circenses.



Barry Charles pronto para apresentação de domador de circo

#### NOTAS

1. Citado por Roberto Ruiz. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 55.
2. Eric Hobsbawn e Terence Ranger. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
3. José Claudio Barriguelli, op. cit.
4. Maria Tereza Vargas (coord.). *Circo: espetáculo de periferia. Pesquisa 10*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura – Departamento de Informação e Documentação Artística – Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981, p. 25.
5. Idem, p. 24-25 e p. 54.

6. Júlio Amaral de Oliveira. “Uma história do circo”. In: *Circo: tradição e arte*. Rio de Janeiro: Publicação do Museu de Folclore Edison Carneiro. Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1987. As contribuições do autor são fundamentais para todo aquele que queira estudar o circo. Com certeza foi o pesquisador que reuniu a maior documentação sobre o circo no Brasil. Fez doações de seu acervo pessoal ao MIS de São Paulo.
7. Todos os termos característicos da linguagem circense, inclusive as nomenclaturas técnicas, estarão sendo marcados no texto pelo uso do termo em negrito. Tais termos estarão relacionados no glossário.



## NOTAS

8. Luis Franco Olimecha e Edson Olimecha foram entrevistados por Lício Neto, Aldomar Conrado e Roberto Cleto, em 1976 – cópiadesque catalogado no Arquivo da Biblioteca do IBAC sob o número 14/76. Luis Franco Olimecha montou e foi o primeiro diretor da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, em 1982.
9. Michelle Perrot analisa em seu artigo “Funções da família”, durante o século XIX, a questão das pequenas empresas familiares: “(...) o próprio patrão dá o exemplo: ele mora perto, às vezes no fundo de sua fábrica; a esposa cuida da contabilidade, e os empregados comparecem às festas de família. O paternalismo foi o primeiro sistema de relações industriais (...) Ele supõe no mínimo três elementos: moradia no local, linguagem e práticas de tipo familiar (...), aceitação operária. Se esse consenso se desfaz, o sistema se desmorona; foi o que sucedeu na segunda metade do século XIX, quando os operários (...) revoltaram-se contra as cooperativas patronais, que frequentemente encobriam um *truck-system* (pagamento de salário em gêneros) disfarçado.” In: *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 110. v. 4.
10. As estruturas físicas e arquitetônicas do circo no Brasil serão mostradas posteriormente.
11. Apenas quando um circo contratava um artista estrangeiro havia um contrato escrito, com ordenado e tempo estabelecidos.
12. Waldemar Seyssel. *Arrelia e o circo: memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Edições Melhoramento, 1977, p. 12.
13. Idem, p. 77.
14. Em particular: Maria Teresa Vargas, op. cit., Maria Lúcia Aparecida Montes, op. cit. e José Claudio Barriguelli, op. cit.
15. Hoje, a maioria dos proprietários e artistas dos circos mora em *trailers* nos fundos dos circos. Contudo, a relação de trabalho, o comprometimento com o circo como um todo, de cada artista, não se compara ao que se está analisando.
16. A presença no picadeiro de uma pessoa auxiliando o número, e que só fizesse isto no circo, chamada de *partner*, é algo recente na história do circo. As pessoas que cumpriam a função de *partner*, homem ou mulher, eram artistas, não cumpriam só isto.
17. Maria Tereza Vargas, op. cit., p. 40.
18. Regina Horta Duarte, op. cit. p. 257 e p. 260.
19. Júlio Amaral de Oliveira. Uma história do circo. In: *Circo: tradição e arte*, op. cit.
20. Congresso Nacional. *Annaes da Câmara dos Deputados (Organizados pela Directoria da Tachygraphia) 1927, Volume V — de 15 a 30 de junho*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1928. A grafia do discurso do deputado foi atualizada.
21. Idem, p. 482.
22. Idem, p. 510.
23. Carmem Lúcia Soares. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 1998. Outras obras dessa autora estão listadas na bibliografia.
24. Idem, p. 114.
25. Idem, p. 113.
26. Ibidem.
27. O Rogê que Alice faz referência é Roger Avanzi, que junto com Verônica Tamaoki publicou o livro *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.
28. Dirce (Tangará) Militello, op. cit., p. 67.
29. A maior parte das escolas de circo existentes hoje, no Brasil, inclusive o “circo social”, segue este mesmo princípio. É verdade que a maioria dos professores são descendentes diretos dos “tradicionalistas”.
30. “Quando você não aprende saltar direito, pode acontecer com qualquer criança, não só do circo, mesmo que seja uma rondada, um *flyflap*, você pode quebrar muitas coisas no corpo.” (Alzira)
31. Essa dimensão estará visível no momento em que se discutir o processo de transformação das estruturas físicas do circo.
32. Renato Rosso. Ciganos: Uma cultura milenar. In: *Ciganos: uma cultura milenar e A terra é minha pátria, o céu é o meu teto, a liberdade é minha religião*. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 79, v. 79, n. 3, abr.1985.
33. Para um melhor aprofundamento sobre os ciganos e circenses ver: Erminia Silva, op. cit., Regina Horta Duarte, op. cit. e Renato Rosso, op. cit.
34. Conforme trabalhos de Ricardo Bruno Mendes Gonçalves. *Tecnologia e organização das práticas de saúde*. São Paulo: Hucitec, 1994, e Emerson Elias Merhy. *Saúde: a cartografia do trabalho vivo*. São Paulo: Hucitec, 2002.
35. Para um maior aprofundamento sobre o circo durante todo o século XIX e parte do XX, desenvolvi uma extensa pesquisa em meu livro: Erminia Silva, op. cit., 2007.
36. *Última Hora-Revista*, op. cit., 2 de junho de 1964.
37. Anthony Hibbisley Coxé afirma que a maioria dos ginetes, que faziam exposições em meados do século XVII, tinham começado como mestres de equitação, baseados na tradição do adestramento equestre em áreas retangulares. No começo era o picadeiro .... *O Correio da Unesco*, op. cit., p. 5.
38. Erminia Silva, 2007, op. cit..
39. Erminia Silva, op. cit., 2007.
40. Dirce Tangará Militello, op. cit., p. 53-54.
41. Roge Avanzi e Verônica Tamaoki, op.cit., p. 118. Nesse livro é possível se ter uma ideia perfeita da construção do circo de pau-fincado nos anos de 1940, pois o mesmo foi registrado por meio de uma série fotográfica de Pierre Verger.
42. Waldemar Seyssel, op. cit., p. 78.
43. Pirajá Bastos gentilmente forneceu entrevista a Emília Medeiros Merhy, arquiteta, pesquisadora e cenógrafa. No final desse livro, apresento sob a forma de desenho e fotografia, as informações processadas por Emília, a partir do relato oral e da produção de maquete por Pirajá.
44. Antonio de Arruda Dantas. *Piolin*. São Paulo: Pannartz, 1980. Waldemar Seyssel, op. cit. e Dirce Tangará Militello, op. cit.



Pirâmide: sobre os ombros de Pires está Barry, à esquerda dele, Vilma, à direita, Mila e, sentados, Edmundo, Eli e Raquel. Pires, secretário de Benevenuto Silva, após o falecimento deste, casou-se com a viúva, Ester Riego, e passou a administrar o circo.

Após o casamento com Pires, quase todas do Circo Irmãos Silva (de Benevenuto) saem e o circo ganha vários outros nomes: Circo Zoológico Brasil, Circo Norte-Africano, Circo Pan-Americano e, por último, Circo Charles Barry

### 3 O respeitável público e o circo-família

---

Neste capítulo, será abordada a questão da convivência dos circenses com os "de fora" da cerca, do modo como elaboravam significados próprios e buscavam estratégias de enfrentamento para determinados problemas que exploravam a tradição em sua capacidade de operar sobre o mundo à sua volta, buscando soluções dentro do "universo territorial" do circo-família. Tais temas são recorrentes nos relatos dos circenses, quando falam do contato com o público e com os moradores da cidade; quando mostram o modo de enfrentar a incorporação do teatro, da música, da dança, das diversas expressões artísticas; a maneira de tratar a alfabetização; as relações que constroem com determinadas instituições específicas, como a Igreja e o poder público.

As relações entre circo e público e entre circo e cidade são temas estudados a partir de diversos pontos de vista, alguns dos quais já apresentados na discussão bibliográfica, mas que não foram além dos parâmetros estabelecidos pelos grupos constituintes dessa sociedade "dos de fora". O circo é visto sob a ótica dos elementos constituintes da sua organização do trabalho, das suas relações familiares, de sua memória, de seu processo educacional; mas de acordo com o conjunto de valores dominantes na sociedade não nômade. As representações do que seria o "normal" configurariam o que deve ser esperado de qualquer grupo social a partir de um lugar "fixo".

Nesse momento, é necessário analisar uma outra parte daquelas relações, ou seja, o modo pelo qual o circo-família elaborou para si este "outro". O "outro" pode ser entendido como o que lhe é

externo, pode ser entendido como "sociedade sedentária". A partir de seus relatos são caracterizados como "os de fora". A apreensão deste "outro" é realizada como um movimento de identidade/diferença. É relevante saber como o circense do circo-família via o público, como delimitava a interface do circo com o "outro"; como assimilava e interpretava a recepção da cidade e de seus habitantes; de que modo produzia estratégias e soluções dos problemas originados nessa interface.

Não sendo possível abarcar todas as questões que poderiam ser estudadas a partir desse "olhar para fora", procuramos analisar principalmente os temas referentes à inserção na sociedade não nômade, destacados dos próprios relatos dos circenses.



No final do século XIX e primeira metade do século XX, o circo certamente era a única diversão que chegava até muitas regiões do Brasil. Levava o exótico, como os animais ou as fantásticas proezas realizadas com os corpos; encenava esquetes, pequenas comédias e peças teatrais, nunca antes vistos pela maior parte da população. O circo, nesse período, qualquer que fosse o espetáculo apresentado (somente números, números e teatro, números e atuação de outros artistas) viveu uma fase de sucesso, marcando fortemente o imaginário da população no interior do país.

Por outro lado, mesmo considerando a existência desse quadro otimista, o circo via-se às voltas com estratégias de políticas públicas, pautadas pela lógica do "sedentarismo", o que consolidou a predominância de uma visão preconceituosa dos nômades. Para Regina H. Duarte essa visão não decorria do acaso, mas

de um processo, crescentemente determinante, ao longo do século XIX, da sedentarização e esquadrinhamento das relações sociais. Os artistas, vistos como grupos nômades presentes nesta sociedade, situam-se numa espécie de contramão em relação à tendência de fixação predominante na época.<sup>1</sup>

Em uma sociedade que se pretendia “fixadora” e com um conjunto de conceitos normatizadores aplicáveis às atividades das pessoas, esses grupos seriam considerados dissonantes frente aos projetos homogeneizadores.

Os circenses eram vistos como emissários de forças desconhecidas e hostis, convivendo de modo tenso e dicotômico, como o medo e o fascínio; o “temor e o maravilhamento” que se enredavam nessa trama. O que se temia, segundo a autora, era justamente a sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, além da incontrolável e prazerosa transformação da cidade.

Os artistas circenses, segundo a autora, detonavam no imaginário construído pela sociedade sedentária várias linhas dicotômicas na vida dos habitantes da cidade, acenando com a possibilidade de uma vida de trajetos, de constante alargamento de contornos e fronteiras, em oposição à família, ao trabalho fixador, à vida estabelecida em um lar imóvel e “estável” numa só cidade. Isso mobilizava temores e desejos.<sup>2</sup>

A partir dos relatos e fontes pesquisadas para esse livro, pude reafirmar várias das análises que Regina H. Duarte realizou para todo o século XIX. Mesmo que os artistas circenses, entre o final daquele século até a primeira metade do século XX, não sofressem restrições e perseguições, como o que ocorria com os ciganos, não estavam salvos de serem constantemente enquadrados no limite da marginalidade social. O público em potencial, os moradores de uma cidade ou bairro, na memória dos entrevistados, estabelecia relações paradoxais com o circo e o circense. Ao mesmo tempo em que se dirigia ao circo movido pela magia, fascínio e sedução, garantindo a sua existência, também o rejeitava.

Os estigmas daí decorrentes, como o de não possuírem família, um trabalho fixo e um lar, são também temas constitutivos dos relatos dos entrevistados. Mesmo reconhecendo que seu modo de vida era diferente dos “de fora”, demonstram estranheza frente às características que lhes eram atribuídas. Esses circenses transmitem a ideia de que havia uma constante vigilância sobre como viviam, trabalhavam, dormiam, comiam, moravam e sobre o comportamento de seus homens, mulheres e crianças.

Se um de nossos rapazes resolve passar umas horas sentado discretamente à volta duma mesa de um *night club*, é logo taxado de beberrão, libertino e outros adjetivos. Mas se um desses rapazes “sociais” que melhor estariam atrelados a uma charrua, for encontrado caído, vencido pelo álcool, justificam-no dizendo, “o rapaz está se divertindo”.<sup>3</sup>

Eu só conto o que eu tenho conhecimento, das desavenças na cidade, dos transtornos na época de frio quando eles diziam que atacava doença nas crianças da cidade e faziam o circo ir embora. Até a cor do circo que papai adorava, o vermelho e branco implicavam. Chegava na cidade e falava: “Ué, este circo deste velho...” – “como é que falava este partido antigamente” – tinha um partido que usava estas cores branco e vermelho, aí falavam que papai era político... e achavam que papai era daquele partido e chegavam até querer expulsar da cidade por causa da cor.

Então doença, né, doença das crianças, às vezes as crianças do circo pegavam sarampo, então as famílias comentavam: “as crianças do circo estão todas com sarampo, todas doentes, família do circo ‘sarampento’”. Então papai lutava muito, muito trabalhador honesto, correto, para poder manter o circo e as famílias que com ele trabalhavam. **(Alzira)**<sup>4</sup>

Para a sociedade? Para a sociedade, minha filha, o artista de circo não era nada, na época... o artista era um renegado. Nós não tínhamos aquela vantagem que hoje tem, porque hoje já melhorou um pouco. Mas naquele tempo, no meu tempo de moleque, o povo renegava a gente de todo o jeito. Nós chegávamos numa praça, armávamos o circo perto de um terreno assim... as vizinhas gritavam: “Prendam as galinhas que o circo está chegando...”, era isso que eles achavam que a gente era: marginal, bando de vagabundo que andava pelo mundo. Pelo contrário, se eles soubessem o sacrifício que a gente tinha de chegar naquela cidade para dar alegria para eles, mas eles não entendiam isso. A gente lutava para ir naquela cidade, viajando de carro de boi, e o circo, tudo ali... a gente atrás andando... outros ficavam dentro do carro de boi... a maior parte a gente andava porque o carro anda devagar. **(Ferreira)**

Está presente, nos relatos e nos memorialistas, o modo como os “de fora” – os da cidade – se manifestavam de forma estereotipada. Entretanto, agora, interessa verificar qual é a elaboração presente nos

relatos das fontes acerca desses "de fora". O preconceito era real, definições como "um meio equívoco", "mulheres sedutoras, desavergonhadas e conquistadoras", "homens vagabundos, desordeiros, desvirginadores de mocinhas" estão presentes nos relatos das minhas fontes. É preciso observar que o circense acaba por definir "os de fora" de uma forma homogeneizadora, do mesmo modo que os "de fora" faziam com eles.

Essa reflexão é importante, pois mesmo considerando reais o preconceito e o controle social, não se pode tomar "os da cidade" como um grupo uniforme. Essa uniformidade é dada pelo olhar do circense, pois o que fica claro é que esse grupo, a princípio, considerava que "todos os de fora" tinham ideias preconcebidas em relação a eles.

Por parte do circense esse era um processo tenso, que no seu entendimento estava instalado na relação do "nós, os da lona" com "eles, os de fora", como se fossem dois momentos de "ação e reação", em que apenas diferenças existissem, em um movimento de resistência permanente. Entretanto, essa tensão deve ser entendida como decorrente do modo pelo qual o circense se identificava e se distinguia relativamente a "este outro de fora". Ao mesmo tempo em que se fundamentava no mesmo universo de significações sobre a família e o trabalho desse "outro de fora", conferiam-se outros significados àquele universo.

Essa tensão era permanentemente mediada pela tradição, levando o circense a elaborar o *seu* modo de trabalhar e o *seu* modo de constituir-se como família. Isso garantiu a produção e reprodução do circo-família como um espetáculo singular.

Ao mesmo tempo em que garantiam em seu território a preservação do modo de se constituírem como um grupo singular, o controle externo desse modo de vida fazia com que, para serem aceitos, sentissem necessidade de demonstrar que eram possuidores daquelas mesmas características constituidoras "dos de fora", porém sob uma ótica própria daquele grupo. O circense dentro de sua singularidade, sempre esteve em sintonia e fora contemporâneo àquela sociedade; pois, diferentemente dos ciganos, tinha como proposta desenvolver estratégias para serem aceitos ou agradar a população à sua volta.

A constante tarefa de “agradar” e “levar alegria” era acompanhada da tentativa de se proteger, de voltar “para dentro da cerca” a fim de garantir a manutenção do circo-família. Essa proteção muitas vezes resultava em brigas corporais, prisões e na saída imediata do circo da cidade. O fato de serem tratados como vagabundos gerava conflitos, embora choques maiores ocorressem quando estavam envolvidas tanto a família restrita quanto a ampliada. Em todas as entrevistas realizadas para este estudo e nos relatos dos memorialistas, foram citados vários momentos em que foi necessário defender “a família circense” de ataques pejorativos. Arrelia, ao relatar uma briga ocorrida em um jogo de futebol, quando pequeno, refere-se a uma expressão que segundo ele era muito comum na época, e que um dos meninos teria lhe dirigido:

– É isso que eu sempre disse! Esse cara não passa de gente de circo!

Aquela expressão ‘gente de circo’ foi, para mim, o maior insulto do mundo! Avancei para o Paim e... novo bolo! (...) Eu estava desolado, porém orgulhoso, porque lavara daquela expressão “gente de circo” qualquer qualidade ofensiva, que pudesse atingir minha mãe, meu pai, meus irmãos e os demais membros da minha família.<sup>5</sup>



Observa-se neste relato que Arrelia parte para um confronto físico indignado com o que a frase “não passa de gente de circo” lhe provocava imediatamente como circense. Ouviu o insulto como dirigido à mãe, ao pai e à sua família como um todo. O que se pretende destacar é o modo particular como o circense trabalhava com essa questão. Na sua indignação, Arrelia parecia querer afirmar sua igualdade por também pertencer a um agrupamento familiar, mostrando estranheza quanto ao fato de que o “outro” não respeitou essa condição. Em outros relatos, como o de Ferreira, citado a seguir, está explícita a estranheza em relação a essa situação de hostilidade, que acabava por defini-los com características estereotipadas, que não condiziam com o seu modo de viver, segundo sua própria perspectiva:



Nós também não sabíamos o porquê que o povo marginalizava a gente. Nós éramos pessoas que vínhamos para trabalhar, as mulheres não saíam para serem prostitutas na rua. Moravam nas suas barracas, então eles achavam que as mulheres de circo não prestavam que eram prostitutas... agora porque disso... nós não podemos dizer o porquê que o povo da cidade achava que gente de circo não prestava... que o homem de circo era vagabundo... que era ladrão...

Nosso circo, por exemplo, no meu circo no tempo de moleque, nunca ouvi falar que no circo uma pessoa fosse roubar. Nunca nenhum homem e nenhuma mulher que fosse fazer prostituição na rua... porque disso eu não sei... porque não era da cidade, chegava na cidade... **(Ferreira)**

A organização do trabalho e o processo de socialização, formação e aprendizagem conformaram um indivíduo cuja referência era a manutenção e preservação do circo como um lugar de tradição e de família, causando "estranheza" o fato de que isso não fosse reconhecido.

Definiam-se da mesma forma que "os de fora", referindo-se a tudo que era diferente como "eles", os da cidade, os estranhos ao "nosso mundo", os que não nos aceitavam ou não entendiam como "nós" somos, "nosso" modo de morar, de trabalhar e de viver.

Assim, não é difícil concluir que, para o circense, estava sempre presente a possibilidade de tensão e de conflito no contato com a sociedade envolvente; ainda que reconhecessem que maravilhavam e apaixonavam seus espectadores. Disso resultou a necessidade de, no dizer de Arrelia, "lavar daquela expressão 'gente de circo' qualquer qualidade ofensiva" com relação ao circo e sua família; bem como a necessidade de Ferreira, a todo momento, afirmar: éramos trabalhadores, não éramos vagabundos, nossas mulheres eram mães de família, não saíam nas ruas para se prostituírem.

Apesar dos citados serem apenas Arrelia e Ferreira, é interessante observar que, para a maioria dos circenses nascidos até a década de 1940, é constante a menção a problemas advindos da relação do circo com as cidades. Esse tema enfraquece-se nos relatos daqueles que nasceram após este período. Provavelmente devido ao fato de que, a partir das décadas de 1940 e 1950, vários "outros" diferentes chegavam até as cidades onde antes apenas o circo ia.

Hoje em dia é comum ver atletas que realizam contorções espantosas, porém, no final do século XIX e até as primeiras décadas do século XX, eram os circos que mostravam todo e qualquer tipo de movimento com o corpo. Os circenses, homens e mulheres, aprendiam que o movimento do corpo, na realização de qualquer número, não representava apenas a demonstração que sabiam saltar, fazer trapézio ou subir numa percha. Era preciso imprimir nesse corpo algo mais que apenas destreza corporal. A execução do número tinha que aliar o encantamento àquela destreza, além das expressões corporais nas representações teatrais e danças.

Essa fusão sempre diferenciou o artista circense do ginasta. Era preciso, ao mesmo tempo, aliar segurança máxima e capacidade de cativar e seduzir.

O modo de subir numa cadeira: o artista tem que saber como sobe na cadeira, não é subir de qualquer jeito. Tudo isso o pessoal aprende, conforme aprende no balé. Nós temos que fazer o que... fazer a ponta do pé para subir naquele degrau...quer dizer que tudo isso ensina uma pessoa: olhar, não abaixar a cabeça senão fica feio, os braços, as pernas. Não precisa ter medo, trapézio não é bicho, é um aparelho e é tão bonito o número. **(Neusa)**

Tanto para Neusa quanto para todos os entrevistados e memoria-listas, fazia parte do ser circense ter que lidar com o corpo: saber olhar para o público, saber subir um degrau com ponta de pé, movimentar braços e pernas mesmo em um número pesado como o trapézio, de tal forma que o corpo se tornasse leve e sensual. Era inerente ao conjunto que representava o circo-família a produção desse encantamento. O artista circense completo deveria ser portador da magia de atrair o público. O público deveria ser cativado por ele.

Nesse jogo o circo-família "andava em cima de uma corda bamba", pois se de um lado tinha que desenvolver estratégias de atração dos "de fora", reafirmando para si e para aqueles que era um espaço de realização artística, que portava magia e convidava ao fascínio; por outro, não podia deixar de tornar evidente, cotidianamente, que era família, tinha moral, e que realizava um trabalho, ainda que diferente.

Não há como negar que na relação do circense com o seu público desenvolvia-se uma arte de agradar como estratégia. O público de-

sejava a sensualidade, a magia e o fascínio, e o circense atuava nessa direção. Nas suas estratégias, o circense procurava aprimorar toda a sua capacidade de aliar competência técnica e destreza de movimentos, com uma estética de atração, uma estética sedutora. Assim, o circo tornou-se um espaço privilegiado para o encontro do exótico, do fantástico e do mágico, por meio, também, da linguagem corporal.

Essa tensão é perceptível principalmente nos relatos das mulheres circenses. No picadeiro explodiam, expressando artisticamente todo o aprendizado da técnica e da estética sedutora, procurando realizar com a máxima perfeição o seu papel na apresentação do espetáculo, fosse acrobático ou teatral. Mas, quando falam sobre essa situação, apresentam-na dentro de um esquema restritivo, silenciando-se nos relatos sobre o assunto; reportando-se sempre à reafirmação do fato de serem mulheres de família, que tinham que exercer uma tarefa artística.

É engraçado isso, né! Você vê, aprendi quase tudo no circo, fiz muitos números. Eu e minhas irmãs éramos atrizes nos dramas de primeira grandeza. Mas sempre tinha alguém na plateia ou na cidade toda mesmo, que achava que a gente estava ali só para mostrar nosso corpo. Achavam que a gente era... sei lá... e a gente trabalhava tão direitinho. Parecia que a cidade não considerava mesmo o povo do circo. Ah! Mas tinha cidade que recebia a gente muito bem... mas não faltava aqueles que vinham com deboche. Aí você já viu, meu pai ficava bravo com eles, mas era muito rigoroso com a gente também. **(Alzira)**

E uma freira que chegou assim, uma vez, numa matinê, nós estávamos fazendo um número de escada, ela chegou e falou assim para nós: "como vocês são bonitinhas, mas vocês ficariam tão bonitinhas se vocês vestissem uma roupa mais decente", nós estávamos de calção até o joelho, o corpetinho vestido até em cima. E nós, vestidas para trabalhar ali, e vem a freira com uma porção de crianças: "ai que gracinhas que vocês são, mas vocês ficariam mais bonitinhas, nosso Senhor ia gostar muito mais de vocês se vestissem uma roupa mais decente". Aí o meu irmão estava nos fundos do camarim, trocando de roupa correndo para entrar, para trabalhar, perguntou: "o que ela falou?" Minha irmã respondeu e ele: "fala para ela que amanhã nós vamos trabalhar pelados", de raiva. O preconceito era um problema sério. **(Yvone)**

Infelizmente mulher de circo não presta, alma de circo não presta, gente de circo não presta. Em geral, eles podem achar ótimo, você é formidável, tudo ótimo, mas na primeira discussão era a primeira coisa que você escutava: “Logo vi que é de circo, gente de circo não presta, mulher de circo não presta!” Por que mulher de circo não presta? Ela é dona de casa, cozinha, borda, lava roupa, faz tudo o que uma dona de casa faz. E de noite ela se torna uma estrela. (**Carola** – Ver “Um pouco de cada um” na página 172)



Os circenses, em particular a mulher, aprendiam que era natural portarem-se com graça e leveza no picadeiro, mas, ao mesmo tempo, era algo que parecia contradizer a moral vigente. Mais ainda, o que realizavam no circo anulava o fato de serem portadoras de saberes, que as tornava, junto com os homens, protagonistas de uma tradição de profissionais circenses. Não eram consideradas trabalhadoras, mas apenas “chamariscos” por “exporem” seus corpos. Ao mesmo tempo em que se obrigavam a se reconhecerem no exercício do seu ofício, tinham que produzir uma distinção relativa a como esse era compreendido.

Os estudos sobre o circo raramente se detêm nessas questões, procurando verificar o significado da linguagem corporal, enquanto constitutiva da arte circense.

As atrizes são descritas como anjos, crianças inocentes. Entretanto, expõem o corpo em roupas justas e gestos insinuantes. Fascinam pelo verniz cosmopolita, adquirido nas viagens, são elegantes, têm poses e vestes diferentes.

Submissas e independentes agitam a imaginação de homens e mulheres. Sua submissão ao dono da companhia é implicitamente apontada nos artigos de jornais, quase que como a dependência das prostitutas ao cafetão. (...) Também Albano, dono da Companhia que tinha seu nome, “trazia no seu elenco duas figurinhas de truz”, como chamariscos. As atrizes também se submetiam aos homens da plateia, pois pas-

savam boa parte de seu tempo apanhando chapéus para restituí-los aos donos com um sorriso sempre obrigatoriamente estampado no rosto.

Aqui, a atriz assemelha-se à prostituta, ambas encenando “múltiplos papéis, dissociando aparência e essência, interioridade e exterioridade, perdendo-se definitivamente no labirinto das sensações”.<sup>6</sup>



Não há como negar todo jogo de sensualidade nos corpos femininos e masculinos de artistas. E, independente se algumas mulheres tinham ou não uma vida que era chamada de “airada”, o fato é que há um desconhecimento sobre essa mulher trabalhadora e sua relação enquanto integrante de um coletivo familiar. Sem querer afirmar que eram puras e ingênuas, há uma tensão entre uma visão que considerava a arte de agradar, desenvolvida tanto pelos homens quanto pelas mulheres circenses, como uma forma de exploração dos corpos femininos pelos homens e, por parte das mulheres, a submissão e o comércio de seus corpos, em uma clara confusão do que significava ser artista.

Nos relatos, as entrevistadas apontam exatamente o oposto, pois as mulheres se referiam às rígidas regras morais a que estavam subordinadas no espaço do circo-família sob o ponto de vista das relações patriarcais constituídas, que “exigia” da mulher do circo o mesmo comportamento “exigido” pela sociedade “dos de fora”. Era preciso que se comportassem de forma a demonstrar sempre que tinham “muita moral”. Fora de seu território a mulher circense era vigiada não só pelos moradores da cidade, como também pelos seus próprios companheiros.

