

**ERMINIA SILVA**

**O CIRCO: SUA ARTE E SEUS SABERES**  
O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Alcir Lenharo.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 14/03/1996.

Banca:

Prof. Dr. Alcir Lenharo

Prof.<sup>a</sup> Dra. Regina Horta Duarte

Prof. Dr. Sidney Chalhoub

*Alcir Lenharo*  
*Regina Horta Duarte*  
*Chalhoub*

MARÇO/1996



*"- 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 ..."*

Dedico este trabalho, àqueles que nos emocionam com sua arte e  
mágica de fazer rir e sonhar.

## Agradecimentos

É 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 dissertação está muito 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 todos os meus projetos de vida, durante estes quinze anos em que estamos juntos.

Agradeço a Paula, 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”.

Gostaria de agradecer aos amigos, participantes deste esforço coletivo, que acompanharam todo o percurso deste trabalho, ajudando-me com opiniões e críticas fundamentais, além da ligação afetiva que nos unia, em particular Silvana e Valéria. Dentre os amigos estão Esther e Shirley, minhas irmãs, cuja disponibilidade sempre foi sem limites, e cujo apoio nunca me faltou.

Agradeço à Luisa e à Shirley, os meus “braços”, que pacientemente e com toda a agilidade, transcreveram todas as fitas que gravei na produção desta dissertação.

Agradeço, particularmente, à minha prima Rosicler (Quequé), que há treze anos atrás me disse “vamos escrever uma história do circo”. Ela não conseguiu levar a idéia adiante, mas a partir daí este projeto começou a ganhar importância para mim.

Agradeço ao Alcir, 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.

Agradeço aos amigos que, se não tiveram uma participação direta no meu trabalho, contribuíram com seu entusiasmo e o seu carinho: Nathália, Charles, Cleide, Diogo, Vinícius, Thaís, Lúcia, Jeferson, Edmir, Solange, Gastão, Mauricio, Priscila, Julia, Henrique, Pedro. À Emília agradeço também por seus afagos em minha cabeça, quando eu ficava “desesperada”.

Agradeço ao CNPQ a ajuda financeira para a concretização deste projeto.

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

Por fim, mas não menos importante, agradeço a todos os circenses, que sempre constituíram a “**minha família**”.

## ÍNDICE

	Página
APRESENTAÇÃO .....	1
INTRODUÇÃO .....	7
CAPÍTULO I - O CIRCO COMO OBJETO DE ESTUDO .....	20
1 - Introdução .....	20
2 - O circo que as Ciências Sociais veêm .....	22
3 - Os historiadores “descobrem” o circo .....	42
CAPÍTULO II - A CONSTITUIÇÃO DO <u>CIRCO-FAMÍLIA</u> .....	55
1 - O circo que não se vê .....	55
2 - O circo que se vê .....	90
CAPÍTULO III - O <u>CIRCO-FAMÍLIA</u> E O RESPEITÁVEL PÚBLICO .....	110
GLOSSÁRIO .....	149
BIBLIOGRAFIA .....	152
ANEXO I - ICONOGRAFIA	
ANEXO II - DESENHOS	

## APRESENTAÇÃO

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

A arte circense é, muitas vezes, considerada como o espetáculo mais antigo do mundo.

*"(...) o circo é o último vestígio de um saber antigo, existencial e iniciático. 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 circo herdou dos artistas ambulantes e saltimbancos - os que saltam sobre bancos - uma característica importante e que se mantém: a transmissão do saber de geração a geração; um saber que engloba toda a vida cotidiana de um grupo nômade. A partir do último quarto do século XVIII formaram-se "dinastias circenses" que saíram da Europa Ocidental. Assim a arte circense era transmitida de pai para filho.

A organização do circo, nos diferentes lugares para os quais os saltimbancos e circenses migraram, foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar esta forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral.

No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença

---

1 - FRATELLINI, ANNIE - "O Picadeiro é a liberdade" in O Correio da UNESCO. Revista mensal. Rio de Janeiro, ano 16, nr. 3, março/1988, p. 27.

2 - ZIEGLER, J. apud RENEVEY, MONICA J. - "Escola para artista" in O Correio da UNESCO, op. cit. pg. 24

de várias famílias circenses européias<sup>3</sup>. Muitas chegaram como saltimbancos, trazendo a “tradição” da transmissão exclusivamente oral do saber. Esta forma perdura praticamente até os dias de hoje.

Quando os circos foram montados, estavam formados os grupos familiares que os dirigiram, são os que os circenses chamam de “circo dos tradicionais”, pois são estruturados por estas famílias. A relação de trabalho que se estabelece é tal que, mesmo com apresentações individuais no espetáculo, a organização familiar é a base de sustentação do circo. A transmissão do saber circense faz deste mundo particular uma escola única e permanente. O conteúdo deste saber é suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, a preparar os números ou peças de teatro, além de treinar as crianças e adultos para executá-los. Este conteúdo trata também de ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras, as técnicas de locomoção do circo. Através deste saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e de uma maneira específica de montar o espetáculo.

Eu mesma e mais dezesseis primos fazemos parte da quarta geração, no Brasil, de uma família que veio da Europa na segunda metade do século XIX. Inicialmente eram saltimbancos e depois artistas de circo, que transmitiam o conhecimento da arte circense aos descendentes. Diferentemente de nossos antepassados, não podemos dar continuidade à aprendizagem dentro do circo, pois somos uma geração que não mais recebe os ensinamentos circenses. Não possuímos qualquer relação profissional com

---

3 - DAMASCENO, A. - Palco, salão e picadeiro. Porto Alegre, Ed. Globo, 1956. ARAÚJO, V. P. - Salões, circos e cinemas de São Paulo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981. RUIZ, R. - Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro, INACEN, 1987. Além destas publicações, o trabalho de Júlio Amaral de Oliveira, publicado na ÚLTIMA HORA-Revista em 1964, mostra os registros familiares circenses, desde sua chegada.

esta arte, somos profissionais urbanos sedentários. A partir das décadas de 1940 e 1950, inicia-se uma ruptura na transmissão deste saber circense. Por que não nos foi destinado um mestre que nos transmitisse este saber e garantisse a nossa permanência no circo? Meu pai afirmou em entrevista que *“... não queríamos que vocês aprendessem nada no circo porque depois nós não conseguiríamos mais tirá-los de lá”*. Por que eles 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 e construirmos um “futuro diferente”, “melhor” que a vida que nossos pais haviam herdado. Sempre ouvimos as “histórias de circo”, às vezes víamos fotografias ou alguns recortes de jornais, mas nunca havia um livro para ler, assim como não havia nada semelhante a estas histórias em nossos livros escolares. Tratava-se da história do “povo do circo” que ninguém mais conhecia.

Adultos, percebemos que esta distância tornou difícil mantermos a memória do circo. Não demos continuidade à arte circense porque não éramos mais os depositários de seus ensinamentos e de seu saber e, além disto, não tínhamos mais a quem transmiti-los. A memória do circo da primeira metade do século XX corria o risco de perder-se, porque as pessoas que eram suas depositárias estavam, literalmente, morrendo e seus descendentes diretos não mais garantiam a continuidade de seus saberes, pelo menos nos moldes de uma transmissão grupal, comunitária e familiar.

O circense brasileiro não se preocupou em deixar registros escritos e testemunhos pessoais sobre sua história de vida ou de trabalho. Existem fotografias, recortes de jornais e alguns livros de circenses, escritos a

partir das décadas de 1960 e 1970, sendo raros os registros escritos, por exemplo, sobre árvores genealógicas ou origens familiares. Por que o circense não considera relevante este tipo de registro? Diferentemente de seus descendentes, os “tradicionais” dizem que o único e importante registro de sua história, que “deixavam de herança” para seu filho, era o saber circense transmitido através dos seus ensinamentos e registrados pela sua memória.

Percebemos também que a ruptura não acontecia apenas conosco. Acontecia também com os parentes ou com as famílias amigas que ainda permaneciam no circo. Não se pode negar a continuidade da transmissão de saberes, embora de forma distinta dos modos de transmissão do saber coletivo. O circo como um todo não mais se “responsabiliza” pela continuação do ensino artístico da geração seguinte, este passou a ser responsabilidade de cada família, que escolhe onde seus filhos vão estudar: na escola formal, ou no circo. A partir da década de 1970 no Brasil, algumas escolas de circo foram fundadas por artistas preocupados em transmitir a técnica circense, em fazer a profissão renascer, todavia não mais necessariamente com os filhos de “gente de circo”.

As memórias do “povo da lona” ou seja, daqueles que têm “serragem nas veias”, são pouco conhecidas, daí a necessidade de registrá-las; talvez porque a distância torne importante que a memória e a cultura<sup>4</sup> do circo não sejam perdidas. A importância deste registro parece ser evidente, pois nem mesmo aqueles que estão dentro do circo se dão conta das transformações e das perdas que sofrem.

Em 1985 comecei a entrevistar meus familiares circenses com o intuito inicial de saber, pelo menos, a origem da minha família. Tais entrevistas

---

4 - Cultura entendida como o conjunto de comportamentos, crenças e valores transmitidos coletivamente que orientaram o desenvolvimento deste grupo social.

aumentaram minha curiosidade, e então, passei a procurar pela história das famílias circenses. Entrevistei pessoas de outras famílias e fui percebendo as lacunas existentes 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”, sem que se soubesse porque.

*“P: E nessa fase que as suas filhas vão crescendo, você vai ensinando também para elas?”*

*R: Não*

*P: Porque você acha que aconteceu isso?”*

*R: Não sei o que aconteceu, eu parei no tempo, não sei o que aconteceu comigo, foi uma falta muito grande minha, mas eu não sei ... eu não sei, eu não ensinava as minhas filhas o que tinha aprendido desde pequena.*

*P: Era só você ou no circo todo tinha isso?”*

*R: Era o circo inteiro, era difícil ver isso, tinha muitas crianças que não aprenderam, iam estudar, eu me preocupava em arrumar escola para elas, não de ensinar elas.” (Alice)*

Apesar de não instruírem mais seus filhos do modo tradicional, estes entrevistados procuraram mostrar como tinham sido ensinados e como este aprendizado estava, agora, se modificando. Ficava cada vez mais claro, pelos depoimentos, que uma determinada forma de viver no circo estava desaparecendo, e que um outro circense estava nascendo.

Assim, 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”, de “pai para filho”, intermediado pela memória. O segundo diz respeito à constatação quase unânime, tanto por parte dos circenses, quanto da bibliografia sobre o circo, de que houve uma ruptura nesta transmissão, que resulta em um “novo” circo, com outro tipo de relação de trabalho.

A proposta central deste trabalho é resgatar aquele “saber

antigo, existencial e iniciático” presente na construção do circo no Brasil, do final do século XIX a meados do XX. Assim, apenas o primeiro dos dois temas será tratado nesta dissertação. O segundo será apenas apontado no capítulo final, sendo objeto de estudo mais aprofundado no futuro.

## INTRODUÇÃO

É necessário estudar o circo com a perspectiva de resgatar sua historicidade, tomá-lo como um espaço de constituição de singularidades, no qual transcorreu um dado processo de socialização, formação e aprendizagem. Isto permitirá particularizar a constituição de um determinado circo, construído desde a sua chegada ao Brasil, no século XIX, consolidando-se nos inícios do século XX. Mesmo possuindo artistas de diferentes nacionalidades, a permanência das famílias no Brasil forma, conforma e organiza o circo no Brasil.

Assim, o que se pretende neste estudo, é saber como se forma e se consolida este circo, como esse conhecimento é transmitido, e como as relações familiares e de trabalho se conformam de tal modo que resultam no que este estudo denomina de circo-família.

Um projeto desta ordem só pôde ser levado adiante porque a historiografia abriu espaços para o estudo de temas 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. E. J. Hobsbawm<sup>5</sup> 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.

Entretanto, e apesar das aberturas recentes promovidas pela

---

5 - HOBBSAWM, E. J. - "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.

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. Esta 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, cujo objetivo é compreender a formação de um grupo social que se desenvolveu através da transmissão oral de seus saberes e práticas, a metodologia adotada consiste em tratar de sua História através de fontes orais<sup>6</sup>.

Foram entrevistados circenses e o critério de escolha incidiu sobre a data de nascimento. Foram entrevistados aqueles cuja memória familiar fosse capaz de informar sobre o período estabelecido nesta pesquisa como aquele que caracterizou a constituição do circo-família, totalizando quatorze entrevistas com circenses. Há um entrevistado que nasceu em 1963, mas é importante incluí-lo como fonte para esta pesquisa pois pertence a uma família que organiza o circo com as características do circo-família. Estas entrevistas, com os que ainda trabalham em circo, foram feitas em circos que passaram pelas cidades de Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro.

Além destas 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 da biblioteca do IBAC - Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, na cidade do Rio de Janeiro.

As entrevistas são fontes primárias e privilegiadas para os

---

6 - Neste estudo, usa-se o termo "fontes orais", pois acredita-se estar fazendo uma pesquisa no campo da História, sem quaisquer adjetivos, ou estatutos particulares. Ver: ALCÁZAR i GARRIDO, J. del - "As fontes orais na pesquisa histórica: uma contribuição ao debate" in Revista Brasileira de História. São Paulo. V. 13, nr. 25/26, pp. 33-54. set. 92/ago. 93.

objetivos propostos, mas foram também incorporados como fontes os livros escritos por “gente de circo” - os memorialistas, nos quais encontram-se relatos de cunho autobiográfico que contêm informações pertinentes ao tema pesquisado<sup>7</sup>.

A abordagem a cada entrevistado foi orientada para que relatassem suas vivências como circenses, mesmo para aqueles que não haviam nascido em circo. Não foi aplicado questionário com perguntas fechadas. Estas 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 informações das fontes a partir de parâmetros originados delas mesmas, abstraídos pelo historiador.

Os dados iniciais para estes 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 estes elementos são os definidores do conjunto formado pelo processo de socialização/formação/aprendizagem e a organização do trabalho.

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

---

7 - Os livros são:- GARCIA, ANTOLIM - O circo (A pitoresca turnê do Circo Garcia, através da África e países Asiáticos). São Paulo. Edições DAG. 1976. - SEYSSEL, WALDEMAR - Arrelia e o Circo. São Paulo. Edições Melhoramentos, 1977. MILITELLO, DIRCE (TANGARÁ) - Picadeiro. São Paulo. Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.- NETO, TITO - Minha Vida no Circo. São Paulo. Edições Autores Novos, 1985.

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 a partir das informações orais. A preocupação em contextualizar o grupo que está sendo estudado frente aos acontecimentos da sociedade em geral 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, não interior do grupo que se pretende estudar, é apreendido o tempo dos acontecimentos.

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

Os dados extraídos de uma entrevista não são somente lembranças pessoais, mas a elaboração de algo que faz parte do grupo social e familiar da pessoa entrevistada. No caso do circo, a arte e 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, sendo mantidas formas de vida comunitária. Nesta relação de vida e trabalho, as famílias “tradicionais” transmitiam todo o aprendizado do ofício, através do que foi aprendido pelos antepassados. Neste 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, que é o trabalho circense. Sua especificidade reside no fato de que além de ter uma dimensão individual, constitui um processo grupal e familiar<sup>8</sup>.

Não é o caso de afirmar que os relatos reproduzem uma homogeneidade e que eles são a "pura" manifestação da verdade. Possuem contradições<sup>9</sup>, não porque são baseados na memória, mas sim porque são fontes, e como qualquer fonte serão analisadas à luz de sua historicidade.

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".

Esta 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 este discurso é ligado ao momento que o circo vivência no Brasil, tanto quanto outras formas de manifestações culturais. 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.

---

8 - Ver: HALBWACHS, M. - A Memória Coletiva. São Paulo, Edições Vértice, 1990. Em particular quando discute memória coletiva e memória individual, pp. 25-47; bem como: D'ALÉSSIO, M. M. - "Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora" in Revista Brasileira de História, op. cit., pp. 97-103.

9 - Este estudo diverge de Paul Thompson, particularmente quando este faz um contraponto entre as "vantagens" das "evidências orais" (tomadas como mais verdadeiras) frente às documentais. "As Contribuições da História Oral" in A voz do passado: história oral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, pp. 104-137.

As fontes orais foram imprescindíveis para este 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 desta construção. Não é, portanto, problema a recriação do passado a partir do presente, mas sim um desafio para o historiador compreender por que os circenses incorporaram um determinado discurso, por exemplo o da “pureza”, como também compreender os múltiplos significados que este grupo apresenta em suas relações sócio-culturais com a sociedade envolvente.

Assim, compreender, através destas fontes, o mundo interno do circo como um lugar no qual se conformam saberes e práticas, requer uma reflexão sobre sua historicidade, centrada no que ele tem de singular e nas suas relações de trocas no contexto em que está inserido. Esta compreensão leva à percepção de que houve uma ruptura na forma de constituição do circo-família, que não delineava um todo homogêneo, mas que possuía uma forma particular de organização e que produzia um tipo particular de artista.

Com o trato das informações e contato contínuo com as fontes, delineou-se esta conceituação, cujo poder de análise é dimensionado quando se verifica que a história do circo brasileiro, até meados do século XX, só pode ser convenientemente escrita por meio da conceituação do circo-família.

O conceito é do historiador, construído por meio da abstração de elementos que, para os circenses - a fonte - constituíam matéria prima de seu modo de viver, a chave de suas estratégias de sobrevivência.

A noção geral dada pelo conceito é a de um circo que se fundamenta na família circense. O conceito de circo-família é complexo, constituído por meio da intermediação dos vários aspectos que conformam a idéia da família circense.

Dado que estes vários aspectos estão presentes na formação do circo, iniciado com a chegada das primeiras famílias no Brasil, a partir de 1850 - portando seus saberes, práticas e tradição - o recorte temporal também é uma abstração do historiador, ou mais que isto, é também arbitrário.

Até o final do século XIX, cada circo era constituído por uma família, geralmente estrangeira. A partir deste período, verifica-se o enraizamento destas famílias no Brasil, o entrelaçamento das diversas famílias através de casamentos, sociedades, contratações de famílias artistas. Assim como a resultante do enraizamento 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/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, 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. A este conjunto denominou-se 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 de que era necessário que a geração seguinte fosse depositária do saber circense. Saber transmitido oralmente, que pressupõe também todo um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense.

A organização do trabalho circense e o processo de

socialização/formação/aprendizagem formam um conjunto, são 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 estudo tem três momentos distintos, em que os diversos constituidores da análise estarão contemplados. Inicialmente trata-se de abordar o circo partindo-se dos trabalhos e pesquisas realizados pela academia sobre o circo e o circense.

O segundo capítulo trata da constituição do circo-família, e foi dividido em duas partes. A primeira procura mostrar o caminho percorrido para pensar o circo nos moldes em que este estudo o considera. A segunda parte 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 da cidade e do público.

## BIOGRAFIAS DOS ENTREVISTADOS

Segue-se uma pequena biografia de cada um dos entrevistados para este trabalho, de modo a que se possa situar e contextualizar melhor as informações destas fontes.

NOEMIA SILVA - Nasceu em 1904, no circo de seus pais. Descendente da Família Wassilnovitch, que chega ao Brasil com a Família Françaçois, vindos da Europa e desembarcando em Salvador. O que se pode perceber pelo relato de Noemia é que chegam por volta da década de 1880, pois sempre descreviam um Brasil com escravos e falavam de seus contatos com eles durante as viagens; além de mencionarem muito a figura de D. Pedro II. No Brasil, a Família Wassilnovitch passa a se chamar Família Silva. Basílio Silva, pai de Noemia, teve quatro filhos em seu primeiro casamento e oito filhos no segundo. Apesar de já trabalharem em circos na Europa, quando a Família chega, e durante muito tempo, suas apresentações são feitas em praças públicas, como saltimbancos. Aliados à Família Françaçois, de saltimbancos/circenses, começam a construir e se apresentar em estruturas de circo. Além dos Françaçois a família de Noemia uniu-se em casamento às seguintes famílias circenses: Batista, Mitter, Stancovitch, Riego, Pimenta, Faya, Galeguito, Pepino, Temperani e Ozon. Noemia nasceu em circo de pau-a-pique. Como artista, atuava tanto em números acrobáticos de solo quanto em números aéreos; atuava também como palhaço, além de dançar e tocar instrumentos musicais. Já mais velha, passou a atuar apenas em peças teatrais: além de trabalhar como atriz, fazia cópias e adaptações das peças, atuando também como “ponto” durante as peças. Trabalhou em vários circos, ora como proprietária, ora como artista contratada. Atualmente Noemia é aposentada, e mora em Campinas (SP).