Nosso pai era bravo demais. O nosso irmão Nuto era fogo para nós. Não podia namorar. No baile não podia dançar junto que ele tirava do baile. Tinha muita moral. Até para vestir as roupas era cobrindo o calcanhar. No início nós trabalhávamos de calça de meia, aquela inteiriça, sabe?

Para mulher do circo era muito pior do que para o homem. **(Alzira)**

O homem circense cobrava da mulher, de modo vigilante, uma postura permanente de afirmação de sua moralidade. Mas, quando em contato com os "de fora", tanto homens quanto mulheres descrevem a discriminação sofrida por elas, recomendando que não se expusessem a relacionamentos fora de seu território devido às consequências da segregação que iriam sofrer.

Apesar de não ser a proposta desse livro analisar publicações no campo da literatura a respeito do circo, vale a pena mencionar um romance em particular, *A filha do diretor do circo*, que trata do tema em discussão.<sup>7</sup>

O enredo ocorre no fim do século XIX, em meio às nobrezas alemã e austríaca, e trata justamente dos "graves" problemas sociais desencadeados pelo amor de um jovem aristocrata por uma atriz circense. A autora, em quase 500 páginas, desenvolve esta trama demonstrando que era impossível uma mulher de circo, que "se expõe publicamente, convivendo em um ambiente equívoco, pernicioso, corrompido, vulgar, extrovertido, sem ídole, sem escrúpulos, tornando-se frívola, artificial, o que a fazia desconhecadora dos verdadeiros deveres da mulher", se relacionar com um "membro respeitado da sociedade", mesmo que esse não fosse de origem nobre. O casamento entre pessoas tão diferentes faria do homem um "ser infeliz", pois todos "da sociedade" somente veriam a mulher como portadora daqueles "defeitos". O casamento não se realiza, a atriz é que se torna infeliz, mas a autora encontra um caminho para salvá-la daquele "mundo equívoco": sai da Europa para os Estados Unidos da América, para tornar-se irmã de caridade de São Vicente de Paula.

Algumas das mulheres entrevistadas para esse estudo leram esse romance. Discordaram de quase todo o livro, entretanto concordaram com as dificuldades encontradas por algumas circenses que, ao se casarem com um "moço da cidade", tiveram problemas familiares e sociais quando deixaram de acompanhar o circo. Por outro lado, há casos de homens da cidade que ao se casarem com mulheres circenses e acompanharem o circo, passaram pelo processo de aprendizagem e acabaram formando uma família de artistas circenses. Em todo caso, falar desse romance nesse momento tem como perspectiva apontar que tal tema estava presente no imaginário social da época.

Você vê, quando acontecia de alguém do circo casava com gente da cidade, se era o homem, trazia a mulher para ser artista, se era a mulher era difícil o homem ir para o circo, era ela que ia embora. Mas isso era muito raro acontecer, porque dava muito problema mesmo. **(Alzira)**

– Querem saber? Mulher de circo só deve casar com homem de circo. Todas que vi casarem com rapazes de outras atividades acabaram mal, sofrendo como intrusa o constrangimento da família do esposo, para serem abandonadas três meses depois.<sup>8</sup>

Apesar da clara posição patriarcalista de chefe de clã do homem circense, exigindo que suas mulheres se comportassem “dignamente” para fora de seu território, o circo-família, através do processo de formação e aprendizagem e da organização do trabalho, mediados pela tradição, não discriminava dentro de seu território as meninas e os meninos como portadores da tradição. Como se observou em capítulo anterior, não era possível no circo-família que uma pessoa, homem ou mulher, desconhecesse todo o processo de organização do circo.

Depois que eu casei? Acho que não muda muito não, porque eu continuei trabalhando igual. Mais porque aí tinha as crianças para cuidar, a casa, as roupas do circo para bordar, para costurar, tinha os ensaios e tinha que trabalhar nos espetáculos, mas eu continuei trabalhando. Eu trabalhava até três ou quatro meses de gravidez, trabalhava porque tinha condições, depois que engordava tinha que sair. Então tinha que esperar um prazo de três meses depois do parto, durante três meses eu não fazia número. Depois tornava a fazer outra vez, eu nunca perdi meus números, nunca deixei de fazer. **(Alice)**

As mulheres entrevistadas concluem ser necessário o comportamento patriarcal, primeiro como um esquema de proteção e segundo porque não eram apenas elas que estavam sendo hostilizadas, era o circo como um todo: o seu trabalho, a sua moral, a sua família. Ao mesmo tempo em que eram defendidas pelos companheiros, também o era o circo-família. Observa-se que os problemas com as mulheres foram deslocados, transformaram-se em problemas do circo como um todo e não pertinentes apenas a elas.

Por exemplo, se um cara vinha e falava para uma das irmãs “oi, gostosa”, eles iam e “ó, batiam”, para mostrar que a gente era de família, que nós somos gente. (O irmão) com dezesseis anos foi fichado em Valparaíso, porque um carinha da cidade, um filhinho de papai, veio e chegou na irmã e falou assim: “escuta, quanto é a entrada do circo”, ela respondeu, aí ele perguntou: “e para eu te ver pelada”, ... e (o irmão) não quis saber, tirou sangue... Então era uma luta, nós lutamos muito para mostrar a moral de família. **(Yvone)**

Esse modo tenso de viver – à noite na apresentação do espetáculo expondo o corpo, e realizando gestos suaves, produzindo movimentos e desafios acrobáticos, representando uma peça teatral; e de dia, vivendo não somente uma dinâmica familiar centrada no patriarcalismo, na moralidade rígida – era enfrentado pelo circense de uma maneira que reforçava as suas relações com a natureza do seu trabalho e com as suas características familiares. Disso resultou em um não falar (homens e mulheres) sobre os seus “jogos de sedução”, para que não fossem confundidos com aqueles que os comercializavam na direção da prostituição.

Eles tinham um pensamento bem diferente de hoje. Antigamente tinha problemas, o artista tinha muitos problemas, muitos mesmo, não só de circo. Eu não tive problema nenhum na minha cabeça, porque a minha família era de circo. Eu era artista, minha família era artista. Aquilo para mim não refrescava nada que gostasse ou não gostasse, entende? Eu queria trabalhar, queria fazer um número. Meu sonho era ser... queria ser uma grande artista. Eu não ligava, mas tinha problema. **(Alice)**

Apesar daquela relação tensa, não abandonavam o seu território, o que era evidenciado através do constante trabalho de aprimoramento técnico e artístico, implicado na produção e reprodução do circo como espetáculo para que à noite fosse apresentado no picadeiro. Esse processo tinha que, diariamente, “romper” com a tensão vivida pelos circenses, em um movimento que permitia a manutenção de todo o conjunto entendido nesse estudo como circo-família.

A tradição era permanentemente fabricada, o que possibilitava tratar positivamente daquela tensão, mesmo sendo posta à prova a cada minuto.



O processo de socialização, formação e aprendizagem pelo qual passava o circense assegurava que a tradição fosse preservada. A solução dos problemas era dada em seu próprio território, mesmo que parte deles fosse “resolvida” por meio de confrontos. Ser um(a) “artista circense” e “pertencer a uma tradicional família circense”, mesmo construída a partir de alguém que havia fugido com um circo, garantia a produção e reprodução do circo-família.

No nosso tempo a arte circense era como uma religião, era um apego, um ego que a gente tinha. Acho que era, por exemplo, “eu sou uma artista de circo”, eu dizia isso... assim se alguém... se eu fosse agravada por alguém assim “Ah! Você qualquer coisa... com desdém”, eu dizia “eu sou artista circense”. Por que eu dizia isso? Porque eu trabalhava, procurava aprimorar tudo o que eu apresentasse. Podia não ser bom, mas eu procurava fazer bem. Então a arte circense era uma coisa que as pessoas tinham aquele apego “eu sou uma artista”, uma artista assim profissional, como na parte assim da moral, na parte da família. A gente não podia deixar eles acabarem com o que nossos antepassados construíram. **(Yvone)**



Outro aspecto sobre a atuação do grupo circense quanto à sociedade que o rodeava pode ser analisado a partir de como o circo-família enfrentava adversidades. As estratégias de enfrentamento dos problemas os levavam a não transferirem uma boa parte das soluções para fora do seu território. E, nesse sentido, os temas da alfabetização e da criança são particularmente expressivos.

Ser “iniciado” na arte e ser alfabetizado, ambos os procedimentos desenvolvidos dentro do circo, era parte do processo de socialização, formação e aprendizagem. Saber ler e escrever era necessário para lidar com as questões financeiras do circo, para escrever os programas dos espetáculos, confeccionar cartazes de propaganda. Um conjunto de ações exigia essa formação como as que eram executadas no momento de se “fazer a praça”: requerer junto às prefeituras a autorização para a entrada na cidade; determinar preço dos ingressos, inclusive dependente de uma verdadeira pesquisa de mercado

na cidade em que se pretendia instalar; fazer anúncios e propagandas para publicar nos jornais da cidade.

No circo-família, ninguém podia ser analfabeto. Como já apontado anteriormente, o fato de ser um grupo cuja base de capacitação e formação era a transmissão oral não significava que eram (ou são) analfabetos. Além das razões já mencionadas, parte das representações teatrais era transmitida oralmente e depois decorada, em particular quando, durante todo o século XIX, eram encenadas peças do gênero pantomimas. Mas, a partir da segunda metade daquele século até as décadas de 1950 e de 1960, inúmeros textos foram escritos e obras literárias adaptadas pelos próprios para serem encenados nos palcos e picadeiros.

Quando o tempo de permanência no país vai se tornando mais marcante, houve um aumento significativo de textos e manuscritos produzidos e representados no circo. O teatro no circo explicitava a linguagem escrita no circo-família.

Para alguns o teatro seria um “novo” elemento que a “tradição” incorporou – reformulando a maneira de apresentar o espetáculo – no mesmo processo de socialização, formação e aprendizagem característico desse grupo social neste período.

Entretanto, a análise já realizada no primeiro capítulo é que o teatro não era algo “novo”, mas sim constituinte da produção artística circense. Várias foram as incorporações do modo de fazer teatro no Brasil, que os circenses iam fundindo ao seu modo de produzir o circo como espetáculo. Quaisquer outras “novas” expressões artísticas eram aprendidas, ressignificadas e incorporadas nos mesmos moldes do conjunto dos outros elementos que definiam o circo-família na sua contemporaneidade. Os componentes nucleares que compunham (e compõem) o mundo do trabalho circense e que orientam esse estudo – a contemporaneidade da linguagem circense, a multiplicidade da sua teatralidade, o diálogo e a mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos culturais de sua época – não ocorreriam sem um processo de alfabetização.

Essa forma de analisar o teatro e circo não é consenso entre os estudiosos e os próprios circenses. Como já visto anteriormente, alguns deles definem o circo-teatro de modo a diferenciá-lo do circo de nú-

meros. O primeiro seria a expressão do que é “popular” na sociedade e o segundo, por diferentes fatores e de acordo com o universo conceitual e temático de cada um deles, seguiria representando uma “tradição aristocrática”.

Aqui no Brasil, quando o circo se estruturou já faziam parte dos espetáculos vários tipos de encenações. Às vezes só com palhaços, depois com textos maiores, na medida em que aumenta o domínio da língua e que se estabelecem no país. Representar no circo não era uma novidade.

Não se pode exigir do circense o conhecimento da história da representação teatral no circo. Contudo, nos seus relatos fica claro que o teatro não alterou o processo de socialização, formação e aprendizagem e a organização do trabalho.

Então papai montou grande teatro, grande guarda-roupa, grandes montagens, ele fez tudo isso no circo dele: com as filhas e a família toda. A profissão circense era passada de pai para filho, e o teatro também. **(Alzira)**

Eu mesma ensaiava o pessoal da companhia, a ginástica, às sete horas da manhã. Quando era nove horas entrava as peças, dramas, ia até as 11h, 11h30. Íamos para casa, quando era 14 horas, a gente voltava, tinha ensaio de peças, dramas e quando era 16h, 16h30 íamos embora. **(Neusa)**

Eu fui assistindo aos ensaios. Então, dali comecei a gostar de teatro. Aí ele [o tio] falou: “Teatro para você já está mais ou menos. Agora vamos passar para o picadeiro. Está faltando um para o trapézio e para a báscula. Você vai fazer.” **(Armando)**

De manhã cedo era escola de salto, depois era de aparelhos de ar, depois tinha escola de animais, depois tinha aula de canções, a bandinha também ensaiava. Depois era ensaio das peças. Todas as crianças participavam de todos estes ensaios. **(Barry)**

Não, não havia contradição de aprender número, ter número e teatro. Tinha quem não gostava de entrar nas peças, e tinha quem chorava para entrar em peças. Na verdade quando tinha um dia que, por exemplo, não ia meu trapézio

em balanço eu ficava superfrustrado. No dia, também, que não tinha o “Cego de Barcelona”, que eu fazia o papel do guia do cego, eu ficava superfrustrado do mesmo jeito. **(José Wilson)**

Os textos eram em geral copiados de autores conhecidos do teatro brasileiro, adaptados e recriados para o palco/picadeiro, havendo quem traduzisse textos estrangeiros. Como se pode verificar, com o teatro no circo tornou-se ainda mais importante o processo de alfabetização desenvolvido pelo circo-família.

Algumas das peças encenadas foram escritas pelos próprios circenses. Porém, muitos textos que circulavam entre eles eram anônimos. Tenho em meu poder uma parte do acervo documental da família Temperani.<sup>9</sup> A maior parte desses documentos consiste de manuscritos de peças – comédias e dramas – encenadas no circo dessa família. Alguns deles possuem o nome do autor ou fonte de onde foram copiados, bem como as datas das cópias e da encenação. Entretanto, a maioria é escrita à mão sem indicação do autor.

Além desses manuscritos, fazem parte desta documentação os textos originais de peças teatrais da Bibliotheca Dramática Popular, publicados pela Livraria Popular de Francisco Franco – casa fundada em 1890, em Lisboa – e textos oriundos dessa mesma livraria, mas editados pela Livraria Teixeira, localizada na cidade de São Paulo, desde o início do século XX. É interessante observar que na edição portuguesa constam na capa e contracapa os dizeres:

Representada com grande sucesso nos teatros Nacional, São Carlos, República, Politeama, Variedades, Rua dos Condes e Apolo de Lisboa, São João, Baquet e Sá da Bandeira do Porto e Brasil.

Primeira casa do país no gênero teatral e fornecedora das principais livrarias (na especialidade) e das principais sociedades e grupos dramáticos de Portugal, África e Brasil.

Já na edição brasileira, a Livraria Teixeira faz saber aos circos:

Representada sempre com extraordinário agrado em todos os teatros de Portugal e Brasil. Primeira casa do país no gênero teatral e fornecedora das primeiras sociedades, grupos dramáticos e circo do Brasil.

Alguns dos textos manuscritos dos Temperani são cópias dos folhetos publicados pela Livraria Teixeira, mas com adaptações – com retiradas ou com acréscimos – pelos circos. Os circenses fazem constantes referências a essas publicações, que teriam sido uma fonte importante para suas representações.

Todo esse processo de trabalho – manuscritos anônimos ou copiados dos folhetos, adaptações dos textos do teatro para o circo, produções de textos pelos próprios circenses – pressupunha conhecimento da leitura e da escrita, além da criatividade gerada por um conjunto de saberes e práticas presentes, que já garantia ao circense a capacidade de encenar peças mesmo antes da entrada do palco de teatro no circo. Embora a transmissão dos saberes continuasse a ser oral, a escrita e a leitura faziam parte da qualificação “verdadeira”.

O teatro significou um aperfeiçoamento da linguagem escrita e falada, bem como reforçou a ideia de que a aprendizagem, qualquer que fosse, era incorporada para produzir e reproduzir o circo-família:

Outra coisa que foi bom para a gente de circo foram os dramas. Foi muito bom. Crianças que não sabiam o português direito aprendiam aquele texto do teatro e com ele iam aprendendo a falar. Mesmo porque tinha o ensaiador nosso que era um homem já estudado, ele ia ensinando a gente. Então, nós fomos aprendendo assim um pouquinho de português que a gente tem.

Foi dentro do ofício, dentro do trabalho, dentro dos dramas que nós aprendemos isto. A maior parte dos artistas antigos aprendeu mais assim, nos dramas. Lendo os textos da peça e o ensaiador corrigindo o português da gente. **(Ferreira)**

Aprendia a ler, também, por conta do teatro. Porque se você tem uma peça... nós temos que saber ler... pela seguinte forma ... tem que se pegar as deixas. Como é que vai dar um papel para você estudar... tem que dar a deixa para você ... tem que entrar, tem que ler. Se você não souber ler como é que vai dizer seu papel? Não pode. É obrigado o pessoal a saber ler e escrever. **(Neusa)**

Os circenses que nasceram nas décadas de 1910 e 1920 relatam as dificuldades encontradas para conseguir entrar em uma instituição escolar, primeiro porque não permaneciam tempo suficiente na cida-

de, e segundo, até por decorrência disto, as escolas não os aceitavam. Entretanto, essa dificuldade não impedia que as crianças aprendessem a ler e a escrever. Normalmente, o secretário<sup>10</sup> ou um circense tornava-se o responsável pela alfabetização das crianças; como também se podia contratar alguém da cidade para ensiná-las no próprio circo, ou levá-las à cidade para terem aulas particulares. O importante é assinalar que o circo-família, de alguma forma, acabava por garantir a alfabetização de suas crianças e adultos.

Em crianças nós tínhamos horário para estudar. Pegava aquela mesa comprida... Quando estávamos maiores eles arrumavam escola para nós. Quando não tinha, o secretário botava aquela mesa comprida e a criança ficava toda em volta da mesa e ele nos dava aula. Nós estudávamos ali, com o secretário da companhia.

Dentro do circo, mais do que na escola. A gramática, tudo a gente estudava. A matemática ninguém ficava sem saber, de jeito nenhum, principalmente a tabuada. É uma coisa enjoadinha de fazer, tinha os baleiros, senão como ia fazer conta com os baleiros. **(Neusa)**

Eu estudei assim no circo... eu estudei ... Porque teve uma época que o meu tio contratava um professor para ir com o circo. E aqueles que já formavam quase o 5º ano, depois, ficavam ensinando os outros menores que não sabiam. Nós ficávamos estudando dentro do circo. Quando tinha condições contratavam uma professora, quando não, tinha aqueles que já sabiam e ensinava a gente. **(Ferreira)**

Quando não tinha professor que vinha, ou ele ia embora, meu pai punha em escola particular. Eram todas as crianças. Existia aquele tipo de escola particular. Às vezes era em quarto de casa, era em garagem. Eu lembro assim... em grupo escolar eu nunca fui, eu nunca frequentei, não fui nunca porque não era sempre que aceitavam. **(Yvone)**

Então é o seguinte, quando eu era bem pequena, seis anos e comecei a trabalhar, eu já sabia ler e escrever. E eu gostava muito de estudar, e nas escolas daquela época que era muito difícil aceitarem crianças de circo, tinha problema. Então minha avó arrumava professores particulares, elas vinham em casa

para dar aulas particulares para todas as crianças do circo. Antigamente tinha muita moça que dava aula particular, na garagem, nas casas delas, em salões e nós íamos estudar, pagávamos e estudávamos. **(Alice)**



Tudo o que aprendiam era revertido como patrimônio para o próprio circo, o que tem sido tratado com certa estranheza por parte de alguns estudiosos do tema, podendo ser, possivelmente, a causa de conclusões como as que se seguem.

Como resultante da própria característica intrínseca do circo – o nomadismo – as crianças veem-se completamente desamparadas quando chega a idade escolar.

As dificuldades para estudar não estão só relacionadas a esses impedimentos externos. A própria organização interna do circo dificulta o estudo.

Quando atingem a maioridade veem-se sem estudo, sem aprendizado de outra profissão. Então permanecem no circo, obrigadas pela atual estrutura de ensino e pelas próprias condições do circo.<sup>11</sup>



Os problemas decorrentes dessa tentativa de inserção foram reais. Contudo, será que se pode concluir, considerando a singularidade deste grupo social e a sua constituição histórica, que as dificuldades para estudar estavam também relacionadas à organização interna do circo? Até que ponto a validação social através da educação, em uma instituição formal, era a perspectiva desses circenses? A partir dos relatos seguintes, presentes no trabalho de Maria Tereza Vargas, é possível concluir que esses artistas do circo-família, quando atingiam a maioridade, se viam sem estudo, e assim incapazes de terem outra profissão.



Eu pelo jeito vou ficar em circo. Pretendo seguir minha carreira de circo. Igual meu pai. Meu pai morreu no circo. Então vou seguir a vida dele também. *(Tanaka, Circo do Chiquinho)*



Olha, nós largamos do circo um ano para ver se a gente deixava, por causa do estudo dos meninos. Mas nós não conseguimos. Quem é de circo não larga mesmo. Então minha filha está estudando de praça em praça e nós estamos no fundo do circo. (*Wilma de Oliveira, Circo Paulistão*)



Eu os colocaria na arte. Primeiramente gostaria que ele estudasse, fosse o que eu não pude ser: advogado. Depois, meu filho: venha para o circo, vá para o circo, para o teatro, vai para isso, porque a arte é que está na alma da gente. Eu, por exemplo, gosto de circo, tenho paixão, sou frustrado por não ter filhos... pra estudar, pra fazer aquilo que eu queria ser: um advogado e depois circense, acompanhar o pai, que sou palhaço há cinquenta anos. (*Garrafinha, Circo do Carlito*).<sup>12</sup>

Ao mesmo tempo em que discorrem sobre as dificuldades e até mesmo "desejos" de terem outra profissão, uma outra leitura é possível: não se sentem "obrigados" a permanecer no circo porque não tiveram outras oportunidades profissionais.

As leituras que caracterizam o circo a partir de "perdas e ganhos", da "ausência" e da "falta de algo" reduzem esse grupo a noções preconcebidas, estabelecidas a cada período como prioridades para as pessoas. Para os circenses entrevistados era muito comum as crianças do circo serem vistas como "abandonadas", "sem educação", "coitadinhas nem estudar elas podem, elas não têm família" (no caso da Alzira), ou apenas como "chamariscos" para atrair o público.

Nós, do mundo do circo e que, desde a infância, aprendemos a ser artistas ambulantes, tínhamos grandes tarefas à frente: não só éramos exercitados na arte e especialmente treinados em alguma habilidade para a qual demonstrávamos maior inclinação... como também tínhamos que aprender as primeiras letras...<sup>13</sup>

Este relato de Arrelia versa sobre o seu tempo de criança. Em outro momento de seu livro de memórias, o autor descreve um diálogo com seu pai no qual este relatava como era no seu tempo de infância.



– Chegávamos ao circo às seis horas e fazíamos uma limpeza rápida nos cavalos que iriam ser ensaiados. (...) Enquanto fazíamos isso, meus outros irmãos, que trabalhavam com meu pai num número de “ícaros” (modalidade de acrobacia sobre os pés), já estavam à espera, no picadeiro, juntamente com outros artistas que iam ensaiar suas exhibições sobre o tapete. Findos esses exercícios, entrava a turma de acrobatas, depois a de saltadores e assim por diante, até que todos tivessem feito suas obrigações (...)

– Nossa manhã era assim, dura e trabalhosa. Voltávamos para almoçar, lá pelo meio-dia. Depois do almoço, tínhamos lições para fazer e livros para estudar; esse trabalho era assistido por minha mãe, que era quem nos ensinava a ler e a escrever. Três vezes por semana tínhamos lição de música e meu pai era o professor.<sup>14</sup>

Arrelia nasceu em 1906, seu pai provavelmente na década de 1880, e ambos relatam a obrigatoriedade na formação do circense de saber ler e escrever.

Certamente ocorreram casos de circenses que desejavam estudar em uma instituição escolar formal e terem outra profissão. Contudo eram exceções, mesmo porque, entre as possibilidades de realizações, a prioridade era dirigida ao próprio circo:

— Não demos continuidade em faculdade ou alguma outra coisa, porque faculdade seria para você se formar advogado, médico e não havia necessidade. Afinal de contas éramos artistas. **(Carola)**

As possibilidades para que as crianças do circo deixassem de ser as continuadoras da arte circense ainda não estavam dadas; pois isso significava que elas não passariam pela aprendizagem interna, tendo que se fixar em algum lugar para receber outra formação e outra aprendizagem.

A tradição de que a geração seguinte deveria ser a portadora dos saberes que garantiam a manutenção do circo-família esteve muito presente nos relatos dos artistas daquela época.

Os circenses entrevistados demonstraram dualidade em sua posição quanto à escolaridade fora do circo. Ao mesmo tempo em que

incorporam um discurso de valoração social via “diploma”, a análise das entrevistas permitiu observar que toda a aprendizagem, via alfabetização ou escolarização, tinha como referência seu uso no espaço circense, na produção do espetáculo. A profissão a ser perseguida era a de artista circense, com o forte sentido de pertencer a esse agrupamento.

É nessa direção que se pode entender as falas de Alice, “eu não ligava, eu queria mesmo ser uma grande artista”, ou de Carola, “afinal de contas éramos artistas”, de que a valoração do fato de serem artistas de circo constituía uma referência sedimentada e fundamental. Isso também está presente na fala de Garrafinha, que, mesmo contendo a ideia acerca da importância social de seu filho obter um “diploma”, complementou esse relato dizendo que queria que seu filho – ou ele mesmo – fosse advogado mas sem deixar de ser circense, de modo que seu filho, depois de formado, voltasse para a “arte”, para o circo para “acompanhar o pai, que era eu, que sou palhaço há cinquenta anos.”<sup>15</sup>

Há que considerar que os circenses encontravam dificuldades reais quando tentavam colocar seus filhos em instituições escolares. Devido a seu nomadismo as escolas não os aceitavam como alunos. Os nascidos antes da década de 1930 foram à escola formal esporadicamente e alguns deles nunca chegaram a frequentá-la.

Em alguns circos, o secretário contatava também as escolas quando ia “fazer a praça”. Mesmo aquelas que aceitassem as crianças como alunos, era na condição de ouvintes. As crianças não eram matriculadas:

A gente chegava e pedia. Aliás... tinha até companhia ... quando a gente chegava, já tinha até colégio para nós. Aí botava uma cadeirinha para a gente estudar. Mas isso quando levava mais tempo na praça, de um ou dois meses. **(Neusa)**

Quase todos os circenses entrevistados relatam que a partir de um determinado período a aceitação das crianças circenses nas escolas começou a mudar. Para eles, Getúlio Vargas teria obrigado as escolas a aceitarem que filhos de artistas de circo frequentassem as aulas do curso primário, mesmo que fossem apenas ouvintes e não houvesse, ainda, uma matrícula formal:

Quando ia a criança, depois... os mais novos, eles iam como ouvintes. A Mila e a Wilma [irmãs gêmeas caçulas de Yvone, nascidas em 1936] já pegaram o grupo, frequentaram o grupo. Não era como hoje, mas aceitavam como ouvintes. Nunca foram receber o diploma. Ficava naquilo... enrolando: "é, você passou na prova, recebeu boa nota, passou". (**Yvone**)

Eu gostava muito de estudar, e tinha escolas naquela época em que era muito difícil aceitarem crianças de circo, tinha problema.

Até o primário inteirinho eu tive. Depois que acabou o primário eu não me conformava, porque eu queria estudar, eu queria ir à escola estudar o ginásio como ouvinte. Eu pedia! E eles não aceitavam, até que veio a lei do Getúlio, que tinha que aceitar na escola. (**Alice**)

A partir das décadas de 1930 e 1940, intensificaram-se os debates referentes à educação escolar no Brasil.<sup>16</sup> Vários aspectos foram abordados, embora a questão do acesso à escola, em todos os níveis de ensino e para setores cada vez mais amplos da sociedade, pudesse ser considerada um dos elementos importantes daquelas discussões.

Como não é caso de analisar o "processo de democratização do ensino", o importante é assinalar que os circenses, como boa parte dos trabalhadores brasileiros, também partilham do imaginário popular sobre Getúlio Vargas, o "pai dos pobres", o "justiceiro"<sup>17</sup>, que teria feito a lei que "obrigava" as escolas a aceitarem filhos de gente de circo. É interessante assinalar essa referência, pois, na realidade, essa lei que os circenses dizem ser de Getúlio, só foi promulgada em 1948, no governo de Eurico Gaspar Dutra:

Lei nº 301 de 13 de julho de 1948

Dispõe sobre matrícula nas escolas primárias para os filhos de artistas de circo.