ALZIRA SILVA (Zica) - Irmã de Noemia, nasceu em 1910 e faleceu em 1989. Casou-se em 1940 com o Sr. Alfredo Miranda (Fredy Miranda, nascido em 1913, não era de circo. Entrou para o circo da família de Alzira com 13 anos de idade, estreando como jóquei no ano seguinte) Como artista, Alzira segue as mesmas atividades que sua irmã Noemia.

ANTENOR ALVES FERREIRA - Nasceu em 1915 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 um circense tradicional, Sr. Antonio Tavares. Começou a trabalhar como vendedor de balas, sendo colocado junto com outras crianças nos ensaios. Sua estréia 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 deste circo até 1975, quando a sociedade foi desfeita. Casou-se em 1959 com Yvone da Silva, filha de Esther Riego Silva, proprietária. Depois de 1975,

Ferreira e Yvone trabalharam em vários circos como artistas contratados. Trabalharam por dois anos(1983/1985) como gerente/capataz do Circo Vostok. Depois disto não trabalharam mais em circos. Atualmente, tenta conseguir sua aposentadoria pelo INSS e mora na cidade em Campinas (SP).

NEUSA MATTOS - Nasceu em 1917 no circo da Família Temperani, no qual seu pai era artista contratado. Seu pai fugiu com um circo e, embora ela não saiba dizer qual foi e nem 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 não era de circo, mas segundo seu relato, não demorou para estreiar no picadeiro pois seu pai, junto com os outros artistas, ensinaram-na a ser artista de circo. Neusa estreou no picadeiro com cinco anos de idade e só saiu do circo Temperani com doze anos de idade. Como artista realizou vários números e atuou em peças, trabalhando sempre como artista contratada. Casou-se em 1935 com Sr. 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 fins-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 1982, foi convidada a ser professora da Escola Nacional de Circo - então ligada ao IBAC, hoje ligada à FUNART na cidade do Rio de Janeiro, onde leciona até hoje.

FRANK AZEVEDO - Nasceu em 1919, no circo de sua família; faleceu em 1994. Logo depois de seu nascimento seu pai perdeu o circo, por razões que FRANK não soube dizer. Foram trabalhar no circo da Família Olimecha como família contratada. FRANK iniciou seu aprendizado de artista neste circo, estreando no picadeiro com seis anos de idade. Sua família ficou neste circo durante seis anos, passando depois a trabalhar no circo da Família Nerino. Casou-se em 1943 com Clélia Batista, filha de Augusto Batista, também uma família tradicional de circo. 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 FRANK foi contratado como professor da Escola Nacional de Circo, onde ficou até morrer.

ZURKA SBANO - Nasceu em 1922. 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 da raça 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. Atualmente Sbano mora em um trailer em um terreno próximo ao Centro de Convenções Anhembi. Luta para conseguir um terreno para abrigar famílias circenses sem teto e sem contrato.

ARMANDO PEPINO - Nasceu em 1923 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 dezessete anos, quando o circo de seus parentes chegou à cidade. Todos vão trabalhar no circo, começando a atuar em peças e a realizar o aprendizado corporal necessário para executar números. Em um ano Armando fez

sua estréia no trapézio, depois aprendeu percha, báscula, domar animais e a atuar como palhaço. Armando fez parte de uma *troupe* com os primos que já nasceram no circo e nunca mais parou de trabalhar em circo. Armando foi professor contratado da Escola Nacional de Circo, mas foi aposentado compulsoriamente pelo governo Collor. Atualmente viaja com os circos nos quais seus filhos trabalham.

YVONE DA SILVA - Nasceu em 1930, no circo de seu av, no qual permanece até 1975.  sobrinha, por parte de pai, de Noemia Silva,  casada com Antenor Alves Ferreira. Em 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  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).

BARRY CHARLES SILVA - Nasceu em 1931,  irmão de Yvone da Silva. Aos vinte anos, junto com seu irmão e sua mãe e com Antenor Alves Ferreira, tomou-se o proprietário legal do circo da família. Como artista, fez sua estréia 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, jquei, globo da morte, domador de animais e outros. Casou-se em 1953 com Edwirges Poloni, que não era de circo; separaram-se em 1972. Casou-se em seguida com uma circense. Em 1982 encerrou as atividades do circo, iniciado pelo seu av no século XIX, passando a residir na cidade de Belo Horizonte (MG). Atualmente é proprietário de um parque infantil, e não mantm quaisquer relações profissionais com circos.

ANDREA FRANCOISE CAROLA BOETES - Nasceu em 1937 na cidade de Antuérpia na 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. Seus pais foram contratados para uma *toume* de dois anos no Brasil pelo Circo Garcia, onde chegam em 1953. Findo este 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 Antolim Garcia, proprietário do circo. Como artista no Brasil e neste circo, aprendeu vários outros 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 adestradora de chimpanzés, trabalho que exerce até hoje. Atualmente é sócia do circo Garcia junto com o filho de Antolin, Rolando Garcia.

ALICE DONATA SILVA MEDEIROS - Nasceu em 1941, no Circo Nerino, de seus avós. Assim como Noemia, Alzira, Yvone e Barry, gosta de repetir que  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 atuou nos vários tipos de números circenses, incluindo as peças. Saiu do circo de seus avós aos vinte e três anos, para trabalhar como artista contratada no circo de Yvone, Ferreira e Barry, onde permaneceu por quatorze anos. Casou-se Marcos Medeiros, de outra família circense. Em 1978 saiu deste circo, trabalhando em vários circos 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 acaba. Hoje trabalha por conta própria, junto com o marido e as filhas em oficinas e shows circenses.

ANTONIO AMAURI ALEXANDRE VOSTOK OLIVEIRA CAJUEIRO - Nasceu em 1941 em Campina Grande (PB). Sua família não era de circo. Seu pai era fiscal de direitos autorais e fiscalizava os circos; quando o Circo Garcia passou pela Paraíba, ele abandonou seu emprego, tornando-se secretário do circo por vinte anos. A família de Vostok mudou-se para o Rio de Janeiro. Aos quatorze anos começou a acompanhar seu pai nos circos. Aos 28 anos casou-se com uma circense da família Palácios, deixando o circo para morar na cidade de São Paulo e trabalhar em um negócio próprio, de ferramentas, ao mesmo tempo em que começou a empresariar os circos que queriam se apresentar na capital paulista. Administrou, particularmente, o circo de sua sogra, Dali Palácios. A partir de 1970 ficou exclusivamente com o circo de Dali, ao qual havia dado o nome do circo de Vostok. Em 1976 desfez a sociedade com a sogra, ficando com o direito de usar o nome Vostok para sua companhia. Este nome foi incorporado a seu próprio nome em 1978. É proprietário deste circo até hoje.

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 Holliday on Ice na qual formou uma *troupe* com dois trapezistas americanos. Na década de 1980 José Wilson montou um circo em um terreno na Ponte Cidade Jardim, na cidade de São Paulo, cuja finalidade era ser uma escola de circo. Ele o mantém até hoje, com o nome de Circo Escola Picadeiro. Além da Escola, começou a trabalhar em teatro com Cacá Rossetti, introduzindo números circenses nas peças e ensaiando atores, alunos da escola, para estes números.

PEDRO ROBATINI - 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, pois sua família era tradicional e ainda estava no circo. Até adulto trabalhou no circo de sua família, indo trabalhar em outros circos como artista contratado e proprietário de seu instrumento de trabalho, o globo da morte.

## **OUTRAS ENTREVISTAS**

As entrevistas usadas como fontes, realizadas pelo Serviço Nacional do Teatro não contêm os dados necessários para montar as biografias, como feito com as entrevistas realizadas pessoalmente. Estes entrevistados são os circenses:

**LUIS FRANCO OLIMECHA E EDSON OLIMECHA** - Entrevistadores: Lício Neto, Aldomar Conrado e Roberto Cleto, em 1976 - Copy Desk catalogado no Arquivo da Biblioteca do IBAC sob. no. 14/76. Luis Franco Olimecha montou e foi o primeiro diretor da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, em 1982.

**WEISSER TIHANY** - Entrevistadores: Clemente Karper, Ney Machado, Leo Jusi, em 1978 - Copy Desk catalogado no Arquivo da Biblioteca da IBAC sob. no. 8/78.

**ROMANO GARCIA** - Entrevistadores: Carlos Marugan, Luis Franco Olimecha e Umberto Magnani. Entrevista realizada em 1978, sem número de catalogação.

## CAPÍTULO I - O CIRCO COMO OBJETO DE ESTUDO

### 1 - Introdução

Em artigo para a revista O Correio, Anthony Hippisley Coxe afirma ter notícia de que existem mais de 16.000 livros sobre circo<sup>10</sup>. Considerando todos estes livros, e o muito que se tem falado e escrito sobre o “fantástico mundo do circo” em romances e poemas, filmes, programas de televisão, novelas, pinturas, supõe-se que este mundo ocupe um lugar importante no imaginário social. Entretanto, no Brasil, muito pouco se escreveu e se escreve sobre o circo.

As publicações acadêmicas, em grande parte ligadas à Antropologia e à Sociologia trazem, em seu conjunto, informações históricas sobre a chegada do circo no Brasil, sobre o modo como foram se constituindo os espetáculos, suas mudanças, entre outras. Dadas as suas perspectivas teóricas e metodológicas, analisam o objeto na forma em que este se apresenta no momento da pesquisa. É interessante observar o momento em que estas pesquisas são realizadas: a maioria é escrita na década de 1970 e início da década de 1980, sendo raros os trabalhos anteriores ou posteriores a este período. Já a produção historiográfica sobre o circo é mais reduzida ainda.

A bibliografia consultada não privilegia as transformações que ocorreram no interior do circo. Mesmo com as influências externas que pode

---

10 - Conforme os títulos listados em *Circus and allied arts* (Circo e Artes Correlatas) bibliografia de Raymond Toole Stott sobre o circo - COXE, A. H. “No começo era o picadeiro...” in O Correio da UNESCO - Revista mensal. Rio de Janeiro, ano 16, nº 3, p. 5, março/1988.

sofrer no decorrer de todo o seu período de existência, é importante uma análise dos movimentos internos do circo, para que se possa ver a construção do circense, para então analisar as transformações históricas pelas quais o circo vem passando. Esta dimensão tem sido desconsiderada, assim como não se observa o modo pelo qual o circo internalizou suas transformações, inclusive o modo como o próprio circense as reelabora, até mesmo do ponto de vista da conformação do espetáculo circense.

O desafio consiste em fazer uma pesquisa histórica de um determinado grupo, como o circo, com base em fontes orais e na memória. Refletir sobre uma cultura que se desenvolveu sem a escrita<sup>11</sup>, mesmo em um mundo moderno, é de grande interesse para o historiador, pois trata-se de uma cultura que, embora não registre sua história, utiliza a memória para a transmissão de saber.

Neste momento, a proposta de trabalho é procurar dialogar com a bibliografia pesquisada, de modo a problematizar e questionar o percurso dos autores para a construção deste objeto. O que orienta este diálogo é a hipótese de que a construção do circo-família foi sustentada por um tipo de relação social e de trabalho que definiu a produção do circense, exclusivamente através da transmissão oral de saberes e práticas.

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

---

11 - A ausência de registros escritos não deve ser encarada como resultado de analfabetismo, mas sim como resultado de uma tradição que está centrada na transmissão oral dos saberes e práticas. Como se verá no decorrer deste trabalho, saber ler e escrever é parte da formação do circense.

objeto; se a visão de circo, apresentada pelos vários autores, parte do próprio circo/circense, ou parte da visão que a sociedade tem do circo; se o objeto "circo" é construído através de conceitos pré-fixados ou a ele justapostos; ou ainda se as características fundamentais do circo estão sendo devidamente consideradas.

## 2 - O circo que as Ciências Sociais vêem

### Rural versus Urbano

No artigo "O Teatro Popular Rural: o Circo-Teatro"<sup>12</sup>, José Cláudio Barriguelli propõe a sistematização de alguns aspectos da realidade artística do meio rural brasileiro, analisando o "teatro popular rural" que, no Brasil, é veiculado através do circo-teatro. Descreve a estrutura física do circo e a divisão do espetáculo no circo-teatro. Na primeira 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.

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

---

12 - BARRIGUELLI, J. C. "O Teatro Popular Rural: o Circo-Teatro" in Debate e Crítica, São Paulo, Revista Quadrimestral de Ciências Sociais, nº 3, julho/1974, pp. 107 a 120.

“popular” foram “invadidos” e “aniquilados” pelas relações econômicas dominadoras da “cultura de massa” e da “indústria cultural”. 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.

Para o autor, é através do drama, da estrutura das peças e do seu conteúdo ideológico que se verifica 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>13</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 estudo. 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 sócio-econômicas que se estabelecem entre o proprietário e seus artistas.*”<sup>14</sup>. A “divisão interna do trabalho” obedeceria a um critério econômico, a perspectiva, por parte do proprietário, “de acumulação de capital”.

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

---

13 - BARRIGUELLI, J. C. - op. cit., p. 118.

14 - BARRIGUELLI, J. C. - op. cit., p. 108. 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.

manutenção e expansão da estrutura física do circo e no ganho do proprietário.

Mas é enganoso considerar que a “divisão interna do trabalho” obedeça a um critério exclusivamente econômico. Não se pode analisar as relações de trabalho dentro do circo, em qualquer que seja o período de estudo, como se este fosse uma fábrica ou uma indústria. Há muito mais para ver além da bilheteria<sup>15</sup>. 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.

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>16</sup>*

Os primeiros, os artistas assalariados, são denominados “família-artista”; os segundos, representariam a “indústria cultural 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 conseguiram mais continuar a desenvolver suas atividades produtivas no campo, unem-se (preferencialmente no período da adolescência) às Companhias que transitam pelos bairros rurais.”<sup>17</sup>*

Há muitos pontos a discutir na exposição deste autor, mas antes

15 - Se esta fosse a única razão para um circo existir, não haveria tantos circos no Brasil, haja visto sua permanente situação de crise econômica.

16 - BARRIGUELLI, J. C. - op. cit., p. 109 - grifos do autor.

17 - BARRIGUELLI, J. C. - op. cit., p. 111 (grifos meus)

é necessário incorporar algumas informações históricas<sup>18</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.

O inglês Philip Astley, sub-oficial reformado da Cavalaria, que desde 1768 apresentava-se com sua companhia em provas eqüestres, desenhou uma pista circular (similar ao picadeiro em que se adestravam os cavalos) rodeada de tribunas de madeira, instalando-se ao ar livre, em um terreno baldio. De início, fazia apenas apresentações eqüestres, alteradas posteriormente com a introdução de números de saltimbancos em seus “entre-atos”, com o objetivo de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público. Os *clowns* fingiam-se de aldeões ou camponeses rústicos, imitando hábeis cavaleiros, mas de forma grotesca. Atuavam também em pantomimas, em cenas cômicas eqüestres. 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, em Paris, 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*.

---

18 - Este histórico usa como referência: RENEVEY, M. J. (org.) - *Le Grans Livre du Cirque*. Paris, Bibliothèque des Arts, 1977. *O Correio da UNESCO*, op. cit. AMIEL, D. - *Les Spectacles - A Travers Les Ages - Théâtre, Cirque, Music-Hall, Cafés-Concerts, Cabarets Artistiques*. Paris, Aux Éditions Du Cygne, 1931. SEIBEL, B. - *Historia del circo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.

Rapidamente, a idéia de um local de apresentações, em que se reuniam artistas saltimbancos e cavaleiros, expandiu-se pela Europa. Chegou aos Estados Unidos através de um artista eqüestre inglês, John Bill Ricketts. Se Astley passou de apresentações ao ar livre para um anfiteatro, sob um teto, nos Estados Unidos surgiu a idéia de passar do edifício à estrutura de lona. Estas podiam ser montadas e desmontadas facilmente permitindo a locomoção, de modo a percorrer as grandes distâncias do país. No princípio de 1820 quase todos os circos norte-americanos adotavam essa forma, e a partir de 1830, surgiram na Inglaterra.

Assim, o modelo de espetáculo recriado por Astley uniu os opostos básicos da teatralidade, o cômico e o dramático; associou a pantomima e o palhaço com a acrobacia, o equilíbrio, as provas eqüestres e o adestramento de animais, em um mesmo espaço. Esta 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".

A partir do início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada de famílias européias compostas por circenses ou saltimbancos. Estes últimos eram artistas ambulantes que se apresentavam nas praças, feiras, mercados, festas populares ou religiosas<sup>19</sup>. A abordagem de qualquer período da história do circo mostra a sua presença, e permite verificar como eram influenciados e influenciavam as mais diferentes formas artísticas.

No Brasil, durante o século XIX, o circo mantém a estrutura inicial

---

19 - SEIBEL, B. - op. cit., p.11.

com números acrobáticos, eqüestres e palhaços<sup>20</sup>. Estes últimos, junto com os outros artistas, ou em dupla, apresentavam pantomimas, cuja linguagem era musical e gestual. Eram representações teatralizadas, apresentadas no picadeiro e sempre mesclando comédia e acrobacia. Depois, os gestos passaram para as falas em apresentações de pequenas peças cômicas, mas ainda no picadeiro. É no final do século XIX e início do século XX, no Brasil, que são utilizados picadeiro e palco para apresentar sainetes (peças dramáticas jocosas num ato), dramas e comédias. Atribui-se ao palhaço Benjamim de Oliveira<sup>21</sup>, na década de 1910, a introdução dos dramas no circo, o que seria depois seguido por vários circos no Brasil.

Não se pode, então, ver esta mudança como uma “nova modalidade de circo”, surgindo como elemento estranho ao conjunto de saberes do circense. Estes artistas eram herdeiros de uma tradição oral que não se limitava à destreza corporal. Saltimbancos, depois circenses, trazem conhecimentos que também contêm a representação teatral.

Conhecendo o processo de desenvolvimento 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,

---

20 - Esta divisão é apenas formal, pois os artistas não realizavam especificamente um ou outro, normalmente o trapezista também trabalhava com os cavalos e entravam como palhaços, e futuramente, além destes números também se apresentavam nos dramas.

21 - Benjamim de Oliveira, nasceu em Patafufu, atualmente chamada Pará de Minas (MG). Negro, filho de escravos, mas alforriado desde seu nascimento. Aos doze anos fugiu com o Circo Soutero, tornando-se circense. É considerado o primeiro palhaço negro do Brasil. De acordo com Procópio Ferreira era “o rei dos palhaços no Brasil” e “mestre de gerações” in ABREU, B. de - Esses Populares Tão Desconhecidos. Rio de Janeiro. E. Raposo Carneiro, Editor, 1963.

de origem rural ou pessoas 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”<sup>22</sup>, trata das “manifestações da cultura popular”, através do circo-teatro. A preocupação dominante é com o circo-teatro “popular”, o que leva a separar os grandes circos dos circos da periferia da cidade de São Paulo. Eles pertenceriam a “mundos opostos”: centro e periferia, com diferentes platéias, 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”.