Artigo 1º – Os filhos de artistas de circo, pavilhões e variedade que acompanhem seus pais em excursões pelo interior do país, serão admitidos nas escolas públicas ou particulares locais, mediante a apresentação do certificado de matrícula da última localidade por onde tinham passado.

Artigo 2º – Revogam-se as disposições em contrário.<sup>18</sup>

Antes de 1948, os filhos de artistas de circo, quando aceitos nas escolas, eram apenas ouvintes. Após essa data a situação concreta dessas crianças não alterou muito. Apesar de dizerem que “depois da lei de Getúlio a escola tinha que aceitar”, os circenses afirmam que a maioria das escolas ou continuava a não aceitá-los ou ainda os mantinha como ouvintes. Mesmo porque a lei especificava que eles seriam admitidos “mediante a apresentação de certificado de matrícula da última localidade por onde tinham passado”. Como a efetivação da matrícula quase nunca ocorria, a própria escola estava resguardada pela lei.

Era uma verdadeira armadilha, reconhecia-se o direito, mas não se davam instrumentos suficientes e manejáveis para consagrá-lo e exercê-lo, cumprindo um efetivo exercício de cidadania. Apesar das várias modificações dessa legislação de 1948, inclusive a própria instituição em 1990 do Estatuto da Criança e do Adolescente, até hoje, no século XXI, os circenses itinerantes ainda encontram grandes dificuldades para cumprimento da lei.

Os relatos-fonte desse estudo detalham alguns dos obstáculos vivenciados pelas crianças circenses do circo-família, revelando uma outra dimensão: uma tensão expressa através de um sentimento de rejeição e exclusão, provocada por essa maneira de estabelecer interfaces com “os de fora”.

Geralmente quando entrava uma criança de circo na classe era dose, viu, era bravo. Tudo o que acontecia era aquela criança que era de circo, porque era do circo, né! E a gente tinha que ficar junto, ali. Mas às vezes a gente fazia boas amizades, eu tive amizades maravilhosas na escola, mas também eu fazia questão de estudar bastante para não passar vergonha na escola, para não ficar humilhada, menos que as outras, entende, porque era chato... a gente era de circo, ficava ali um mês, dois meses às vezes. **(Alice)**

Na sua fala, Alice acentua isso com força, ao mostrar o grau de tensão que vivia por estar ocupando um outro território, no qual se sentia uma “estranha” e permanentemente à prova. Sentia-se na obrigação, também, de mostrar sua igual competência, para não passar “vergonha” e não ser “humilhada”, do mesmo modo que os ho-

mens e as mulheres em relação ao trabalho e à moralidade, como se viu no começo desse capítulo, em um jogo de identidade e diferenças.

Pedro Robotini, em seu relato, chega a afirmar que as crianças da cidade, que frequentavam as salas de aula, a princípio os recebiam com muita estranheza e até "meio com medo"; mas depois, "eles veem que nós somos humanos também, não somos só de circo, somos humanos, somos crianças também", sendo possível até fazer amizades. Para Alice, esse primeiro momento de estranheza por parte das crianças da cidade devia-se à influência dos pais, à maneira pela qual viam os circenses, "os pais também nos olhavam de lado".

Apesar das dificuldades enfrentadas para inserir-se nessa sociedade, como no caso da instituição escolar, o circo-família não deixava de alfabetizar seus componentes, seja nas escolas públicas, contratando pessoas (professores ou não) para ir até o circo, levando suas crianças a espaços informais para aulas particulares, entre outros.

Essas estratégias adotadas para superar problemas vividos com o ensino da leitura e da escrita, junto ao ensino formal, mostravam que a tradição operava de uma maneira positiva, sempre sob tensão, possibilitando que os circenses fossem alfabetizados como uma tarefa de qualificação para dentro do seu território. Eram tão usadas, que se pode até afirmar que o índice de analfabetismo no circo-família era quase nulo, muito diferente do da população brasileira no mesmo período.<sup>19</sup>



O conjunto das situações advindas da convivência dos circenses com "os de fora", e tudo o que dele decorria – o modo de elaborar significados próprios e buscar estratégias de enfrentamento de determinados problemas, que expunham a tradição na sua capacidade de operar sobre o mundo à sua volta, construindo soluções dentro do "universo territorial" do circo-família – só podia ocorrer a partir do momento que as "estratégias de aproximação", em relação àquele outro, surtisses efeito. Pois, alguns circenses fizeram referência ao fato de que era frequente a proibição da entrada ou da permanência na cidade.

Muitos circos usavam de expedientes que evitavam provocar qualquer tipo de conflito. Ao contrário, adotavam vários mecanismos que pudessem mediar a aceitação pois sabiam que, em última instância, qualquer tensão provocada com "os de fora", e que não pudesse ser "solucionada" internamente no seu território, acabaria por levar à delegacia ou à imediata saída da cidade.

Alguns exemplos desse tipo de situação são relatados não só pelos circenses entrevistados para este estudo, como também pela bibliografia. Regina H. Duarte, ao discutir os "desejos" despertados nas vilas e cidades pelo estilo de vida dos artistas circenses, descreve um fato ocorrido na cidade de Ouro Preto, quando após a entrada da Companhia Albano formaram-se "verdadeiras torcidas" entre os "rapazes" da cidade, em torno de duas atrizes componentes de seu elenco. Uma noite os grupos perderam o controle, provocando uma "briga violenta", com quebra-quebra, incêndios e pontapés.

A arquibancada desabou, o querosene dos lampiões ateou fogo aos panos, levando o resto da plateia a entrar em pânico (...) Os rapazes desencadeadores do conflito pertenciam à "boa sociedade": nenhum foi preso, nem sequer alertado pelo delegado de polícia, que os aconselhou a ir para casa, dormir. Na manhã seguinte, os artistas partiram "com toda a bugiganga, para Queluz".<sup>20</sup>

Para que uma situação desse tipo não ocorresse frequentemente, a tradição tinha que desenvolver toda uma arte de agradar como estratégia de aproximação, viabilizando a sua aceitação.

Vários dos mecanismos de aproximação iniciavam-se já no processo de "fazer a praça", que, como já visto, não consistia apenas em trabalhos de localização e preparação do terreno, ou burocráticos, administrativos, junto às repartições públicas. Mas, também, em "preparar" a cidade e as autoridades locais para minimizarem possíveis conflitos com as instituições locais, de modo a criar um clima de expectativa positiva de aceitação do circo na localidade.

Nesse sentido utilizavam de vários expedientes. Nunca tomavam explicitamente partido em relação a algum agrupamento político-ideológico da região; os camarotes eram destinados às autoridades

“tradicionalis” locais; bem como destinavam uma porcentagem da renda para a igreja local, instituições beneficentes, entre outros.

A Igreja Católica, no período, era uma instituição onipresente no cotidiano da vida da maioria das cidades do interior no Brasil. Representou outro aspecto em que é possível observar como o circo-família recebia e assimilava os problemas, em um movimento de identidades e diferenciações.

A proibição de entrada ou permanência na cidade nem sempre partia das autoridades leigas locais – como o delegado de polícia ou o prefeito. Alguns circenses fazem referência a obstáculos que a Igreja impunha:

Chegava numa cidade, para entrar numa cidade, se o padre não queria deixar entrar, o circo não entrava. O padre dizia que não queria circo, porque não queria gente vagabunda dentro da cidade, gente imoral, as mulheres não são de família... O circo não entrava, o prefeito podia deixar, o delegado podia dizer que podia entrar, mas “Ah! Vocês têm que falar com o padre, se o padre deixar vocês entrarem, tudo bem.” Aqui no estado de São Paulo, época de quermesse... entrava um circo, no microfone diziam “... e aquele que for católico não vá nesse circo, que esse circo tem parte com o demônio”. E nós numa situação ruim, não foi ninguém no circo, desarmamos o circo e tivemos que ir embora. **(Ferreira)**

Yvone chega a afirmar que “80% dos fracassos dos circos no Brasil eram causados pelos padres”. Nesse particular, os circenses entrevistados demonstraram estranheza frente à hostilidade de alguns padres, pois, oferecer a renda de um espetáculo em prol de uma entidade ou obra filantrópica sempre foi conduta comum nos circos – chamados de “espetáculo a favor” ou “benefício”.

Destinar uma verba ou porcentagem do espetáculo à Igreja pode ser interpretado como um “expediente” que lhes permitia inserirem-se e serem aceitos nas localidades.

O que se observa é que, apesar dos problemas advindos da relação com a instituição Igreja, não deixavam de tentar partilhar desse “território”. E é nessa tentativa que os circenses enfrentavam situações que demonstram o quanto se identificavam e se diferenciavam dos “de fora”, vivenciando momentos de tensão.

Nossa Senhora! Se ele [o padre] descobrisse uma pessoa do circo lá dentro da missa, mandava uma pessoa ir lá para olhar como é que estava vestida aquela pessoa do circo, senão mandava sair de lá de dentro. **(Ferreira)**

Eu fui à igreja, então o padre na hora do sermão me viu sentada lá. Não sei por que, diabo, ele descobriu que eu era de circo. Eu estava sozinha, sentada lá, vestida direitinho, não passava maquiagem, procurava ir bem discreta, para ninguém perceber que a moça do circo estava na igreja. Aí ele disse assim: "Porque esse negócio... gente de circo, todos têm parte com o capeta, é um povo endiabrado mesmo". E o pessoal todo da igreja olhou para mim. Eu levantei simplesmente e fui embora. **(Yvone)**

Minha avó era católica, minha família toda era católica. Não era todo mundo que nos menosprezava. Mas alguns e outros. Eu vou te falar... teve uma cidade João Monlevade (MG), há muitos anos isso, eu devia ter 15 ou 16 anos. Nós fomos a uma igreja assistir uma missa. Minha avó fazia a gente ir na missa todo domingo de manhã. Isso eu não gostava muito, porque era ali que eles olhavam de lado para a gente. Quando a gente entrava na missa, todo mundo virava e olhava, aquele buchicho, aquele era o único lugar que eu... porque eu dizia: 'Meu Deus, aqui diz que é a casa de Deus e todo mundo ficava olhando e cochichando', eu sentia... era o único lugar que eu não estava bem. E nesse dia, não sei o que aconteceu, esse padre estava muito revoltado, começou a falar que as pessoas não deviam ir ao circo, que a gente de circo não tinha moral, que aquele negócio no palco de um beijar o outro, abraçar o outro... ele achava que aquilo... ninguém tinha família, ninguém tinha mãe, pai, marido. Eu decidi, levantei antes de acabar o sermão... me senti muito mal mesmo e saí. **(Alice)**

O fato de simplesmente levantar e sair não pode ser entendido apenas como um ato de submissão ao poder que os padres representavam. Mas sim, como uma forma de enfrentamento de uma situação adversa, que poderia implicar em uma negação de sua religiosidade.

Por outro lado, os relatos de Yvone e Alice reafirmam a discussão anterior que tratou da vigilância feita pelos "de fora" e a preocupação das mulheres circenses em demonstrar que não eram diferentes das pessoas das cidades, que frequentavam missas e podiam se vestir dignamente. Apesar das tensões, os circenses não rompem com a Igreja, continuam a frequentá-la identificando-se – somos católicos, somos





Barry Charles, com  
Raquel, à esquerda, e Yvone

mulheres dignas de frequentar este espaço – mas diferenciando-se porque à noite não deixavam de se apresentar no palco/picadeiro.

A relação que o circo-família estabelecia com a Igreja Católica mostra que, apesar de os circenses não se circunscreverem a agrupamentos com características religiosas, raciais ou quaisquer outras, eram seguidores dos rituais da religião oficial do Brasil, naquele período. Procuravam sempre demonstrar que eram “comportados”, iguais aos “bons cidadãos” no sentido de “aplacar” a “ira” dos pais frente “a esses artistas sem família e sem moral”.

Se, ao falarem de sua “adesão” à Igreja Católica evidenciam uma relação tensa, que não permite, inclusive, expressarem abertamente a possibilidade de usarem “de expedientes” para serem aceitos, o mesmo não aconteceu quando se referem ao fato de que os homens circenses, daquele período, terem-se tornado maçons, como uma das estratégias de inserção, um mecanismo facilitador para a entrada do circo nas cidades. Afinal, como relata Barry, vários comerciantes, bem como alguns prefeitos e delegados, eram maçons.



Mila e Edmundo, com a  
elefante que chegou ao circo  
ainda filhote e que também  
recebeu o nome Mila

A opção pela maçonaria não se deu apenas no Brasil. Essa escolha pelos circenses homens já ocorria na Europa do século XIX.<sup>21</sup> As estratégias de aproximação, viabilizando a sua aceitação, estavam em sintonia com o que “os de fora”, no caso comerciantes, prefeitos e delegados, também praticavam.

Na relação com a sociedade em que estava inserida, a tradição era colocada constantemente à prova, ao mesmo tempo em que tinha que manter uma de sua principal característica: a contemporaneidade, não só com linguagens artísticas, mas com a produção política, social e cultural. Assim, possibilitava resolver as tensões geradas, sem comprometer o sentimento de pertencer a seu território e o processo de constituição do artista; bem como permitiu (e permite) construir múltiplas formas de expressão da teatralidade e da produção do espetáculo.



As gêmeas Vilma e Mila  
em foto-lembrança

#### NOTAS

1. Regina Horta Duarte, op. cit., p. 19.
2. Idem, p. 93.
3. Antolin Garcia, op. cit., p. 65.
4. Perguntado a Alzira a que partido político seu pai era "acusado" de participar, ela sugere, sem muita certeza, que talvez fosse o Partido Comunista, principalmente por causa da cor vermelha.
5. Waldemar Seyssel, op. cit., p. 185.
6. Regina Horta Duarte, op. cit., p. 99-101.
7. Baronesa Ferdinande Von Brackel. *A filha do diretor do circo*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1955.
8. Antolin Garcia, op. cit., p. 66.
9. Estão em poder desta autora alguns documentos pertencentes à família Temperani: livros-caixas e uma espécie de "diário" com anotações de cada "praça", além dos manuscritos e peças comentados no texto.
10. Ver funções do secretário no capítulo 2 – *O circo que se vê*.
11. Maria Tereza Vargas, op. cit., p. 26-28.
12. Idem, p. 28 e 29.
13. Waldemar Seyssel, op. cit., p. 78.
14. Idem, p. 131.
15. Esta entrevista foi realizada pelos pesquisadores em 1975, assim, Garrafinha provavelmente nasceu na década de 1920.
16. C. de Beisiegel. "Educação e sociedade no Brasil após 1930". In: *História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano, economia e cultura (1930/1964)*. T. III, v. 4. São Paulo: Difel, 1984, p. 381-407.
17. Para a localização de Getúlio Vargas no interior do imaginário popular nos apoiamos em Alcir Lenharo. *Sacralização da Política*, 2. ed. Campinas (SP), Unicamp/Papirus, 1986.
18. A Lei n. 301 foi revogada e hoje vigora a Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, que "dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos de diversões, e dá outras providências". O artigo 29 dessa lei estabelece que "os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e consequente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem".
19. J. NAGLE. "A educação na Primeira República". In: *História geral da civilização brasileira: o Brasil Republicano – sociedade e instituições (1889-1930)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, 1977, t. 3, cap. 7, p. 262.
20. Regina Horta Duarte, op. cit., p. 98.
21. Henry Thétard. *La merveilleuse histoire du cirque*. Paris: Prisma. t. 1 e 2, n. 931, 1947.

## Um pouco de cada um

### **Alice Donata Silva Medeiros**

Nasceu em 1941, no Circo Nerino, de seus avós. Assim como Noemia, Alzira, Yvone e Barry, gosta de repetir que é bisneta e neta de gente de circo. Segundo seu relato, a família da avó era francesa, formada por saltimbancos que depois foram trabalhar em circo. Como artista, Alice foi polivalente, tendo passado por aprendizagem da maioria dos números apresentados em um espetáculo, incluindo a dança e o teatro. Saiu do circo de seus avós aos 23 anos, para trabalhar como artista contratada no circo de Yvone, Ferreira e Barry, onde permaneceu por 14 anos e também onde se casou com Marcos Medeiros, de outra família circense. Em 1978 saiu deste circo, trabalhando em vários outros e apresentando *shows*. Em 1988 foi convidada por José Wilson para ser professora no Circo Escola Picadeiro. Foi também professora em projeto do governo estadual chamado Menores de Rua, até 1994, quando o projeto acabou. Hoje trabalha por conta própria, é professora de arame do Centro de Formação Profissional em Artes Circenses (CEFAC) de São Paulo. Suas filhas foram selecionadas para trabalharem no Cirque de Soleil, e permanecem até hoje em Las Vegas no espetáculo Zumanity.

*(Entrevistada em 11 de julho de 1985)*

### **Alzira Silva (Zica) (1910-1989)**

(Não foi registrada ao nascer, somente o fez para se casar. Em sua entrevista não tinha certeza de sua data de nascimento, possivelmente em 1901. Faleceu em 1989). Nasceu no circo de seus pais Pedro Basílio e Maria Silva. O sobrenome da família era Wassilnovich, que virou Silva no Brasil. Chegaram com a família François, vindos da Europa, e desembarcaram em Salvador, por volta do final da década de 1870. Basílio Silva teve quatro filhos em seu primeiro casamento e oito no segundo. Apesar de já trabalharem em circos na Europa, quando a família chegou no país, e durante muito tempo, apresentaram-se em praças públicas. Aliados aos François, de saltimbancos-circenses, começaram a construir e a se apresentar em estruturas fixas e depois nômades de circo. Quando Alzira nasceu, o circo era do tipo pau a pique. Em 1940 casou-se com Alfredo Miranda. Fredy, como era conhecido, nasceu em 1913 e não era de circo; com 13 anos de idade incorporou-se (por fuga) ao circo da família de Alzira e estreou como jóquei no ano seguinte.

*(Entrevistada em 3 e 31 de maio de 1985)*

### **Andrea Francoise Carola Boetes (1937-2006)**

Nasceu na cidade de Antuérpia, Bélgica. Filha de artistas instrumentistas que percorriam a Europa, apresentando-se em teatros, *music-hall* e circos. Carola tocava com seus pais desde os cinco anos de idade. Quando tinha 16 anos, seus pais foram contratados para uma turnê de dois anos no Brasil pelo Circo Garcia, onde chegaram em 1953. Fim deste contrato, seu pai faleceu e sua mãe voltou para Europa, fixando residência na Suécia. Carola e sua irmã ficaram no Circo Garcia. Ela se tornou companheira de Antolin Garcia, proprietário do circo. Como artista no Brasil e neste circo, aprendeu vários números além dos musicais: magia, telepatia entre outros. Mas, seu maior aprendizado no circo foi com os animais, primeiro com o elefante e depois com o chimpanzé. Tornou-se criadora e amestradora de chimpanzés, trabalho que exerceu até seu falecimento. Até sua morte era sócia do Circo Garcia junto com o filho de Antolin, Rolando Garcia.

*(Entrevistada em 3 de fevereiro de 1993)*

### **Antenor Alves Ferreira (1915-2004)**

Nasceu na cidade de Brodosqui (SP). Seus pais não eram de circo. Com a morte da mãe, quando tinha sete anos, seu pai e irmãos juntam-se ao circo da família Ozon, no qual trabalhava uma irmã de seu pai, casada com Antonio Tavares, considerado um circense "tradicional". Começou a trabalhar como vendedor de balas, sendo colocado junto com outras crianças nos ensaios. Sua estreia no picadeiro se deu dois anos depois. Como artista realizou diversos números: saltos, contorção, trapézio e palhaço, além de atuar nas peças. Aos 18 anos vai trabalhar em outros circos como artista contratado. Apresentou o número de contorcionismo no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro. Em 1946 foi contratado pelo Circo Zoológico Brasil, de propriedade da Família Silva. Em 1950 tornou-se sócio-proprietário desse circo até 1975, quando a sociedade foi desfeita. Casou-se, em 1959, com Yvone da Silva, filha de Benevenuto Silva que era irmão de Noemia e Alzira, falecido em 1940, e Esther Riego Silva, proprietária. Depois de 1975, Ferreira e Yvone trabalharam em vários circos como artistas contratados e, por dois anos (1983-1985), como gerente/capataz do Circo Vostok. Depois disso não trabalhou mais em circo.

*(Entrevistado em 10 de junho de 1985)*

## Um pouco de cada um

### **Armando Pepino (1923-2007)**

Nasceu na cidade Campo Grande. Sua avó materna pertencia às famílias Stevan Batista e Silva. Sua mãe casou-se com um não circense, deixando o circo junto com sua avó. Morou em Campinas (SP), com sua mãe, irmãos e avó, até os 17 anos, quando o circo de seus parentes chegou à cidade. Todos foram trabalhar no circo, começando a atuar em peças e a realizar o aprendizado corporal necessário para executar números. Em um ano Armando fez sua estreia no trapézio, depois aprendeu percha, balsa, domar animais e a atuar como palhaço. Fez parte de uma trupe com os primos que já nasceram no circo e nele nunca mais parou de trabalhar. Foi professor contratado da Escola Nacional de Circo (RJ), mas foi aposentado compulsoriamente pelo governo Collor.

*(Entrevistado em 11 de abril de 1994)*

### **Barry Charles Silva**

Nasceu em 1931, é irmão de Yvone da Silva e pai da autora deste livro. Aos 20 anos, junto com seu irmão Edmundo Silva, sua mãe Esther Riego Silva e com Antenor Alves Ferreira, tornou-se o proprietário legal do circo da família. Como artista, fez sua estreia no picadeiro aos seis anos, realizando número de saltos e *dandys*. Aprendeu e realizou quase todos os números executados no picadeiro: trapézio, percha, cordas, "escada-sete", bicicleta, jóquei, globo da morte, domador de animais, ator, músico e um dos proprietários circenses de maior referência do século XX. Em 1982 encerrou as atividades do circo, iniciado pelo seu avô no século XIX, passando a residir na cidade de Belo Horizonte (MG).

*(Entrevistado em 3 de maio de 1993)*

### **Frank Azevedo (1919-1994)**

Apesar de ter nascido no circo de sua família, logo após seu nascimento, seu pai ficou sem o circo por razões que não soube dizer. Foram trabalhar, contratados, no circo da família Olimecha. Frank iniciou seu aprendizado de artista nesse circo, estreando no picadeiro com seis anos de idade. Sua família permaneceu no mesmo durante seis anos, passando depois a trabalhar no circo da família Nerino. Casou-se, em 1943, com Clélia Batista, filha de Augusto Batista, também "tradicional". Trabalhou no circo de seu sogro durante oito anos, separado de seus pais que trabalhavam em outro circo. Depois da morte do sogro, Frank, sua esposa e seus quatro filhos são contratados por outros

circos, nunca parando de viajar. Em 1982 foi contratado como professor da Escola Nacional de Circo, onde ficou até morrer.

*(Entrevistado em 14 de setembro de 1994)*

### **José Wilson Moura**

Nasceu em 1949 no circo de seu tio J. Mariano. Este circo, bem como o da família de Alice, preferia percorrer as regiões Norte e Nordeste, nunca se apresentando em outras regiões do país. Como artista, José Wilson estreou com sete anos de idade em um número chamado "trapézio em balanço". Depois executou vários outros, trabalhando inclusive em peças. Com 15 anos de idade saiu do circo de seu tio para trabalhar, em outros circos, como artista contratado. Em 1972 foi contratado por um circo estrangeiro que estava no Rio de Janeiro, viajando por toda a América do Sul. De volta ao Brasil trabalhou em outros circos brasileiros. Foi contratado pela Companhia Holiday on Ice na qual formou uma trupe com dois trapezistas americanos. Na década de 1980 José Wilson montou um circo em um terreno na avenida Cidade Jardim, na cidade de São Paulo, cuja finalidade era ser uma escola de circo e, em 1984, funda o Circo Escola Picadeiro. Entretanto, em 2006 teve que ceder o terreno para a prefeitura de São Paulo, para a instalação do Parque do Povo. Em 2007 transfere as instalações da escola para Osasco, onde se mantém até hoje com o nome de Picadeiro Circo Escola. Além da escola, começou a trabalhar em teatro com Cacá Rossetti, introduzindo números circenses nas peças e ensaiando atores e alunos da escola para estes números. Foi coordenador da área circense do Projeto Enturmando, no período 1986-1994, dos governos paulistas Quéricia/Fleury. Paralelo às suas ações como artista, mestre e proprietário de escola, tornou-se presidente da Associação Brasileira de Circos (Abracirco).

*(Entrevistado em 10 de outubro de 1986)*

### **Neusa Mattos**

#### **(Nelsa Correia de Castro – 1917-2007)**

Nasceu no circo da família Temperani, no qual seu pai era artista contratado. Este fugiu com um circo e, embora ela não saiba dizer qual foi, que idade ele tinha quando fugiu, e nem saiba informar sobre a família dele, relata que era bem criança e logo foi colocado para aprender no circo. Sua mãe também não era de circo, mas "não demorou para estrear no picadeiro", pois seu pai, junto com os

## Um pouco de cada um

outros artistas, ensinou-a. Neusa estreou no pica-deiro com cinco anos de idade e só saiu do Circo Temperani com 12 anos. Como artista realizou vários números e atuou em peças, trabalhando sempre como artista contratada. Casou-se, em 1935, com Pedro Paulo Alves de Castro, que não era de circo e de quem se separou dez anos depois. Morava na cidade do Rio de Janeiro e trabalhava diurnamente em um laboratório, mas todas as noites e finais de semana continuou trabalhando nos circos da cidade ou em circos de cidades próximas. Casou-se novamente, com Geraldo Rosa Alves, artista circense, voltando a viajar com circos. Em 1983, foi convidada a ser professora da Escola Nacional de Circo – então ligada ao IBAC, hoje Funarte, na cidade do Rio de Janeiro. Lecionou até 1990, quando se aposentou.

*(Entrevistada em 13 de setembro de 1994)*

### **Noemia Silva (1902-2003)**

Irmã de Alzira, passou pelo mesmo processo de constituição como artista, particularmente nas peças teatrais. Além dos Françaos a família de Noemia uniu-se em casamento com outras famílias também circenses: Batista, Mitter, Stancovich, Riego, Pimenta, Faya, Galeguito, Pepino, Temperani e Ozon. Como artista, atuou em números acrobáticos de solo, aéreos, trabalhou como palhaço, como atriz, além de dançar e tocar instrumentos musicais. Já adulta, passou a atuar apenas em peças teatrais e era a responsável por fazer cópias e adaptações das peças, atuando também como “ponto”. Trabalhou em vários circos, ora como proprietária, ora como artista contratada.

*(Entrevistada em 3 de maio de 1985)*

### **Pedro Robotini**

Nasceu em 1963 no circo de sua família, que assim como as outras, é uma das tradicionais no Brasil. De acordo com Pedro, os Robotini teriam pelo menos 150 anos em circo. A família veio em parte da Itália e em parte da Romênia, sendo de origem cigana. Como artista, aprendeu tudo o que tinha que aprender em circo, com um processo de formação semelhante ao de Barry, Yvone, Alice e Zé Wilson. Até adulto trabalhou no Circo Robotini; após sair do circo de sua família foi trabalhar em outros como artista contratado le-

vando junto com ele seu instrumento de trabalho, o “globo da morte”.

*(Entrevistado em 14 de maio de 1993)*

### **Zurka Sbano (1922-2002)**

Sua família é de origem cigana e incorporou-se a circos, no Brasil, no início do século XX. Seu nome “brasileiro” é José Antônio Sbano, pois Zurka é o nome do grupo cigano Kalderachi. Seu aprendizado ocorreu no circo da família Olimecha. Fazia números de *dandys*, argolas e teatro. Casou-se com uma artista circense que se dedicava ao circo-teatro. Ambos trabalharam durante muitos anos apenas com teatro, tanto no circo quanto fora dele, como no TBC. Quando o teatro deixou de fazer parte do espetáculo do circo, a Família Sbano voltou a fazer números circenses. No final da década de 1980, morou em um *trailer* em um terreno próximo ao Centro de Convenções Anhembi. Lutou para conseguir um terreno para abrigar famílias circenses sem teto e sem contrato. No início da década de 1990, ocupou um terreno baldio, um tipo de lixão, limpou-o e construiu um circo “fixo”, na Vila Nova Cachoeirinha, chamado de Circo-Teatro Sbano, “o moderno circo antigo”. Durante algum tempo foi referência para muitos pesquisadores e a população local. Infelizmente, o poder público não reconheceu isso e o expulsou de lá. O terreno voltou a ser lixão.