Para que o autor atinja seu objetivo, demonstrar o caráter “popular” da periferia, procura ainda uma outra divisão: o circo de famílias tradicionais e o circo-teatro. O primeiro limitaria seu espetáculo “(...) *quase que tão somente aos números de variedades (acrobacia, trapézio, mágico, bichinhos, etc.). (...) conserva a sua forma aristocrática de espetáculo.*”<sup>23</sup>. O outro circo estaria mais ligado à periferia, podendo, por isso, ser chamado “genericamente” de circo-teatro.

Chama a atenção nesta “divisão da divisão” a necessidade de

---

22 - PASCHOA JR., P. D. - “O Circo - Teatro Popular” in Cadernos de Lazer 3. São Paulo, SESC-SP/Brasiliense, 1978, pp. 18 a 28.

23 - PASCHOA JR., P. D. - op. cit., p. 19. (grifo meu)

imputar a noção de “aristocrático” para um circo e “espetáculo de periferia” - portanto, popular, para outro. O espetáculo circense do qual fala Pedro Della Paschoa Jr., mesmo que apresentado em locais diferentes, é formado por circenses que tiveram a mesma formação, o que difere é o tipo de apresentação escolhido por cada um.

Ao entrevistar os circenses, assalariados ou proprietários, verifica-se que circos - grandes e pequenos - sempre tiveram muitas dificuldades 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 apresentarem-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 descaracterizava 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 “tradição aristocrática”.

Nas primeiras décadas do século XX não existiam grandes circos brasileiros, salvo alguns estrangeiros que percorriam a América Latina. Estes 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 platéia 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 populações. 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”.

### Lazer e Poder

Lazer e Ideologia - a representação do social e do político na cultura popular<sup>24</sup>, de Maria Lúcia Aparecida Montes, texto de 1983, também acompanha essa divisão, pois trabalha com o circo sob a forma de um instrumento para estudar as representações do social e do político entre as classes populares.

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

---

24 - MONTES, M. L. A. - LAZER E IDEOLOGIA: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.

do político neles inscrito. A autora pretende estender o campo de investigação de modo a englobar o que chama de “classes populares”<sup>25</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>26</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 vai soltando, 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,

---

25 - MONTES, M. L. A. - op. cit., p. 78.

26 - 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.

de cunho empresarial. Entretanto, estas questões apenas aparentemente coincidem, pois a análise histórica do circo-família, realizada neste estudo, estabelece 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 estão 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 circos-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 vêem 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 Astley, 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 eqüestres 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>27</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 eqüestre e o desenvolvimento da “arte da guerra”, além do “enquadramento” dos saltimbancos em um espaço em que a exibição de sua arte é permitida, e passa a ser valorizada desde que se submetam à disciplina militar de treinamento. Cita, inclusive, características militares da apresentação desses saltimbancos nos espetáculos circenses: a marca militar nos alamares das

---

27 - MONTES, M. L. A. - op. cit., p. 133.

roupas, as barreiras que saúdam a entrada dos artistas, a música marcial que pontua os momentos mais emocionantes do espetáculo<sup>28</sup>.

A necessidade de imputar origem aristocrática ao circo tradicional, faz com que a autora tome como dado histórico que os saltimbancos 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 conformam o circo moderno, mesmo afirmando que sua união gera as dinastias circenses.

Não se pode negar a existência de trocas entre esses dois grupos, assim como não se pode negar que alguns rituais mantiveram seus aspectos militares. Contudo, não se pode afirmar que esses aspectos militares - “aristocráticos” - predominaram, pois foram reinventadas as bases de origem. A fusão desses dois grupos constituiu um outro grupo, não se podendo afirmar que houve a dominação de um grupo por ser aristocrático; ou a submissão do outro por ter uma origem “pobre”.

Apesar do circo ter ficado com a designação de “circo de cavalinhos”, até por sua origem eqüestre, isto não significa que não tenha desenvolvido outros tipos de apresentação, inclusive desvinculados da apresentação militar eqüestre.

É importante lembrar que o nomadismo que o circo adquire certamente não vem de origens “aristocrático militares” como quer a autora, mas sim de características próprias dos saltimbancos. A forma de locomoção, moradia e educação, que esta fusão originou, não pode ser imputada a um

---

28 - MONTES, M. L. A. - op. cit., p. 133.

passado “aristocrático militar”. Ficam universalmente conhecidos porque tornaram-se 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 desta fusão com os saltimbancos; o resultado da fusão desses dois grupos sai da Inglaterra para apresentar-se em outros lugares.

Apenas através das marcas militares, como por exemplo as ‘barreiras’ ou a música marcial, não se pode 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 ou o *music-hall*, não sendo apenas no circo que se expressa a valorização da arte do saltimbanco.

Conforme a autora, 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, enquanto circo-teatro, é classificado como uma manifestação da cultura popular, porque agora o público é outro, já não é mais o público que espera a veiculação de valores aristocráticos. O público é composto por uma outra “formação social”.

Quando se pensa o circo como capitalista e não capitalista, perde-se de vista uma característica importante: ele é um dispositivo que

possibilita a construção de diferentes tipos de espetáculos, tendo em vista o conjunto de saberes e práticas acumulado pelos circenses, o que outros dispositivos culturais não permitem.

A transformação da organização do circo de familiar para empresarial não ocorre apenas porque tornou-se mais ou menos capitalista. Esta transformação precisa ser discutida a partir das modificações pelas quais passou a constituição do circense. Diferentes formas de apresentação foram realizadas pelo circo durante todo o seu processo histórico, desde a sua origem até os dias de hoje. Com a introdução do teatro no espetáculo, ocorreram alterações que, entretanto, não transformaram ou dividiram os circos caracterizando alguns como "representantes típicos" de relações capitalistas e outros como "populares" mantendo-se, portanto, como "empresas familiares".

Neste caso, o que se deve discutir é que, a partir de um determinado momento, a geração seguinte não será mais a portadora deste conhecimento; a partir daí inicia-se a mudança de uma organização tipicamente familiar, para um outro tipo de organização na qual a aprendizagem não é responsabilidade coletiva. Isto afeta não só os circos que apresentam 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 um conjunto de 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 torna uma empresa periférica que presta serviço de propaganda à indústria cultural. Ao contrário, mantém um diálogo com as próprias empresas produtoras de outras formas de comunicação artística, sem alterar a forma particular de organização do circo-família<sup>29</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 decadência do circo. Mas, quando falam sobre a participação dos artistas circenses nos meios de comunicação - gravando discos e veiculando suas músicas através do circo, ou atuando no rádio - não

---

29 - 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 TINHORÃO, J. R. - 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 (Ensaio: 69). Além do disco vários circenses chegam ao rádio, teatro e cinema, como: Grande Otelo, Oscarito, Ankito, Derci Gonçalves, Piolin, entre outros.

fazem referência a problemas e conflitos gerados nesta relação. Pelo contrário, há um certo orgulho e importância quando citam diversos nomes de artistas circenses que tiveram sucesso junto a estes veículos; falam também da importância que teve a troca de experiências com os artistas não circenses.

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 interagia com estes núcleos sem perder de vista as suas próprias dimensões constitutivas - a sua formação de circense não se descaracteriza.

### Cultura e Lazer Popular

Textos como o de José Guilherme Cantor Magnani, Festa no Pedaco - Cultura popular e lazer na cidade<sup>30</sup>, que procuram entender as mudanças e transformações ocorridas no circo, não pelo viés econômico ou pelas influências "nefastas" dos meios de comunicação de massa. 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 escolhe a fábrica ou manifestações reivindicativas dessa população e sim suas formas de entretenimento e lazer.

O autor privilegia o espaço da cultura popular, tece 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

---

30 - MAGNANI, J. G. C. - Festa no Pedaco - Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo, Brasiliense, 1984.

como elemento de desagregação<sup>31</sup>.

José Guilherme C. Magnani afirma que não se pode analisar a maneira como os trabalhadores interpretam suas condições de existência, seus valores e sua prática cotidiana<sup>32</sup>, propondo uma análise com outro ponto de partida, no qual a lógica do capital não parece demonstrar a mesma força dominadora.

Por isso mesmo, 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. Assim, Magnani não interpreta as transformações ocorridas nas instituições culturais populares como resultado apenas da influência descaracterizadora do sistema capitalista sobre um costume tradicional.

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, 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,

---

31 - MAGNANI, J. G. C. - op. cit., p. 19.

32 - MAGNANI, J. G. C. - op. cit., p. 20.

oferecendo um produto específico que é o espetáculo.

Porém, para o autor é uma empresa pobre:

*"(...) 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>33</sup>

A qual "estrato" e a qual público Magnani e outros autores estão se referindo? Aqui, deve ser retomada a idéia 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>34</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 este autor esta origem comum é uma base

33 - MAGNANI, J. G. C. - op. cit., p. 47.

34 - Cf. DUARTE, R. H. - Noites Circenses - Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Tese de doutorado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

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>36</sup>.

A análise do autor apoia-se no conceito de verossimilhança pois, para ele, o teatro circense segue 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 disto, 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, através do “efeito de verossimilhança”, o autor não se detém nas transformações internas do circo. Busca, através do tempo, por 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

---

35 - MAGNANI, J. G. C. - op. cit. p. 54.

conjunto dos elementos que eram constituintes do circo-família - o processo de socialização/formação/aprendizagem e a organização do trabalho, fundamentados na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, mediados pela tradição.

### 3 - Os historiadores “descobrem” 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 passado. Avalia a ressonância desses espetáculos na sociedade mineira do final do século XIX, 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, este é o único trabalho acadêmico encontrado, no campo da história, 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 pré-fixados relativos à cultura e à vida cultural.

A autora atêm-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 estudo, 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 equivocadas. A autora discorda das definições de nomadismo estabelecidas por dicionários e enciclopédias publicados no século XIX<sup>36</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. A autora 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>37</sup>

---

36 - 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. P. ext. 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, Editora Nova Fronteira (encarte do Jornal Folha de São Paulo).

37 - DUARTE, R. H. - op. cit., p. 17.

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>38</sup>.

Alguns pontos 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 tem objetivo no seu deslocamento<sup>39</sup>.

O segundo trata da forma como grupos nômades definem seu espaço ou seus trajetos. Nenhum grupo nômade, sejam circenses, ciganos, árabes do deserto ou outros, 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

38 - DUARTE. R. H. - op. cit., p. 16.

39 - Para um melhor entendimento sobre o nomadismo ver: "Nômades - uma liberdade vigiada", in O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro, ano 23, número 1, 1995. pp. 06 à 31.

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 plano e em um 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 disto, 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 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>40</sup>.

As divergências deste estudo relativas à análise de Regina H. Duarte referem-se ao modo como trabalha com a memória e com a construção

---

40 - DUARTE, R. H. - op. cit., p. 112.

da identidade do grupo circense.

Para a autora, mesmo existindo companhias formadas por famílias, as *troupes* 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>41</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.

Não se pode contar a história e falar da origem do circo no Brasil sem mencionar as histórias das famílias que o construíram.

Segundo um autor menos conhecido, seria necessário falar

*“(...) algumas coisas sobre as famílias inteiras que, através dos decênios foram se dedicando a esta maravilhosa e cintilante tarefa de alegrar o povo, em todas as cidades, em todas as vilas, em todos os bairros, em todo país.*

*É absolutamente surpreendente (para a maioria), como as famílias circenses são numerosas: encontrar-se casal com oito filhos é comum entre essa gente (...)*

*Com o correr dos decênio, cada família original se multiplicou em*

---

41 - DUARTE, R. H. - op. cit., p. 113.

*dezenas de outras - a maioria sempre dentro do circo.*"<sup>42</sup>.

É preciso observar que as *troupes*, na sua maioria, eram formadas por elementos da própria família. Aliás, o circo-família se formou a partir de *troupes* assim constituídas, como se verá em capítulo posterior. Mesmo em uma *troupe* 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 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 indevido afirmar que não há memória familiar circense, baseando-se no fato de que as mulheres do circo não eram esposas ou mães, não configurando-se os papéis familiares convencionalmente definidos.

Para Regina H. 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, platéias e paisagens visitadas."*<sup>43</sup>.

Analisar a questão da memória familiar como fragmentária, a

---

42 - OLIVEIRA, J. A. de - "Visões da história do circo no Brasil", in Ultima Hora-Revista, São Paulo, de 02/06/64.

43 - DUARTE, R. H. - op. cit., p. 114.

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, pode relacionar-se ao próprio conceito de nômade ou "errante". Mesmo afirmando que não o 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>44</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

---

44 - DUARTE, R. H. - op. cit., p. 113.

integraram constituíram famílias, passando a ensinar aos filhos o que tinham aprendido, formando várias *troupes* e iniciando novas dinastias 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 seriam importantes 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; o espaço externo do artista muda com as influências externas, mas a forma de trabalho e organização se mantém. 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 platéia.

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

*“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>45</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.

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 idéia 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 platéia, cujo gostos e preferências determinam o caráter do espetáculo e que ademais participa dele ativamente.”<sup>46</sup>*

45 - DUARTE, R. H. - op. cit., pp. 114/115.

46 - MAGNANI, J. G. C. - op. cit., p. 47.

Considerando as especificidades de sua análise e seu recorte temporal, o que é apontado como limitação pode significar que o autor se deparou com o processo de ruptura do circo-família. Neste caso, “tocar sete instrumentos” já não sinaliza a “qualificação verdadeira” e total do artista completo, mas sim restrições à possibilidade 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, ou a família contratada, não se restringiriam apenas ao número apresentado no espetáculo. Caso não morassem dentro do circo, tinham obrigação 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 na produção acadêmica, analisada até agora, é o fato de utilizar o circo como recurso para o estudo de outras temáticas. Assim, pode-se saber como se conforma e se veicula, através do circo, o poder (econômico, social e cultural) no lazer da periferia; ou então como o circo representa a migração da zona rural para a urbana; ou ainda como se pode, através do circo, estudar a cultura popular *versus* cultura dominante, ou o circo *versus* meios de comunicação de massa. Enfim, o circo é usado como um “analisador”, um objeto mediador e instrumento de investigação de outras dimensões do social. O circo passa a ser considerado sem uma perspectiva que o tome, por si mesmo, como eixo de estudo e reflexão. Mas, ao se estudar as transformações históricas porque passou o circo, 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 deste objeto.

Outra característica desta bibliografia é priorizar o circo-teatro em suas análises. Esta parece ser uma opção teórica que permite 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 assiste ou analisar o circo e o circense a partir deste mesmo público. O fato é que todos os trabalhos analisados têm como alvo o público e não o circense. A hipótese a partir da qual se avalia 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 co-produtor das peças encenadas. Nos circos em que não fossem apresentadas as peças, ao contrário, a produção do espetáculo seria praticamente de responsabilidade exclusiva do circense.

Os processos culturais são analisados a partir de uma visão centrada na determinação econômica, caracterizando pólos 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 procuram distinguir o que é ou não “popular” na sociedade.

Se a questão é o “popular”, o “rural” e o “espontâneo”, que foram e estão sendo “aniquilados” e “invadidos” pela “indústria cultural urbana”, o circo oferece os recursos para analisar os conflitos nas relações do homem comum da periferia urbana e do campo, nas relações dos entretenimentos populares e da cultura de massa. Estas análises ficam no âmbito de linhas de determinação, que reduzem o processo histórico do grupo circense à observação feita em determinado tempo e local.

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 permite 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 apresenta, também é analisado dentro do conjunto destas variáveis. As linhas de determinação vindas de fora do circo configuram-no como resultado externo. É a partir do espaço social que o circo ocupa, centro ou periferia, que se verifica a sua conformação. Em última instância, estas linhas determinam o circo como representação “pura” da manifestação popular.

Há que se observar que todos estes autores, voltados para o estudo das manifestações populares dos trabalhadores e suas relações com o circo, ao analisá-lo privilegiadamente sob esta ótica, fazem-no a partir de perspectivas conceituais utilizadas como esquemas explicativos para a compreensão das relações entre os trabalhadores e suas manifestações culturais. Aprisionam o próprio circo ao universo destes esquemas, perdendo assim a sua singularidade como base estratégica para o seu estudo.

Procurando chegar até os trabalhadores, através de outras formas de análises que não se restringem ao espaço social do trabalho, escolhe-se o lazer, e dentro desta rede de lazer, escolhe-se o circo. Este não é apreciado como resultado de um trabalho que pressupõe a construção de saberes e práticas que sofrem mudanças e transformações, e sim um simples resultado de influências externas a ele.

A constituição e conformação do circo no Brasil não é ressaltada pela bibliografia, apesar de ser fundamental. Através das entrevistas realizadas com circenses, foram obtidas informações significativas, capazes de possibilitar a elaboração do movimento interno circense, ou seja, deslocar o âmbito da análise para o próprio o circo e para o circense, tomados por si mesmos, como objeto de estudo.

## CAPÍTULO II - A CONSTITUIÇÃO DO CIRCO-FAMÍLIA

### 1 - 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 Queirolos, 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>47</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 que é importante é procurar saber o que significa para um grupo

---

47 - Citado por RUIZ, R. - op. cit. p. 55.

ser "tradicional" ou "pertencer a uma tradição" <sup>48</sup>.

Uma leitura possível do que significa ser tradicional, para o circense, seria a necessidade de se contrapor aos elementos "não-tradicionais" que entraram no circo. Ou seja, utilizam do conceito hoje como forma de distinguir a organização circense de "antigamente" da atual, de modo a atribuir uma certa importância ao papel do circense, que sofreu uma perda, e mostrando também a nostalgia de uma determinada forma de organização do circo numa determinada época.

Não se elimina esse tipo de leitura, até porque ela foi importante para entender as mudanças nas relações de trabalho que ocorreram dentro do circo. Mas ser tradicional, para o circense, não significava e não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção.

Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura.

*"Tradicional..significa os pioneiros...os primeiros circos que começaram*

---

48 - O termo tradição é exemplo de conceito que gera problemas quando utilizado, principalmente para os estudiosos da história contemporânea; diversos trabalhos podem ser indagados quanto ao conteúdo do conceito ou quanto ao tipo de tradição do qual falam. Eric Hobsbawm, em "A invenção das tradições", procurou estudar como as tradições surgiram e se estabeleceram, independentemente de suas chances de sobrevivência. Suas conclusões tratam das possibilidades de que as tradições sejam inventadas. Os problemas relacionados ao conceito daquilo que é tradição ou é tradicional são diversificados, o que leva Hobsbawm a sugerir que não se pode fazer confusão entre uma tradição "inventada" e uma tradição "genuína", pois não é necessário recuperar nem inventar tradições, quando os velhos usos ainda se conservam. HOBBSAWM, E. e RANGER, T. - A invenção das tradições. São Paulo, Paz e Terra, 1984.

*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 tem, existem outras famílias também que usam o mesmo regulamento que nós aprendemos, os pais nossos que passaram por nós e vão passar por 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...é artista...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)*

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 consolida-se um "território" formado pelas várias famílias circenses, que apesar das mudanças tecnológicas e suas implicações internas, estruturam-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 familiar nuclear no circo estendia-se de modo diverso daquele da sociedade externa a ele. 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 e transmitidos, e 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 desta 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, 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 estão sendo 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 sedentária. Ela, desde que nasce, vai ser preparada para realizar uma atividade, que requer mais que o cumprimento de sua jornada de trabalho "como mãe e doméstica": ela será 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 de sua mãe, mas sim 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. Assim como os homens não eram "apenas" artistas, as mulheres circenses eram componentes vitais daquelas atividades que constituíram o circo brasileiro.

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>49</sup>. Mas não é possível abordar o trabalho circense privilegiando apenas um aspecto - seja social ou econômico - como determinante. É comum, quando se faz

---

49 - BARRIGUELLI, op. cit., por exemplo

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>50</sup>.*

Não é o caso de retratar o circo como um mundo sem problemas. Porém, é preciso discordar de análises que não vêem o circo inserido em seu singular movimento histórico. A conclusão que se segue à citação da entrevista de Marco Antonio é:

*"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 freqüentam a escola. Quando repensamos na precariedade do Paulistão, percebemos quanta economia significa o trabalho destes pequenos artistas." <sup>51</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",

50 - VARGAS, M. T. (coord.) - op. cit., p. 25.