*(Entrevistado em 11 de janeiro de 1987)*

### **Yvone da Silva**

Nasceu em 1930, no circo de seu avô, Basílio Silva (pai de Noemia) e de seus pais Benevenuto Silva e Esther Riego Silva, no qual permaneceu até 1975. Foi casada com Antenor Alves Ferreira até o falecimento deste em 2004. Quando criança, não demonstrava habilidade para aprender números que exigissem destreza corporal. Sua atuação, desde os três anos de idade, foi dirigida às peças apresentadas no circo, assim como à dança, ao canto e aos instrumentos musicais. Quando adulta aprendeu a realizar números de magia, além de cuidar da parte financeira do circo de sua família, do qual seu marido tinha se tornado sócio. Quando foi desfeita a sociedade, Yvone passou a trabalhar como artista contratada em outros circos. Atualmente, não trabalha mais em circo e reside na cidade de Campinas (SP).

*(Entrevistada em 9 de julho de 1985)*



## Outras coisas do circo

Ao longo das páginas, muitos termos foram definidos e incorporados em pequenos quadros, outros tiveram sua explicação incorporada ao texto e outros foram reunidos a seguir, a partir de distintas referências. As fontes utilizadas foram os próprios entrevistados e a bibliografia do livro, com a colaboração de Rodrigo Matheus.

### Amestrador

Amestra animais domésticos para exercícios, através de comando de gestos e voz, baseando-se no reflexo condicionado. Utilizam-se também os termos "adestrador" e "domador".

### Curveta

Exercício básico para as rondadas, *flip-flap* e saltos mortais. A partir de uma parada de mão, dobram-se as pernas de modo a tocar os quadris com o calcanhar. Volta-se à posição inicial com um impulso dado com as pernas e braços, dobrando a cintura para trás. Baseia-se no impulso dos ombros a partir da posição de parada de mão.

### Domador

Doma e adestra animais ferozes, dentro de jaulas adequadas. Utiliza-se de aparelhos e objetos apropriados para obter dos animais o cumprimento de exercícios por ele determinado.

### Equilibrismo

Exercícios de acrobacia baseados em pontos de equilíbrio, utilizam-se aparelhos adequados para auxílio ou complementação do desempenho artístico ou somente o próprio corpo; pode ser só ou acompanhado. Exemplos: arame, perna-de-pau, escada, percha, etc.

### Equilíbrio sobre o ombro

Exercício executado por duas pessoas: o forte e o volante. O volante sobe no ombro do parceiro, e ambos ficam em posição ereta. É um exercício fundamental para o aprendizado de sal-



Barry Charles Silva vestido de *clown* (à direita) junto com palhaço Gergelin. Entre os circenses itinerantes de lona, há tradição das duplas cômicas nas quais o palhaço, também chamado de Augusto ou Tony, seria o mais "desengonçado, mal vestido" e o *clown*, ou "clou" ou "clon", o "mais esperto, inteligente e bem vestido". Essa divisão é didática, pois o mesmo artista fazia ambos os papéis, como é o caso de Barry que também foi palhaço.

tos-mortais. É um exercício básico para os números de pirâmides.

### Escada de garrafas

Número de equilíbrio sobre uma escada de aproximadamente três metros de altura. A escada de quatro pés é colocada, em equilíbrio, sobre quatro garrafas, que estão colocadas sobre uma mesa.

### Escada sete

Escada, com mais ou menos três metros de altura em forma de "sete". O forte fica deitado em um coxim e o volante, no alto da escada, faz exercícios acrobáticos em trapézio.

### Estrela ou pantana

Movimento de adorno para as entradas e saídas dos números, iniciado com um falsete. Consiste em um movimento no qual o artista apoia as mãos e depois os pés numa mesma linha imaginária, um após o outro; para que os pés possam ser apoiados do outro lado das mãos, devem passar por cima do corpo.

### Excêntrico musical

Números musicais acrobáticos, em que se utilizam instrumentos sobre as costas ou sob as pernas, bem como outros objetos não instrumentais necessários à execução de seus números; pode-se apresentar sozinho ou acompanhado. Em geral, no século XIX e parte do XX, era realizado por palhaços da companhia, e em muitos deles o instrumento era o violino, e outros, o violão.

### Falsete

Posição preparatória para quase todos os saltos

### Forte

Artista que fica no solo e que sustenta toda a exibição, tanto da percha quanto da escada sete, entre outras. Nos números aéreos é chamado de portó ou aparador.

### Malabares

Número em que se usam as mãos e/ou os pés para trabalhar com claves, que são aparelhos em formato de uma grande pera alongada com cabos que servem de apoio. Os malabaristas, além das claves, podem usar também bolas, argolas, chapéus, tochas acesas, ou quaisquer outros objetos que possam ser lançados e recuperados novamente.

### Tranca

Número no qual o artista, com os pés, faz demonstrações equilibrando e lançando para o alto diversos aparelhos.





Foto-lembrança dos artistas do Circo Pan-Americano, com integrantes da família Silva, Temperani, Medeiros e outros, tirada em 1961. A autora desse livro Erminia e sua irmã gêmea Esther Silva são a segunda e a terceira da esquerda para direita entre as meninas ajoelhadas



# 4 E o espetáculo continua

---

## A contemporaneidade da tradição

A constituição do circo-família baseou-se na conformação de um processo de socialização, formação e aprendizagem e de uma organização do trabalho, cuja referência era a manutenção e preservação do circo como um “lugar da tradição”, no qual sua cultura era expressa como atributo da memória familiar – uso social da tradição oral – construindo sua própria lógica familiar e de trabalho.

Esse modo que analisei para entender essa conformação, no Brasil, pressupunha certas características definidoras e distintivas do grupo circense, como:

- o nomadismo,
- uma forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral dos saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas referia-se a todos os aspectos que envolviam aquela produção,
- uma contemporaneidade do espetáculo através de um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo.

A organização do trabalho, o modo de produção do espetáculo e o processo de formação, socialização e aprendizagem formavam um conjunto, eram vinculados e mutuamente dependentes. Por isso, os circenses, com sua teatralidade, no final do século XIX e início do século XX, devem ser vistos como um grupo que articulava uma estrutura, um núcleo fixo com redes de atualização envolvendo matrizes e procedimentos em constante reelaboração e ressignificação. Adotavam procedimentos que adequavam, incorporavam e produ-

ziam um espetáculo para cada público manipulando elementos de outras variáveis artísticas já disponíveis, gerando novas e múltiplas versões da teatralidade. Compor um espetáculo circense nessa situação era refazer, de modo permanente, essas mesmas propriedades de constituição e a sua distinção em relação aos outros modos de construção dos espetáculos artísticos.

Nessa constituição, a tradição não se mostrou como algo imóvel. Nela estava pressuposto um movimento constante de elaboração e reelaboração do seu modo de viver e trabalhar e do que significava ser um artista circense.

Quando se analisou como o circense elaborou "os de fora", evidenciou-se um movimento de identidade e diferenças a partir de alguns temas como família, trabalho, mulher, criança, educação e religião. Nesse movimento, por um lado "nós" e "eles" se confundiam porque "nós" somos ou queremos ser como "eles", o que denota também o desejo de ser reconhecido por "eles"; por outro lado "nós" somos diferentes, porque concebemos a vida de um modo particular, por sermos "os de dentro da cerca" e eles "os de fora".

O movimento de identidade e diferenças e a total sintonia com as transformações culturais e sociais, além das tensões que deles resultaram, geraram mudanças, após as quais a tradição não atuará mais no sentido da produção e reprodução do circo-família como espetáculo. A partir das décadas de 1950 e de 1960, uma dada forma de relação de "pertencimento" foi alterada. Novas formas foram geradas, produzindo diferentes modos de organização do espetáculo, com outros patamares de relações de trabalho e trabalhistas, e diferentes modos de constituição do que significava ser artista circense.

Esse processo, que pressupõe diversas transformações, algumas com rupturas, tem sido explicado tanto pelos circenses quanto pela maior parte da bibliografia, como consequência da atuação de elementos externos – e apenas externos – desorganizadores do modo de ser do circo. Para a bibliografia, os meios de comunicação de massa, em geral, "invadiram" e "destruíram" o circo.

Entre os circenses, com quase unanimidade, é o surgimento da televisão que tem sido apontado como um dos principais responsáveis por esse processo, permitindo a entrada no circo dos "aventureiros",

que para Dirce Militello "é como os artistas chamavam as pessoas que entravam para acabar de destruir a profissão, sem nenhum conhecimento, sem amor à arte".<sup>1</sup> Os "jovens filhos de artistas" buscaram, para a autora, outras perspectivas, enquanto a geração de seus pais assistia passivamente a essa busca, "deixando suas famílias cheias de desencanto no mundo encantado do circo".<sup>2</sup>

Essas explicações acabam por não considerar que mudanças ocorreram devido a como o próprio circense operou no jogo de identidade e diferença, dado pela especificidade da própria dinâmica de constituição do circo-família. Desconhecendo que foi esse próprio circense que, em última instância, deu sentido e realidade às mudanças.

O processo de socialização, formação e aprendizagem e a organização do trabalho, entendidos na constituição do circo-família como elementos intrinsecamente relacionados, a partir daquelas décadas de 1950 e 1960, passaram por mudanças que revelaram não serem mais articulados e interdependentes.

O conhecimento preservado na memória não era mais compartilhado coletivamente. Alterou-se o processo de formação do "ser artista circense", em suas dimensões tecnológicas e culturais que eram os suportes da vida cotidiana desse grupo. A aprendizagem, que era o procedimento que conduzia ao domínio da técnica nas artes circenses, um dos fundamentos do circo-família, não foi passada para uma determinada geração, o que levou à construção de outros modos de formação e socialização circense. Houve uma ruptura no processo coletivo de transmissão da memória oral.

A organização do trabalho desarticulada daquele processo alterou-se de modo a produzir apenas o espetáculo. Os contratos mantiveram-se verbais, contudo não era mais a família e sim o artista, um número, um especialista, que era contratado. Esse iria "portar" o conhecimento de sua "função", mas não mais o funcionamento do todo. O conjunto dos saberes tornou-se segmentado e hierarquizado.

O modo de transmissão oral do circo-família havia se transformado. A ideia de que "o artista tinha que ser completo" – no sentido de que cada indivíduo fazia parte de uma comunidade e a sobrevivência do grupo dependia do seu trabalho como um todo – não mais fundamen-

tava o aprendizado. Dava-se origem a uma nova maneira de ser artista de circo e a novas formas de organização do trabalho e do saber.

Isso não representou, como se pretende afirmar, o fim da produção da linguagem circense. Se, para dentro dos circos e grupos itinerantes 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.

Concomitante às iniciativas em países como Inglaterra, França, Canadá, Bélgica, entre outras, no Brasil, em 1978, ocorreu a primeira experiência voltada para o ensino das artes circenses, para fora do espaço familiar e da lona, que foi a Academia Piolin de Artes Circenses, na cidade de São Paulo.

No Rio de Janeiro, desde 1974, estava sendo gestada a proposta de formação de uma Escola Nacional de Circo, quando Orlando Miranda assumiu a direção do Serviço Nacional de Teatro. A criação, em 1981, do Instituto Nacional de Artes Cênicas por Aloísio Magalhães incorporou as áreas já absorvidas pelo Serviço Nacional de Teatro: teatro, dança, ópera e circo, e foi o último passo necessário para a consolidação e a fundação, em maio de 1982, da Escola Nacional de Circo.<sup>3</sup>

Quando as primeiras escolas de circo surgiram no Brasil, um dos principais objetivos que motivaram aqueles profissionais, na sua maioria constituída de artistas circenses tradicionais, ou seja, que vieram da lona, era dar continuidade à aprendizagem aos filhos dos próprios circenses, que estariam segundo suas justificativas, deixando de aprender essa arte. Entretanto, o que de fato aconteceu é que os filhos de gente de circo dificilmente tiveram condições de participar dessas escolas. Quem acabou por se transformar em alunos, tornando-se depois artistas circenses ou de teatro, foram pessoas fixas

das cidades, vindas dos mais diferentes grupos sociais e com propostas e objetivos diversos e múltiplos.

Num primeiro momento, as escolas privilegiaram o enfoque do ensino nas acrobacias, quer dizer, a busca da construção de um aluno virtuoso do corpo. Os artistas formados tiveram condições de atingir um alto grau de conhecimento e domínio técnico na execução do número. A transmissão do saber circense que englobava outras linguagens artísticas, presentes na memória dos professores, não era passada de forma intencional, ou seja, havia a necessidade de se garantir o artista acrobático mais do que ensiná-lo a aliar destreza corporal e teatralidade, característica do circo-família e, com certeza, presente na memória desses mestres.

É interessante que parte dos alunos formados nessas escolas, portadores de outras formações artísticas, como teatro, dança, cenografia, coreografia, entre outros, mesmo não recebendo uma formação metodológica global do artista do circo-família, acabaram por si, em suas próprias misturas, constituindo grupos que retomaram a linguagem circense no seu modo rizomático, múltipla, polissêmica e polifônica.

A emergência dessas escolas recuperou, de certo modo, as metodologias de ensino do circo-família: exercícios acrobáticos, teatro, música, dança; além da necessidade de se aprender a montar e desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista, etc. Mas, não é apenas um retorno ao passado. Com as escolas há de fato novos profissionais que se utilizam da linguagem circense, e demonstram o quanto ela dá e permite a possibilidade de criar, inovar e transformar os espaços culturais.

O advento das escolas de circo no mundo, assim como no Brasil, é o fato realmente novo na história dessa arte: antes, os saberes do circo eram passados dentro do circo, *nas escolas permanentes e itinerantes que eram os circos de lona*; hoje, cada vez mais artistas se fixam em determinada cidade e passam seu conhecimento em troca de remuneração. Naturalmente, há um crescimento no número de artistas no mercado.

Há no Brasil, hoje, perto de uma centena de escolas de circo. Entendendo-se escola de circo por aqueles estabelecimentos ou iniciati-

vas que, embora possam não ter sede própria, ministram aulas de algumas técnicas circenses regularmente, para mais alunos do que suas próprias famílias (sendo esse aspecto questionável, se consideramos as escolas sob lonas, os circos). Há escolas em todas as regiões do país, de todos os formatos, estilos e capacidades: profissionalizantes, de lazer, de cunho social e, portanto, gratuitas, escolas caras, baratas, que funcionam em espaços públicos, em espaços privados, que têm muitos professores ou apenas um professor.

Na segunda metade da década de 1980, junto com as primeiras experiências de escolas de circo no Brasil, surgiram propostas de desenvolvimento de projetos sociais – de iniciativa de grupos governamentais e de organizações não governamentais – que viam no aprendizado circense em geral e não somente nas técnicas, uma forma de educação, recreação e cidadanização. Na sua maioria, essas ações eram e são destinadas a crianças e adolescentes em situação de risco, vulnerabilidade social, desvinculadas ou não de processos educacionais, sociais e culturais, sem oportunidades de acesso a lazes e entretenimentos.

Essas experiências, denominadas de “circo social”, privilegiam linguagens artísticas, especialmente a circense. O circo, entendendo todo o conjunto de saberes presentes em sua elaboração enquanto linguagem, é utilizado como instrumento de aproximação e motivação dos grupos com que trabalha, tendo em perspectiva o seu uso como ferramenta pedagógica de valorização dos diferentes saberes dos educandos, como parte da experiência de vida dos mesmos.

É importante destacar que a utilização da linguagem circense como ferramenta no processo pedagógico não toma o circo como algo que está “naturalmente” inscrito no campo social, devido aos seus valores “universalmente compartilhados”, como solidariedade, sentido de responsabilidade e respeito. Pois, como ferramenta ou dispositivo pedagógico, a aprendizagem da linguagem circense não é isenta na maneira como é pedagogicamente utilizada, sendo totalmente dependente dos sujeitos que as operam e de seus projetos societários; portanto, não há um sentido necessariamente positivo no uso dessa linguagem, por si só.

Pensar na sua utilização, incluindo a música, o teatro, a dança, a capoeira, a cenografia, o figurino, é, portanto, voltar-se para um novo sentido de produção coletiva do fazer. Aprender a fazer circo, pensado como uma atividade entre as culturais, artísticas e esportivas, pode fazer das meninas e meninos *aprendizes e mestres permanentes*, características definidoras do circo-família.

Quando um jovem torna-se muito bom num determinado número, o campo de oferta nessa área é tão amplo que um novo desafio se coloca, tornando-o aprendiz em outra área, como tocar um instrumento, representar no teatro ou mesmo ser autor das peças e músicas, participar da confecção do guarda-roupa, da cenografia, da iluminação, da própria produção do espetáculo.

Ao mesmo tempo em que a criança e o adolescente estão aprendendo um novo campo do fazer, eles também poderão se transformar em mestres naquilo em que se tornaram virtuosos. Toda essa forma de construção dos saberes atende a pessoas de todas as idades e faixas sociais, podendo ou não desenvolver atividades físicas, ou seja, aquela pessoa impossibilitada de realizá-las estaria inserida em outras práticas acima descritas. Nesse modo de educação permanente, como na tradição do circo-família, não há criança, adolescente, adulto ou idoso excluído do processo de produção da magia.

Retomando a epígrafe da introdução deste livro: uma arte para sobreviver necessita fazer escola. Os homens e mulheres que estiveram presentes na construção do circo, desde o final do século XVIII até hoje, mesmo considerando as diversas mudanças e transformações, independente do lugar e do modo como se deu a transmissão, mantiveram a característica da linguagem circense como um método pedagógico que lhe define um processo de produção constante de saberes, ou seja, uma escola permanente. Isso manteve sempre o circo na moda.

#### NOTAS

1. Dirce Tangará Militello, op. cit., p. 3.

2. *Ibidem*.

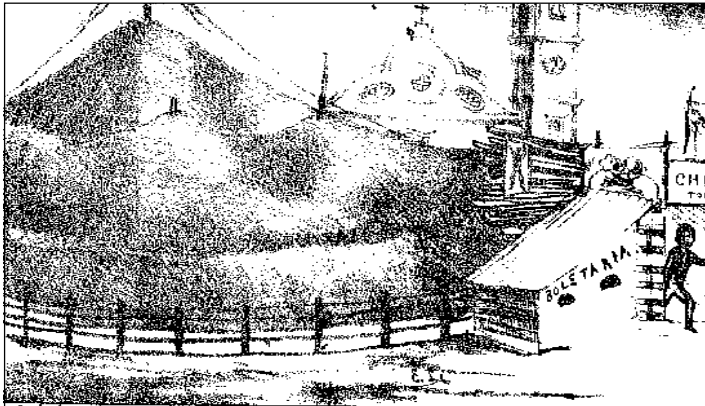
3. Para um maior aprofundamento do processo de desenvolvimento histórico das escolas de circo no Brasil, ver Er-

minia Silva e Rogério Sette Câmara. *O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Texto utilizado como subsídio de discussão no I Encontro Funarte de Escolas de Circo no Brasil, 1. 2004. Rio de Janeiro.

## Álbum de imagens

Iconografia de diversos tipos arquitetônicos feitas a partir de fontes orais colhidas principalmente de Barry Charles Silva e Pirajá Bastos

Espaços-móveis, possibilidades arquitetônicas construídas pelos circenses no Brasil na segunda metade do século XIX e início do século XX. Ao lado, desenho de Emile Langlois, do Circo Chiarini, em São Paulo, publicado no jornal *O Coracy* de 23 de maio de 1876.



*O Senhor Chiarini encaminhou, no expediente de 11 de Junho, uma proposta para... Diz elle que se applica para esta destination a 1ª Alternativa, de que se trata o projecto... 2ª Alternativa accubida - se, por aquelle homem com os seus conhecimentos, talentos, e não sei que mais, haja de ser valor de todo o projecto. Inconveniente.*

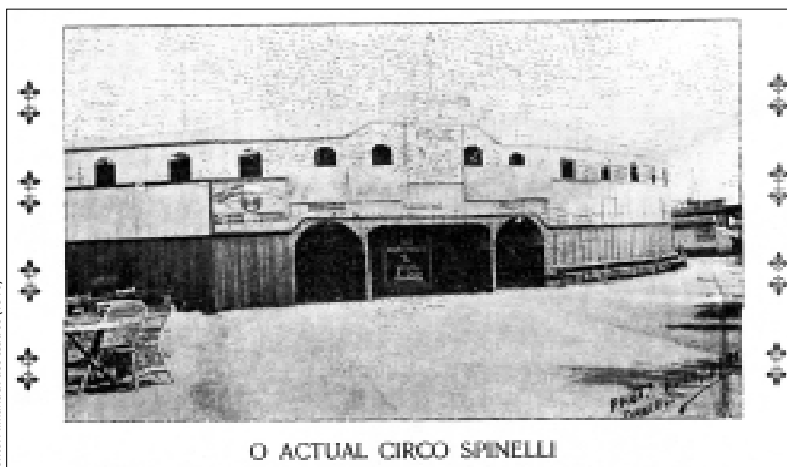
Fonte: Notas para a história das artes do espetáculo na provincia de São Paulo (1978)



O ANTIGO CIRCO SPINELLI

Ao lado, o Circo Spinelli, em 1905 e em 1910, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro.

O primeiro é uma construção de pau-fincado e o segundo é coberto por um toldo e rodeado por chapas de madeira, denominado "circo de empanadas"



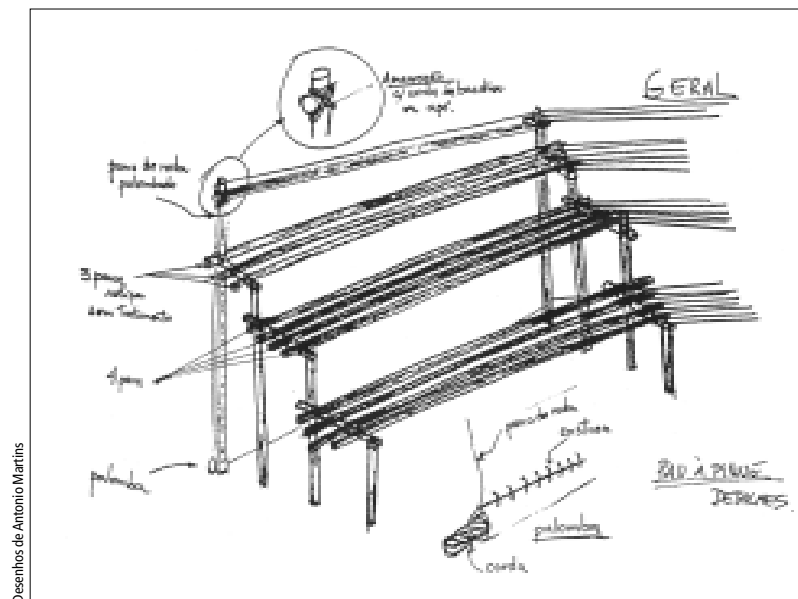
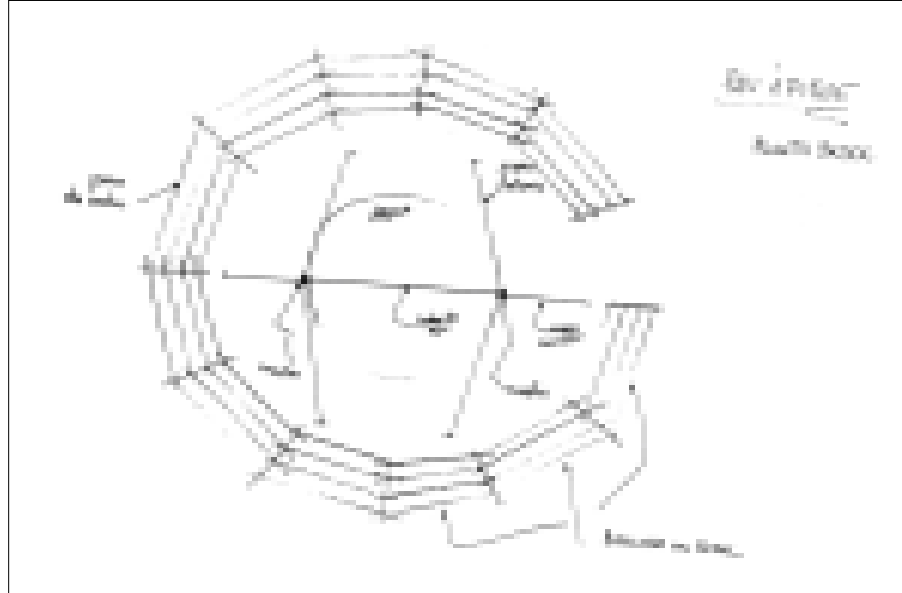
O ACTUAL CIRCO SPINELLI

Fonte: Almanack dos teatros (1910)

Fonte: Almanack dos teatros (1910)

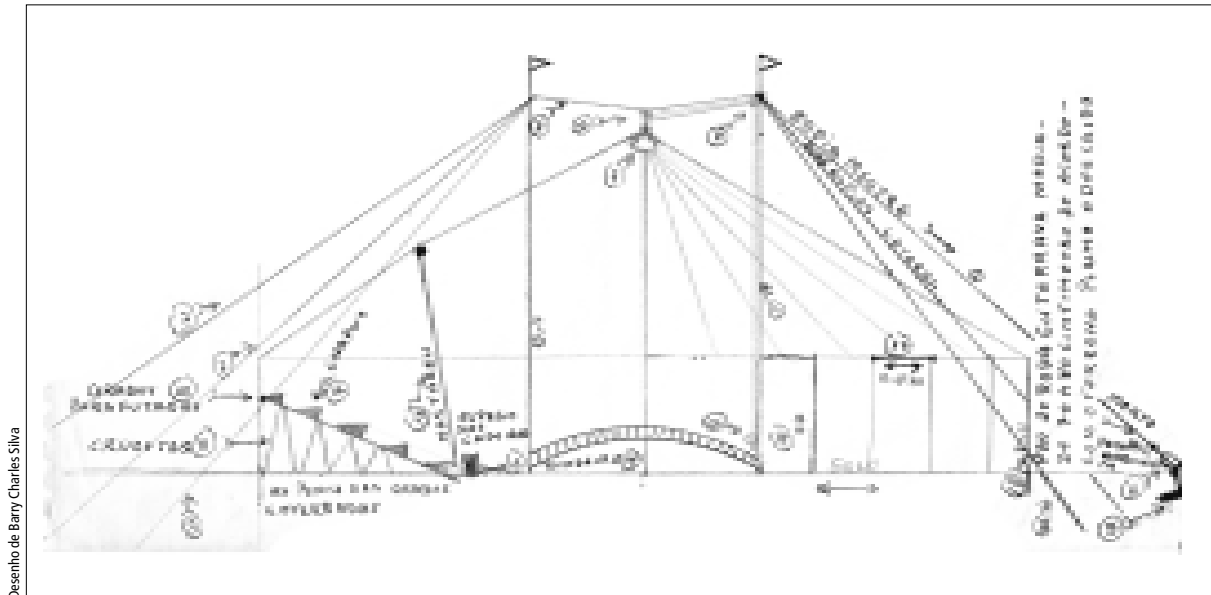






Desenhos de Antonio Martins

No alto, o circo de pau a pique, antes de aparecer a cobertura, no final do século XIX. Ainda hoje, em muitos circos das regiões Norte e Nordeste do Brasil permanece essa estrutura, chamada "tomara que não chova". Acima, detalhes da arquibancada, com madeiras sem acabamentos



Representação, a partir do desenho e da descrição abaixo transcrita, de Barry Charles Silva

## O circo desenhado

Este é mais ou menos o esboço do circo de pau-fincado, sendo que do lado direito sem mastaréu e do lado esquerdo com mastaréu. Do lado direito, há empanadas que pregam de um pau de roda ao outro. São presas nas ripas que separam um pau de roda do outro em um metro e cinquenta. Há grades de oito, dez e 12 chapas. Chapas são as que sustentam as tábuas da bancada. Cruzetas são as que sustentam as grades. São três ou quatro cruzetas de acordo com a as ordens: se de oito ordens são três cruzetas, de dez e 12, quatro cruzetas.

As grades são presas nos pau de roda por parafuso, assim também as ripas com uma distância da grade ao chão, sendo de dois metros e meio, a de oito ordens, e de três metros, as de dez ou 12 ordens. As pontas das grades são enterradas para evitar correr para frente.