51 - VARGAS, M. T. (coord.) - op. cit., pp. 24, 25 e 54, respectivamente.

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, enquanto 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*".

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/aprendizagem. Deste ponto de vista, fica claro que a formação e a aprendizagem do circense deve ser entendida 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, na primeira metade do século XX, na sua maioria, já nasceu no circo. O processo de socialização/formação/aprendizagem se inicia com seu nascimento, pois a criança representava aquele 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>52</sup>.

Embora exagerada, é procedente a comparação feita pelo autor entre monarcas e circenses. Apesar de ser uma afirmativa problemática, há que se considerar a grande possibilidade de que uma criança nascida no circo tivesse o "seu destino historicamente reservado".

*"Antigamente toda criança do circo aprendia, o pai tinha aquela obrigação, e fazia questão do filho trabalhar. (...) Aprendia tudo sobre o circo, que o pai fazia questão de ensinar. (...) Era transmissão do pai para o filho, porque ele não queria que o circo parasse, 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)*

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,

---

52 - OLIVEIRA, J. A. de. de - Uma história do circo. in Circo - Tradição e Arte, publicação do Museu de Folclore Edison Carneiro. FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore - Rio de Janeiro, 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.

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.

*"Tentaram, tinha meu avô, pai da mamãe, que 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 no médico e ele disse que eu tinha dilatação da veia horta. Então eles, '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, aí desde menininha."*  
(Yvone)

A criança circense, no circo-família, era de responsabilidade de todos. Nas companhias, as crianças eram irmãos, primos, sobrinhos. Já era costume, na época, chamar "tia" ou "tio" os companheiros de trabalho que tivessem idade de pai ou mãe, sendo "sobrinhos" todas as crianças que pertenciam ao circo. A relação de parentesco legal certamente ocorreria em algum momento, pois geralmente as famílias circenses interligavam-se.

O acesso à "tradição" é estendido àqueles que não nasceram no circo, mas que a ele se incorporaram: o requerimento é 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, apresenta-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 da manutenção em geral.

*"Era só da família, no comecinho da vida do meu pai, era só família dele mesmo que trabalhava, depois também continua assim, né, porque eu nasci e 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)*

*"O circo que eu nasci era o Circo Nerino, o circo da minha vó. A minha avó, a minha bisavó, a tataravó, a minha mãe todos de circo, né. A família tradicional...Naquela época que nós trabalhávamos nos circos, era como se fosse...como se fosse todos de uma família só, assim de parentes tudo, você entende, nós éramos tudo...irmão, primos, parentes, filhos..." (Alice)*

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

No esquema em que somente a família consangüínea (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>53</sup>, ou à compra do material para a confecção de um 'pano' ou 'aparelhos' novos.

*"Dinheiro não, porque naquele tempo que dinheiro que 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 toda junta, para todos comerem juntos, porque não tinha condições de separar comida para todos... No circo do meu tio, a gente não exigia ordenado." (Ferreira)*

*"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)*

*"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, enquanto empresa familiar, pudesse ser enquadrado no tipo de empresa patronal característica do final do século XIX e começo do XX, como o descrito por Michelle Perrot, é preciso considerar que o fato de serem nômades, herdeiros de uma "tradição secular", que vê na geração seguinte o portador de seus saberes, apostando nela sua sobrevivência, diferencia o circo de empresas com características "capitalistas", pelo menos até as décadas de 1950/60. E mais, o conjunto formado pela organização do trabalho e processo qualificatório -

---

53 - Todos os termos característicos da linguagem circense, inclusive as nomenclaturas técnicas, estarão sendo marcadas no texto pelo uso de aspas simples: 'xxx'. Tais termos estarão relacionados em um glossário.

socialização/formação/aprendizagem - é operacionalizado em uma ordem inversa daquela da organização do trabalho de uma empresa familiar - cujo uso do tempo de trabalho produz valores diferentes<sup>54</sup>.

No final do século XIX e início deste, alguns circos podiam contratar famílias-artistas. Considerados de porte grande<sup>55</sup>, mas de número ainda muito reduzido, percorriam principalmente os bairros centrais da cidade de São Paulo, embora preferindo 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: além de ter podido contratar até artistas estrangeiros, foi o primeiro a montar um palco de teatro em circo.

*"Naquela época eram famílias muito grandes que se formavam e cada família 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>56</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.

---

54 - 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 freqüentemente encobriam um truck-system (pagamento de salário em gêneros) disfarçado." in História da Vida Privada - Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. VOL. 4, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 110.

55 - As estruturas físicas e arquitetônicas do circo no Brasil serão mostradas posteriormente.

56 - Apenas quando um circo contratava um artista estrangeiro havia um contrato escrito, com ordenado e tempo estabelecidos.

*"Na família circense havia muita união dentro da mesma família, e as famílias que trabalhavam dentro do circo e que se ambientavam com o modo daquela casa, daquela organização, aquela família se plantava e não saía, ficava anos e anos, se tornavam veteranos na casa." (Alzira)*

Nos "contratos", a interpretação de "obrigações" significava algo inerente à prática exercida por qualquer circense. Fazia parte de um processo "natural" que a família contratada não o fosse apenas para a apresentação dos números no espetáculo, mas sim 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 estes conflitos e tensões eram parte constitutiva 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/aprendizagem.

Este 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 freqüente 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 freqüentes 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>57</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 entrava em choque com outro na mesma cidade. Aí havia aquele negócio do 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*

---

57 - SEYSSEL, W. - op. cit., p. 12.

*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)*

Waldemar Seyssel em seu livro Arrelia e o Circo, 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 um voz mais ou menos. Posso cantar quando houver 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. Tá bem, assim?..."<sup>58</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 práticas que extrapolassem a apresentação do número no espetáculo. Isto era comum a todos os circos.

Além de demonstrar como se dava a relação de trabalho, este 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 - família Orlandino, família Galdino - estava dado que o possível contratado havia trabalhado com famílias que, como disse

---

58 - SEYSSEL, W. - op. cit., p. 77.

Pedro Robatini, seguiam os mesmos "regulamentos" de ensinamentos, organização e administração de um circo.

Ao analisar a forma da relação de trabalho no circo, alguns autores<sup>59</sup> 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". Esta forma comunitária de relação de trabalho seria derivada e possibilitada pelo fato de que as famílias moravam juntas nos fundos dos circos.

Este tipo de relação de trabalho não se define apenas pela partilha do espaço de moradia. Desenvolveu-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. Isto não eliminava a presença marcante de todos na manutenção do circo e de seus 'aparelhos'<sup>60</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 desarmar um circo, ou um 'aparelho'. Eles mesmos garantiam a sua segurança e a do público que assistia o espetáculo. Assim, era "natural" que tanto proprietários quanto contratados fizessem parte da montagem de cada detalhe do circo. Como se diz na linguagem circense "todos tinham que ser bons de picadeiro e bons de fundo

---

59 - Em particular: VARGAS, M. T. (Coord.) - op. cit.; MONTES, M. L. A. - op. cit.; BARRIGUELLI, J. C. - op. cit.

60 - Hoje, a maioria dos proprietários e artistas dos circos moram 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.

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 moitão, um aparelho, um trapézio...Isso tudo eu aprendi com o meu pai e meu pai aprendeu no circo, com eles lá.*

*Antigamente era obrigado. 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)*

*"No meu tempo não. Ele era contratado para armar e desarmar o circo, só não carregava caminhão, quando teve, porque tinha os peões para carregar. Mas armar desarmar...porque o diretor achava que se o artista botasse a Mão ali, ficava um trabalho bem feito. Não deixava um parafuso ruim, mole. O artista tinha aquele cuidado, pode cair, pode dar um desastre." (Frank)*

*"Além de artista era peão, nós éramos obrigados. Então a gente dividia... em vez de armar o circo todo...então o pessoal dividia...Uma turma fazia a metade do circo, abria buracos, levanta 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 por 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 estava 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 ia 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 realiza os contratos, faz o 'programa' do espetáculo. Enfim, para os artistas, da família ou não, ele é 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'<sup>61</sup>, o que era executado com extremo rigor, pois entre os circenses da época, a 'barreira' indicava o grau de organização de um circo. Este 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

---

61 - 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. Esta estrutura criada desde a origem na Inglaterra, é mantida pelos circos brasileiros. É interessante observar nas fotos de "barreiras" em circos no início do século, o rigor nas roupas usadas. Eram dólman, 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, barba feita e os sapatos limpos.

'aparelhos' durante a sua exibição. No circo-família esta 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>62</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<sup>63</sup>.

Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, bem como entrevistas e estudos efetuados por diversos autores, aparece com a mesma

---

62 - A presença no picadeiro de uma pessoa auxiliando o número, e que só fizesse isto no circo, chamada de *partner*, é algo recente. As pessoas que cumpriam a função de *partner*, homem ou mulher, eram artistas, não cumprindo só isto.

63 - Toda esta qualificação do artista circense é calcada em um longo tempo de aprendizagem intermediado pela "tradição".

ênfase o modo familiar e coletivo da transmissão do saber. O ensinar e o aprender não decorriam apenas do agrupamento das pessoas, que viviam juntas diariamente. A técnica aprendida por meio dos ensinamentos de um mestre circense era a preparação para o número, mas continha também os saberes sobre o corpo, herdados dos antepassados. A transmissão oral da técnica pressupunha um método, ela não acontecia aleatoriamente<sup>64</sup>, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha.

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<sup>65</sup> ou à que família pertencesse.

A integração como membro do circo-família tinha o aprendizado como condição de permanência. 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".

Este 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

---

64 - É interessante observar algumas análises de autores sobre a aprendizagem, quanto à técnica especificamente. Por exemplo, no livro Circo Espetáculo de Periferia, a pesquisa foi realizada entre Janeiro e Abril de 1976, sendo entrevistados vários circenses que nasceram no período ora analisado neste trabalho, que relatam a forma como, alguns deles, ainda ensinavam seus filhos, sobrinhos, netos, etc. A conclusão que a pesquisa revela é 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 de sua obra."* - op. cit., p. 40.

65 - Muitos circos, até hoje, dão preferência a se locomoverem em apenas uma região, como é o caso, às vezes, de circos do Norte e Nordeste.

conhecimento possível e necessário, não se poderia deixar de ensinar nada:

*"Muita criança eu ensinei no circo (...) muita mesmo. Eu aprendi muito bem, com esse meu tio, tive um bom primeiro que foi o Hipólito, o Abelardo e o Rogê, 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).*

O aprendizado tinha que conter tudo o que garantisse à pessoa ser um artista de circo. O ensinar e o aprender contêm a idéia de que o geral e o específico nunca poderiam estar separados nas atividades do circense.

Ao longo de sua aprendizagem, a criança "aprendia a aprender" para ensinar quando fosse mais velha. O "ritual de iniciação" - aprendizado e estréia - 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, o contato com a geração seguinte era permanente, havendo um envolvimento direto na aprendizagem. A partir da adolescência, muitas crianças começam a ensinar aos mais novos - irmãos, primos.

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

*"Por exemplo meu pai é que 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, continha mais do que ensinar a deslocar 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 isto que se dizem artistas desde o nascimento<sup>66</sup>.

*"Era isso que eu fazia, com 7 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, 5:30, 6:00 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. Mas que era gostosa era. 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 um criança andar no país como a gente andava, a gente tá 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 número, 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

---

66 - Pode ser que esta indistinção seja uma das causas de análises como aquelas comentadas nas páginas 59 a 61 deste texto.

seja, um mestre "pertencente à tradição", pois durante toda a sua vida participou das experiências de socialização/formação/aprendizagem que caracterizam o circo-família.

*"Mas aquele irmão mais velho era de uma confiança fora do sério. Se ele dissesse 'joga', jogava, porque sabia que ele garantia o resto. Foi um grande mestre, grande, grande.(...) O Chiquinho..., eu o chamava de Chiquinho, 'Eu estou indisposto hoje', 'Então fica sentado, não ensaia hoje não.' Para você ver a confiança que ele tinha nos irmãos...mas no dia seguinte, eu tinha que dar tudo o que tinha, para recuperar aquilo. Foi muito bom mestre." (Frank)*

*"(...) a gente fazia um aquecimento, ele punha uma cadeira no meio do picadeiro, parecido, o que eu vou te citar hoje...parecendo 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 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 necessário a presença dele. As vezes, se não tiver jeito num tem. 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 tem pessoas que precisam fazer para ensinar, ele não, as 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 é 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. Este artista não recebia nada a mais para cumprir este papel. Para o circense era natural e obrigatório que alguém se responsabilizasse por ensinar: a tarefa de ensinar não fazia parte das condições para contratar o artista<sup>67</sup>.

*"Não possuíamos o nosso circo neste tempo. Fazíamos temporadas contratados, mas sempre tínhamos trabalho. A nossa troupe 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>68</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.

---

67 - A partir da década de 1910, quando entra o teatro, começa-se a contratar, em alguns circos, a figura do "ensaiador", já com remuneração.

68 - MILITELLO, D. (T) - op. cit., p. 67.

*"Nós começamos a aprender desde criança - de 5, 6 e 7 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, isto fazia parte da educação. (Noemia Silva)*

*"Comecei ensaio, os ensaios com 4 anos. 4 anos eu comecei a ensaiar. Brincando, ensaiando aqui, ensaiando lá (...) uma envergadinha para amolecer, a paradinha de Mão, flyflap, aqueles saltinhos. Eu sei que quando entrei no picadeiro aos 5 anos eu já dava rondada, flyflap em seguido. Salto mortal não, dava rondada e flyflap." (Neusa)*

*"Lembro, primeira vez que eu ensaiei, logo que eu fiz 4 anos, o meu pai me levava no picadeiro, e me ensinava os primeiros passos de picadeiro..."*

*(...)*

*Todo dia ir para o picadeiro às 6 horas da manhã, porque no Norte é muito quente, é muito calor. Quando chegava 7 ou 8 horas você já não agüentava ficar embaixo do circo, porque era quente, então se tomava banho e já ia embora para casa.*

*Todas as crianças ensaiavam. Era uma escolinha no circo." (Alice)*

*"Já aos 4 anos eu já ensaiava, eu já acordava às 5 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 junto 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 5 horas da manhã lá no Nordeste, porque lá é muito quente e a gente tem que ensaiar logo cedo. Aí às 5 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)*

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 estréia: 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 prá lá, prá 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 "estréia interna familiar", com seis anos de idade (que não acontecia apenas com Frank, todos os circenses dizem que as crianças eram 'sabatinadas' antes da apresentação) ele passa 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 estréia 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...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, dele 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 modo diferente. 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. Estes são os aspectos fundamentais para qualquer número de circo, até mesmo para os palhaços e atores dos dramas circenses<sup>69</sup>.

*"P: O que o mestre ensinava?*

*R: 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 implica risco. Aprendia-se a 'envergada', a seguir, os saltos simples - cambalhotas, rondadas e flyflap, 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)*

Rigor e disciplina são parte do treinamento de qualquer atleta ou esportista. Os circenses não fogem à regra. Mas é interessante notar que, no

---

69 - As escolas de circo existentes hoje - São Paulo e Rio de Janeiro, seguem este mesmo princípio. É verdade que a maioria dos professores são descendentes diretos dos "tradicionais".

passado, algumas "lendas" foram criadas em torno dos métodos utilizados com as crianças ou mesmo com adultos circenses, que realizavam proezas com seus corpos, nos saltos e nas contorções<sup>70</sup>. Dizia-se que os menores eram submetidos a dolorosos exercícios que lhes quebravam as juntas. Ou ainda que este "povo bárbaro" espancava os aprendizes usando o chicote como principal instrumento de sevícias<sup>71</sup>.

O rigor exigido no cumprimento de horários e a disciplina durante os ensaios não eram, provavelmente, maiores que as exigências 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. 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 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 super autoritária... muito rigorosa. Essa coisa que eu estava falando para você, que eu fiquei das 10 horas da manhã às 4 horas da tarde, amarrado pela lonja, foi porque eu não queria fazer*

---

70 - Regina H. Duarte discute em seu trabalho a 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" - op. cit, p. 257. Por outro lado, ao discutirem a prevenção das deformidades, os médicos definem uma Síndrome de Ehlers-Danlos, como moléstia causada por uma lassitude dos ligamentos. Esta moléstia teria o nome comum de "contorcionismo", um dos tipos de exibição muito popular no século XIX. Ao mesmo tempo 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 aparecem nos limites de sua humanidade em direção à vida animal. "Em suas mutações aproximavam-se explicitamente da animalidade, transformando-se em seres como lagartos e rãs, vistos, em geral, com repugnância e até mesmo superstição, como animais associados a práticas de feitiçaria..." op. cit. p. 260.

71 - OLIVEIRA, J. A. de - "Uma história do Circo", in Circo - Tradição e Arte, op. cit.

*uma queda em balanço (...)*

*Então era uma queda que eu fazia para a frente...ele {o tio} falava: 'não vai fazer, pára o trapézio', parava o trapézio, amarrava a lonja, e eu ficava lá amarrado não sei quanto tempo (...)*

*E aí (...) chegou pelas 4h., 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 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 10 quanto para 100 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 desmerecendo,...porque nós temos que enxergar o público, temos que dar volta no picadeiro..."* (Pedro Robatini)

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 tenta "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 Da. 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 forçou...eu 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 dos 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 estréia se dava em torno dos sete aos doze anos, dependendo de cada criança. A questão da idade, por si só, diferencia o artista circense da maioria dos outros artistas. Esta primeira apresentação era a consolidação de tudo o que estava 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 estréia, quando eu fiz a Filha do Mar, a Luíza (...). Logo que eu entrei e 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 que você ganhou'. Ah! Eu me sentia muito importante. Eu me sentia realizada, eu era uma menina feliz de mais. 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 estreiar aqui'. Imagine. Inclusive eles armaram o arame baixinho para mim, fizeram uma roupa muito bonita (...). Então foi a minha estréia...eu era muito pequenina (...) Meu tio Gaítan, que era francês também, irmão da minha avó (...), ele 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 que eu cumprimentei entrou umas dez crianças lá...tudo preparado, com um bouquet 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, né?" (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 esta fresquinha e vai acumulando." (Frank)*

A estréia 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 estréia 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 *troupe* familiar tal como: trapezistas, malabaristas, contorcionistas, e outros. Mesmo nesta continuação a presença dos mestres era sempre requerida. Cada número novo parecia uma nova estréia, 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 tava subindo no trapézio ele falou: 'O titio tá em baixo...'; só isso. E esse - titio tá em baixo - por muitos anos eu procurava ele. Eu fazendo número de trapézio eu sempre dava uma rabiscada de olho para ver aonde ele estava.*

*Os anos foram passando e (...) nós fomos fazendo números mais perigosos dentro do circo, nós 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 platéia, 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' tá 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 *troupes*, 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)*

Se a estréia 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 estréia na lembrança dos circenses representava o início, a transformação em artistas de circo. Nesta 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 nesta primeira vez fosse apenas dar saltos<sup>72</sup>) e a estréia, 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 converte no fator primeiro de constituição do "ser circense" no país<sup>73</sup>. 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/aprendizagem.

Este processo deve ser entendido a partir do princípio de que os

---

72 - *"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)

73 - Estes elementos são mencionados pela bibliografia estrangeira, já citada, sobre o circo. Contudo, o funcionamento característico deste conjunto no Brasil, é particular e peculiar. *"Depois de seis meses nós fomos trabalhar para o circo alemão(...)aí foi completamente diferente, destonou tudo, porque eu senti que eu mudei para uma coisa completamente diferente. Era um circo europeu, eles eram alemães(...)"* (Alice)

três termos presentes em sua configuração são intrinsecamente relacionados; sua ação não é estanque, sucessiva ou linear. É inerente a este processo que a socialização, a formação e a aprendizagem ocorram 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 este processo, pois trata-se de indicar a origem de suas estratégias de manutenção. Assim, discutir apenas o processo de socialização/formação/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 significa a partilha do conhecimento 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>74</sup>.