Quando o circo era pano de algodão, sem mastaréus, era "ferrado" após as funções. Ferrar o pano é retirar. Também era encanoado: de dia abaixava-se a cabeça do argolão até metade do mastro depois amarrava-se a barra de cinquenta em cinquenta centímetros. Argolão significa o lugar em que o pano é encabeçado para subir e des-

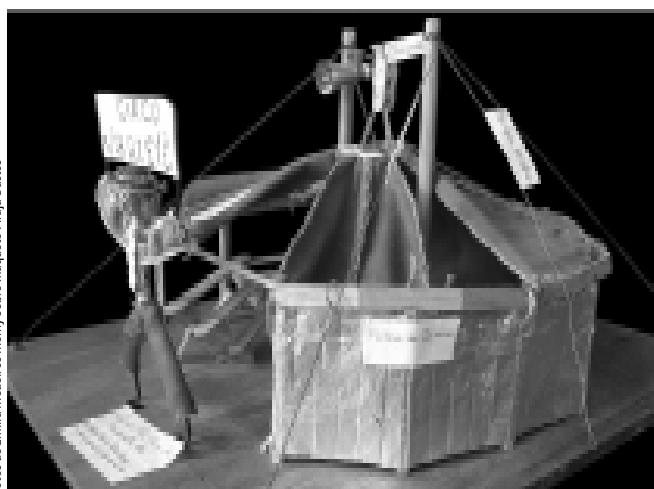
cer, onde engata-se o moitão. Outro moitão engata no travessão e desce até o guincho. Com duas manivelas torna-se mais leve, mas muitos circos, até hoje, não têm guinchos, levantam com moitão.

O mastro não é enterrado como muita gente pensa; ele é equilibrado pelas espias, sendo duas mestras e quatro laterais, como se vê no desenho – os mortos são enterrados de um metro a um metro e cinquenta, de acordo com o terreno. Para se levantar o mastro coloca-se um moitão no morto, outro na espia mestre. Depois divide-se as laterais, aí puxa-se a corda do moitão; quando a cabeça do mastro está à meia altura, engata-se o outro. Assim um levanta o outro. Após levantado, nivela-se e estica-se a maquineta. Do pé da grade a um metro para dentro do pé da grade, coloca-se uns gradilhos para dividir a geral (arquibancadas) das cadeiras, assim como existem gradilhos para separar as cadeiras do picadeiro. O esboço do lado esquerdo mostra o circo com pano de roda, que era retirado todo dia. Já as empanadas não eram retiradas.

Atenção: a aplicação sobre a maquineta é para esticar a maquineta, depois de apumar o mastro.



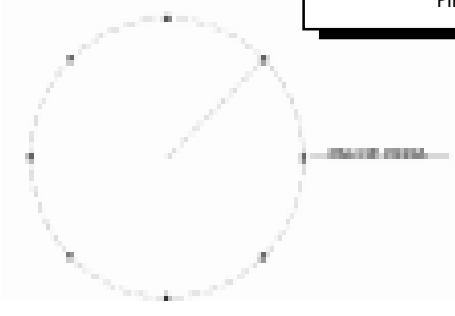
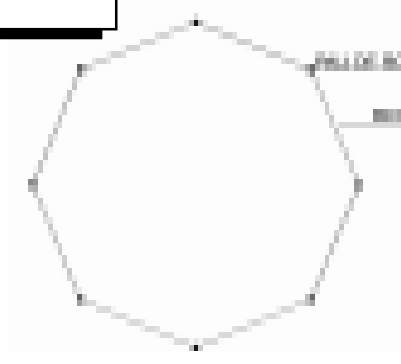
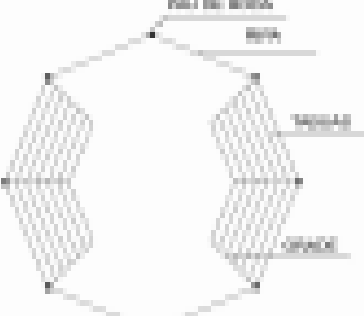
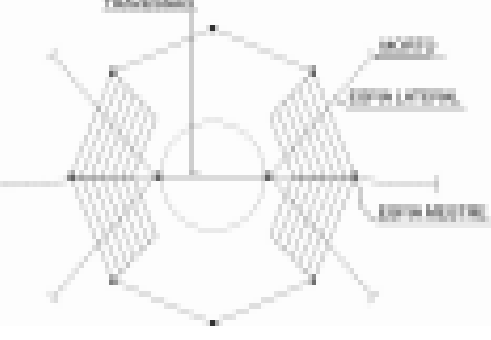
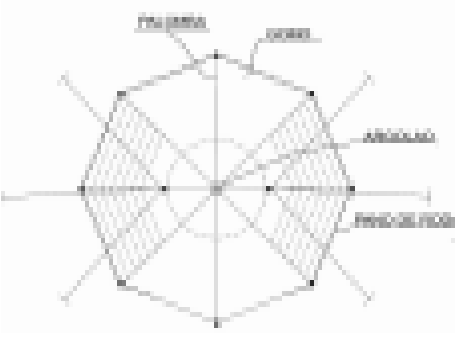
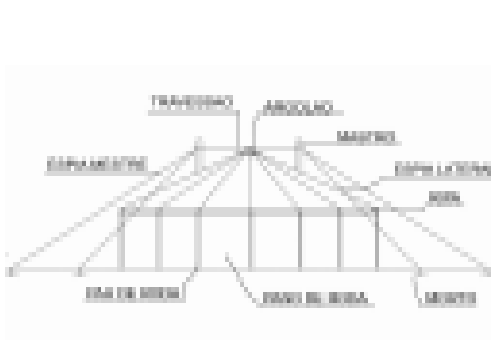
Arquivo pessoal de Pirajá Bastos



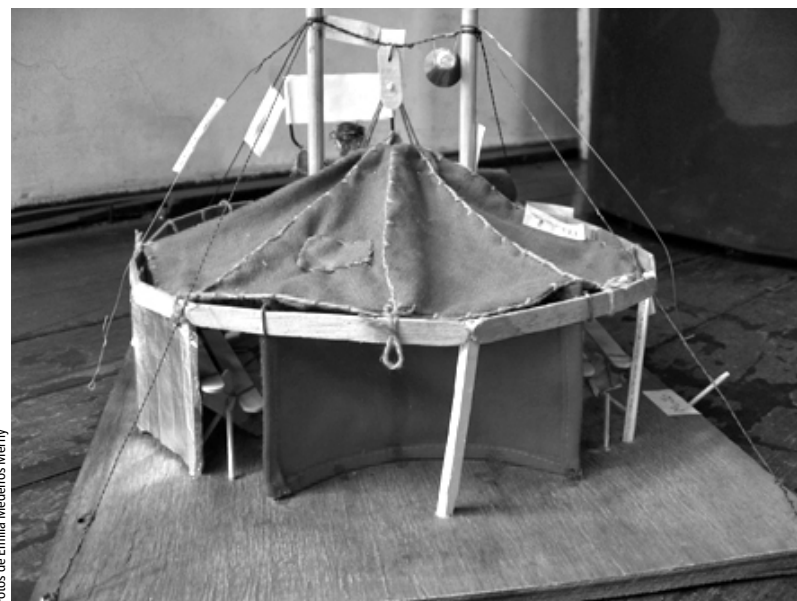
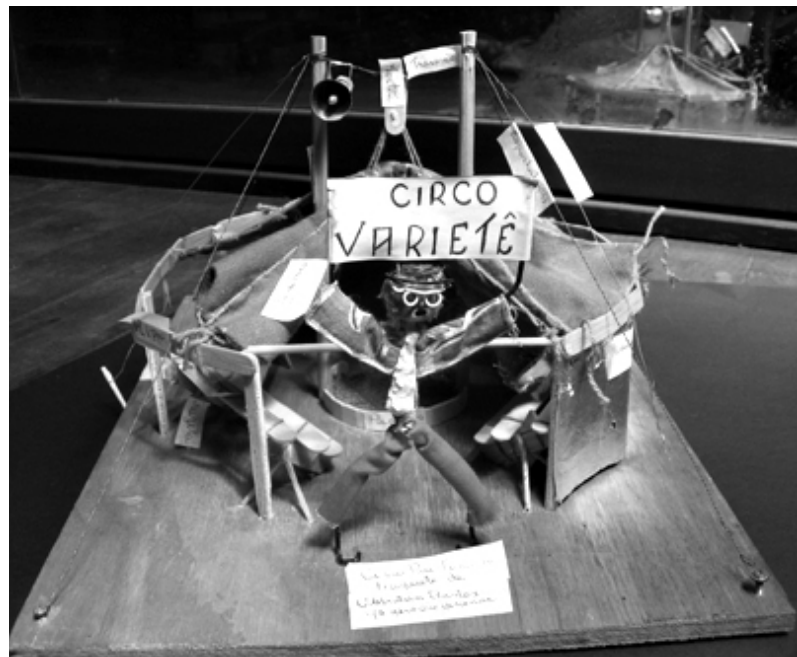
Fotos de Emília Medeiros Merhy sobre maquete Pirajá Bastos

Circo do artista-circense Augusto Bastos, pai de Pirajá Bastos, e professor há dez anos da Escola Nacional de Circo. Este circo tem cobertura de lona impermeabilizada, chapas de zinco e um pau-fincado do tipo empanada. Em seguida, maquete feita por Ubiratan Bastos, irmão de Pirajá Bastos, com palitos de sorvete, tentativa de reproduzir o circo da foto, com detalhes

Marcação do terreno e de construção do circo, a partir do desenho do circo de pau-fincado, produzido por meio do relato do professor da Escola Nacional de Circo, Pirajá Bastos

 <p>Primeiro marcava-se um círculo na medida da lona para posicionar os paus de roda</p>	 <p>Depois posicionam-se as ripas entre cada pau de roda</p>
 <p>Para travar a estrutura colocam-se as grades (base estrutural para as arquibancadas) juntamente com as tábuas. Tudo era amarrado com corda de cizal.</p>	 <p>Só depois de fixar esta estrutura (pau de roda, ripas e grades), subiam-se os mastros. Os mastros eram estaiados por cabos de aço (espias-mestre e lateral). As espias eram fixadas ao morto? pedaço de madeira enterrado no chão com uma espera onde se amarravam as espias.</p>
 <p>Após fixar os mastros a lona era presa ao argolão que se localizava entre os dois mastros. Através do moitão, a lona era içada. A lona era feita em gomos costurados um a um com corda. Esta técnica se chamava Palomba. E o nó para amarrar a lona nas ripas se chamava chicote.</p>	 <p>O fechamento convencional era feito com o pano de roda. Às vezes este pano de roda era substituído por placas de zinco. Isso ocorria para baratear os custos.</p>

Desenhos de Emília Medeiros Menhy



Fotos de Emília Medeiros Merhy

Nas páginas a seguir,  
maquete feita por  
Ubiratan Bastos,  
irmão de Pirajá Bastos,  
representando um circo  
de pau-fincado.



Fotos de Emília Medeiros Werhy





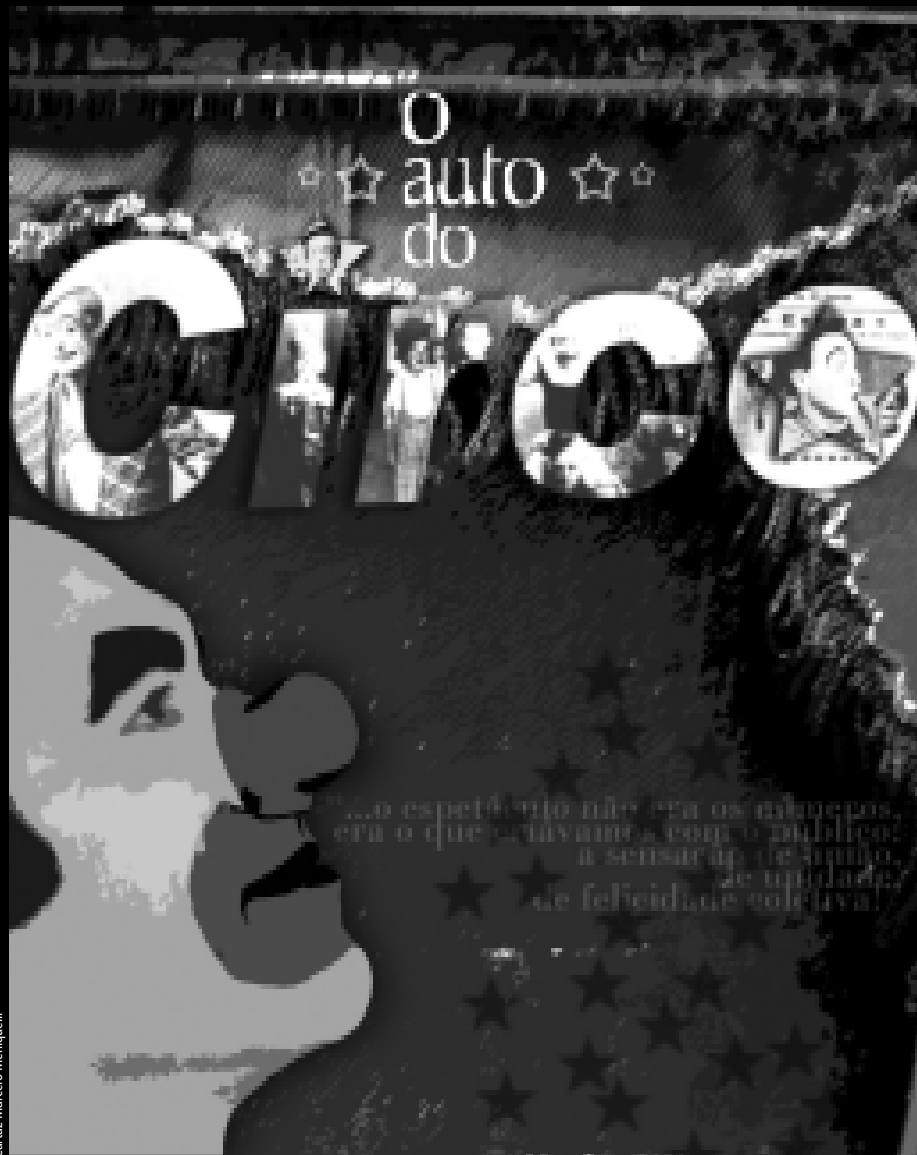
Fotos de Emília Medeiros Meirhy





Fotos de Emilia Medeiros Merhy

RESPEITÁVEL PÚBLICO... O CIRCO EM CENA ◆ ERMINIA SILVA e LUÍS ALBERTO DE ABREU  
E O ESPETÁCULO CONTINUA



Cartaz: Marcelo Meneguelli

Cartaz da apresentação da peça  
O Auto do Circo

PARTE II  
**O Auto do Circo**  
LUÍS ALBERTO DE ABREU



Foto Marcelo Meniquelli

O elenco da peça Auto do Circo:  
da esquerda para a direita,  
Nei Gomes, Marcelo Meniquelli  
e Osvaldo Costa Jr.  
com Jháira (de chapéu),  
Daniela Giampietro,  
Maria Dressler e Andressa  
Ferrarezi (de tranças)

# A construção coletiva do Auto do Circo: do não lugar ao picadeiro

---

## O testemunho do grupo

### Cia. Estável de Teatro

**D**esta vez vamos *falar* de Circo? Vamos! Assim iniciamos o processo para aquele que seria um espetáculo marco na história da Cia. Estável de Teatro: *O Auto do Circo*.

Mas... descobrimos logo depois que descortinar o véu empoeirado da história é um árduo trabalho, especialmente para quem não fez parte dela. Por onde começar? Pela própria história, isto é, por aqueles que direta ou indiretamente ajudaram a escrevê-la.

Por quem começar? Pelos mais próximos. Vamos percorrendo os fios da rede até encontrar seus pontos de intersecção.

E lá estávamos nós – Andressa, Daniela, Jhaíra, Marcelo, Maria, Nei, Osvaldo Hortêncio em um dos celeiros dos jovens artistas circenses, no Circo Escola Picadeiro, preparando-nos para as acrobacias que pretendíamos levar ao palco. E em pensamento Cristiano Bezerra, que faleceu no início do processo. De lá não queríamos apenas a técnica. Aquele espaço poderia nos dar muito mais do que forma, mas também o conteúdo sobre o qual pensávamos encenar. Nosso primeiro entrevistado seria o José Wilson, proprietário da escola.

Antes mesmo que pudéssemos ligar o gravador, ele nos informou que haviam chegado antes. Que já lhe tinham feito perguntas sobre sua vida e que as suas histórias, juntamente com as de outros circenses, estavam registradas em um trabalho de faculdade. Gentilmente não se opôs a repeti-la se fosse preciso, mas nos aconselhou a procurar a responsável pelo mesmo, Erminia Silva. Sábio aquele que sabe ouvir. Foi o que fizemos.

Contato nas mãos fomos à busca da historiadora em Campinas.

O primeiro contato foi de reconhecimento do território. Explicamos o que era o projeto, que estava em fase embrionária, logo, disforme. Que sua dissertação poderia ser de grande valia para nossa pesquisa – nesse momento nem nós imaginávamos o quanto seria.

Para este encontro, tudo o que tínhamos era a paixão que carregávamos pelo desejo de construir uma narrativa que pudesse dar conta das emoções e razões sobre o tema e ao mesmo tempo revelar os primórdios do circo no Brasil. Além, é claro, do projeto Amigos da Multidão que estava em execução no Teatro Distrital Flávio Império, graças à Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

Permitiu que lêssemos seu trabalho, mas advertiu que não deveríamos tirar cópias. Outros contatos foram feitos até que ela conhecesse todos os profissionais envolvidos no processo – Luís Alberto de Abreu (o dramaturgo), Renata Zhaneta (a diretora), Rita Benitez (a figurinista), Marcelo Milan (diretor de técnica circense), Luis Rossi (o cenógrafo), Reinaldo Sanches (diretor musical) e Erike Busoni (o iluminador) – e finalmente se rendesse e se tornasse um dos membros honorários da Cia. Estável de Teatro.

Depois disso, disponibilizou também sua tese de doutorado, que para a felicidade geral da nação virou o livro *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (Editora Altana). Disponibilizou também fotografias do seu arquivo pessoal e de sua casa. Juntamente com ela, numa tarde fria de domingo, começamos a encontrar os rostos e figurinos para as personagens que ela ajudara a criar.



Um projeto é uma ideia, um não lugar, portanto, utopia. Há um caminho a ser traçado até sua concretização.

Em teatro, chamamos de pesquisa e laboratório esse momento em que buscamos solidificar nossa poética e presentificar as questões que achamos pertinentes à nossa militância na arte. Falamos de um tipo específico de relação com a criação artística, que não arreda da pesquisa a vida e a realidade, como se fosse obra divinizada e privilégio para alguns poucos.

Nesse sentido, nós da Cia. Estável de Teatro, buscamos sempre uma zona de diálogo com o entorno social no qual estamos inseridos para assim, em relação com esse, levar à cena os resultados desse encontro.

Por paixão, identificação e também com ouvidos atentos aos parceiros que participavam de nossos projetos (comunidade do entorno e artistas agregados), o circo sempre se fez presente, nos espetáculos levados por nós, tanto como técnica, como na relação com o público ou com o emprego do melodrama e do cômico.

Para a criação do nosso espetáculo, tínhamos como questão motriz a função do artista na sociedade. Usar o circo como metáfora do artista em busca do seu lugar e como representante do paradoxo entre imagem e realidade nos pareceu um viés legítimo para dar início a esse trabalho.

Por isso travamos contato com Erminia. Seu material de pesquisa sobre circo tratava do processo histórico que conformava o espetáculo circense como resultante de uma organização familiar. Essa informação já nos foi de grande valia e para que pudéssemos verticalizar o assunto a convidamos para um encontro, no qual buscaríamos obter toda informação possível. Esse encontro na verdade tornou-se recorrente, variavelmente mensal, com parcerias firmadas na direção – a sempre companheira Renata Zhaneta – e na dramaturgia – a cargo de Luís Alberto de Abreu. Pretendíamos um processo colaborativo, de mútua interferência entre atores, diretor, dramaturgo, pesquisadora e demais membros da equipe de criação que vieram se somar a nós.

A contribuição da pesquisa histórica e o grupo de estudo composto por todos os parceiros orientados por Erminia foram importantes para as elaborações que fazíamos e para a construção das mesmas como espetáculo. Entretanto, um dos pontos de extrema importância a ser destacado foi o caráter pioneiro em que se deu essa criação no sentido conceitual, no qual através de palestras constantes proferidas por ela, elenco e dramaturgo puderam criar um repertório que proporcionou a concretização de um espetáculo que narra a história do circo no Brasil, desde a chegada das “dinastias” circenses até os dias de transformação – e não decadência, como nos instruiu Erminia – em que vive hoje esta arte.

Capítulo à parte foi seu encontro com Luís Alberto de Abreu (o dramaturgo). Esse encontro fertilizou o solo do qual colhemos frutos até hoje.

Abreu se muniu, principalmente, do texto de Erminia e do material que discutíamos ou levávamos à cena, para criar um *Canovaccio*, que deu origem ao texto final.

Erminia foi fundamental para dissolver clichês e mover a reflexão dialética a respeito da realidade e história circenses. Comparar a história anunciada da decadência do circo com o mesmo anúncio histórico de decadência do teatro; pensar a relação familiar que perpassa a organização do espetáculo circense até um determinado período histórico; reavaliar os conceitos sobre circo e cidade, circo e periferia, popular e erudito, cultura dominante, circo tradicional e novo circo, relações trabalhistas ontem e hoje no circo, e uma infinidade de outros temas foram contribuições trazidas pela autora, sua pesquisa e suas provocações.

Além disso, uma experiência ímpar foi o acesso que ela nos proporcionou às lonas de circo, ao espetáculo e a seus trabalhadores e moradores e, sempre que possível, nos acompanhou, colocando em perspectiva nossas discussões sobre seu livro e a realidade das empresas de circo hoje.



Esta obra, que enfim está sendo publicada, alimentou todas as etapas de construção do nosso espetáculo e da nossa formação como artistas e pesquisadores.

O início deste relato tem muitas perguntas, pois uma das contribuições que a Erminia trouxe para o grupo foi saber fazer as perguntas, reconhecer as fontes e observar de onde provêm as respostas.

Agora, o encontro com esta história será muito mais acessível. O nosso segredo enfim foi revelado. Para se construir um bom espetáculo é necessário uma boa história e historiadora.



## **Programa e ficha técnica distribuídos nas apresentações**

---

### **Cia. Estável apresenta seu novo espetáculo: O Auto do Circo**

Um novo espetáculo... e mais uma vez o tema "circo" entrou em pauta. Só que desta vez não queríamos, apenas, usar técnicas circenses em uma encenação teatral. Queríamos falar de circo, contar histórias de circo. Iniciamos nossa pesquisa e nos debruçamos sobre duas teses de Erminia Silva. Historiadora formada pela Unicamp que tem uma vasta pesquisa da história e dos 'saberes' do circo. Foram vários encontros debatendo e pesquisando a tese, orientados pela própria autora. Percebemos a riqueza do material que tínhamos em mãos e descobrimos que, além das histórias, sem maiores pretensões, preferíamos "a história" do circo. A capacidade do circense de olhar em torno, de ser contemporâneo, de se adaptar às diversas situações e de transmitir seus saberes muito nos interessou e vinha ao encontro do que queríamos dizer e do que estávamos vivendo dentro da nossa comunidade, aqui em Cangaíba. Começamos, então, nossa pesquisa em torno dos elementos do teatro popular ao mesmo tempo em que pesquisávamos a história das famílias circenses. Tanto no campo teórico

como no prático, o circo, e a sua gente, se tornaram a base de nosso material. Orientados por Renata Zhaneta, iniciamos nossa prática. Partindo do improviso de diversas situações, levamos as primeiras propostas para o espetáculo.

Além disso, para melhor contarmos nossa história, partimos para o aprendizado das técnicas circenses sob orientação de Marcelo Milan. Mas nosso projeto não parou somente no espetáculo.

Paralelamente aos ensaios da companhia executamos a oficina Furo na Lona. A sua síntese era transmitir e discutir com os alunos nossa pesquisa estética e histórica, além das técnicas aprendidas durante o período de criação. Desta forma, observávamos o material desenvolvido nas oficinas e, com ele, alimentávamos nosso trabalho.

A riqueza desse processo nos deu subsídios para continuar a nossa pesquisa estética e social. Já estamos pensando e construindo concretamente a verticalização desta pesquisa que cada vez mais nos interessa e que cada vez mais vem ao encontro de nossos anseios.

## Ficha técnica do processo

### **Elenco**

Andressa Ferrarezi  
Daniela Giampietro  
Jhaíra  
Marcelo Meniquelli  
Maria Dressler  
Nei Gomes  
Osvaldo Costa Jr.

### **Texto**

Luís Alberto de Abreu

### **Direção**

Renata Zhaneta

### **Direção musical**

Reinaldo Anches

### **Coordenação da pesquisa histórica**

Erminia Silva

### **Coordenação da pesquisa cenográfica**

Luís Rossi

### **Figurinos**

Rita Benitez

### **Iluminação**

Erike Busoni

### **Criação de maquiagem**

Ana Luiza Icó

### **Assistente de maquiagem**

Daniella Ferrarezi

### **Pesquisa de teatro popular**

Alexandre Mate

### **Produção**

Jhaíra, Nei Gomes e Osvaldo Costa Jr.

### **Assistência de produção**

Aurélio Prates

### **Pós-produção**

Marcelo Meniquelli

### **Assessoria de imprensa**

Marcelo Meniquelli

### **Divulgação**

Maria Dressler

### **Programação visual**

Marcelo Meniquelli

### **Equipe técnica**

Anderson W. F. Tavares,  
Erich Teixeira, Paulo César Macena  
e Rodrigo Valenciano Amador.

### **Núcleo Furo na Lona**

#### **Coordenação do laboratório de criação**

Andressa Ferrarezi e Daniela Giampietro

#### **Coordenação de circo**

Maria Dressler e Nei Gomes

#### **Coordenação de pesquisa**

Marcelo Meniquelli, Maria Dressler  
e Osvaldo Costa Jr.

### **Alunos**

Anderson W. F. Tavares,  
Cristiano de Fátima,  
Dalete Domingos, Eduardo Pereira  
Mafalda, Erich Teixeira,  
João Batista Junior,  
Paulo César Macena,  
Virgílio Gonçalves da Costa.

### **Núcleo Artístico da**

#### **Cia. Estável de Teatro**

Andressa Ferrarezi  
Daniela Giampietro  
Jhaíra  
Marcelo Meniquelli  
Maria Dressler  
Nei Gomes  
Osvaldo Costa Jr.

# O Auto do Circo

LUÍS ALBERTO DE ABREU

Peça em um ato – Dez cenas

## Personagens

<b>Voz</b>	<b>Atores</b>
Ximbeva	Atriz
Coscorão	Ator
Mária	Rapatacho
Grígori	Atriz 1
Mira	Atriz 2
Mirko	Atriz 3
Guarda	Ziel
Sultão	Nei
Peludo	Mulher 1
Apresentador	Mulher 2
Cristo	Alvina
Mulher	Gigante
Ozór	Ozoró

Escrita especialmente para a Cia Estável de Teatro  
Repertório para a direção de Renata Zhanetta  
Pesquisa histórica: Erminia Silva



## Prólogo

Uma música melancólica tirada de um violino invade o ambiente, uma música como a tocada na antiga "Hora da ave-maria", que todos os dias, às seis da tarde, se ouvia no rádio. Entra **Ximbeva**, um palhaço jovem, de cabelo basto e espetado, sobrancelhas grossas e unidas, empurrando numa cadeira de rodas **Coscorão**, um palhaço velho, careca, cuja memória sofre ausências. **Ximbeva** empurra a cadeira seguindo a cadência da música. Volta e meia suspira fundo como se estivesse prestes a chorar. Depois de algumas voltas pelo palco, para no centro do mesmo. Chora, tira um lenço amarrotado do bolso, assoa o nariz e com o mesmo lenço se põe a limpar e a lustrar a careca do velho. Limpa as orelhas do palhaço velho com energia. Vai juntando a cera de ouvido extraída até formar uma "bolinha". Contempla a "bolinha" entre os dedos e não sabe o que fazer com ela. Pensa em jogar no chão, em colocar no bolso, em jogar na plateia, mas não se decide por nada disso. Por fim, põe de novo no ouvido do palhaço velho e soca com o dedo. Continua a limpeza, cospe no lenço para umedecê-lo e, com ele, esfrega a cara do velho que mesmo de olhos fechados faz cara de nojo e tenta afastar-se do lenço. **Ximbeva**, com o lenço, enfia o dedo no nariz do velho, que geme. Completa a limpeza batendo com lenço no velho como se o espanasse. Uma voz ao microfone o chama.

**Voz** – Ximbeva! Ximbeva! (**Ximbeva** para assustado e procura a origem da **Voz**) Aqui, Ximbeva. (**Ximbeva** procura) Dentro de você! (**Ximbeva** apalpa a cabeça) Não na cabeça! (**Ximbeva** apalpa a barriga) Aí, não! (**Desconfiado** apalpa a bunda. **Voz** fala irritada) No coração, sua besta! Sou a voz da sua consciência! (**Ximbeva** sorri) Tenho acompanhado com que carinho você trata Coscorão, esse velho palhaço, que tantas glórias deu ao circo, alegrou tantas plateia, fez rir tantas crianças (**Ximbeva** beija a careca de **Coscorão**, cospe sobre ela e lustra) e, agora está aí, entrevado, incapaz, carregando o fardo, a sina que Deus lhe deu... (**Ximbeva** suspira e chora) Foi ele que lhe ensinou a profissão de palhaço, não foi? (**Xim-**

**beva** *faz gesto afirmativo*) Era severo, disciplinador, dava-lhe uns cascudos de vez em sempre, era carrasco mesmo! (**Ximbeva** *com raiva dá um tapa na cabeça de Coscorão, arranca-lhe cabelos da careca e, transtornado, morde a cabeça de Coscorão*) Mas bem que foi ele que lhe acolheu quando lhe abandonaram, recém-nascido, na entrada do circo, numa caixa de sapato: nu, feio, zoiudo e cagão! Ele o alimentou, ninou, limpou a bunda! Você era filho da mãe-rua e não quero nem imaginar quem foi seu pai! (**Ximbeva** *depois de um momento de espanto, inquire com gestos a Voz*) É isso, mesmo! Naquele tempo você já era o que continua sendo até hoje: um traste, cacaréu sem préstimo, ruim até de se jogar fora! Um couro de bruaca velha que não vale a tira rebentada de uma chinela havaiana gasta! E tem mais! Muito mais... (*Enquanto a Voz fala Ximbeva, depois de olhar para as coxias, faz sinal de "aguarde" ao público e sai. Ouve-se barulho e grito da Voz do microfone. Ximbeva volta orgulhoso, limpando as mãos. Olha Coscorão, aponta-o emocionado, e se sacode como se estivesse chorando em silêncio. Depois, olha-o de soslaio, faz beijo irritado e aplica-lhe um cascudo*)

**Ximbeva** – (Ao público) – Se estão com dó é porque não sabem o que eu passo! Estou preso a esse traste como agulha e linha, mão e luva, unha e carne, cu e calça!

**Coscorão** – (Sem se mover) – Eu sou a calça!

**Ximbeva** – Há anos! Há anos cuido, levo pra passear, ponho no sol pra tirar o mofo, lavo e limpo! E esse velho desgraçado come o mesmo que todo mundo, mas não sei que mistério da natureza se esconde nas tripas desse homem que desanda tudo o que cai ali! Aquilo é um sorvedouro e manjar fino, bebidas aromáticas, sobremesas delicadas, tudo vira gás pestilento! Até água-benta! Já dei pra ele beber chá de jasmim, água de rosas, cândida, ajax pra

ver se limpava a tubulação, mas não teve jeito! Quem quiser, eu dou dado de papel passado! Mas quem quer?! Já esqueci, sem querer, três vezes, nas paradas do circo, mas o povo vem sempre devolver!

**(Coscorão espreguiça-se e boceja acordando)**

**Coscorão** (Ao público) – Boa-noite... mas só pra quem merece! E que não devem ser muitos!

**Ximbeva** – Ih, começou!

**Coscorão** – Enquanto o Ximbeva cala a boca, de onde não sai coisa que se aproveite, eu digo pra vocês que isso aqui é um circo de respeito e respeito é uma qualidade rara e nunca é demais! Quero que vocês todos, sem exceção, se divirtam... quando for a hora! Detesto, odeio risadas na parte do drama da mesma forma que tenho ojeriza de seriedade na hora da comédia!

**Ximbeva** – Eu aviso quando for uma ou outra. Agora, por exemplo, é a parte cômica! Esperem só o drama pra ver!

**Coscorão** – Pra quem ainda não sabe, sou o palhaço Coscorão, dono deste circo, da lona, dos aparelhos, das cadeiras onde vocês estão sentados...

**Ximbeva** – Do mau humor...

**Coscorão** (*Intencional*) – Dos animais! Sou de tradicional família circense, um dos poucos ainda na ativa que fazem o legítimo espetáculo circense... e o que vocês irão assistir, muito comportados e respeitosos, é a história da minha família que mistura nobres franceses com...

**Ximbeva** – ciganos da Hungria...

- Coscorão** – com aristocratas italianos...
- Ximbeva** – rueiros da Calábria...
- Coscorão** – artistas da Inglaterra...
- Ximbeva** – vagabundos da Saxônia...
- Coscorão** – os mais admiráveis artistas dos palcos e picadeiros...
- Ximbeva** – saltimbancos de rua, atores de cabaré, cantores de feira...
- Coscorão** – que vieram ao Brasil no século XIX, a convite do próprio imperador D. Pedro II!
- Ximbeva** – Vieram ao Brasil socados no fundo de um porão de navio, que Europa no século XIX era uma miséria só. Mas tudo isso é só meia verdade porque Coscorão era, mesmo, filho de um peludo que se agregou ao circo nas andanças pelo Brasil!
- Coscorão** – Dobre a língua, tome banho e bote gravata para falar da minha família!... (**Coscorão** para o gesto no ar e olha para **Ximbeva** com ar alheio)
- Ximbeva** – Pronto! Tava demorando! A memória de Coscorão está com a pilha gasta e seu cérebro está com problema no arranque!
- Coscorão** – Do que é que eu estava falando? Tenho frio nas pernas! Anda, Ximbeva, me leve pro sol!
- Ximbeva** – Ximbeva isso, Ximbeva aquilo! Lá vamos nós! (*Empurra a cadeira de rodas*) Essa é a vida de Ximbeva: olhar e cuidar do velho palhaço.



**Coscorão** *(Ao público)* – Esta é a vida de Coscorão: alinhar e dar sentido às poucas e caras lembranças que lhe restam. E todas elas são de circo. *(Súbito, grita para Ximbeva)* Para! Que é aquilo que eu estou vendo? *(Aponta para uma Mulher que entra no palco arrastando um baú)*

**Ximbeva** – Não moro na sua cabeça! Sei lá que diabo de alucinação você está vendo agora.

**Coscorão** – Uma bela mulher de chapéu... com xale e um camafeu no peito.

**Ximbeva** – Puxando um baú? É sua avó quando ainda não era sua avó. Chegando ao porto do Rio com a família! Todo dia você lembra a mesma coisa! *(Ximbeva empurra a cadeira de rodas com Coscorão para fora)*

## CENA 1

### A chegada e os primeiros tempos

*(Som de sirena de navio. Uma trupe de imigrantes saltimbancos entra no palco carregando suas tralhas liderados por uma matriarca com um sotaque cuja origem é indefinível)*

**Mária** – Terra, finalmente! Terra, Deus bendito! Deus fez o mar, o homem fez o navio... *(Dá um tapa num Senhor a seu lado)* e sua cabeça, Grígori, inventou de nos colocar dentro dele! *(Grandiloquente)* Virish cráina! Idiota fui, idiota não serei mais! Quero ser um cão se você me convence de outra!

**Grígori** *(Manso)* – Estamos todos aqui, na América, e vivos!

**Mária** – Não fala comigo! Nunca tive tanto medo, tanto desarranjo nas tripas, nem tanta vontade de ser sua viúva!

**Grígori** – Mas, chega! Já ouvi suas lamentações por trinta dias!

**Mária** – E ainda vai ouvir por trinta anos! Gravótch, náia!

**Grígori** (*Resmungo inconformado*) – Strábitch tróia!

**Mira** (*Força a vista como se lesse uma placa. Soletra com dificuldade*) – Ri-o de Ja-ne-i-ro... (*Espantada*) Rio de Janeiro? A gente não estava indo para o porto de Nova York?

**Mirko** – Aqui é América do Sul!

(**Mária** olha furiosa para **Grígori** que se encolhe com medo. Grita elevando as mãos para o céu)

**Mária** – Vikrá́m Bórch! Vikrá́m Borch! (*Forma-se um tumulto entre a trupe. Discutem, brigam e fazem menção de sair, voltando ao navio. Mária grita*) Nem morta! Nem morta e seca eu piso num navio em todo o meu resto de vida! Ficamos aqui!

**Mirko** – Mãe Mária...

**Grígori** – É melhor. E sei, de ouvir dizer de fonte segura, que este país, Argentina, recebe muito bem os artistas.

(**Mária** fulmina **Grígori** com o olhar. A trupe circense carrega suas tralhas e começa a fazer números simples de saltimbancos de rua – números de acrobacias, força, malabarismo, mágica. **Ximbeva** entra empurrando velozmente **Coscorão** na cadeira de rodas. **Coscorão** agarra-se assustado à cadeira. **Ximbeva** executa uma freada brusca. **Coscorão** é projetado para fora da cadeira, mas imediatamente assume a personalidade de **Narrador** – talvez se desfazendo de sua careca)

**Coscorão** (Ao público) – Os primeiros tempos não foram fáceis para os antepassados de Coscorão. Gente pobre, de qualquer raça ou nacionalidade, tem, em primeiro lugar, o péssimo hábito de existir. E, em segundo lugar, o malfadado hábito de continuar existindo, o que incomoda muito as autoridades.

(Entra um **Guarda** representado apenas por um chapéu militar)

**Guarda** – Que desordem é essa, cambada de desocupados?

**Grígori** – Non desocupado! Trabalho... artista!

**Guarda** – Vão caçar ofício decente que artistas já temos os nossos, que são poucos e podiam ser menos ainda! Vão fazer a "artizinha" de vocês lá pros arrebaldes, lá pras montanhas, lá pra saída do mundo! Isso aqui é capital do império!

**Grígori** – Mostrei minha arte para o rei da França!

**Guarda** – Ele não gostou e mandou todos vocês pra cá! Eu não gostei e estou mandando circular! (*Sai*)

**Grígori** – Não vamos sair!

**Mária** – Vamos! Polícia aqui tem a mesma cara que no nosso país! E deve agir igual! Vamos andar que um dia a gente encontra parada.

**Grígori** – Pra onde?

**Mária** – Pra quem não tem pra onde ir qualquer rumo é caminho!

(A trupe junta as tralhas e começa sua peregrinação)

**Coscorão** – E assim foram. Saíram no caminho de São Paulo que começava a enriquecer com o café, entortaram no rumo de Minas de muitas cidades, esbarraram até na divisa da Bahia e voltaram pisando nos passos que tinham ido. Sempre a procura de festas, feiras, colheitas e comemorações públicas onde pudessem trocar sua arte por meios de melhor vida.

*(Ator senta-se na cadeira de rodas e assume a personalidade de **Coscorão**)*

**Ximbeva** – Tanto isso é verdade que, digo a vocês, até o fim da vida, este velho palhaço, já com a memória falha, quase branca de imagens, ainda se lembra das andanças que sua avó Mária contava, pelos sertões do Brasil do final do século XIX. E se os primeiros tempos não foram fáceis, os tempos verdadeiramente difíceis vieram logo depois. O circo dos meus avós começou com um tapa-beco.

## CENA 2

### Um equívoco cômico e a primeira tragédia

*(Atores fecham com um pano preso a varas a metade do palco, ficando reduzida a representação a pouco mais que o proscênio.*

*Uma **Criança** atrás do pano tenta ver o espetáculo dentro da empanada sendo afugentada por um dos **Atores**. O espetáculo é bastante simples com números de força, malabarismo, contorcionismo, etc. **Grígori** dá início ao espetáculo.*

*Tem um forte sotaque)*

**Grígori** – Boa-tarde, distinto público! Perdão por não ter ainda aprendido perfeitamente vossa adorável língua. Uma das mais belas do mundo, eu afirmo, pois falo nada menos

que sete idiomas. Nossa trupe viajou pela China dos mandarins, Japão dos samurais, pela misteriosa Índia dos marajás e por todos os reinados e repúblicas da Europa. Cabeças coroadas de todo o mundo aplaudiram nossos artistas!

*(Tem início o espetáculo)*

**Ximbeva** – O circo de tapa-beco não era mais do que fechar com panos os fundos e a frente de um terreno entre duas casas. Ali se fazia o espetáculo.

**Grígori** – A nossa ninfa, Mira, dançou na corte francesa, prendeu olhares dos xeiques árabes, provocou suspiros dos nobres de Veneza.

*(Mira dança envolta em véus. Após a dança, rufam os tambores e Ximbeva anuncia)*

**Ximbeva** – Se nossa ninfa grega encheu vossos olhos preparai, agora, vossos corações! Vai se materializar aqui, agora, para vosso sorriso e felicidade, a beldade, a graça, aquela que desprezou príncipes persas e califas muçulmanos! A deusa pagã que encantou, enterneceu, enlouqueceu o Sultão de Bagdá, Harum Al-Rachid! *(Entra o Sultão)* Para vosso gáudio, Anabela de Roterdã!

*(Entra Grígori como beldade dançando um lundu no qual tira sete calçolas. Cantam)*

**Sultão** – Te dou sete reinos,  
Sete vestidos de brocado  
Meu califado, meu tesouro  
Um pote de ouro em pó  
Se você me der

Uma coisa só! (*Bis*)  
Muitas libras esterlinas  
Rubi, brilhante, joias finas  
Vou te tratar a pão de ló  
Se você me der  
Uma coisa só! (*Bis*)

Muitas terras de fazenda  
Mil e uma oferendas  
Peles, brincos, lhe dou tudo  
Sem ter dó.  
Se você me der  
Uma coisa só!

**Grígori** – S'estrepou Sultão safado  
Fique com seu califado  
A zelar eu tenho um nome  
Não sou fruta que se morde  
Nem biscoito que se come  
Não sou deusa, eu sou é homem!

**Sultão** – Pois eu digo, "Que me importa!"  
A casa tem muitas portas  
Um amor tem muitos nomes  
Palavra não volta atrás  
Você já me satisfaz  
Vem matar a minha fome!

*(Sai atrás de Grígori. Ouve-se um sino tocar lentamente.*

*A trupe continua sua peregrinação.*

**Coscorão** *senta-se em sua cadeira de rodas)*

**Coscorão** – A família, contava minha avó Mária, continuava suas andanças lá nos fundos do tempo, nos idos dos anos 90, no final do século XIX. Essa lembrança foi a que ela trouxe nítida até o final dos seus anos.

(**Mária** se destaca da trupe e vem ao proscênio)

**Mária** – Era tempo de chuva, lembro bem, dessas chuvas sem fim, de outono. Nas estradas solitárias dos confins de Minas, nossas duas carroças atolavam na lama, os focinhos das mulas se abriam e roncavam de esforço. Roupas, gente, carroça, tudo era úmido e salpicado de barro vermelho. Tristeza e frio. Tristeza e tosse de Grígori.

(**Mária** fecha os olhos com força.

**Coscorão** continua a narração)

**Mira** – Há dez anos, ainda na Europa, uma tuberculose mal-curada tinha decretado que pai Grígori morreria dos pulmões. Tenho cacos de vidro no peito, parece, escutei pai Grígori gemer. (*Cobre a boca com a mão*)

**Ximbeva** – Você não vai me deixar só, aqui, nessa beira de mundo!, rosnou Mária, com raiva, como se fosse uma ordem. Grígori não obedeceu.

**Mira** – Estranhei quando mãe Mária desceu da carroça em silêncio e se afastou pelo campo de mato ralo, debaixo da chuva grossa. (**Mária** grita sem som) Depois, seu grito trincou o ar e o silêncio daquele descampado. Chorei sabendo já que meu pai estava morto.

**Coscorão** – Parou de chover no dia seguinte. Subia neblina quente debaixo de um sol ardido quando ele foi enterrado à beira da estrada, na terra úmida. Naquela imensidão perdida no mundo fazia um silêncio de doer nos ouvidos.

**Mária** – Soube então que queria morrer nesta mesma terra. E sei que amei Grígori muito, com dureza e raiva, como, às vezes, é o amor de gente como nós. E porque se ama de muitos jeitos.

**Ximbeva** – Disso tudo sabemos porque Coscorão, cujas lembranças agora se perdem pra sempre, nos contou essa história muitas e muitas vezes.

*(O sino ainda toca)*

### CENA 3

#### Um peludo na Paixão de Cristo

**Coscorão** – O tempo passou e, como sempre, foi fechando feridas, saneando cortes e serenando os corações. Mas não apagou as lembranças. Ainda hoje tenho nítida a imagem de Grígori como minha avó contava. Ele era...

*(Sua memória se esvai. Olha para **Ximbeva** com o rosto sem expressão. Este ri e empurra a cadeira de rodas para perto de **Mária**. Ela conta diretamente a **Coscorão** como se ele fosse criança)*

**Mária** – Passamos pelo circo de pau-fincado, de pau a pique, de pano de roda. *(Arma-se o pano de roda que encobre os **Atores** com exceção de **Mária**, **Coscorão** e **Ximbeva** que se situam fora do pano)* Seguíamos, cidade por cidade, a rota de outros artistas e, nesse tempo, o circo cresceu. Mirko casou com uma aramista de nossa terra, mas não teve filhos, por culpa da mulher, ele acusava. Coitada. E, assim foi, e nessas andanças, o século virou e o mundo não acabou como muita gente acreditava. Foi nessa época que ele apareceu.

*(Saem **Ximbeva** e **Coscorão**. **Mirko** se aproxima)*

**Mirko** – Ele tá aí. Vem seguindo a gente desde Lagoinha, 30 quilômetros pra trás. Não gostei dele.

**Mária** – Você já me disse.



- Mirko** – Mas é você que decide.
- Mária** – Sim, sou eu que decido. (*Entra o Peludo. É um tipo roceiro, tímido, mas enérgico. Mantém-se à distância com cabeça baixa, humilde. Mirko sai irritado*) Que é que quer?
- Peludo** – Ficar no circo.
- Mária** – Que é que sabe fazer?
- Peludo** (Pausa) – Sei aprender.
- Mária** – Tem família?
- Peludo** – Tem uns, aí, “esparramado”.
- Mária** – Casado? (**Peludo** *nega com a cabeça*) Filhos? (**Peludo** *nega*) Nenhum?
- Peludo** – Ainda não sei de mulher.
- Mária** – Se achega. (**Peludo** *se aproxima conservando sempre a cabeça baixa. Mária o mede. Irritada*) Levanta a cabeça e me olha de frente que você não é nenhum coitado! (**Peludo** *levanta a cabeça e encara Mária. Sustentam o olhar por algum tempo*) Gostei do rapaz. Era gente dura, mas não tinha sombra no olhar. Olhar limpo não esconde maldade. (*Ao Peludo*) Não tem pagamento. Só comida e canto pra dormir.
- Peludo** – Está bem, mas quero aprender as “arte” de “ocês”.
- Mária** – Seu nome?
- Peludo** – Ozór.

**Mária** – Osório?

**Peludo** – Me chamo Ozór, mas capaz que seja Osório.

*(Atores abrem o pano de roda para o início do espetáculo.*

***Peludo** se paramenta como soldado romano. Entra um **Apresentador**. Há um rufo de tambor e depois batidas lentas, cadenciadas, indicando um clima mais grave)*

**Apresentador** – Muito respeitável público, bons amigos desta cidade! Esta semana nosso circo não tem riso. É semana de contrição e respeito. É semana de dor e lembrança. Esta semana não temos palhaço, mas temos a representação de Deus que andou um dia na Terra e morreu por nós! A vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo! Aberto seja o vosso coração  
Porque a graça de Deus emana  
E seja santa esta representação  
Como é santa esta semana.

*(Coro de **Mulheres** canta música da Paixão de Cristo, talvez uma **Verônica**)*

**Ximbeva** – O circo lotava e a cidade inteira seguia comovida os passos da Paixão. Vocês não tem ideia do que era uma sexta-feira santa naqueles tempos. As cidades e povoados amanheciam em silêncio e tristes. Não se cantava, não se trabalhava, não se bebia, ninguém gritava. Cada homem, mulher, criança e até bicho fechava-se dentro de si, dentro do silêncio que parecia tomar o mundo.

*(Entra **Mirko** como **Cristo** conduzindo uma pesada cruz. Para em frente da **Verônica** que lhe enxuga o rosto e expõe ao público a imagem de Cristo estampada no pano. O canto do coro cresce em intensidade)*

**Cristo** – Não choreis por mim, ó filhas de Jerusalém!

Não choreis agora,  
Choreis pelos tempos que vêm  
Não choreis por fora  
Choreis por dentro  
Não choreis por mim  
Chorei por vossos rebentos!

*(Cristo continua sua caminhada. Peludo, como Soldado romano, desce-lhe o relho, mas desce com tanta força e com tanto mau jeito que Mirko geme de fato. Coro continua o canto. Cristo continua a caminhada. Soldado bate-lhe novamente forte. Mirko sente a pancada e olha incisivamente para Peludo. Este nem se apercebe. Uma das Mulheres do coro intervém)*

**Mulher** – Não bata tão forte no coitado!

**Mária** – Sob o peso da dor e do sofrimento Cristo sofre a segunda queda! *(Cristo cai sob a cruz. Soldado bate-lhe. Cristo com esforço levanta-se, mas furioso com as pancadas de Peludo solta a cruz no chão e avança para ele. Mária entra no meio deles evitando o pior. Como voz alta narra ao público como se o acidente fizesse parte do espetáculo)* A parte humana de Cristo revolta-se com a humilhação e a dor! *(Incisiva, para Mirko)* Mas ele também era Deus e sujeitou-se à vontade do Pai. *(Mirko ainda encara o Peludo que se encolhe. Mária ordena a Mirko)* Cristo aceita sua paixão... *(Mirko pega a cruz e ainda lança um olhar irado a Peludo)* por nossos pecados... *(Cena segue. Mária conclui...)* E por amor de todos nós!

*(Coro cantando fecha a representação com o pano de roda. Mal o pano de roda se fecha, estoura dentro dele briga e discussão. O coro aumenta a altura do canto)*

**CENA 4**  
**A era romântica do circo e de Mira**

(Ozór e Mira treinam no trapézio ao mesmo tempo em que “batem” o texto de um melodrama. Ozór já tem uma desenvoltura tanto física quanto de comportamento que o diferencia de eu primeiro dia no circo)

- Mira** – Que hei de fazer se me fazem tal calúnia? Quem há de acreditar em mim?
- Ozór** – Eu creio em tua inocência.
- Mira** – Tu e ninguém mais. Quem há de acreditar nas palavras de um tolo? Não, meu fiel Felipe, minha situação não terá recurso nem consolo!
- Ozór** – Foge!
- Mira** – Fugir! Tens razão. Meu caminho é tomar a estrada que me afaste da malícia e da calúnia do mundo. (*Sombria*) Minha vontade terá determinação e meu coração terá coragem?
- Ozór** – Sigo com a senhora.
- Mira** – Pra onde vou se vai só. E lá não se chega viva! (*Lança-se. Ozór a segura*) Deixa-me!
- Ozór** – Pergunta à brisa se ela deixa os campos, se a luz abandona a lua, se o orvalho se separa das manhãs de outono. Deixar-te é ofensa. Pergunta ao cão se ele deixa o dono, se minha alma fiel se afasta da tua presença. (**Ozór beija Mira**)
- Mira** – Essas falas não são suas.

**Ozór** (**Ozór** beija *Mira* novamente) – Sempre foram! (**Mira** se solta de **Ozór**, afasta-se rapidamente) Eita!, que coração da gente só faz o que quer! Agora, é segurar a bomba no dente e o rojão na mão! (*Salta do trapézio. Mária e Mirko entram*) Dona Mária!

**Mária** – Depois, Osório!

**Ozór** – Depois a senhora vai saber pela boca de outro. (**Mária** para e espera. Pausa. **Ozór** começa a falar com dificuldade, depois vai de sopetão) Garrei a gostar da menina Mira. De paixão. Agora, ou a menina gosta de mim o mesmo tanto, ou a senhora permite o enrosco, ou vou ter de sair por esse mundo pra nunca mais!

**Mirko** – Ou alguém te quebra e te expulsa a pé na bunda! (*Avança para Ozór*)

**Mária** – Mirko! (**Mirko** para)

**Mirko** – Isso é coisa de homem, mãe!

**Mária** – Quem decide se é de homem ou de mulher sou eu! (**A Ozór**) Desde quando?

**Ozór** (*Atrapalhado*) – Deveras começou hoje, agora. Mas aflição de gostar já tá em mim há de muito tempo, acho.

(**Mária** sorri)

**Mária** – Sai!

(**Ozór** sai)

**Mirko** (*Furioso*) – Tem de chutar esse um!

**Mária** – É um bom empregado... vai ser bom artista...

**Mirko** – É gente sem família...

**Mária** – Tem inteligência...

**Mirko** – É um natural da terra, não é como nós!

**Mária** – Não é como? Que é que nós somos? Estamos melhor aqui do que na nossa terra onde dividíamos uma batata em quatro. Lá, eu chorava nas primeiras neves porque não sabia se estaríamos vivos ao final do inverno!

**Mirko** – Não é disso que estou falando!

**Mária** – É! Gente nossa não é quem nasceu em nossa cidade. Você já viu o palhaço Benjamin. Negro retinto, filho de escravo. Ele é gente nossa! Não é a terra, nem mesmo os parentes: é a arte, é esse trabalho que nos faz iguais. Nosso povo é o circo.

**Mirko** – Pai Grígori prezava o nome de família!

**Mária** (*Irritada*) – Pai Grígori já é parte dessa terra como nós vamos ser! Não invoque o testemunho de um morto! Um morto não muda de opinião como um vivo tem de mudar. (**Mirko** sai irritado. **Mária** suspira cansada. Para si) E, sobretudo, não renove a minha saudade. (*E se afasta*)

(*Entram Ozór e Mira de lado opostos. Param*)

**Ozór** – Mira...

**Mira** (*Irritadíssima*) – Que é que você foi falar com minha mãe? Eu já lhe disse, alguma vez, que gostava de você?

**Ozór** – Não.

**Mira** – Já recebi presente seu? Já lhe elogiei sem precisão? Já gabei seus modos? (*Meneia a cabeça negativamente*)  
Então!

**Ozór** – O seu olhar... eu pensei...

**Mira** (*Cortando*) – Que é que tem meu olhar? Eu olho pros cavalos, pra lona, pro trapézio... não sou cega!

**Ozór** – Você me desculpe.

**Mira** – Não desculpo, não! A confusão que você me arrumou não desculpo nunca! (*Volta-lhe as costas e cruza os braços, emburrada*)

**Ozór** – Então, adeus! (*Vira-se e se dirige à saída*)

**(Mira volta-se perplexa)**

**Mira** – Como, adeus?

**Ozór** – Estou indo embora.

**Mira** (*Irritada*) – Por que com vocês tudo tem de ser de sopetão? Tem de ser claro ou escuro, água ou vinho?

**(Ozór a olha sem entender)**

**Ozór** – Não tou entendendo...

**Mira** (*Impaciente*) – Será que a gente tem de ensinar tudo a vocês?

**Ozór** – Só quero saber se vou embora ou se fico!

**Mira**            (*Suspiro*) – Mas você já não disse que tinha percebido o meu olhar?

**Ozór** –        Mas você falou...

**Mira**            (*Explodindo*) – Ah, meu Deus! Que importa o que eu falei! (*Sai*)

(**Ozór** fica imóvel, perplexo)

**Ozór**            (*Para si*) – Mas... eu vou ou eu fico?

(**Mira** volta e ensina com um cansaço irônico)

**Mira** –        É, Ozór! É pra você vir atrás de mim, sim, Ozór! (*Sai*)

(**Ozór** sai atrás dela)

## CENA 5 O espetáculo

(**Coscorão** fecha os olhos com força. Bate na cabeça. Chama)

**Coscorão** –    Ximbeva!

(**Ximbeva** entra imitando negro velho)

**Ximbeva** –    Ximbeva tá aqui, sinhozinho. Que sinhô tem pra mandar nego Ximbeva fazer?

**Coscorão** –    Que ano que foi?

**Ximbeva** –    Que foi o quê?



- Coscorão** – Que eu tô tentando lembrar... (**Ximbeva** faz um gesto de enfado e volta-se para sair) Onde é que vai? Me ajuda! Foi no ano que aquele homem morreu...
- Ximbeva** – Que homem?
- Coscorão** – Aquele que morreu quando o presidente da república era aquele que... Lembra quando teve a grande guerra?
- Ximbeva** – A primeira ou a segunda?
- Coscorão** – Não complica! Como é o nome da cidade onde a gente passava?
- Ximbeva** – Que cidade, homem de Deus?!
- Coscorão** – Aquela que teve um incêndio... Avó Mária contava...
- Ximbeva** (*Irritado*) – Não conheci avó Mária!
- Coscorão** – Não? Nem minha mãe Mira? Nem meu pai Ozór?
- Ximbeva** – Só de ouvir falar!
- Coscorão** – Meu pai era Rapatacho, o melhor palhaço que já vi!
- Ximbeva** – Lembrou?
- Coscorão** – Do quê?
- Ximbeva** – Do que queria lembrar. O senhor me chamou...
- Coscorão** – Não torra o saco! Estou lembrando do meu pai.
- Ximbeva** – O Peludo!