A aprendizagem é uma das dimensões mais visíveis deste processo, até mesmo por que gera o produto material evidente do "mundo do circo" - o espetáculo<sup>75</sup>. Justifica-se então, a particularidade dada no texto à aprendizagem, pois é esta que identifica o circense como artista, é o

---

74 - Esta dimensão estará visível no momento em que se discutir o processo de transformação das estruturas físicas do circo.

75 - Há também o produto imaterial: lazer, riso, beleza, graça, medo e magia.

procedimento que conduz ao domínio da técnica envolvida nas artes circenses, um dos fundamentos do circo-família<sup>76</sup>. Não é demais recolocar a idéia 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 este eixo conceitual é o fato de que, no circo-família brasileiro, as práticas sócio-culturais 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 originam-se em processos concomitantes de construção do circense como um portador de saberes próprios, e de sua própria produção como um trabalhador singular. Isto 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 organização 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 vai sendo gestado, ao mesmo tempo em que acontecem alterações tecnológicas e arquitetônicas que modificam as

---

76 - Enfatiza-se, novamente, que a análise particularizada de qualquer uma destas dimensões é artificial e arbitrária.

estruturas físicas do circo, desde as primeiras apresentações dos saltimbancos, até adquirir uma forma muito próxima da que sobrevive até hoje. E este é o próximo número deste espetáculo.

## 2 - O circo que se vê

Dentre os imigrantes europeus que chegam no Brasil do século XIX alguns eram artistas. Mas não artistas que vinham ocupar espaços fixos e contratados, eram na maioria saltimbancos, 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 acontecem durante todo século XIX, entrando também pelo XX.

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

Chegam 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 deles 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, por suas experiências e conhecimentos, que 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. Isto é visível no modo de locomoção da moradia, na transmissão oral e na organização familiar. Além disto, há que se acrescentar 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 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>77</sup>.

Muito recentemente, algumas famílias circenses admitem a possibilidade de sua origem ser cigana. Isto se deve ao fato de que houve, e ainda há, preconceito e perseguição aos grupos ciganos, de forma mais acirrada em relação aos artistas de modo geral e, em particular, os circenses. Estes eram recebidos num clima misto de receio e fascínio, não sendo alvo da intolerância aguda que atinge os ciganos<sup>78</sup>. Até porque o circense situava-se em um "território" diverso daquele do cigano.

Como não saiam dos vários países europeus armados em pavilhões e, não encontrando no Brasil circos estruturados onde podiam trabalhar, estes artistas imigrantes vão desenvolvendo adaptações à realidade local, 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 qualquer dos modelos arquitetônicos de circo, o pressuposto básico era a organização familiar do grupo circense. A relação cultural, coletiva e familiar configura a base de

---

77 - ROSSO, R. - "Ciganos: Uma cultura milenar" - *in* Ciganos: Uma cultura Milenar - "A terra é minha Pátria, o céu é o meu teto, a liberdade é minha religião.". Rio de Janeiro, Revista de Cultura Vozes, ano 79, vol. LXXIX - Abril 1985, n<sup>o</sup>. 3.

78 - Para um melhor aprofundamento sobre os ciganos e circenses ver DUARTE, R. H. - op. cit. e ROSSO, R. - op. cit.

sustentação e transmissão dos saberes e práticas, que possibilita 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, utilizada do final do século XIX até a primeira metade do século XX, fazem parte da formação do circense brasileiro. A dimensão tecnológica é indissociável da dimensão cultural e revela 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.

O fabrico 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, obriga a que todos os instrumentos sejam fabricados pelos próprios circenses. Deve-se considerar também que os números de circo envolvem grande risco para os artistas, o que torna indispensável que os aparelhos tenham máximas garantias de segurança, implicando grandes exigências técnicas e conhecimentos acerca dos equipamentos a serem produzidos. A questão também diz respeito à segurança do público. Assim, toda e qualquer menção a instrumentos ou meios de trabalho, contém a idéia 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<sup>79</sup>.

Chegam como saltimbancos, como estrangeiros, mas não chegam sozinhos ou com parceiros. Chegam na grande maioria com a família. Suas exibições, mesmo que individuais, pressupõem que estejam formados em *troupes*, capazes de realizar vários números. Esta *troupe* normalmente era composta apenas pelos elementos da família.

Mesmo possuindo uma origem comum que é o circo, muitas destas famílias emigraram dos mais diferentes lugares do exterior. Da fusão dos vários grupos étnicos, o circo acaba por criar uma linguagem e um vocabulário próprio. Palavras herdadas de dialetos dos ciganos, do francês, do inglês, do italiano, 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 extra-lona.

Desde as décadas de 1860 e 1870, o Brasil começa a fazer parte da rota das *tournées* de circos estruturados estrangeiros<sup>80</sup> que chegam através de Buenos Aires, mas procedentes da Europa, destinando-se ao Rio de Janeiro.

A partir da segunda metade do século XIX aumenta o número de

---

79 - Até hoje as pessoas que confeccionam a cobertura dos circos, por exemplo, são na maioria antigos artistas de circo.

80 - O Rio de Janeiro por sua importância, no século XIX, tanto econômica quanto cultural, exercia grande influência para que os circos já estruturados para ali se dirigissem. Roberto Ruiz em pesquisa realizada nos jornais cariocas do século XIX, informa que estes só mencionam espetáculos circenses a partir dos meados do século "(...) quando algumas companhias resolveram enfim, fazer a América... do Sul e, com elas, começaram a ficar por aqui, como acontecia com os elencos teatrais estrangeiros, os primeiros artistas circenses, também os primeiros mestres do gênero. Isso aconteceu com o Circo Olímpico, do americano Alexandre Lowande, cuja filha, Alice, casou-se com o poeta Fagundes Varela. Alice já era brasileira, nascida no interior de São Paulo, de mãe brasileira." - op. cit., p.21. Através dos relatos e pesquisas efetuados para esse estudo, verificou-se que vários artistas e circos, permaneceram nas Regiões Norte e Nordeste do país, principalmente nas cidades de Belém, Manaus e Salvador, raramente se dirigindo para as Regiões Sul e Sudeste.

artistas que migram para o Brasil. Muitos chegam e ainda se apresentam em praças públicas, entretanto, as primeiras apresentações em ambientes fechados, nos quais cobra-se a entrada, já estavam acontecendo.

Antes porém de falar em circos estruturados, é interessante conhecer como se deu, no Brasil, a passagem da praça pública para o recinto fechado; como esses artistas ambulantes fizeram adaptações, marcadas por relações singulares com as realidades sociais e culturais específicas de cada região ou país para onde migram. Conforme Júlio Amaral de Oliveira:

*"No interior um dia alguém resolveu ao invés da exibição da praça ou na liberdade dos descampados, armar o espetáculo em recinto protegido. E construiu um cercado de toras, cobrando entrada a 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>81</sup>.

Em muitas cidades as autoridades locais não permitiam as apresentações em praças públicas; nestes casos, os artistas simplesmente chegavam e se apresentavam. Os circenses entrevistados dizem que os seus antepassados relatavam acidentes entre os animais e a população. Estes acidentes começam a ser conhecidos em quase todos os locais pelos quais os artistas ambulantes passavam, aumentando cada vez mais as proibições para suas apresentações, ou até mesmo usando estes 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 dinheiro gastos.

---

81 - Última Hora-Revista, op. cit., 02 de junho de 1964.

A partir daí, procura-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. Nesta primeira forma observa-se todo o desenvolvimento dos saberes trazidos por esses estrangeiros; não só na apresentação dos números circenses - que não eram apresentados nas praças - mas o conhecimento tecnológico, ainda que rudimentar, dos instrumentos necessários para as Apresentações adaptando-se, é claro, às condições locais. Esta flexibilidade na organização do trabalho exige 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<sup>82</sup>. 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.

Este picadeiro já media 13m de diâmetro, medida que os circenses consideram universal ou tradicional. A forma circular e a medida foram desenhadas por Philip Astley, à semelhança do picadeiro em que se adestravam os cavalos, pois descobriu que galopando em círculo, em pé,

---

82 - Esse tecido era "tingido com oca": jogava-se o pano em um buraco feito no chão de terra vermelha e adicionava-se água. Esta técnica era usada para que o pano não ficasse transparente, caso contrário o povo não pagava para assistir o espetáculo.

sobre o dorso nu do cavalo, a força centrífuga ajudaria o equilíbrio<sup>83</sup>.

Assim, quando os primeiros e rudimentares circos começam a ser estruturados no Brasil, em meados do século XIX, a tradição do picadeiro, sua forma e metragem foram mantidas, mesmo que fosse separado do público por uma 'corda de bacalhau'<sup>84</sup>.

Ao lado deste 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.

O conhecimento necessário para a montagem deste instrumento de trabalho mostra o uso dos saberes preservados na memória dos antepassados. O modo de usar as informações de outro tempo, outro lugar, para construir uma forma que se adapte às condições brasileiras, é medida da importância do processo de socialização/formação/aprendizagem.

Os mastros - espinha dorsal de todo circo, não importa 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, né...jatobá,*

---

83 - Anthony Hibbisley Coxe, afirma que a maioria dos ginetes, que faziam Exibições em meados do século XVII, tinha começado como mestres de equitação, baseados na tradição do adestramento eqüestre em áreas retangulares. "No Começo era o Picadeiro ..." in O Correio da UNESCO - op. cit., p.5.

84 - Amiel informa que não se pode confundir circo com outras casas de espetáculos, confusão essa comum no séc. XIX principalmente em relação aos Hipódromos, onde também se assistia a Apresentações de cavalos: *"Un cirque, c'est une piste circulaire de treize mètres de diamètre. La fixité des dimensions de l'arène n'est pas le résultat d'une fantaisie. Elle répond à une double exigence: de l'homme et de l'animal. Qu'un homme, qu'un animal, aille se présenter au public dans n'importe quelle partie du monde, il trouvera une piste invariable de treize mètres de diamètre, sablée à huit centimètres d'épaisseur.*

*Un hippodrome n'est pas prisonnier de ces règles métriques. C'est un parallélogramme dont la mesure peut varier, mais que exclut seulement tous les exercices de voltige fondés sur l'appui que la force centrifuge offre aux acrobates du cirque."* AMIEL, D., op. cit.,

*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 8 polegadas, os outros então: "Nossa senhora, o fulano tem um mastro de ipê de 8 polegadas." (Barry)*

As apresentações eram somente diurnas e apenas quando não chovia, pois não havia cobertura. O público era acomodado de pé<sup>85</sup>. 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, eram transportados em carros de boi, a cavalo ou em burros, deixavam o mastro, que era muito comprido. Na próxima cidade, fabricava-se outro mastro. Os artistas e os instrumentos de trabalho eram transportados nas cangas de boi, quando possuíam carros de boi, pois tê-los também significava um certo grau de importância. Quem possuía, por exemplo, três duplas de boi num carro era considerado pelo circense como alguém muito próspero.

Esta forma de transporte possibilitou a esses artistas percorrerem quase todo o território brasileiro. Este meio de transporte será utilizado pelos circenses até pelo menos a década de 1930, na região Sul e Sudeste do país.

Em outras regiões como Norte, Nordeste e Centro-Oeste, há relatos de circenses que os utilizam até a década de 1950. Os mesmos cavalos amestrados que trabalhavam no espetáculo eram usados como transporte de carga.

Para alguns circenses que nasceram no início do século, a

---

85 - 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.

viagem em carros de bois era uma aventura à parte, 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:

*"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 que o tapa-beco garantia as apresentações, surgia uma outra forma de adaptação - o circo de pau-a-pique - que representa um salto significativo quanto à demonstração da capacidade criativa, aliada aos conhecimentos sobre circo de seus antepassados. E também significava muito em termos do *status* entre os circenses. Este tipo de circo, de acordo com relatos de alguns memorialistas e dos circenses, começa nas décadas de 70 e 80 do século XIX, avançando até o início de XX. Muitos circenses, principalmente das regiões Norte e Nordeste do Brasil, nascem em circo de pau-a-pique, no início deste século:

*"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 François,...daí então eles organizaram o circo de pau-a-pique. Ia no mato, cortava aqueles varão de madeira, tirava as folhas, dava uma acertadinha na madeira, enfincava no chão...Toda vida nos 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, enfiada no chão e presas umas a outras, pregadas ou com cordas, com o pano de algodão em volta. Este circo ainda não era coberto e também não havia iluminação, mantendo os espetáculos diurnos. O público continuava assistindo o espetáculo de pé; sentavam-se os que levassem suas próprias cadeiras de casa.

Quando o circo ia embora, essa madeira toda ficava no local. Às vezes ficava fincada mesmo e, caso os habitantes da cidade não desarmassem essa estrutura, utilizando a madeira como lenha, ou se essa estrutura não tivesse sido destruída pelo tempo, outros grupos circenses que chegavam à cidade utilizavam-na para fazer suas Apresentações. Algumas vezes, os donos conseguiam vender estas madeiras.

*"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 noite boa. Quando ia embora, deixava aquilo lá." (Ferreira)*

Benjamin de Oliveira, negro-forro, que nasceu em 1870, e que fugiu com um circo ainda criança, em entrevista a Bricio de Abreu, em 1947, relatou como era o circo em que trabalhou, já 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." <sup>86</sup>*

---

86 - ABREU, B. de - Esses populares tão desconhecidos, Rio de Janeiro, c. Raposo Carneiro, editor, 1963, p. 80.

É interessante observar como conjugam o conhecimento que tinham do circo que se locomovia a uma realidade que ainda não possibilitava a construção de um circo volante. A falta de estradas, a falta de trilhos de trem que pudessem transportá-los para as localidades mais distantes, aliados 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.

A organização familiar tem sua forma original - a dos "pioneiros" saltimbancos - mantida nestes primeiros tipos de circo estruturado.

Uma nova opção em termos da estrutura física para os circenses brasileiros durante décadas do século XX, é o circo de pau-fincado. Ainda hoje, no Norte e Nordeste, pode-se encontrar este tipo de circo. Este modelo não eliminou o pau-a-pique, coexistiam. Ter um ou outro, no final do século XIX e no início do XX, depende das condições econômicas dos proprietários, que são 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, que 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 do 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 eles foram com o tapa-beco e com a trupe, e ficaram 20 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 freqüente mostra que, nestes 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.

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 ou alumínio. Além disto podia variar também a cobertura do circo - parcial ou total.

Os circos com possibilidade de fabricar e usar chapas de zinco ou de alumínio, recebiam a denominação de circos de empanadas.

*"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 da raça kalderash. Porque os ciganos têm muitas raças...então são aqueles ciganos que trabalhavam com cobre. Faziam artesanatos e tudo de cobre. (...) A raça kalderash é a raça 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)*

Uma outra inovação neste circo diz respeito à acomodação do público, pois foram construídos 'lances de arquibancadas', para que o público 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 muda radicalmente em relação aos outros tipos de circo, é que a madeira utilizada para sua volta, será beneficiada e transportada junto com o pessoal do circo, configurando o circo volante. Toda a estrutura física necessária para a montagem passa a ser permanente. Esta é a distinção fundamental entre o pau-a-pique e o pau-fincado.

O transporte era feito por carro de boi, burros ou ferrovias - onde existissem e depois, quando possível, por caminhão.

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.

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

O responsável pela armação e desarmação do circo é conhecido como capataz. Alguns circos mantinham um capataz, mas na maioria das vezes ele também era um artista e orientava os outros artistas na montagem e na desmontagem. Qualquer artista circense tinha que saber executar este trabalho, pois como tudo o mais, este conhecimento é integrante dos saberes que compõem a memória expressa pelo circo-família. Todos os circenses entrevistados relataram como faziam para armar e desarmar um circo. Mesmo as mulheres, 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 desta cobertura. Primeiro era preciso 'nesgar' o pano para dar a forma redonda, e 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, o pano 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 ficar vendo. Mas, para chuva mesmo, não agüentava 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 um pouco mais impermeável. A lona não era ainda acessível aos circenses brasileiros:

*"Hoje são poucos os circos que fazem suas coberturas, as mulheres costuravam e os homens mediram e cortaram o tecido, depois de uma verdadeira odisséia de costuras e costuras, de dias e dias sem fim, vão todos para a palomba (...)*

*A palomba é feita ponto por ponto, um trabalho incrível, as pessoas da família sempre são convocadas para esse trabalho. Antes, 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! O 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>87</sup>*

---

87 - MILITELLO, D. (T) - op. cit., pp. 53-54.

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, adultos (homens ou mulheres), na confecção. Waldemar Seyssel - Arrelia - que nasce em 1906, em seu livro de memória, relata:

*"Primeiro, tínhamos que encerar o fio para a costura. Essa linha era chamada de 'fio de sapateiro' e a enceragem 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>88</sup>.*

No pau-fincado começa a surgir a iluminação, com o uso de candeeiros, 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 circos que já tinham iluminação elétrica, ao chegar em regiões do país, nas quais não havia eletricidade, voltavam à iluminação de carbureto. Este 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 nos lugares e se apresentavam,

88 - SEYSSEL, W. - op. cit., p. 78.

quando as autoridades assim o permitiam. Quando a companhia começa 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. Este 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.

Além disso, cabia a quem fosse "preparar a praça", procurar casas que pudessem ser alugadas para os artistas do circo. Como isso era raro, os artistas armavam suas barracas, ao redor do circo. Quando era possível alugar casas, não poderiam ser muito distantes do circo, pois em qualquer emergência, todos os circenses deveriam estar prontamente no local onde o circo estava armado.

Em muitos circos pequenos, até hoje, é o próprio dono do circo que faz o papel de "preparar a praça". Mas, principalmente a partir do pau-fincado, começa a surgir no circo a figura do secretário. É ele que 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 o circo deveria percorrer, 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 exerceria 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 começam a contratar famílias-artistas; inicialmente no máximo uma família, aumentando consideravelmente os números do espetáculo. Ocorria também, em outros circos, que duas famílias fizessem sociedade. A partir destes contratos ou destas sociedades, inicia-se, na família, a formação de uma empresa, de uma organização, de acordo com o relato dos circenses.

O resultado destas associações e dos contratos é o aumento de casamentos entre as famílias circenses. E destes surgem novas *troupes* e, possivelmente, a formação de novos circos.

Ao mesmo tempo que o circo do pau-fincado era armado nas diversas regiões do Brasil, algumas condições materiais para a construção do circo tipo americano tornam-se presentes. Este tipo de circo confeccionado nos Estados Unidos, a partir de 1820, constitui um tipo diferente, pois ele é estaqueado, ou seja, a lona fica amarrada por estacas, sem buracos no chão para sustentar o circo.

Este tipo de circo só começa a ser fabricado e usado pelos circenses no Brasil a partir da década de 1940. Muitos relatos de circenses dizem que só começam a trabalhar neste tipo de circo a partir da década de

1950 e 1960. A montagem e desmontagem é bem mais rápida 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 estadia deste tipo de circo na cidade é mais curta, diferentemente do pau-fincado, que permanecia no mínimo três semanas ou um mês nas cidades.

As mudanças físicas do circo trazem novos números e novos 'aparelhos'. O conhecimento anterior, preservado, agora encontra meios de uso, na medida em que conseguissem acesso à matéria prima necessária, ou quando pudessem importar ou comprar 'aparelhos' de artistas estrangeiros, que também os ensinavam a construí-los. É o caso, por exemplo, do canhão humano, as claves para executar números de malabares, estruturas de suporte para números aéreos, percha e outros.

Alguns memorialistas e pesquisadores<sup>89</sup> afirmam que há na estrutura do circo influência de técnicas e aparelhos utilizados em barcos, pelos marinheiros: 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.

Não há discordância quanto às influências de todas as ordens na

---

89 - DANTAS, A. - *Piolin* - São Paulo, Editora Pannartz, 1980. SEYSSEL, W. - op. cit. e MILITELLO, D. (T) - op. cit.

construção do "território" circense no mundo, mesmo que para algumas delas não se possa e não se pretenda, neste trabalho, procurar suas origens.

Esta descrição histórica, que principia com a chegada dos "pioneiros" das artes circenses no Brasil, procura observar o ponto de interseção entre as mudanças físico-estruturais do circo e o papel desempenhado pela família. Este 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. Tais conhecimentos, antigos e distantes, identificam um "arsenal" tecnológico que "produz" um mundo instrumental não dado. São básicos e essenciais os saberes mobilizados para promover mudanças e adequações a situações diversas, muitas vezes "adversas". O organizador prioritário destas mudanças é a forma com que os usos e costumes se travestem em tradições e alargam o âmbito das experiências culturais peculiares dos circenses.

### **CAPÍTULO III - O CIRCO-FAMÍLIA E O RESPEITÁVEL PÚBLICO**

Neste capítulo, será abordada a questão da convivência dos circenses com a sociedade, o 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, a maneira de tratar a alfabetização, as relações que constroem com determinadas instituições específicas, como a Igreja, entre outras.

As relações entre circo e público, ou então entre circo e cidade são temas estudados a partir de diversos pontos de vista, alguns dos quais já foram apresentados na discussão bibliográfica, e que não foram além dos parâmetros estabelecidos pelos grupos constituintes da “sociedade sedentária”. 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, entre outros; mas, de acordo com o conjunto de valores dominantes naquela sociedade, não nômade. Então as representações do que seria o “normal”, configuram o que deve ser esperado de qualquer grupo social.

Neste momento, é impositivo 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”, mas fica melhor caracterizado como

aquele que faz parte do grupo dos que estão fora: “os de fora”. A apreensão deste “outro”, é realizada como um movimento de identidade e diferença. É relevante saber como o circo-família via o público, como delimitava a interface do circo com o “outro”, ou ainda como assimilava e interpretava a recepção da cidade e de seus habitantes, assim como de que modo produzia estratégias e soluções dos problemas originados nesta interface. Não sendo possível abarcar todas as questões que poderiam ser estudadas a partir deste “olhar para fora”, procurar-se-á analisar principalmente os temas referentes à inserção do circense na “sociedade sedentária”, destacados nos próprios relatos dos circenses.



No final do século XIX e primeira metade do 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; encenavam *sketchs*, pequenas comédias e, depois da década de 1910, apresentavam peças teatrais, dramas, nunca antes vistos pela maior parte da população. O circo, neste período, qualquer que fosse o espetáculo apresentado (somente números, números e teatro, números e atuação de outros profissionais, como os cantores) vive uma fase de sucesso, marcando fortemente o imaginário da população no interior do Brasil.

Por outro lado, mesmo considerando a existência deste quadro otimista, o circo via-se às voltas com estratégias políticas implantadas pelos governantes, pautadas pela lógica do “sedentarismo”, o que possibilitou verificar a predominância de uma visão preconceituosa dos nômades. Para

Regina H. Duarte esta visão não decorria do acaso, mas

*"(...) de um processo, crescentemente determinante, ao longo do século, 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>90</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: o medo e o fascínio; o "temor e o maravilhamento" se enredavam nesta trama. O que se temia, segundo a autora, era justamente a sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, além da incontrollável e prazerosa transformação da cidade.

Para Regina H. Duarte os artistas circenses 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. Isto justificaria os temores e desejos<sup>91</sup>.

Mesmo que os artistas circenses, na primeira metade do século XX, não sofressem restrições e perseguições, como por exemplo 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

90 - DUARTE, R. H. - op. cit., p. 19.

91 - DUARTE, R. H. - op. cit., p. 93.

circo. Ao mesmo tempo que se dirigia ao circo movido pela magia, fascínio e sedução, e portanto garantindo a sua sobrevivência, também o rejeitava socialmente.

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

*"Se um de nossos rapazes resolve passar umas horas sentado discretamente à volta duma mesa de um night club, é logo taxado de bebedor, 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>92</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 tá tudo com sarampo, tá tudo doente, 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)*

*"Para a sociedade? Para a sociedade minha filha, o artista de circo não era nada, na época... eu de criança, o artista era um renegado. Nós não tínhamos aquela vantagem que hoje tem, porque hoje já melhorou*

---

92 - GARCIA, A. - op. cit., p. 65.

*um pouco. Mas naquele tempo, no meu tempo de moleque, o povo renegava a gente de todo o jeito. Nós chegávamos numa praça, armava 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)*

É presente nos relatos e nos memorialistas, o modo pelo qual os "de fora" - da cidade - se manifestavam de forma estereotipada quanto aos circenses. Entretanto, agora, interessa verificar qual é a elaboração presente nos relatos das fontes acerca destes "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 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 os "circenses".

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

Por parte do circense este 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, esta tensão deve ser entendida como decorrente do modo pelo qual circense se identificava e se distinguia, relativamente a "este outro de

fora". Ao mesmo tempo que se fundamentava no mesmo universo de significações sobre a família e o trabalho, deste "outro de fora", confere outros significados àquele universo. Esta 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. Isto garantiu a produção e reprodução deste circo-família como um espetáculo singular.

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

A constante tarefa de "agradar" e "levar alegria" é acompanhada da tentativa de se proteger, de voltar "para dentro da cerca", afim de garantir a manutenção do circo-família. Esta 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 conflitos maiores ocorressem quando estava envolvida tanto a família restrita quanto a família ampliada. Em todas as entrevistas realizadas para este estudo e nos relatos dos memorialistas circenses, 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 um dos meninos teria lhe dirigido, muito comum naquela

época:

*"- 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>93</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. Ouve 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 trabalha com esta questão. Na sua indignação, Arrelia parece estar querendo afirmar sua igualdade por também pertencer a um agrupamento familiar, mostrando estranheza quanto ao fato de que o "outro" não respeitou esta condição. Em outros relatos, como o de Ferreira, citado abaixo, está explícita a estranheza em relação a esta 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 porque que o povo marginalizava a gente. Nós éramos pessoas que vínhamos para trabalhar, as mulheres não saíam para serem prostitutas na rua. Morava nas suas barracas...então eles achavam que as mulheres de circo não prestavam...que eram prostitutas...agora porque disso...nós não podemos dizer o porque 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...era porque não era da cidade, chegava na cidade..."*  
(Ferreira)

A organização do trabalho e o processo de socialização/formação/aprendizagem conformaram um indivíduo cuja

93 - SEYSSEL, W. - op. cit., p. 185.

referência era a manutenção e preservação do circo como um lugar de tradição e de família, causando “estranheza” o fato de que isto não fosse reconhecido.

Definiam-se da mesma forma que a “sociedade sedentária”, referindo-se a tudo que é diferente, como “eles”, os da cidade, os estranhos ao “nosso mundo”, os que não nos aceitam ou não entendem 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 conflito no contato com a sociedade envolvente; ainda que reconhecessem que maravilhavam e apaixonavam seus espectadores. Disto resulta 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 saiam 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. Este tema enfraquece 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 chegam até as cidades onde antes apenas o circo chegava.

Hoje em dia é comum ver atletas que realizam contorções espantosas, porém, no final do século XIX e até as primeiras décadas do 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 neste corpo algo mais que apenas destreza corporal. A execução do número tinha que aliar o encantamento à destreza.

Esta 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 ballet... 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 memorialistas circenses, faz 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 torne leve e sensual. Era inerente ao conjunto que representava o circo-família a produção desta "magia". O circense completo deveria ser portador da "magia" de atrair o público. O público deveria ser cativado por esta "magia".

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 realizavam um trabalho, ainda que diferente.

Não há como negar que na relação do circense com o seu

público desenvolva-se uma arte de agradar como estratégia, o público deseja a sensualidade, a magia e o fascínio, e o circense atua nesta direção. Nestas estratégias, o circense procura aprimorar toda a sua capacidade de aliar competência técnica e destreza de movimentos, com uma estética de atração, uma estética sedutora. Assim, o circo torna-se um espaço privilegiado para o encontro do exótico, do fantástico e do mágico, através, também, da linguagem corporal.

Esta tensão é perceptível nas próprias mulheres circenses. No picadeiro explodem, expressando artisticamente todo o aprendizado da técnica e da estética sedutora, procurando realizar com a máxima perfeição o seu papel na apresentação do espetáculo. Mas, quando têm que falar sobre esta situação, apresentam-na em um esquema restritivo, silenciando, nos seus relatos, sobre este assunto; reportando-se sempre à reafirmação do fato de serem mulheres de família, que têm que exercer uma tarefa como artista.

*“É engraçado isso, né! Você vê eu aprendi quase tudo no circo, fiz muitos números. Eu e minhas irmãs éramos atrizes nos dramas de primeira grandeza. Mas sempre tinha alguém na platéia ou na cidade toda mesmo, que achava que a gente tava 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, né, 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 respondeu: ‘fala para ela que amanhã nós vamos trabalhar pelado’, 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! Porque mulher de circo não presta? Então 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)*

Os circenses, em particular a mulher circense, aprendiam que era “natural” portarem-se com graça e leveza no picadeiro mas, ao mesmo tempo, isto 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 tornavam, junto com os homens, portadoras de uma tradição de profissionais circenses, não eram consideradas trabalhadoras, mas apenas “chamariscos” por “expor” seus corpos . Ao mesmo tempo em que se obrigam a se reconhecerem no exercício do seu ofício, têm que produzir uma distinção relativa a como este seu exercício era compreendido.

Os estudos sobre o circo raramente se detêm nestas questões, procurando verificar o significado da linguagem corporal, constitutiva da arte circense. Este é um dos temas que Regina H. Duarte trata em seu trabalho. Mesmo que a autora não pretenda reforçar visões negativas ou preconcebidas sobre o circense, quando lê suas fontes a respeito do papel da mulher circense no espetáculo, escapa-lhe a especificidade do papel da mulher no exercício do seu ofício na apresentação do espetáculo, tomando como explicação a mesma concepção produzida na “sociedade sedentária” sobre a artista, e que para esta era geradora de tensão.

*“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.*

*(...)*

*Submissa e independente, agita 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 platéia, pois passavam 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>94</sup>*

Como se pode ver nos trechos citados, Regina H. Duarte se compromete com 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 circenses e, por parte das mulheres, a submissão e o comércio de seus corpos, em uma clara confusão do que significa ser artista .

Nos relatos, as entrevistadas apontam exatamente o oposto do que a autora sugere, pois as mulheres se referem às rígidas regras morais a que estavam submetidas 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. 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 trabalhava de calça de meia, aquela inteiriça, sabe?*

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

---

94 - DUARTE, R. H - op. cit., pp. 99, 100 e 101, respectivamente.

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 circenses 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<sup>95</sup>.

*"Você vê...quando acontecia de alguém do circo casar 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>96</sup>*

---

95 - Apesar de não ser o caso de discutir publicações no campo da literatura a respeito do circo, vale a pena mencionar um romance, em particular, que trata do tema em discussão. O romance se passa no fim do século XIX, em meio à nobreza 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 este drama demonstrando a impossibilidade de que uma mulher do circo, que "se expõe publicamente, convivendo em um ambiente equívoco, pernicioso, corrompido, vulgar, extrovertido, sem índole, sem escrúpulos, tomando-se frívola, artificial, o que a faria desconhecadora dos verdadeiros deveres da mulher", relacionar-se com um "membro respeitado da sociedade", mesmo que este 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 portadora de todos aqueles "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". A atriz sai da Europa para os EUA, para tornar-se irmã de caridade de São Vicente de Paula. BARONESA FERDINANDE VON BRACKEL - *A Filha do Diretor do circo*. 10a. edição, tradução livre e autorizada da 25a. edição. Petrópolis (RJ), Editora Vozes, 1955. Algumas das mulheres circenses entrevistadas para este estudo leram este romance. Apesar de discordarem de quase todo o livro, concordam com as dificuldades encontradas por algumas circenses que, ao se casarem com um "moço da cidade" tiveram problemas familiares e sociais. Por outro lado havia casos de homens da cidade casarem-se com mulheres circenses e acompanharem o circo, passando pelo processo de aprendizagem e formando uma família circense, apesar de estes casos serem apresentados pelas fontes como mais raros do que as "mulheres da cidade" que se casavam e vinham a acompanhar o circo. Em todo caso, falar deste romance neste momento tem como perspectiva que tal tema estava presente no imaginário social da época.

96 - GARCIA, A. - op. cit., p. 66.

Apesar da clara posição patriarcalista de chefe de clã do homem circense, como aquele que respondia constantemente à sociedade 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 os portadores da tradição. Como se observou no capítulo II, 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 3 ou 4 meses de grávida, trabalhava porque tinha condições, depois engordava tinha que sair. Então tinha que esperar um prazo de 3 meses depois do parto, 3 meses eu não fazia número. Depois tomava 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 que eram defendidas pelos companheiros, também o era o circo-família. Observa-se que os problemas com as mulheres são deslocados, transformam-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 {...}”<sup>97</sup> com dezesseis anos foi fichado em Valparaíso, porque um carinha da cidade, um filhinho de papai, veio e chegou na {...} e falou assim: ‘escuta, quanto é a entrada do*

---

97 - Alguns nomes aqui citados por Yvone não serão mencionados pois estas pessoas não foram consultadas para autorizar a menção de seus nomes.

*circo', ela respondeu, aí ele perguntou: 'e para mim te ver pelada', ... e o {...} não quis saber, tirou sangue...Então era uma luta, nós lutamos muito para mostrar a moral de família." (Yvone)*

Este 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 - é enfrentado pelo circense de um modo que reforça as suas relações com a natureza do seu trabalho e com as suas características familiares, o que resulta em não falar (homens e mulheres) sobre os seus "jogos de sedução", para que não fossem confundidos com aqueles que comercializavam a sedução na direção da prostituição.

*"Eles tinham um pensamento bem diferente de hoje. Antigamente tinha problemas, o artista tinha muitos problemas, muito 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 este fosse apresentado no picadeiro. Este processo tinha que, diariamente, "romper" com a tensão vivida pelos circenses, em um movimento que permitia a manutenção de todo o conjunto entendido neste 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/aprendizagem pelo qual

passava o circense assegurava que a tradição fosse preservada. A solução destes problemas era dada em seu próprio “território”, mesmo que parte deles fossem “resolvidos” por meio de confrontos. Ser um(a) “artista circense” e “pertencer a uma tradicional família circense” 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 quais, para a “sociedade sedentária”, eram resolvidas pelos governantes ou órgãos públicos. As estratégias de enfrentamento dos problemas, levavam-nos a não transferirem uma boa parte das soluções para fora do seu “território”. E, neste 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/aprendizagem. Saber ler e escrever era necessário para lidar com a parte financeira do circo, para escrever os programas dos espetáculos, confeccionar cartazes de propaganda do circo, poder “fazer a praça”: requerer junto às prefeituras a autorização para a entrada do circo na cidade; determinar o preço dos ingressos, dependente de uma verdadeira “pesquisa de mercado”, na cidade em que o circo pretendia se instalar; fazer anúncios e propaganda para publicar nos jornais da cidade.

No circo-família, ninguém podia ser analfabeto. Além das razões mencionadas acima, a partir da década de 1910 o circense instala, junto com o picadeiro, um palco para encenar dramas: é o teatro no circo. Até então, os circenses encenavam *sketchs* e comédias. A aprendizagem dos textos destas encenações seguia a regra, era feita por meio da transmissão oral: de seus próprios familiares ou através de imitação do teatro e do cinema ou mesmo por meio de trocas dentro do próprio “mundo circense”. Eram raros os textos escritos para estas comédias e *sketchs* neste período. Mas o teatro no circo introduz definitivamente a linguagem escrita no circo-família. Um “novo” elemento - o teatro - que a “tradição” incorpora - reformulando a maneira de apresentar o espetáculo - no mesmo processo de socialização/formação/aprendizagem característico deste grupo social neste período.

A análise que aqui se faz sobre como a “tradição” incorpora este “novo” elemento nos mesmos moldes do conjunto dos outros elementos que caracterizavam o circo-família, não é consenso entre os autores. Como já visto anteriormente, alguns deles definem o circo-teatro de modo a diferenciá-lo do circo de números. 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 autor, seguiria representando uma “tradição aristocrática”.

Não há consenso também entre os circenses quanto às explicações adotadas neste estudo. Não analisam o teatro no circo como um divisor entre o mais ou o menos “popular”, nem mesmo aceitam que foram divididos em circos da periferia ou do centro da cidade por causa do teatro. Mas imputam ao teatro o fato de que muitos artistas deixaram de aprender e desenvolver números acrobáticos para tornarem-se apenas atores de peças.

Há quem identifique, como Antolím Garcia, a entrada do teatro no circo como o momento em que tem início a ruptura da maneira de ser do artista circense “completo”, uma vez que os circenses teriam abandonado os números. Além disto, os circos apresentariam um teatro de má qualidade.

*“O teatro do negro teve seus seguidores e logo todos os circos passaram a apresentar um teatro precário, debaixo de suas lonas; as famílias tradicionais circenses pararam a prática de seus atos, comprimidas pelas exigências do teatro, que havia dominado o gosto e a opinião pública. Assim, foram-se extinguindo os magníficos números acrobáticos, para dar lugar a uma avalanche de maus atores, incompetentes e iletrados, que faziam do drama uma comédia e da comédia um drama.*

*(...)*

*A decadência sacudiu o circo de vez, porque o elemento já não era o mesmo. Não sou (...) saudosista, mas cumprirei o dever de não falsear a verdade; os artistas brasileiros de outros tempos eram completos desde o porte em cena à apresentação perfeita de suas habilidades. Embora se especializassem em determinados atos, conheciam ainda todos os demais exercícios praticados sob o toldo (...) Parte dos atuais componentes, ao contrário de seus antepassados, corrompem a arte circense, apresentando-se ao público destituídos de valor, sem nenhum requisito que os recomende como dignatários de uma arte.”<sup>98</sup>*

De imediato, não seria precipitado concluir que a entrada do teatro tenha colocado a “tradição” à prova, chegando mesmo a destruí-la, sendo a razão para não se transmitir mais à geração seguinte todo o conjunto

---

98 - GARCIA, A. - op. cit., pp. 165-166. O “negro” citado por Garcia é Benjamin de Oliveira, já mencionado no capítulo I.

de saberes e práticas. Estas falas, tomadas isoladamente, também parecem reforçar as análises que vêem o teatro como o divisor do circo podendo-se supor, inclusive, que havia conflitos entre circenses-atores e circenses-acróbatas.

Mas, a análise efetuada nos relatos das fontes pesquisadas, revela uma contradição nestes relatos. Quando solicitada uma descrição da aprendizagem das crianças, adolescentes e adultos, no momento da introdução do teatro e após sua consolidação no circo, a resposta é unânime: não deixavam de aprender e treinar seus números “tradicionais”, porque em nenhum momento esses números deixaram de ser apresentados ou mesmo incorporados às peças teatrais, como já era feito nas pantomimas. O fato é que antes do palco propriamente dito, os circenses já encenavam peças no picadeiro. O palco não vem “destruir” o picadeiro, ou seja, não é o teatro que vai comprometer a “tradição”. Ele é incorporado, não sendo considerado um elemento estranho, pois já fazia parte do conjunto do conhecimento circense.

José Guilherme C. Magnani observa que a estrutura de representação teatral circense, a temática de suas peças e os recursos retóricos que utilizam remontam às próprias origens do circo. Em 1782, Philip Astley instala seu anfiteatro eqüestre em Paris, no “Faubourg du Temple”, aí permanecendo até ser expulso pela Revolução Francesa. Durante este tempo, o artista circense francês Antonio Franconi associa-se a ele. Atribui-se a este artista a introdução de interlúdios cômicos entre as exibições eqüestres. Quando Astley segue para Londres, a companhia de Franconi passa a ser dirigida, em 1805, por seus filhos, que lhe dão o nome de “Cirque Olympique”, no qual o ator Frédérick Lemaître encenaria peças históricas, tragédias e

melodramas<sup>99</sup>.