**Coscorão** (*Irritado*) – Era Peludo, mas fez o melhor espetáculo da região. As crianças faziam coro pelas ruas quando chegava o circo.

*(Entra a trupe de **Atores** vestidos de malha. Desfilam e cumprimentam o público, como na abertura de um espetáculo. A ideia é que enquanto os **Atores** com o corpo representam a atitude hierática da entrada dos circenses relembrem um coro de **Crianças**)*

**Atores** –  
Procuo, não acho!  
Banana, no cacho!  
Acende o facho  
Na bunda do tacho  
Nem alto, nem baixo  
É riso, é escracho  
No circo lá embaixo,  
Palhaço é Rapatacho!

*(**Atores** fazem seus números ao mesmo tempo em que narram juntamente com **Coscorão** o espetáculo)*

**Apresentador** (*Com forte sotaque castelhano*) – Senhores e senhoras, é com muito orgulho e satisfação que nos encontramos novamente nesta cidade, que sempre tem prestigiado e ovacionado, de forma calorosa e amiga, nosso circo e nossos artistas. A saudade de vocês nos faz voltar. Depois de vitoriosa e aplaudidíssima turnê por São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires trazemos para vocês nosso novo espetáculo!

**Coscorão** – O nosso circo se juntou com uma família de circenses da Espanha e cresceu em tamanho e arte.

**Atriz** – Tempo de arquibancadas cheias, de números variados, de dramas e comédias que excitavam o público. As cidades paravam na expectativa da noite.

- Coscorão**     *(Relembrando)* – Respeitável público!
- Atriz** –        Acrobatas, mágico, animais amestrados, amazonas sobre cavalos, aramistas, voos e mortais no trapézio. No picadeiro a agitação febril dos números, a precisão dos saltos, a concentração, o ritmo de um espetáculo poderoso. Na plateia a atenção, o silêncio e a tensão, os olhos arregalados não crendo no que viam e vendo, e continuando a ver e, mesmo assim, não crendo. A excitação, o espanto, depois o grito de aprovação, o aplauso, o riso!
- Ator** –         E a emoção forte, espessa, as lágrimas que nem crianças, nem mulheres e nem homens feitos conseguiam conter. Naqueles momentos, eu lembro, não éramos gente comum.
- Coscorão** –     Não sei o que éramos, mas espetáculo e público, éramos uma coisa só. Digo a vocês, e acreditem: o espetáculo não eram os números, era o que criávamos com o público: a sensação de união, de unidade, de felicidade coletiva!
- Atriz** –         A palavra circo significava promessa de sentimentos e emoções novas que passavam a existir na vida dura das pessoas a partir do espetáculo. O circo era amado.
- Apresentador** – E agora, com vocês, a esperada estreia desta noite: o novo, o meigo, o risonho e franco, palhaço Coscorão!

*(Coscorão abandona a cadeira de rodas, dá um salto acrobático e solta uma risada estridente e faz um gesto de cumprimento. Para o movimento e fecha o riso.)*

- Coscorão** –     Foi a maior vaia que um cristão já recebeu neste mundo de Deus! Era um “u” que zunia no ar e ecoava nas minhas orelhas quentes. Travei inteiro e fiquei pequenino, largado no meio do picadeiro que parecia um deserto de grande. E ouvi a zuada aumentando como

onda que crescia em xingamentos, insultos e ordens de "fora!". Um coro ensurdecedor exigiu o palhaço Rapatacho. (*Aos poucos Coscorão encarna o personagem no momento da ação, sem deixar de narrar*) Me deu raiva e xinguei! Xingaram de volta e jogaram papel, casca de fruta. Chutei serragem do picadeiro pra cima deles! Urrei insulto, rugi, ameacei, dei soco no ar, sapa-teei na serragem de pura raiva e frustração! Já não enxergava de ódio daquela gente! Quando dei por mim ouvi meu pai, fora de cena, gritar: continua! Vai mais! Mais! Então percebi que começavam a ecoar risadas. Esbravejei, puxei os cabelos, tentei morder o cotovelo, bati em dois ajudantes do picadeiro, as risadas cresceram em número. Então, percebi qual era o meu palhaço. Cresci em autoridade e mandei parar de rir, desafiei, ameacei descer à plateia. Riram mais! Então, meu pai entrou no picadeiro.

(*Entra em cena Rapatacho*)

- Rapatacho** – Isso é jeito de tratar o público?
- Coscorão** – São meus parentes? Devo dinheiro a eles? Por mim, enfileirava tudinho e tocava porta afora!
- Rapatacho** – Não fala assim!
- Coscorão** – Falo e faço! E é já! Você não ouviu a vaia? Quem vaiou vai pra rua!
- Rapatacho** – É muita gente! Você pode?
- Coscorão** (*Corajoso*) – E não posso? (*Reconsidera*) Mas vou começar por aquela moça ali que foi a que vaiou mais! (*A Moça*) Isso é falta de corretivo na infância! Falta de surra de vara! Falta de cinto no lombo! (*Grita para o público*) Quem é a

mãe dela? (*Explode*) Eu me irrita e me morde! Tem de retornar a palmatória! (*Pega uma palmatória de palhaço*) Eu vou lá! (*A Moça*) Estica as "mão"! As duas!

**Rapatacho** – Não vai, não!

**Coscorão** – Vou!

**Rapatacho** – Não vai!

**Coscorão** – Quieta o facho, Rapatacho!

**Rapatacho** – Não vai! Eu sou é macho!

**Coscorão** – Não aturo esculacho!

**Rapatacho** (*Corajoso*) – E eu não me rebaixo, nem me agacho, embaixo de macho. Despacho até gaúcho de barbicacho, de penca e de cacho, racho e faço de capacho!

**Coscorão** (*Afrontando*) – O quê?

**Rapatacho** (*Amedrontado*) – Eu acho!

**Coscorão** – Você não é macho?

**Rapatacho** – Sou, mas logo relaxo!

(**Coscorão** e **Rapatacho** trocam tapas sonoros como é próprio dos palhaços. Música circense ou uma sanfona tocada por um **Ator** indica um novo número. **Rapatacho** sai, **Coscorão** vai à sua cadeira e ajudantes preparam o aparelho para um novo número)

**Coscorão** (*Sentando-se em sua cadeira*) – Foi assim que nasceu o palhaço Coscorão. Raivoso, autoritário e resmungão.

- Ximbeva**      *(Ao público)* – O palhaço e a pessoa são uma coisa só.
- Coscorão** – Por muitos anos fiz dupla com Ozór, meu pai. Hoje tenho o traste de Ximbeva.
- Ximbeva** – E assim eu passo: sou Ximbeva, no picadeiro e na arena, e sou palhaço fora de cena!
- Coscorão** – E nem assim aprende.

## CENA 6 O circo e o mito

*(Ator atravessa o palco correndo)*

- Ator** – Mãe! Mãe! Dá um mirréis que o circo chegou!

*(Uma Atriz grita)*

- Atriz 1** – Dona Lica! Prende as galinhas que o circo chegou.

*(Do outro lado outra Atriz responde)*

- Atriz 2** – Tem de prender os cachorros também?

- Atriz 1** – Não precisa! Esse circo não tem leão, não!

- Ator** – O palhaço é bom?

- Ator 2** – É azougue, é tralha, é triste de tão bom! É graça certa!

- Atriz 1** – Não tira o olho de riba do seu filho! Olha que o circo leva ele!

- Atriz 2** – Leva?
- Atriz 1** – Pois não leva? Soube que lá perto de não sei onde levaram duas crianças!
- Atriz 2** – Misericórdia! E pra fazer o quê?
- Atriz 3** – Judiação, de certo!
- Atriz 2** – Mas o quê, meu Deus?
- Ator** – Compadre meu, Quelemente, soube de ver e, se não viu, foi gente de boa fé que contou, e jurou, que essa gente de circo quebra as juntas das crianças!
- Atriz 2** – Meu santo de devoção! E pr'amor de quê?
- Ator** – A senhora nunca viu, no espetáculo, criança que se contorce, que se dobra toda, põe os pés na cabeça, tal qual se fosse elástico? Então! Não tem uma juntinha sequer. Eles quebram tudinho!
- Atriz 3** – Não creio!
- Ator** – Vê se alguém de nós, com a junta no lugar, consegue!
- Atriz 1** – Dizem que eles batem nas crianças!
- Atriz 2** – Eu também bato nos meus!
- Atriz 1** – Mas a senhora é mãe, essa gente de circo não tem nem família, vivem todos juntos.
- Ator** – Sabe-se lá de onde vêm, pra onde vão. É gente andeja, meio cigana, não firma raiz.

**Atriz 2** – É, gente que não tem raiz não é de “fiança”.

*(Afastam-se concordando)*

**Atriz 1** – Logo mais a gente se vê no circo?

*(Todos concordam)*

**Ator** – Não perco um!

*(Atores pegam cadeiras e a trazem para o proscênio para assistir ao espetáculo. Cumprimentam-se e se sentam como se fossem plateia de um espetáculo. Representam como se vissem o espetáculo, seguem os **Volantes**, espantam-se com proezas, riem em uníssono dos **Palhaços**, etc., em cada narrativa)*

**Atriz** – Só de ver o pavilhão iluminado na noite o coração batia mais forte. O circo era um domingo de sol no dia a dia duro da gente.

**Ator** – Que gente desconhecida era aquela? Fazedora de coisas impossíveis, equilíbrios improváveis, habilidades só acreditáveis porque os olhos viam...

**Atriz** – E todos testemunhavam. Gente que não era comum, que punha dentro da gente vontades inconfessáveis e sonhos inesquecíveis!

**Ator** – Nada era impossível num circo. A gravidade era negada pelos acrobatas e volantes, o riso bom e constante inundava as caras de alegria e quebrava a seriedade de pedra de que é feito o mundo.

**Ator** – Ninguém era tão rico que não precisasse do circo, nem tão pobre que não pudesse entrar nele. Tudo mundo tinha



acesso à arte. De Shakespeare a Antenor Pimenta, tantos dramaturgos e atores inundaram meus olhos e coração.

**Atriz** – O drama do circo doía tanto, tanto, que apertava. A vida melhor corria no picadeiro.

**Atriz** – A primeira vez que vim ao circo foi sem licença do pai. Vim só espiar. Então, o palhaço começou a tocar um violino e eu comecei a chorar, nunca tinha ouvido som e música assim, espremia a alma da gente. Fiquei até o fim do espetáculo. Pouco importava se eu ia apanhar quando chegasse em casa.

**Atriz** (*Emocionada*) – Os trapezistas voavam. Eram anjos sem asa. Diziam que esse povo de circo tinha parte com o diabo. Não sei, talvez tivesse. Mas, parte com Deus, eles tinham, com certeza!

*(Ator que representa Mirko levanta-se bruscamente e grita quebrando o encantamento da cena)*

## CENA 7 O dia a dia do circo

**Mirko** – Vamos que já é quase seis! Escovar os cavalos! Tratar dos animais, primeiro! Lucas, depois tem o aparelho pra consertar! Vamos, Ziel, se prende na lonja que hoje você se lança de volante!

*(Atores levantam-se rapidamente levando as cadeiras e se encaminham aos afazeres. Ziel permanece sentado)*

**Coscorão** – Quatro e meia da manhã começava nosso dia. Seis horas, todos os dias, começava nosso treinamento com tio Mirko.

**Mirko** – Vamos, Ziel! Larga de cozinhar o galo, menino! (**Ziel**, contrariado, levanta-se deixando a cadeira. Um olhar de **Mirko** faz com que ele volte e retire a cadeira) 'tô cansado de falar! Cada coisa tem seu lugar!'

(**Ziel** guarda a cadeira, prende-se à lonja e sobe no trapézio)

**Coscorão** – Ezequiel! Ziel era chamado, tinha nove pra dez anos. Ficou com medo de saltar. (Olha em volta e perde-se nas lembranças. Chama) Ximbeva!

(Luz cai sobre **Coscorão**)

**Mirko** – Se lança, Ziel! (**Ziel** no trapézio, meneia a cabeça) Deixa de coisa! Se joga que não tem perigo!

**Ziel** – Não! (**Mirko** puxa a corda que prende a lonja e deixa **Ziel** balançando no ar) Não, tio!

**Mirko** – Vai ficar aí até resolver se lançar!

(Os outros **Atores** fazem exercícios variados sob o comando de **Mirko** que ensina, mostra como fazer)

**Atriz** (Geme, fazendo exercício de deslocação) – Não dá mais, tio Mirko!

**Mirko** (Fazendo-a forçar) – Dá, ainda dá muito! Não querem ser artistas? Não querem aplauso? Pensa que é só talento?

**Ziel** – Deixa eu sair, tio!

**Mirko** – Só se lançando!

**Ator** (Cansado) – Já está bom, tio!

**Mirko** – Nunca está bom! (*A outro*) Arruma esse aparelho direito, menina! (*Irritado, para todos*) Para nada dar errado no espetáculo, nada deve dar errado no ensaio! Tudo arrumado direito e cada coisa em seu lugar! Ponham na cabeça: nosso trabalho é perigoso! Segurança é tudo! Chega, por hoje! Tomar café e estudo!

(*As Crianças gritam e saem correndo. Uma faz acenos jocosos para Ziel. Este chama com voz chorosa*)

**Ziel** – Tio!

**Mirko** – Vai se lançar?

**Ziel** – Não!

(**Mirko** se afasta. Entra um homem, **Nei**.  
*Traz uma mala e chapéu na mão*)

**Nei** – Mirko!

**Mirko** – Nei! (*Se abraçam*) Como está a vida?

**Nei** – Não sei viver fora do circo. Juro que tentei. Fiquei dois anos na fábrica. Ô, tristeza que me dava!

**Mirko** – E a noiva?

**Nei** – Conversei. Ela disse que, se eu saísse do emprego, desmanchava o noivado: estou só.

**Mirko** – Está, não. Está com a gente.

**Nei** – Tem lugar?

**Mirko** – Se arranja. Chega pra cá pra tomar café.

(Saem. Entram duas **Mulheres**)

**Mulher 1** – Foi, menina! Olhou pro meu lado e começou a falar de Maria Madalena, de mulheres pecadoras, de gente sem preceito nem castidade! Começou a falar mal de gente de circo. Quase morri de vergonha, a igreja inteira olhou pra mim!

**Mulher 2** – No sermão?

**Mulher 1** – No sermão! Mas eu não baixei o olhar, sustentei dando desprezo. Fiz o sinal da cruz e saí de cabeça erguida e pisando duro pela igreja afora. Deu raiva, deu vontade de falar desaforo pr'aquele padre, de chorar, mas não chorei!

**Mulher 2** – O que essa gente pensa que é povo de circo? Pensa que a gente é mulher de estrada? Que não tem moral, não tem família?

**Mulher 1** – Essa gente gosta da arte, mas não gosta de artista. Gosta de ver a gente de noite, no espetáculo, mas não gosta de ver de dia.

**Mulher 2** – Não são todos.

**Mulher 1** – São bastantes. E machuca!

(Vão à saída)

**Ziel** – Tira eu! (As duas olham, riem e saem. **Ziel** espera ainda um momento depois grita) Tio Mirko! Tio!

(**Mirko** entra acompanhado de um **Portô**)

**Mirko** – Vai saltar?

Ziel – Vou.

(**Mirko**, animado, baixa a corda da lonja)

**Mirko** – Não tem perigo, Ziel! Faz do jeito que lhe ensinei, que não tem erro! (**Ziel** sobe no trapézio. O **Portô** sobe no outro lado e se balança no trapézio. Os outros circenses entram acompanhando com expectativa o número) Concentração é tudo. Conta o ritmo, sente o balanço do trapézio, vai! (**Ziel** se lança e é agarrado pelo **Portô**. Os circenses vibram e aplaudem) Vai ser volante melhor que eu, menino!

## CENA 8

### Fragmentos de memória

(**Coscorão**, sentado em sua cadeira suspira e faz beijo, triste como se fosse uma criança)

**Coscorão** (Ao público) – Tô triste! (Dá de ombros) Nem sei por quê, mas tô! Uma vontade de chorar... (Suspira, dramático, mas com óbvios resultados cômicos) Não consigo lembrar... Acho que é por causa dela... como é mesmo o nome? (Interrompe o pensamento e grita) Ximbeva! Ximbeva!

(Entra **Ximbeva**)

**Ximbeva** – Que é?

**Coscorão** – “Que é”, não, senhor!

**Ximbeva** – Que foi, senhor, homem de Deus! (Espalma as mãos na barriga) Não grita assim que eu perco a criança!

**Coscorão** (*Tentando lembrar*) – Como é o nome daquela mulher?

**Ximbeva** – Que mulher?

**Coscorão** – A minha!

**Ximbeva** – Laodiceia.

**Coscorão** (*Estranha*) – Jura? (**Ximbeva afirma com a cabeça**) Não, não é por causa dela que eu estou triste. E o nome da filha que eu tive com ela?

**Ximbeva** – Alvina.

**Coscorão** (*Lembra*) – É, Alvina. Morreu?

**Ximbeva** – É claro que não, Coscorão!

**Coscorão** – Eu gostava muito dela.

**Ximbeva** – Todos gostavam.

**Coscorão** – Então, por que é que eu fico triste quando lembro dela?

**Ximbeva** – Talvez porque ela foi embora.

(**Coscorão lembra e se entristece.**  
*Uma jovem, **Alvina**, surge ao fundo*)

**Coscorão** – Às vezes é bom não lembrar.

(**Ximbeva sai. Alvina começa sua fala, que capta o clima de uma discussão familiar já acirrada**)

**Alvina** – Sempre fiz tudo o que o senhor mandou! Nunca tive boca nem vontade pra nada! Agora, chega! Não arredo pé, não volto atrás! (*Quase grita*) Não sou sonsa como parece!

**Coscorão** (*Num crescendo furioso*) – Não fala assim comigo! (*Levanta-se da cadeira e vai até ela*) Não fala assim comigo! (**Alvina** *se encolhe com medo. Coscorão contém um pouco o ímpeto da fúria*) Há quanto tempo?

**Alvina** – Três anos!

**Coscorão** – E ninguém nunca me falou nada!

**Alvina** – O senhor era capaz de bater!

**Coscorão** (*Irritando-se*) – Era mesmo! Gente de fora do circo! Onde você está com a cabeça, Alvina! Quantas histórias dessas você já ouviu contar e todas com o mesmo final?! (**Alvina permanece inflexível**) Se ao menos ele viesse viver no circo, aprendia nosso trabalho, nosso jeito... A gente é diferente, filha! Gente que não é do circo não entende nossa profissão.

**Alvina** – Não quero mais ser diferente, pai!

**Coscorão** – Vai ser sempre! Não porque você quer, mas porque eles, os outros, querem! Você vai ouvir muito "só podia ser de circo!" quando você fizer qualquer coisa que não gostem! Já sofri isso, você já sofreu isso!

**Alvina** – Ele gosta de mim!

**Coscorão** – Gosta de quem? Da artista, da bailarina, da volante, da contorcionista ou de você mesma? Essa gente não quer nos ver no dia a dia, filha!

**Alvina** – Eu vou casar com ele, pai, e vou embora do circo! E vou com sua benção ou sem ela!

**Coscorão** (*Furioso, indo em direção a ela*) – Como é que você fala comigo assim, atrevida?!

**Alvina** (*Afrontando*) – O senhor não vai me bater!

**Coscorão** (*Retoma o controle*) – É claro que não, merda! Embora devesse! (*Desaba, emocionado*) Não quero que você deixe a gente. Nunca pensei! Já passou até pela minha cabeça a dor que sentiria se você morresse, mas ir embora... Isso nunca pensei... Sempre pensei na família junta, trabalhando, ensinando filhos, netos... Uma coisa sem fim como sempre foi. (*Com uma emoção desesperada*) Se eu bater em você, você desiste dessa loucura?!

(**Alvina**, após um momento de indecisão, aproxima-se e abraça o **Pai**. Choram abraçados)

**Alvina** – Eu venho sempre, juro!

**Coscorão** – O circo sempre vai estar aqui e o coração da gente também. Não devia, mas vou torcer pra tudo dar certo mesmo que isso seja você estar longe da gente. E deixa calar a boca se não começo a falar besteira. Já não sei mais o que devo sentir! (*Afasta-se em direção de sua cadeira*) E, depois, você é a melhor contorcionista que já vi. De verdade. (*Inconformado*) É um desperdício de artista. (*Senta-se e diz ao público, emocionado*) Alvina está aí, longe, por esses países estrangeiros, acho que em Nova York, na Alemanha, não sei. (*Pausa*) Às vezes é bom não lembrar.

## CENA 9

### O fim do jeito que se sonhou

(*Vinda do fundo, do escuro, uma Mulher se aproxima.*  
**Coscorão** fixa o olhar, mas não consegue reconhecê-la.  
*Ela chega perto, é Mária*)



- Coscorão** – Vó Mária! Que é que está fazendo?
- Mária** – Que estou fazendo? Cuidando do circo, coisa que você devia fazer! Isso aqui está um desmazelo!
- Coscorão** – Depois que Alvina foi embora perdi muito da vontade.
- Mária** – Todo mundo perdeu e não é de hoje! Cadê os circos? Há algum tempo todo mundo vem perdendo a vontade de tudo!
- Coscorão** – É, as famílias foram deixando, abandonando... o público foi abandonando... Se até as famílias mais tradicionais estão desistindo...
- Mária** – Tradicional é o trabalho, é a arte, não a família! Tradicional de circo não é o sobrenome, é o empenho e o amor que a gente põe nele! Antes de acabarem as famílias tradicionais acabou o velho jeito de fazer o espetáculo! Os filhos não querem aprender o que os pais não têm mais empenho em ensinar! Tradicional era um jeito de viver que estamos perdendo!
- Coscorão** – É verdade.
- Mária** (*Ríspida, arremedando*) – É verdade! Tudo o que você faz é concordar? Se eu e Grígori, na Europa, tivéssemos concordado com a miséria em que a gente vivia nunca estaríamos aqui, nunca teríamos um circo!
- Coscorão** – Que posso fazer? Só eu sei a que custo mantenho o que restou do nosso circo.
- Mária** – Teve época que tinha dois mastros, cavalos bem-tratados, até urso teve, lembra?

**Coscorão** – Lembro bem!

**Mária** (*Alheia, irritada*) – E, agora, olha só como está isto aqui! Ferrugem, aparelho sem cuidado, cordas velhas, lona rasgada sem o carinho de um remendo! Eu já falei pra Grígori, mas ele não toma providência!

(**Coscorão** começa a rir)

**Coscorão** (*Ao público*) – Está caducando! (*A Mária, zombeteiro*) Vô Grígori já morreu há muitos anos! Antes de eu nascer, Vô Mária! (**Mária** o olha. **Coscorão** cai em si, faz o sinal da cruz) E a senhora também!

**Mária** – É claro que morri, você se lembra. Já tinha passado dos 90, cheia de imagens de tantas andanças e tantos espetáculos. Era noite de espetáculo e soprava um vento de chuva no calor daquele verão. O volante se preparou para o mortal no trapézio e se lançou... Não vi o final do salto. Só percebi que estava caída por causa do cheiro de terra e de serragem nova. E só ouvi, longe, os gritos e aplausos para os trapezistas. E disse a mim mesma, com certeza: "estou morrendo." Acho que o coração não suportou, tão cheio estava de anos e lembranças!

(**Coscorão** se agita na cadeira)

**Coscorão** – Meu Deus! (*Grita*) Ximbeva! Ximbeva!

(*Entra Ximbeva, Mária sai*)

**Ximbeva** – A gente não pode sair dois minutos!

**Coscorão** (*Segura Ximbeva e suspira de alívio*) – Graças a Deus! Cheguei a pensar que eu também estava morto! Vi vô Mária! Estou com medo, Ximbeva. Por que ela apareceu?

**Ximbeva**      (*Sem dar importância*) – Medo do quê, seu Coscorão, o senhor sempre vê coisa! Está até me vendo! Está vendo a minha alma porque eu também já morri há muito tempo!

**Coscorão** – Não brinca com isso!

(**Ximbeva** gesticula e fala com voz de **Fantasma**)

**Ximbeva** – Sou o caveirão!

(*Depois de um momento assustado,*  
**Coscorão** ri. Meneia a cabeça)

**Coscorão** – Quantas vezes não fiz o caveirão? Circo que era circo tinha de ter a esquete do caveirão. Faz?

**Ximbeva** – O quê? Fazer o caveirão? (**Coscorão** confirma) Nem morto!

**Coscorão** – Só pra lembrar!

**Ximbeva** – Isso é do tempo d'antanho, Coscorão! Tempo que o povo podia rir de qualquer bobagem!

**Coscorão** – Hoje não pode?

**Ximbeva**      (*Pedante*) – Hoje o riso tem de ser inteligente! Tem de ter uma explicação, uma tese, uma teoria por trás! Riso frouxo, riso bobo, riso alegre é dos tempos pra trás...

**Coscorão**      (*Para si*) – Tempo de circo! (*A Ximbeva*) Só quero lembrar!

**Ximbeva** – Não vou pagar mico!

**Coscorão** – Estamos sozinhos!

**Ximbeva** – Até sozinho eu tenho vergonha de não parecer inteligente.

**Coscorão** (*Humilde, começa um jogo entre os dois*) – Estou pedindo.

**Ximbeva** – Nem implorando.

**Coscorão** – Por favor!

**Ximbeva** – Nem rezando.

**Coscorão** – Faz.

**Ximbeva** – Não.

**Coscorão** – Sim.

**Ximbeva** – Não!

**Coscorão** (*Grita explodindo*) – Faz, merda, que estou mandando!  
(*Assustado, Coscorão corre e, rapidamente, traz uma mesa na qual está colada uma vela. Coloca a mesa na frente de Coscorão e acende a vela*)

**Ximbeva** (*Faz beijo, emburrado*) – Você vai me matar?

**Coscorão** – Matar?

**Ximbeva** (*Entediado*) – Eu desmaio e você pensa que me matou. Esconde meu corpo no porão e, aí, eu acordo e venho te assustar. Como quer fazer a cena se não lembra?

(*Ri como Fantasma. E de saco cheio desmonta o personagem*)

**Coscorão** – Não, não precisa! Eu quero o momento quando o fantasma entrava sem eu perceber e apagava a vela. O povo ria!

**Ximbeva** *(Saindo, entediado, para o público) – Quando for a hora de rir eu faço um sinal. É pra não perder a amizade! (Sai)*

**Coscorão** – *Ximbeva tá morto, matado, mortinho! (Chora) Que dó de mim se a polícia descobrir! Depois, Ximbeva pode virar caveira, alma penada e vir me assombrar! (Corajoso) E eu lá tenho medo de Ximbeva? (Surge **Ximbeva** por trás de **Coscorão** como **Fantasma**) Que frio me correu a espinha, do pescoço até a última vertebrinha antes, lá... da curva onde tudo acaba e nada se aproveita! (**Ximbeva** sopra apagando a vela) Estou gostando disso, não! (Acende a vela. **Ximbeva** sopra no pescoço de **Coscorão**) Que frio! (**Ximbeva**, por trás, abraça **Coscorão** que se sente satisfeito a princípio. Depois estranha, tateia os braços de **Ximbeva** cada vez mais assustado. Não chega a voltar-se para ver o **Fantasma**. Paralisa o movimento e narra para o público)*

O velho palhaço Coscorão não conseguiu terminar a antiga e singela esquete de circo. Como em tantas vezes, também nesta, a morte surgiu inesperada e interrompeu fala, respiração, lembrança. Coscorão ficou em suspenso por um segundo e depois caiu como corpos mortos caem.

*(Coscorão cai sobre a mesa)*

**Ximbeva** – *Precisei de tempo pra entender e aceitar o que acabara de acontecer. Depois corri, gritei e tudo o que eu sentia por aquele velho, que não era pouco, virou a substância sem solidez do choro. Parece coisa inventada, mas juro que aconteceu assim, sem mais nem menos, como é próprio do mistério da morte.*

*(Apaga com os dedos a chama da vela  
e na cena torna-se escuro)*



## CENA 10

### A virtude exaltada como nos melodramas de circo

*(A cena, ao fundo, começa lentamente a ser iluminada. Fumaça de gelo seco toma o palco e, dentro da neblina que se forma, começa a surgir a figura de **Coscorão**. Ele anda lentamente para o proscênio sem a cadeira de rodas)*

**Coscorão** – Onde é que estou? Ximbeva! Onde você se meteu, peste? Quando a gente mais precisa... *(Percebe que está sem a cadeira, espanta-se)* Como foi que eu sarei? Isso é um sonho. *(Para, cruza os braços e espera. Irrita-se)* Pra ter sonho besta assim é melhor nem dormir! *(Bate palmas)* Ei, vamos acordar, Coscorão! *(Pausa)* tá esquisito isso aqui! *(Pausa)* tô sentindo um pouquinho de medo... bastante! *(Espantado)* Estou morto! *(Suspira fundo e sua cara torna-se uma máscara de choro com resultado cômico. Suspira inúmeras vezes e faz beijo)* Coitado de mim! Agora, devo estar lá, no velório, esticado no caixão, durinho, todo mundo em volta chorando...Oh, meu Deus, que pena dele! *(Como se visse o corpo)* Olha, parece que dorme! *(Faz uma careta e meneia a cabeça)* Ave, Maria! Não gosto de ver morto, nem que seja eu mesmo! *(Pausa)* Mas não posso estar morto! Ximbeva! Onde você se meteu, diabo! *(Cobre a boca com a mão, assustado. Olha para os lados)* Se eu estou morto não é bom falar o nome do sujo, do pé de bode, do anjo negro! *(Faz careta de choro novamente. Irrita-se)* Mas em que raio de lugar eu estou? Ei! Ei! Tem alguém aí? Responde, cacete! Pode ser vivo ou morto, mas responde! *(Sempre andando em direção ao proscênio, **Coscorão** vê uma **Figura** que lentamente o alcança saído da neblina ao fundo. Olham-se e voltam-se para a frente. Apreensivo)* Ih, meu Deus! *(Pausa. Com receio)* Não vou nem perguntar nada que é pra não saber a resposta! *(Olham-se novamente. A **Figura** suspira. Voltam-se à frente. **Coscorão** também suspira e*



faz beijo. Olham-se. **Figura** também faz beijo de choro. Voltam-se para a frente. Olham-se de novo e seguram o choro. Voltam-se para a frente e desabam em choro como dois clowns que são. **Coscorão** pergunta entre suspiro e lágrimas) É verdade que nós estamos... (A **Figura** confirma com a cabeça. Os dois suspiram e abrem choro de novo. Param o choro e suspiram profundamente. A **Figura** apressa o passo, se distancia e sai. **Coscorão** faz um aceno de mão) Tchau! Seja lá pra onde você for! (**Coscorão** para) É um sonho! Definitivamente é um sonho e está acabado! Principalmente porque, se isso for a morte, é uma esculhambação! (*Convicto*) É sonho! E se não for? Ai, minha Nossa Senhora! Ai, meu santo de devoção, fazei com que tudo isso seja sonho! Larga de ser besta, Coscorão! Se você morreu mesmo não tem santo que vai te ressuscitar. E, se é sonho, espera que logo você acorda! É isso, esperar! Logo acordo. (*Pausa.Tenso*) Então, acorda! Acorda, Coscorão! (*Entredentes, num crescendo de raiva*) Acorda, desgraçado! Acorda, filho da... (*Cobre rapidamente a boca para não dizer o palavrão e olha dos lados, assustado. Chega ao começo do proscênio e subitamente vira a direita. Assusta-se*) Mas para onde minhas pernas estão me levando? Não quero ir pra lá! Parem! (*Bate nas pernas*) Parem, vocês duas! (*Continua a andar contra a vontade*) Não tô gostando disso! Pra onde é que estou indo? (*Para si*) Pra onde as almas vão depois da morte? (*Cai em si, assustado*) Para o julgamento! (*Quase à saída, Coscorão assusta-se com a Figura que entra. É uma Figura alta em pernas de pau, o Gigante*) Caraco!

(A **Figura** avança em sua direção e o faz caminhar para trás até uma cadeira trazida por uma **Figura** torta e corcunda, **Ozoró**. **Coscorão** se vê compelido a sentar)

**Gigante** – Ozoró, o livro!

**Ozoró** (*Abrindo um grande livro*) – Já está na mão! Os olhos agudos em pala, a boca tem ânsia de fala e a alma livre de compaixão! (*Dá uma risada. Coscorão ri também, nervoso*)

**Gigante** – Comece a leitura!

**Ozoró** – De onde se julgam os crimes, ações e omissões; a utilidade das obras e aquilo que sobra: o bom uso do tempo, o usufruto e o rendimento bruto do maior capital, a vida! (*Dá outra risada*)

(**Coscorão** *arremeda a risada de Ozoró como quem não vê a menor graça*)

**Gigante** – Mencione pecados, crimes e ofensas, que no passo seguinte eu dito a sentença!

**Coscorão** (*Irritado, seguindo as declamações rimadas*)– peraí, pera lá, com licença! Se você pensa...

**Gigante** (*Furioso*) – Calado! Só se fala e age enquanto se tem vida!

**Coscorão** (*Assustado*) – Então, estou morto mesmo! (*Faz cara de choro*) E não posso nem chorar meu falecimento porque tenho coisa mais importante pra resolver: meu julgamento!

**Gigante** – Crimes de sangue?

**Ozoró** – Nenhum!

**Gigante** – Roubo, corrupção? (**Ozoró meneia a cabeça**)

**Gigante** – Saques, violências? (**Ozoró meneia a cabeça**) “Nenhunzinho”? Olha direito!



- Coscorão** – Pode confiar nele, pô!
- Gigante** – Quietos!
- Coscorão** (*Para si*) – Cismou comigo!
- Gigante** – Ozoró, se pesarmos esta alma, para onde pende a balança? Pra perdição ou para a bem-aventurança?
- Ozoró** – Até agora, no livro, não foi lançada,  
nem grande obra, nem grande malfeito  
nada muito errado, nada muito perfeito  
Tudo segue passo a passo equilibrado.
- Gigante** (*Ri*) – Então, vamos romper com o delicado equilíbrio!  
Logro, engano, ludíbrio!
- Ozoró** – Setecentos e quinze!
- Gigante** – Avareza, ira, luxúria?
- Ozoró** – Avaro foi algumas vezes,  
Irado em poucos momentos  
Luxúria, dois mil e setecentos!
- Coscorão** (*Indignado*) – Tudo isso? Que raio de pecado é esse de luxúria?
- Ozoró** – Sem-vergonhice, libidinagem, essas coisas!
- Coscorão** (*Concordando*) – Hum! Então, tá!
- Gigante** – Soberba?
- Ozoró** – Mil, oitocentos e setenta!

- Coscorão** – Tudo isso?
- Ozoró** – Trezentos deles só contra Ximbeva!
- Coscorão** – Contra Ximbeva também conta? Aquele é só um traste, um tibes, um trolha à toa!
- Ozoró** (*Anotando*) – Trezentos e um!
- Coscorão** – Isso é só modo de falar! É só veemência, expressividade da língua!
- Ozoró** – A mim, nada escapa! (ri)
- Coscorão** (*Para si*) – Julgamento ou não, alma penada ou não, isso aqui já está me irritando!
- Gigante** – Tudo lançado e somado,  
Bons atos e más ofensas,  
Levante-se, agora, o réu  
E que ouça a sentença!
- Coscorão** – Assim, sem mais? Ninguém me defende? Que lugar é esse? Se isso é lugar sério alguém tem de me escutar, se não é sério quero ajudar a esculhambar! E se é um sonho quero acordar, e já! (*Soam trombetas, Coscorão olha para as coxias e se espanta*) Jesus Cristo! (*Entra Cristo e, calado e sério, dirige-se a uma cadeira que é prontamente trazida por Ozoró. Senta-se. Coscorão, meio sem jeito, fala a Cristo*) O senhor me desculpe se eu não lhe representei como devia lá nos dramas da Paixão, no circo. (*Cristo o olha seriamente. Coscorão se encolhe*) Ixi, a coisa, aqui, é séria!

(A um gesto de **Cristo** o **Gigante** começa a falar)

**Gigante** – O homem se mede por aquilo que faz e contra fatos não há argumentos. Medidos e pesados os atos da vida nada mais resta a não ser ditar a sentença. Ozoró!

**Ozoró** (*Lê no livro a conclusão*) – Não cometeu grandes crimes, nem fez grandes obras. Nos arrebaldes, seguiu vida obscura, no meio de gente obscura. Riu, fez rir, viveu, mas nada de importante fez e valeu.

**Gigante** – Entre risotas pobres de comédias tolas e lágrimas fáceis de melodramas gastou o tesouro da vida!

**Coscorão** – O senhor é crítico de arte, é?

**Gigante** (*Furioso*) – Silêncio, palhaço, que não estamos no pica-deiro! (*Pausa*) Não há mais argumentos. Depois de encadeados, até o último, os fatos da vida o que resta é o silêncio. (*Pausa*)

**Coscorão** – E Coscorão, que sou eu, não teve uma ideia que o socorresse. E o silêncio imperou pesado no ambiente. E mais pesado ainda dentro da alma.

**Ozoró** – Então, eu lembro e conto porque estava lá: Coscorão subitamente rompeu a imobilidade e o silêncio e começou a declamar um velho poema de circo.

**Coscorão** – Um homem triste, marcado  
Por desventuras na vida  
Buscou mudar o seu fado  
E a cura d'alma ferida.

Foi ver doutor afamado,  
Repleto de louros e palmas  
Na profissão aclamado,  
E com ele abriu sua alma.

Doutor, me é rara a alegria  
Meus dias seguem tristonhos  
Esperança é vossa maestria  
Um riso franco é meu sonho.

Amigo, eu tenho um remédio  
Que espanta toda amargura  
Dor d'alma, tristeza e tédio,  
E doenças iguais ele cura.

Há um circo, aqui, nesta praça  
Nele um famoso palhaço  
Mestre da arte e da graça  
Ele é a receita que passo.

Ergueu-se, então, o cliente  
Calado, andou pela sala  
Estalou a língua nos dentes  
E, triste, deu sua fala.

Então, meu caso é sem jeito  
Minha busca aqui cessa o passo  
Remédio algum faz efeito  
Doutor, sou eu o palhaço. (*Senta-se. Pausa. Sorri, brejeiro*) Desculpem, nada de melhor ocorreu em minha defesa. (*Para si*) Tô lascado! (*Ao público*) E, de novo, Coscorão se calou.

**Ozoró** – E de novo – dou fé e testemunho porque lá estava e vi, de novo, Coscorão se ergueu e, inconformado, bradou:

**Coscorão** – Está certo! Um homem se mede pela obra. Mas se cobra de um palhaço circense o mesmo que se cobra de um presidente? Um general? Um poderoso? Não fui famoso, fui só um artista, não fui capa de revista, não tive berço de ouro, às vezes nem cama. No trabalho fui um

mouro, fiz rir em comédias, chorar em melodramas, já tive mesa farta, já dormi sem ceia, mas uma coisa nunca fiz: (*Ao Gigante*) foi julgar a alegria alheia! Como qualquer circense fui acrobata, instrumentista, cômico, ator, mas qual o quê, dizem que isso não tem valor. Nem é grande feito, ter o circo como eito e labuta e agradar o público como luta e preceito! Meu peito só abrigou uma crença: a lona. Desculpa se foi ofensa tal utopia, mas o esforço de dia a dia fazer o riso, o drama, acrobacia, inundar de alegria e arte a vida dura de tanta gente é acreditar que o mundo pode ser visto por outra via! Observe, veja, espia: se a vida, por momentos, se transforma em arte, o mundo muda, e mudar o mundo é a grande utopia. Mas, sem ofensa, desculpa se joguei minha vida em tal crença, perdão se minha fé não teve valia. Sou só um palhaço tolo que fez rir os homens os quais com seus tolos erros fazem rir os deuses. (*Senta-se*)

**Ozoró** – O silêncio voltou, mas foi diferente. E a fala ficou suspensa, o espanto tomou conta, uma emoção tonta subiu à garganta e eu juro que vi: (*Com um gesto indica Cristo*) aquele que foi homem chorou!

(**Atores** entram fazendo acrobacias de solo e aéreas.  
**Gigante, Coscorão e Ozoró** se juntam à trupe para a apoteose final que relembra os vários circos e circenses)

**FIM**



## Bibliografia

---

- ABREU, Brício de. *Esses populares tão conhecidos*. Rio de Janeiro: R. Carneiro, 1963.
- ADORNO, T. W. et al. *Teoria de Cultura de Massas*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- ADOUM, Jorge Enrique. Acrobatas da vida. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, mar. 1988, p. 14-15.
- AJUZ, Christine. É na escola que se vai aprender a ser de circo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 maio 1978. Caderno B.
- ALCAZAR I GARRIDO, Joan del. As fontes orais na pesquisa histórica: uma contribuição ao debate. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Anpuh-Marco Zero, v. 13, n. 25-26, p. 33-54, set.1992/ago.1993.
- ALMANACK dos theatros. Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1906.
- . Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne 1909.
- . Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne 1910.
- AMIEL, Denys. *Les spectacles a travers les ages: théâtre, cirque, music-hall, cafés-concerts, cabarets artistiques*. Paris: Aux Éditions du Cygne, 1931, p. 198-233.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: MEC: Melhoramentos, 1973.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- AVANZI, Roge; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC: UNB, 1982.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC: Unicamp, 1995.
- BARRIGUELLI, José Claudio. O teatro popular rural: o circo-teatro. *Debate e Críticas*. São Paulo, n. 3, 1974.
- BEISIEGEL, C. de C. Educação e sociedade no Brasil após 1930. In: ———. *História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano, economia e cultura (1930/1964)*. t. 3, v. 4. São Paulo: Difel, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1975.
- BOLLE, Willi. Cultura, patrimônio e preservação. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o Passado*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984, p. 11-23.
- BOSI, Alfredo et al. Cultura como tradição. In: ———. *Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: J. Zahar: Funarte, 1987.
- BOSI, Eclea. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- . *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

- BOST, Pierre. *Le cirque et le music-hall*. Paris: Au sans Pareil, 1931.
- BRACKEL, Baronesa Ferdinande Von. *A filha do diretor de circo*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1955.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Liberalismo: ideologia e controle social (um estudo sobre São Paulo de 1890 a 1910)*. Tese. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1976.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CÂMARA, Rogério Sette; SILVA, Ermínia. *O ensino de arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Texto utilizado como subsídio para discussão no Encontro Funarte das Escolas de Circo no Brasil, 1., 2004. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/textos/textos.asp>>. Acesso em: 29 maio 2009.
- CAMARGO, Jacqueline de. *Humor e violência: uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo*. Dissertação. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do Instituto Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 1988.
- CARDOSO, Ruth C. L. (Org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CARONE, Edgard. *A primeira República (1889-1930): texto e contexto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969.
- CASARES, Adolfo Bioy. *Clave para un amor*. Buenos Aires: Editorial Losada, c1991. 94 p. (Cuadernos del aqueronte, 4).
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- O CAVALO de circo e arte equestre no Brasil. *Diário de São Paulo*. 14 nov. 1965.
- CEDRAN, Lourdes. *O circo*. São Paulo: Secretaria da Cultura e Tecnologia: Paço das Artes, 1978.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- ; JULIA, D. *A beleza do morto: o conceito de cultura popular*. In: REVEL, G. (Org.). *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1989, p. 49-77.
- OS CIGANOS. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, dez. 1984.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- . *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986. ———. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- CONGRESSO NACIONAL. Annaes da Câmara dos Deputados - 1927 - Volume V – de 15 a 30 de junho. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1928.
- COXE, Anthony Hippisley. No começo era o piçadeiro. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 4-7, mar. 1988.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. Parte do material apresentado e discutido no Congresso Internacional Patrimônio Histórico e Cidadania. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- D’ALESSIO, Márcia Mansor. Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Anpuh-Marco Zero, vol. 13, n. 25-26, p. 97-103, set. 1992/ago.1993.



- 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.
- DANTAS, Antonio de Arruda. *Piolin*. São Paulo: Pannartz, 1980.
- DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DAUVEN, Lucien-René. A arte do impossível: artistas corajosos e versáteis fazem o circo sempre jovem. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 10, mar. 1988.
- DAVID, Jamiesom; DAVIDSON, Sandy. *The love of the circus*. London: Octopus Books Limited; Mandarin Publishers Limited, 1980.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna: oito ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. Sala das Sessões, 27 abr. 1973. São Paulo: 1 maio 1973.
- DEBERT, Guita G.. *Ideologia e populismo*. São Paulo: TAQ, 1979.
- \_\_\_\_\_. Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral. In: CARDOSO, RUTH C. L. (Org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 141-156.
- DOBB, Maurice. *A evolução do capitalismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1973.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- EL CORREO DE LA UNESCO. *El arte en la calle*. Barcelona, ano 45, n. 12, abr.1992.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- ENGIBAROV, Leonid G. Autorretrato de um palhaço. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 16-18, mar. 1988.
- O ETERNO encanto do circo. *Revista Isto É*. São Paulo, n. 433, encarte de 10 abr. 1985.
- FAUSTO, Boris (Org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel. t. 3, v. 3, 1981.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. São Paulo: Difel. t. 3, v. 4, 1984.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.
- FERREIRA, Claudia Marcia (Coord.). *Circo: tradição e arte*. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1987.
- FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *História oral e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorin: FINEP, 1994.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1994.
- FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da Burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Polis, 1979.
- FRATELLINI, Annie. O picadeiro e a liberdade. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 27-28, mar. 1988.
- FREIRE, Roberto. Este homem é um palhaço. *Realidade*. São Paulo: Abril, ano 1, n.7, p.110, out. 1966.FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982.

- GARCIA, Adriana. A vida sob a lona do pica-deiro. *Revista Veja São Paulo*, ano 28, n. 40, p. 14-21, out.1995.
- GARCIA, Antolin. *O circo: a pitoresca turnê do circo Garcia através da África e países asiáticos*. São Paulo: DAG, 1976.
- GARRETT, Annette. *A entrevista: seus princípios e métodos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.
- GIKOVATE, Ceci. *O circo vem aí...* São Paulo: M. G. Ed. Associados, 1979.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- GOMES, Elza Dellier. Uma estória de palhaços. *Correio Paulistano*. São Paulo, 28 maio 1950.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. Memória coletiva e história científica. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Anpuh: Marco Zero, v. 14, n. 28, p. 180-193.1994.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Forense Universitária, 1968.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- HUNT, Lynn . *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JACCARD, Pierre. *História social do trabalho: das origens até aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. 2 v.
- JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco; ROSA, Zita de Paula. História oral: uma utopia?. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Anpuh: Marco Zero, v. 13, n. 25-26, p. 7-16, set. 1992/ago. 1993.
- JENNINGS, Gary. *O circo: as aventuras de um circo viajando pela Europa do século XIX*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- KELLEY, Francis Berverly. The land of sawdust and spangles: a world in miniature. *The National Geographic Magazine*. Washington, D.C., p. 463-516, out. 1931,
- KLEIN, Teodoro. *El teatro de Florencio Sánchez*. los Podestá. Buenos Aires: Acción, 1976.
- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolin: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Unicamp, 1995.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LIMA, Luiz Costa (Org). *Teoria da cultura de massa: Adorno, Barthes e outros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LIMA, Valentina da Rocha. *Problemas metodológicos da história oral*. Trabalho apresentado no I Seminário de História Oral. Salvador: mar. 1983. mimeografado.
- LITOVSKI, A. (Comp.). *El circo soviético*. Moscou: Editorial Progreso, 1975.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- MARTCHEVSKI, Anatoli. O ofício de fazer rir. In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 23, mar/1988.
- MARTINEZ, Nicole. *Os ciganos*. Campinas: Papirus, 1989.
- MARTINS, Terêncio. Circo de cavalinhos: crônica paulista de 1929. In: *Col. Diário Nacional*. São Paulo: jan. 1929/fev. 1931.
- MELO, Cacilda Amaral. *Saber/lazer no espaço escolar: uma oposição fundamental (tentativa de uma leitura semiótica)*. Dissertação. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984.
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Dissertação. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: 1992.
- MIKHAIL, Alfred. O homem-borracha. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro: ano 16, n. 3, p. 34, mar. 1988.
- MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida Produções Artísticas, 1978.
- MINGHUA, Huan. As cem diversões: dois mil anos de acrobacia chinesa. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 8-9, mar. 1988.
- MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyola: Olho d'Água, 1995.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992. (Coleção Caminhos da História).
- MONTES, Maria Lúcia Aparecida. *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.
- MORAES, Marcílio e FARAH, Paulo C.. Da linguagem oral à linguagem escrita. In: *Técnicas de Entrevista e Transcrição*. Documento de Trabalho n. 12, Projeto de pesquisa: História Social da Ciência no Brasil do Grupo de Estudos sobre o Desenvolvimento da Ciência. Rio de Janeiro: GEDEC, jul. 1977. Mimeografado.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.
- 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).
- NAGLE, J.. A educação na Primeira República. In: \_\_\_\_\_. *História geral da civilização brasileira: o Brasil Republicano – sociedade e instituições (1889-1930)*. Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, 1977. t. 3, cap. 7.
- NELO, Nino. Grandezas e misérias do nosso teatro. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro: SBAT, n. 319, p. 177, jan./fev.1961.
- NETO, Tito. *Minha vida no circo*. São Paulo: Autores Novos, 1986.
- NOVELLI JR., João Baptista (Coord.). *Circo paulistano, arquitetura nômade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980.
- OLIVEIRA, Julio Amaral. Visões da história do circo no Brasil. *Última Hora-Revista*. São Paulo: 1 a 16 jun.1964.
- \_\_\_\_\_. Força, destreza e energia no Circo de Moscou. *Diário de São Paulo*. 28 jun. 1966.
- \_\_\_\_\_. Artistas japoneses no Brasil. *O Estado de S. Paulo*. 10 ago. 1968.

- . Arte circense. *Diário da Noite*. São Paulo, 22 nov. 1971/10 jan. 1972.
- . O circo autêntico. *Diário de São Paulo*. 22 jun. 1969.
- . Chicharrão completa 80 anos... eles nascem artistas. *Diário da Noite, Edição Nacional*. 1968.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- . *Nômades: uma liberdade vigiada*. Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, jan. 1995.
- OS TEREZA. *Depoimentos/1*, Rio de Janeiro: MEC:SNT:Funarte, p. 524, 1976.
- PARKER, Stanley. *A sociologia do lazer*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.
- PASCHOA JR., Pedro Della. O circo-teatro popular. *Cadernos de Lazer 3*. São Paulo: SESC-SP/Brasiliense, p. 18-28, 1978.
- PEREIRA, Manuel. Um mundo de cabeça para baixo. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 35-38, mar. 1988.
- PERLONGHER, Néstor Osvaldo. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- . (Org.). Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. In:———. *História da Vida Privada*. São Paulo: Companhia da Letras, 1991. v. 4.
- PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- RAGO, Margareth. A sexualidade feminina entre o desejo e a norma: moral sexual e cultura literária feminina no Brasil, 1900-1932. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Anpuh: Marco Zero, v. 14, n. 28, p. 28-44, 1994.
- RENEVEY, Monica J. Escolas para artistas. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 24-26, mar. 1988.
- . (Org.). *Le grand livre du cirque*. Genebra: Edito-Service: Bibliothèque des Arts, 1977. 2 v.
- ROSSO, Renato. Ciganos: uma cultura milenar. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: v. 79, }n. 3, p. 169-202, abr. 1985.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? as origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- REVISTA PRÓ-POSIÇÕES. Campinas: Faculdade de Educação, v. 14, 2003.
- SANT'ANA, Maria de Lourdes B. *Os ciganos: aspectos da organização social de um grupo cigano em Campinas*. São Paulo: FFLCH, USP, 1983 (Coleção Antropologia, 4)
- SANTOS, Mario Ferreira dos. *Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais*. São Paulo: Matese, 1963.
- SÃO PAULO em revista: uma viagem ao umbigo da cidade. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Museu de Culturas Populares, 1991.
- SAXON, A. H.. O maior espetáculo da Terra: o circo norte-americano ontem e hoje. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 3, p. 30-34, mar. 1988.
- SCHWARTZMAN, S.. *Estado novo: um autorretrato (arquivo Gustavo Capanema)*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.
- SCRAIBER, Lilia Blima. *O médico e seu trabalho: limites da liberdade*. São Paulo: HUCITEC, 1993. SEIBEL, Beatriz. *El teatro "bárbaro" del interior*. Buenos Aires: La Pluma, 1985.
- . *Los artistas trashumantes*. Buenos Aires: La Pluma, 1985.

- \_\_\_\_\_. *História del circo*. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular: Ediciones del Sol, 1993.
- SEYSSEL, Waldemar. *Arrelia e o circo*: memórias de Waldemar Seyssel. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- SILVA, Erminia. *O circo*: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Campinas: Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Direito e sociedade*: o trabalho circense na legislação brasileira na primeira metade do século XX. Campinas: Unicamp, Departamento de História. Trabalho apresentado ao curso Tópicos Avançados em História Social do Trabalho 3, 1996.
- \_\_\_\_\_. O circo era uma escola única e permanente. *Jornal Arte e Diversões*. São Paulo, n. 14, jan./fev. 1999.
- \_\_\_\_\_. O trabalho do circense na legislação brasileira. *Jornal Arte e Diversões*. São Paulo, n. 15-17; mar./ago. 1999.
- \_\_\_\_\_. O circo e suas linguagens. *Jornal Arte e Diversões*. São Paulo, n. 18, set./out. 1999.
- \_\_\_\_\_. O circo brasileiro entra para a História. *Jornal O Correio*. Rio de Janeiro, 16 a 30 out. 1999.
- \_\_\_\_\_. O circo e suas linguagens. *Informativo Oficina Cultural Amácio Mazzaropi*. São Paulo, ano 4, n. 17, jun./jul. 1999.
- \_\_\_\_\_. *Circo-teatro*: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana; Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- \_\_\_\_\_. Saberes circenses: ensino/aprendizagem em movimento e transformações. In: BORTOLETO, Antonio Coelho Bortoleto (Org.). *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí: Fontoura, 2008, p. 189-210.
- SILVEIRA, Emília. Escola Nacional de Circo: um coração para se emocionar e talento para resistir. *Revista Educação*. Coordenadoria de Comunicação Social do Ministério da Educação e Cultura, Divisão de Editoração. Rio de Janeiro: ano 12, n. 41, jan./dez. 1984.
- SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 1998.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Corpo e educação*. Campinas: Caderno Cedes: Unicamp, 1999. v. 48.
- \_\_\_\_\_. Acrobacias e acrobatas para um estudo do corpo. In: BRUHNS, Heloisa Turini; GUTIERREZ, Gustavo Luis (Org.). *Representações do lúdico*. Campinas: Autores Associados, 2001, v. 1, p. 33-42.
- \_\_\_\_\_. (Org.). Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In: \_\_\_\_\_. *Corpo e história*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2004. (Coleção Educação Contemporânea) p. 109-129.
- \_\_\_\_\_. *Corpo e história*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2004.
- \_\_\_\_\_. Métodos ginásticos. In: GONZÁLEZ, Fernando Jaime; FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo (Org.). *Dicionário Crítico de Educação Física*. Ijuí: 2005, v. 1, p. 278-282.
- TAMAOKI, Verônica. *O fantasma do circo*. São Paulo: Massao Ohno e Robson Breviglieri Editores, 1999.
- THÉTARD, Henry. *La merveilleuse histoire du cirque*. Paris: Prisma. t. 1-2, n. 931, 1947.
- THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa*: a árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 1.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.

———. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes, 1978.

———. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Gótica, 1981. (Coleção Ensaios, n.69). VARGAS, Maria Tereza (Coord.). *Circo: espetáculo de periferia*. Pesquisa 10. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Departamento de Informação e Documentação Artística: Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1988.

VIDAL, Diana G.; DEL VECCHIO, Joya de Campos. O que convida ao encantamento: palavras, imagens, sensações. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 7, n. 13, p. 125-136, set. 1986/fev.1987,.

VILANOVA, Mercedes. Pensar a subjetividade: estatísticas e fontes orais. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *História oral e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Diadorin: FINEP, 1994, p. 45-74.

WOLF, Joel. Pai dos pobres ou mãe dos ricos? Getúlio Vargas, industriários e construções de classe, sexo e populismo em São Paulo, 1930-1954. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Anpuh: Marco Zero, v. 14, n. 27, p. 27-60, 1994.