Aqui no Brasil, quando o circo se estruturou em seu próprio espaço, já faziam parte dos espetáculos vários tipos de encenações. Às vezes só com palhaços, depois com textos maiores, à 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/aprendizagem e a organização do trabalho. Ao contrário, o circo-família foi capaz de gerar um “novo espetáculo”.

*“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 7 horas da manhã...quando era 9 horas entrava as peças, dramas...ia até as 11, 11:30, íamos para casa...quando era 14 horas, a gente voltava, tinha ensaio de peças, dramas e quando era 16, 16:30 ia embora.” (Neusa)*

*“Eu fui assistindo os 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 super frustrado.”*

99 - MAGNANI, J. G. C. - op. cit., p. 62. Além deste livro, utilizou-se como referência: O Circo - Arte Universal in O Correio da UNESCO, op. cit.; AMIEL, D. - op. cit.; RENEVEY, M. J. (Org.) - Le Grand Livre du Cirque. Bibliothèque des Arts, 1977, Paris.

*Quando no dia, também, que não ia o 'Cego de Barcelona', que eu fazia o papel do guia do cego, eu ficava super frustrado igual.” (José Wilson)*

Neste momento inicial do teatro no circo, os textos eram em geral copiados de autores conhecidos do teatro brasileiro, adaptados e recriados para o palco do circo, 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 os circos eram anônimos. O modo de trabalhar com estes textos pode ser visto por meio de um acervo documental da Família Temperani<sup>100</sup>. A maior parte destes documentos consiste de manuscritos de peças - comédias e dramas - encenadas no circo desta família. Alguns deles possuem o nome do autor ou fonte de onde foram copiados, bem como as datas das cópias e da encenação.

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 desta 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 contracapas os dizeres:

*“Representada com grande successo nos theatros Nacional, São Carlos, República, Polyteana, Variedades, Rua dos Condes e Apolo de Lisboa, São João, Baquet e Sá da Bandeira do Porto e Brazil.  
Primeira casa do paiz no genero teatral e fornecedora das principais livrarias (na especialidade) e das principais sociedades e grupos*

---

100 - 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.

*dramáticos de Portugal, África e Brasil*”.

Na edição brasileira, a Livraria Teixeira faz saber aos circos:

*“Representada sempre com extraordinário agrado em todos os theatros de Portugal e Brasil. Primeira casa do paiz no genero teatral e fornecedora das primeiras sociedades, grupos dramáticos e circo do Brasil.”*

Alguns dos textos manuscritos são cópias dos folhetos publicados pela Livraria Teixeira, mas com adaptações - retiradas ou acréscimos - para o circo. Os circenses fazem constantes referências a estas publicações, que teriam sido uma fonte importante para suas representações.

Todo este 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 presente no circo-família, 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 foram definitivamente incorporadas à qualificação “verdadeira”.

O teatro significou um aperfeiçoamento da linguagem escrita e falada, bem como reforçou a idéia 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, foi os dramas... foi muito bom... Crianças que não sabiam o português direito, aprendia aquele texto, do teatro e ele ia 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 aprendem 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 cidade, e segundo, até por decorrência disto, as escolas não os aceitavam. Entretanto, esta dificuldade não impedia que as crianças aprendessem a ler e a escrever. Normalmente, o secretário<sup>101</sup> ou um circense já alfabetizado tornava-se o responsável pela alfabetização das crianças; como também podia-se contratar alguém da cidade para ensiná-las no próprio circo, ou levá-la 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.

*“Em crianças nós tínhamos horário para estudar. Pegava aquela mesa comprida...quando estava maior eles arrumavam escola para nós. Quando não tinha, o secretário botava aquela mesa comprida e a criançada 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(...)”<sup>102</sup>*  
(Neusa)

*“Eu estudei assim no circo...eu estudei ... porque teve uma época que o meu tio contratava um professor para ir com o circo. É aqueles que já formavam quase o 5o ano, depois ficava ensinando os outros menores que não sabiam...nós ficávamos estudando dentro do circo. Quando tinha condições contratava uma professora...quando não tinha aqueles que já sabiam 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*

101 - Ver funções do secretário no capítulo II - O circo que se vê.

102 - Os circos sempre tiveram crianças vendendo guloseimas. Estas podiam ser do próprio circo ou meninos da cidade. Outro produto comumente vendido dentro dos circos naquele período eram fotos dos artistas, sozinhos ou com a *troupe*.

*garagem. Eu lembro assim...em grupo escolar eu nunca fui, eu nunca freqüentei, não fui nunca porque não era sempre que aceitavam.”*  
(Yvone)

*“Então é o seguinte, quando eu era bem pequena, 6 anos e comecei a trabalhar (...) eu já sabia ler e escrever . E eu gostava muito de estudar, e tinha escolas naquela época que era muito difícil aceitar 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 fomos estudar, pagava e estudava.”* (Alice)

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

*“Como resultante da própria característica intrínseca do circo - o nomadismo - as crianças vêem-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 vêem-se sem estudo, sem aprendizado de outra profissão. Então permanecem no circo, obrigados pela atual estrutura de ensino e pelas próprias condições do circo.”*<sup>103</sup>

Os problemas decorrentes desta tentativa de inserção na “sociedade sedentária” 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 via educação em uma instituição formal era a perspectiva destes circenses? A partir dos relatos seguintes é possível concluir que o artista circense, em particular o do circo-família, quando atinge a maioridade, se vê sem estudo, e assim incapaz de ter

103 - VARGAS, M. T. (coord.) - op. cit., pp. 26, 27 e 28 respectivamente.

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 era eu, que sou palhaço há cinqüenta anos. (Garrafinha, Circo do Carlito)."<sup>104</sup>*

Ao mesmo tempo que discorrem sobre as dificuldades e até mesmo "desejos" de terem outra profissão, uma outra leitura possível é de que não se sentem "obrigados" a permanecer no circo por que não tiveram a oportunidade de aprender outra profissão ou porque sua permanência era devida às "condições" e à "organização interna do circo".

As leituras que caracterizam o circo a partir de "perdas e ganhos", da "ausência" e da "falta de algo" reduzem este 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 tem família*" (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>105</sup>*

Este relato de Arrelia versa sobre o seu tempo de criança. Em outro momento de seu livro de memórias, ele escreve um diálogo com seu pai narrando como era no tempo de sua infância.

*" - (...) Chegávamos ao circo às seis horas e fazíamos uma limpeza rápida nos cavalos que iam 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 exibições 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>106</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 desejaram 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 em 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; isto significaria que elas não passariam pela aprendizagem interna do circo, tendo que se fixar

105 - SEYSSEL, W. - op. cit., p. 78.

106 - SEYSSEL, W. - op. cit., p. 131.

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 está muito presente nos relatos dos artistas daquela época.

Os circenses entrevistados demonstram dualidade em sua posição quanto à escolaridade. Ao mesmo tempo em que incorporam um discurso de valorização social via “diploma”, a análise das entrevistas permite 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 este agrupamento.

É nesta direção que se pode entender as falas de Alice “... *eu não ligava, eu queria mesmo ser uma grande artista*”, ou de Carola “*afinal de conta éramos artistas*”, de que a valorização do fato de serem artistas de circo constituía uma referência sedimentada e fundamental. Isto também está presente na fala de Garrafinha, mesmo contendo a idéia acerca da importância social de seu filho obter um “diploma”; porém, não deixa de complementar este 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 a cinqüenta anos.*”<sup>107</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 circenses nascidos antes da década de 1930, foram à escola formal esporadicamente e

---

107 - Esta entrevista foi realizada pelos pesquisadores em 1975, assim, Garrafinha provavelmente nasceu na década de 1920.

alguns deles nunca chegaram a frequentá-la:

*"Eu lembro assim ... em grupo escolar eu nunca fui, eu nunca frequentei... não fui nunca porque não aceitavam ..."*(Yvone)

Em alguns circos, o secretário contatava também as escolas quando ia "fazer a praça". Aquelas que aceitavam as crianças do circo como alunos, davam-lhes a 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 começa 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, nascem 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 que era muito difícil aceitar 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 na 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, intensificam-se os debates

referentes à educação escolar no Brasil<sup>108</sup>. Vários aspectos eram abordados, embora a questão do acesso à escola, em todos os níveis de ensino e para setores cada vez mais amplos da sociedade, possa 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>109</sup>, que teria feito a lei que “obrigava” as escolas a aceitarem filhos de gente de circo<sup>110</sup>.

Antes de 1948, os filhos de artistas de circo, quando aceitos nas escolas, eram apenas ouvintes. Após esta data a situação concreta das crianças circenses não se altera 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.

Os relatos mostram dificuldades vivenciadas pelas crianças

---

108 - BEISIEGEL, C. de “Educação e Sociedade no Brasil após 1930” in História Geral da Civilização Brasileira - O Brasil Republicano. Economia e Cultura (1930/1964), Tomo III, 4º volume, Difel, pp. 381-407.

109 - Para a localização de Vargas no interior do imaginário popular nos apoiamos em LENHARO, A. - Sacralização da Política. 2ª edição. Campinas (SP), UNICAMP/Papirus, 1986.

110 - Na realidade, esta lei que os circenses dizem ser de Getúlio, só foi promulgada em 1948, no governo Dutra:

“Lei nº 301 de 13.07.1948

*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 ao contrário.” LEX - Legislação Federal - Marginália - 1948, XII, p. 216, publicada no Diário Oficial da União - p. 37 em 16/07/48.*

circenses do período, que expressam uma outra dimensão da tensão, relatada como um sentimento de rejeição e exclusão, e provocada por esta maneira de estabelecer interfaces com a “sociedade sedentária”.

*“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, expressa isto 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. Sentindo-se na obrigação, também, de mostrar sua igual competência, para não passar “vergonha” e não ser “humilhada”, do mesmo modo que os homens e as mulheres em relação ao trabalho e a moralidade, como se viu no começo deste capítulo, em um jogo de identidade e diferenças.

Pedro Robotini, em seu relato, chega a afirmar que as crianças da cidade, que freqüentavam as salas de aula, a princípio os recebiam com muita estranheza e até “(...) meio com medo”; mas depois, “(...) eles vêm que nos somos humanos também, não somos só de circo, somos humanos, somos crianças também.”, sendo possível até fazer amizades. Para Alice, este 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 na sociedade sedentária, como no caso da instituição escolar, o circo-família não deixa 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, ou mesmo fazendo com que os secretários ou os mais velhos, que já sabiam ler e escrever, instruissem as crianças.

Estas estratégias adotadas para superar problemas vividos com o ensino da leitura e da escrita, junto ao ensino formal, mostram 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”. Estas estratégias eram tão usadas, que pode-se até afirmar que o índice de analfabetismo no circo-família era quase nulo, muito diferente do índice da população brasileira no mesmo período <sup>111</sup>.



O conjunto das situações advindas da convivência dos circenses com a sociedade, 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 fazem referência ao fato de que era freqüente a proibição da entrada ou da permanência do circo na cidade.

---

111 - NAGLE, J. - "A Educação na Primeira República" *in* História Geral da Civilização Brasileira - O Brasil Republicano - Sociedade e Instituições (1889-1930). tomo III, capítulo VII, Rio de Janeiro, São Paulo, Difel, 1977, 262.

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 sua imediata saída da cidade.

Alguns exemplos deste 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 platéia 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>112</sup>*

Para que uma situação deste tipo não ocorresse freqüentemente, 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 não consistia apenas em trabalhos de localização e preparação do terreno, ou burocrático-administrativos junto às

---

112 - DUARTE, R. H. - op. cit., p. 98.

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.

Neste sentido utilizavam de vários expedientes. Nunca tomavam explicitamente partido em relação a algum agrupamento político-ideológico da região; os camarotes eram destinados às autoridades “tradicionais” locais; destinavam uma porcentagem da renda do circo para a igreja local; entre outros.

A Igreja Católica, neste período, era uma instituição onipresente no cotidiano da vida da maioria das cidades do interior no Brasil. Ela representou um outro aspecto em que é possível observar como o circo-família, recebia e assimilava os problemas com a “sociedade sedentária”, em um movimento de identidade e diferenciações.

A proibição de entrada ou permanência na cidade nem sempre partia das autoridades locais - como o delegado de polícia ou o prefeito. Alguns circenses fazem referência a obstáculos que a Igreja das cidades do interior representaram para os circos:

*“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 tem 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.”. Neste 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 beneficente, sempre foi conduta comum nos circos.

Se por um lado 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, por outro a maioria dos circenses entrevistados se dizem católicos. Tanto que Barry relata que seu pai a cada abertura de um espetáculo começava dizendo: *“Respeitável público, boa noite. Com a graça de Deus vamos dar início ao espetáculo desta noite.”* Quando este, sua mãe e seu irmão tornam-se proprietários do circo acrescentam *“(...) com a graça de Deus e o nosso protetor São Jorge (...)”*.

Mas não se dizem apenas católicos, afirmam que eram praticantes, frequentadores de missas. O que se observa é que apesar dos problemas advindos da relação com a instituição Igreja, não deixam de tentar partilhar deste “território”. E é nesta tentativa que os circenses enfrentam situações que demonstram o quanto se identificam e se diferenciam 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 aquele pessoa do circo, senão mandava sair de lá de dentro.” (Ferreira)*

*“Eu fui na igreja, então o padre na hora do sermão viu eu 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 tudo tem 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 menosprezavam...Mas era 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 em 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 bochicho, 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 no 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...eu 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 freqüentavam missas e podiam se vestir dignamente. Apesar das tensões, os circenses não rompem com a Igreja, continuam a freqüentá-la identificando-se - somos católicos, somos mulheres dignas de freqüentar este espaço - mas diferenciando-se porque à noite não deixavam de se apresentar no picadeiro.

A relação que o circo-família estabelecia com a Igreja Católica mostra que apesar dos circenses, enquanto grupo, não se circunscreverem a agrupamentos com características religiosas, raciais ou quaisquer outras, eram tementes a Deus e seguidores dos rituais da religião oficial do Brasil, naquele período. Procuravam sempre demonstrar que eram “comportados”, iguais aos “bons cidadãos” no sentido de “aplar” a “ira” dos padres frente “a estes

artistas sem família e sem moral”. Desenvolviam também estratégias de aceitação que ajudavam naquela direção, dando espetáculos beneficentes ou destinando uma porcentagem da renda para as igrejas locais.

Se, ao falarem de sua “adesão” à Igreja Católica, evidenciam uma relação tensa, que não permite, inclusive, falarem abertamente da possibilidade de usarem “de expedientes” para serem aceitos; o mesmo não acontece 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.

\* \* \*

A constituição do circo-família mostrou como ele se baseou na conformação de um processo de socialização/formação/aprendizagem e 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.

Nesta 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, sem perder de vista o conjunto dos elementos que conformavam o circo-família.

Na relação com a “sociedade sedentária”, a tradição era colocada

constantemente à prova. Possibilitava resolver as tensões geradas, sem comprometer o sentimento de pertencer a seu “território” e o processo de constituição do artista. Assim como permitiu preservar a forma de produção do espetáculo.

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 e religião. Neste movimento, por um lado “nós” e “eles” se confundem porque “nós” somos ou queremos ser como “eles”, o que denota também o desejo de serem reconhecidos 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 interação com as transformações culturais e sociais, além das tensões que dele resultam, gerou a mudança, após a qual a tradição não atuará mais no sentido da produção e reprodução do circo-família como espetáculo. Rompe-se a relação de “pertencimento”, esgota-se a “potência de ser circense e integrar-se à tradição”.

Este processo de ruptura 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 este 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>113</sup>. Os "jovens filhos de artistas" buscaram, para a autora, outros objetivos, enquanto a geração de seus pais assistia passivamente esta busca, "(...) *deixando suas famílias cheias de desencanto no mundo encantado do circo.*"<sup>114</sup>.

Estas explicações acabam por não considerar que mudanças ocorreram devido a como o próprio circense operava no jogo de identidade e diferença, dado pela especificidade da própria dinâmica de constituição do circo-família. Desconhecendo que foi este próprio circense que em última instância deu sentido e realidade às mudanças.

O processo de socialização/formação/aprendizagem e a organização do trabalho, entendidos na constituição do circo-família como elementos intrinsecamente relacionados, não são mais articulados e interdependentes.

O conhecimento preservado na memória não é mais partilhado coletivamente; as dimensões tecnológicas e culturais, que eram os suportes da vida cotidiana, não fazem mais parte da formação do "ser circense"; a aprendizagem que era o procedimento que conduzia ao domínio da técnica nas artes circenses, um dos fundamentos do circo-família, não estava sendo mais estendida à geração seguinte que, portanto, não será mais portadora do conjunto de saberes e práticas.

A organização do trabalho desarticulada daquele processo altera-se, de modo a produzir apenas o espetáculo. Os contratos mantêm-se verbais, contudo não é mais a família e sim o "artista", um número, um especialista, que é contratado. Este vai "portar" o conhecimento de sua "função", mas não mais o funcionamento do todo. O conjunto dos saberes torna-se segmentado e

---

113 - MILITELLO, D. (T) - op. cit., p. 3.

114 - Idem, ibidem.

hierarquizado.

O modo de transmissão oral do circo-família havia sido quebrado. A idéia 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 fundamenta o aprendizado. Dá-se origem a uma nova maneira de se ser artista de circo e a novas formas de organização do trabalho.

## GLOSSÁRIO

O falar circense é singular, existem muitos termos neste trabalho, que requerem esclarecimento.

**APARELHO** - todo e qualquer equipamento que o artista precisa para suas apresentações, individuais ou não.

**BÁSCULA** - aparelho usado para dar impulso na execução de números de saltos, parece com uma gangorra.

**CRUZETA** - estrutura feita com duas tábuas, cujas pontas são recortadas de modo a 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.

**CURVETA** - Exercício fundamental para as rondadas, flip-flap e saltos mortais. A partir de uma parada de mão, dobra-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.

**DANDYS** - número feito por pelo menos duas pessoas, em que são executadas várias técnicas de saltos.

**DESLOCAÇÃO** - sinônimo de contorcionismo.

**EMPATAR UMA CORDA** - trançar uma corda ou um cabo de aço a outro para fortalecer as amarras que sustentavam os panos.

**ENVERGADA OU PONTE** - Arco formado com o corpo.

**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 saltos-mortais.

**ESCALA DE GARRAFAS** - Número de equilíbrio sobre uma escada de aproximadamente 3 metros de altura. A escada é colocada, em equilíbrio, sobre quatro garrafas, que estão colocadas sobre uma mesa. A escada tem quatro pés.

**ESCALA 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.

**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.

**ESTRELA OU PANTANA** - Movimento de adorno para as entradas e saídas dos números, iniciado com um falsete.

**FALSETE** - Posição preparatória para quase todos os saltos.

**FLIP-FLAP** - 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 caída, executando-se uma curveta.

**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 portô ou aparador.

**GRADES** - tábuas grossas, com mais ou menos 30cm de largura por 3 cm de espessura, nas quais são colocadas alças de ferro em forma de V, para apoiar as bancadas.

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

**LONJA** - 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.

**MALABARES** - número em que se usa as mãos e os pés para trabalhar com claves, que são aparelhos em formato de uma grande péra alongada com cabos que servem de apoio. Os malabaristas, além das claves podem usar também bolas, argolas, chapéus, tochas acesas.

**MATERIAL** - todos os pertences do circo e dos artistas, usado tanto no picadeiro como fora dele. Os animais do circo não são considerados como "material".

**MOITÃO** - peça de ferro, com ganchos para sustentação das cordas, com tamanho regulável. É uma espécie de roldana dupla.

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

**PANO** - nome dado à cobertura superior e lateral do circo.

**PERCHA** - aparelho usado para o número de equilíbrio em ombro. É uma vara comprida, que pode ser feita com vários materiais. Antigamente era feita apenas de madeira.

**PROGRAMA** - ordem de entrada dos números no espetáculo, afixado atrás da cortina.

**QUADRANTE** - trapézio quadrado.

**RONDADA** - Chave de todos os saltos; a partir de um falsete faz-se a junção de uma pantana com uma curveta.

**TRANCA** - um artista que, com os pés, faz demonstrações usando diversos aparelhos.

**VOLANTE** - artista que está sempre no alto, em números de solo. Em números aéreos, como no trapézio, é aquele que realiza o vôo.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTES

#### 1 - Entrevistas

As entrevistas, gravadas e transcritas, estão em poder da autora.

Os dados biográficos e locais de entrevistas, estão mencionados na introdução desta dissertação.

<u>RELAÇÃO DOS ENTREVISTADOS</u>	<u>DATA DA ENTREVISTA</u>
01. ALZIRA SILVA	03.05.85
02. ALZIRA SILVA	31.05.85
03. ANTENOR ALVES FERREIRA	10.06.85
04. ALZIRA SILVA	21.06.85
05. YVONE SILVA	09.07.85
06. ALICE DONATA SILVA MEDEIROS	11.07.85
07. JOSÉ WILSON MARIANO	10.10.86
08. ZURKA SBANO	11.01.87
09. ALEXANDRE VOSTOK	06.11.92
10. ANDREA FRANCOISE CAROLA BOETES	03.02.93
11. BARRY CHARLES SILVA	03.05.93
12. PEDRO ROBATINI	14.05.93
13. NEUSA MATTOS	13.09.94
14. FRANK AZEVEDO	14.09.94

#### 2 - Memorialistas

GARCIA, Antolin - O Circo (a pitoresca turne do circo Garcia através à África e

países asiáticos). São Paulo. Edições DAG. Escrito em 1962 e publicado em 1976.

MILITELLO, Dirce(Tangará) - Picadeiro. São Paulo. Edições Guarida Produções Artísticas, 1978.

SEYSSEL, Waldemar - Arrelia e o Circo - Memórias de Waldemar Seyssel. São Paulo. Edições Melhoramento, 1977.

TITO NETO - Minha vida no circo. São Paulo. Ed. Autores Novos, 1986.

### 3 - Jornais, Revistas e Publicações

AJUZ, Christine - "É na escola que se vai aprender a ser de circo", *in* Jornal do Brasil, Caderno B. - Rio de Janeiro, 30.05.1978.

Anuário da Casa dos Artistas, Edição de 1982 - entrevistada Derci Gonçalves - p. 06.

Diário Oficial do Município de São Paulo - Sala das Sessões, 27.04.1973 - publicado em 01.05.1973.

FREIRE, Roberto - "Este homem é um palhaço", *in* Realidade, São Paulo, Ed. Abril, ano 1, nº 7, out./1966, p.110.

GARCIA, Adriana - "A vida sob a lona do picadeiro" *in* Revista Veja São Paulo, ano 28, nº 40, out./1995, pp. 14-21.

GOMES, Elza Dellier - "Uma estória de palhaços" *in* Correio Paulistano, São Paulo, 28.05.1950.

OLIVEIRA, Julio Amaral - "Visões da história do circo no Brasil" *in* ÚLTIMA HORA-Revista. São Paulo, reportagens publicadas de 01.06 a 16.06.1964,  
----- "Força, Destreza e energia no Circo de Moscou" *in* Diário de São Paulo, 28.06.1966.

----- "Artistas japoneses no Brasil" *in* O Estado de São Paulo, 10.08.1968.

----- "O cavalo de circo e arte eqüestre no Brasil" *in* Diário de São Paulo, 14.11.1965.

----- "Arte Circense" *in* Diário da Noite. São Paulo - de 22.11.1971 a 10.01.1972.

----- "O circo autêntico" *in* Diário de São Paulo - 22.06.1969.

----- "'Chicharrão' completa 80 anos ... eles nascem artistas" *in*

Diário da Noite/Edição Nacional - 1968.

MARTINS, Terêncio - "Circo de cavaleiros", Crônica Paulista de 1929 in Col. Diário Nacional, São Paulo, jan/fev/1929/1931.

NELO, Nino - "Grandezas e misérias do nosso teatro", in Revista de Teatro, Rio de Janeiro, SBAT, nº 319, jan/fev/1961, p. 177.

"Os Tereza" - entrevista gravada para o SNT em 23.07.1975 - publicada em Depoimentos/1, Rio de Janeiro, MEC-SNT-FUNARTE, 1976, p. 524.

Revista "Isto É" - "O Eterno Encanto do Circo", SAMPA, nº 433, encarte de 10.04.1985.

"São Paulo em Revista - Uma viagem ao umbigo da cidade" - Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo, Museu de Culturas Populares, 1991.

SILVEIRA, Emília - "Escola Nacional de Circo: um coração para se emocionar e talento para resistir" in Revista Educação - publicação da Coordenadoria de Comunicação Social do Ministério da Educação e Cultura - Divisão de Editoração, Rio de Janeiro, Fernando Chinaglia Distribuidora S/A, ano 12, nº 41, jan/dez 1984.

#### 4 - Livros e artigos

ABREU, Brício de - Esses populares tão conhecidos. Rio de Janeiro. Ed. R. Carneiro, 1963.

ADORNO, BARTHES, BENJAMIN, MARCUSE, KRISTEVA, MCLUHAM, PNOFSKY - Teoria de Cultura de Massas. Rio de Janeiro. Saga, 1969.

ADOUM, Jorge Enrique - "Acrobatas da Vida"(Equador), in O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988, pp. 14-15.

ALCAZAR i GARRIDO, Joan del - "As fontes orais na pesquisa histórica: uma contribuição ao debate" in Revista Brasileira de História. São Paulo. ANPUH/Marco Zero, vol. 13, nº 25/26, pp. 33-54, set. 92/ago. 93.

AMIEL, Denys - Les Spectacles A Travers les Ages - Théâtre, cirque, music-hall, cafés-concerts, cabarets artistiques. Aux Éditions du Cygne, Paris,

1931, pp. 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, Editora Perspectiva, 1981.

BAKHTIN, Mikhail - A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo. Editoras HUCITEC/UNB, 1982.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola - A arte secreta do ator - Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo. Editoras Hucitec-Unicamp, 1995.

BARRIGUELLI, José Claudio - "O teatro popular rural: o circo-teatro", *in* Debate e Críticas, São Paulo. n° 3, 1974.

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. Ed. Brasiliense, 1984, pp. 11-23.

BOSI, Alfredo e outros - "Cultura como Tradição" *in* Tradição e Contradição. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor/FUNARTE, 1987.

BOSI, Eclea - Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias. 2ª edição. Petrópolis(RJ). Vozes, 1973.

- Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos. São Paulo. T. A. Queiroz, 1979, reimpressão 1983.

BOST, Pierre - Le cirque et le music-hall. Paris: au sans Pareil, 1931.

BRACKEL, Baronesa Ferdinande Von - A filha do diretor de circo. 10ª. edição. Petrópolis (RJ). Editora Vozes, 1955.

BRESCIANI, Maria Stella M. - Liberalismo: Ideologia e Controle Social (um estudo sobre São Paulo de 1890 a 1910). São Paulo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1976. Tese de Doutorado.

BURKE, Peter - Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo. Cia. das Letras, 1989.

BURKE, Peter (org.) - A Escrita da História - novas perspectivas. São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CAMARGO, Jacqueline de - Humor e Violência: uma abordagem antropológica

do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo. Campinas (SP) - Departamento de Ciências Sociais do Instituto Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 1988. Dissertação de Mestrado.

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 Européia do Livro, 1969.

CASARES, Adolfo Bioy - Clave para un amor. Argentina. Biblioteca Pagina/12, sem data.

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.

CERTEAU, Michel de e JULIA, D. - "A beleza do morto: o conceito de cultura popular" *in* REVEL, G. (org.) - A Invenção da Sociedade. Lisboa. Difel, 1989, pp. 49-77.

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. 6ª edição. São Paulo. Cortez Editora, 1993.

COXE, Anthony Hippisley - "No começo era o picadeiro"(Reino Unido) *in* O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988, pp. 4-7.

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", promovido pelo Departamento do Patrimônio Histórico - Secretaria Municipal de Cultura - Prefeitura do Município de São Paulo, 1992.

D'ALESSIO, Márcia Mansor - "Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora" *in* Revista Brasileira de História. São Paulo. ANPUH/Marco Zero, vol. 13, nº 25/26, pp. 97-103, set. 92/ago. 93.

DAMASCENO, Atos - Palco, salão e picadeiro. Porto Alegre. Ed. Globo, 1956.

DANTAS, Antonio de Arruda - Piolim. São Paulo. Ed. Pannartz, 1980.

DARNTON, Robert - O Grande Massacre de Gatos, e outros episódios da história cultural francesa. 2ª. edição. Rio de Janeiro. Graal, 1986.

DAUVEN, Lucien-René - "A Arte do impossível - artistas corajosos e versáteis fazem o circo sempre jovem" (França) - *in* O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988, p. 10.

DAVID, Jamiesom e DAVIDSON, Sandy - The love of the Circus. London, Octopus Books Limited, Produced by 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.

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, pp. 141 a 156.

DOBB, Maurice - A evolução do capitalismo. 3ª edição. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1973.

DUARTE, Regina Horta - Noites Circenses - Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1993. Tese de Doutorado.

ECO, Humberto - Apocalípticos e Integrados. São Paulo. Editora Perspectiva S/A, 1979.

EL CORREO DE LA UNESCO - El arte en la calle. Barcelona. Año XLV, nº 12, abril/1992.

ELIAS, Norbert - O processo civilizador. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1990.

ENGIBAROV, Leonid G. - "Auto-retrato de um palhaço" (União Soviética) *in* O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988, pp. 16-18.

FAUSTO, Boris (org.) - História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo, Difel. Tomo III, volume 3, 1981.

- História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo, Difel. Tomo III, volume 4, 1984.

FERREIRA, Claudia Marcia (coord.) - Circo - Tradição e Arte - Museu de Folclore Edison Carneiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro, 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. Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994.

FONSECA, Maria Augusta - Palhaço da Burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo. São Paulo. Liv. Ed. Polis, 1979.

FRATELLINI, Annie - "O picadeiro e a liberdade" (França) *in* O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988, pp. 27-28.

FRY, Peter - Para inglês ver - Identidade e Política na Cultura Brasileira. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1982.

GARRETT, Annette - A entrevistas - seus princípios e métodos. 7ª. edição. Rio de Janeiro. Agir, 1977.

GEERTZ, Clifford - A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 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.

----- A micro-história - e outros ensaios. Rio de Janeiro. Editoras Bertrand Brasil S.A. e DIFEL, 1991.

GUARINELLO, Norberto Luiz - "Memória Coletiva e História Científica" *in* Revista Brasileira de História. São Paulo. ANPUH/Marco Zero, vol. 14, nº 28, 1994, pp. 180-193.

HALBWACHS, Maurice - A memória coletiva. São Paulo. Ed. Vértice, 1990.

HOBSBAWM, Eric - Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo. Forense/Universitária, 1968.

HOBSBAWM, 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. volume 1 e 2.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco e ROSA, Zita de Paula - "História oral: uma utopia?" *in* Revista Brasileira de História. São Paulo. ANPUH/Marco Zero,

vol. 13, nº 25/26, pp. 7-16, set. 92/ago. 93.

JENNINGS, Gary - O Circo - as aventuras de um circo viajando pela Europa do século XIX. Rio de Janeiro. Editora Record, 1987.

KELLEY, Francis Bervery - "The Land of Sawdust and Spangles - A World in Miniature" in The National Geographic Magazine, Published By The National Geographic Society, Washington, D.C., october/1931, pg. 463 a 516.

KLEIN, Teodoro - El Teatro de Florencio Sánchez - Los Podestá. Buenos Aires. Ediciones Acción, 1976.

LARA, Cecília de - De Pirandello a Piolim - Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro. INACEN, 1987.

LENHARO, Alcir - Sacralização da Política. 2ª edição. Campinas (SP). Papyrus, 1986.

----- Cantores do Rádio - A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas (SP). Editora da UNICAMP, 1995.

LE GOFF, Jacques - História e Memória. Campinas(SP), Ed. Unicamp, 1990.

LIMA, Luiz Costa (introdução, comentários e seleção) Teoria da Cultura de Massa/Adorno, Barthes e outros. 3ª edição. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1982.

LIMA, Valentina da Rocha - Problemas Metodológicos da História Oral. - Salvador (BA). I Seminário de História Oral, mar/1983 - mimeo.

LITOVSKI, A. (compilador de artigos) - El Circo Soviético, Moscú (URSS). Traducción al español Editorial Progreso, 1975.

MAGNANI, José Guilherme Cantor - Festa no Pedaco - Cultura Popular e lazer na cidade. São Paulo. Editora Brasiliense, 1984.

MARTCHEVSKI, Anatoli - "O ofício de fazer rir" in O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988. p. 23.

MARTINEZ, Nicole - Os Ciganos. Campinas, Papyrus, 1989.

MELO, Cacilda Amaral - SABER/LAZER no espaço escolar: uma oposição fundamental (tentativa de uma leitura semiótica). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1984. Dissertação de Mestrado.

MENEGUELLO, Cristina - Poeira de Estrelas. O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1992. Tese de Mestrado.

MIKHAIL, Alfred - "O homem-borracha" (Egito) *in* O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988. p. 34.

MINGHUA, Huan - "As cem diversões - Dois mil anos de acrobacia chinesa" (China) - *in* O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988. pp. 8-9.

MIRA, Maria Celeste - Circo Eletrônico - Silvio Santos e o SBT. São Paulo. Edições Loyola/Olho d'água, 1995.

MONTENEGRO, Antonio Torres - História oral e memória: a cultura popular revisitada. São Paulo. Contexto, 1992. (Caminhos da história).

MONTES, Maria Lúcia Aparecida - LAZER E IDEOLOGIA: A Representação do Social e do Político na Cultura Popular. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983. Tese de Doutorado.

MORAES, Marcílio e FARAH, Paulo C. - "Da linguagem oral à linguagem escrita" *in* Técnicas de Entrevista e Transcrição. Documento de Trabalho nº 12, Projeto de pesquisa: História Social da Ciência no Brasil do Grupo de Estudos sobre o Desenvolvimento da Ciência - GEDEC, Julho/1977 - mimeo.

MORIN, Edgar - Cultura de Massas no século XX (O Espírito do Tempo). Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1969.

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.

O CORREIO DA UNESCO - Os Ciganos. Rio de Janeiro. ano 12, nº 12, dezembro/1984.

----- Nômades uma liberdade vigiada. Rio de Janeiro. ano 23, nº 1, janeiro/1995.

ORTIZ, Renato - Cultura popular: românticos e folcloristas. São Paulo. Olho d'água, 1992.

PARKER, Stanley - A Sociologia do lazer. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1978.

PASCHOA JR., Pedro Della - "O Circo-Teatro popular" *in* Cadernos de Lazer 3. São Paulo. SESC-SP/Brasiliense, 1978, pp. 18 a 28.

PEREIRA, Manuel - "Um mundo de cabeça para baixo" (Cuba) *in* O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988, pp. 35-38.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo - O negócio do michê - prostituição viril em São Paulo. 2ª edição. São Paulo. Editora 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. volume 4. São Paulo. Companhia da Letras, 1991.

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" in Revista Brasileira de História. São Paulo. ANPUH/Marco Zero, vol. 14, nº 28, 1994, pp. 28-44.

RENEVEY, Monica J. - "Escolas para artistas" (Suiça) in O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988, pp. 24-26.  
----- (Conception de l'ouvrage et rédactrice en chef) - Le Grand Livre du Cirque. Genève. Edito-Service S.A. - Bibliothèque des Arts, 1977. volumes 1 e 2.

ROSSO, Renato - "Ciganos: uma cultura milenar" in Revista de Cultura Vozes. Petrópolis (RJ). ano 79, volume LXXIX, nº 3, abril/1985, pp. 169-202.

RUIZ, Roberto - Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro. INACEN, 1987.

SANT'ANA, Maria de Lourdes B. - Os ciganos: aspectos da organização social de um grupo cigano em Campinas. São Paulo. FFLCH/USP, 1983 (Antropologia, 4)

SANTOS, Mario Ferreira dos - Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais. São Paulo. Editora Matese, 1963.

SAXON, A. H. - "O maior espetáculo da terra - o circo norte-americano ontem e hoje" (Estados Unidos), in O Correio da UNESCO. Rio de Janeiro. ano 16, nº 3, março/1988, pp. 30-34.

SCHWARTZMAN, S. - Estado novo, um auto-retrato (Arquivo Gustavo Capanema). Brasília. Editora 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. Ediciones de

La Pluma, 1985.

----- Los artistas trashumantes. Buenos Aires. Ediciones de La Pluma, 1985.

----- História del circo. Buenos Aires. Biblioteca de Cultura Popular, Ediciones del Sol, 1993.

SENNETT, Richard - O declínio do Homem Público - as tiranias da intimidade. São Paulo. Cia. das Letras, 1988.

THOMPSON, Edward P. - A formação da classe operária inglesa. A árvore da liberdade (volume 1). Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.

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. Ed. Tinhorão, 1976.

- Pequena história da música popular. Petrópolis(RJ). Vozes, 1978.

- Música Popular - do Gramofone ao Rádio e T. V.. São Paulo. Gótica, 1981 - Ensaio; 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. e DEL VECCHIO, Joya de Campos - "O que convida ao encantamento: palavras, imagens, sensações", *in* Revista Brasileira de História. São Paulo. v. 7, nº 13, set.86/fev.87, pp. 125-136.

VILANOVA, Mercedes - "Pensar a Subjetividade - Estatísticas e Fontes Oraís" *in* FERREIRA, Marieta de Moraes (org.) - História Oral e Multidisciplinaridade. Rio de Janeiro. Diadorin/FINEP, 1994, pp. 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" *in* Revista Brasileira de História. São Paulo. ANPUH/Marco Zero, vol. 14, nº 27, 1994, pp. 27-60.

## **ANEXO I**

### **ICONOGRAFIA**

Foto 1 - Casal Riego com sua filha Ester. Chegam ao Brasil por volta do final da década de 1910, após *tournee* pela Europa e América Latina com o Circo Lowande. A família permanece no Brasil, trabalhando em circos brasileiros.

Foto 2 - Benevenuto Silva. Sua família chega ao Brasil na segunda metade do século XIX, como saltimbancos. Casa-se com Ester Riego em 1929.

Foto 3 - Por ordem de idade e da direita para a esquerda: Yvone da Silva, Barry Charles Silva e Raquel Silva. Filhos de Benevenuto e Ester Silva.

\* Fotos cedidas pela Família Silva

# TRÊS GERAÇÕES DE UMA FAMÍLIA CIRCENSE



- 1 -



- 2 -



- 3 -

Foto 1 - Barreira feminina do Circo Irmãos Silva, 1935. Da esquerda para a direita: a primeira é Noemia Silva; a quarta é Alzira Silva; a nona é Yvone da Silva. A 'barreira' feminina tinha funções diferentes da masculina: permanecia em formação durante os primeiros números do espetáculo. As componentes saíam à medida que seus números entravam no espetáculo.

Foto 2 - Barreira masculina do Circo Irmãos Silva, 1935. Os dois homens de *smoking* no centro são os mestres de pista. O da esquerda é Benevenuto Silva. Nesta foto pode-se ver que este circo tinha picadeiro e palco.

\* Fotos cedidas pela Família Silva

OS PORTADORES DE SABER



- 1 -



- 2 -

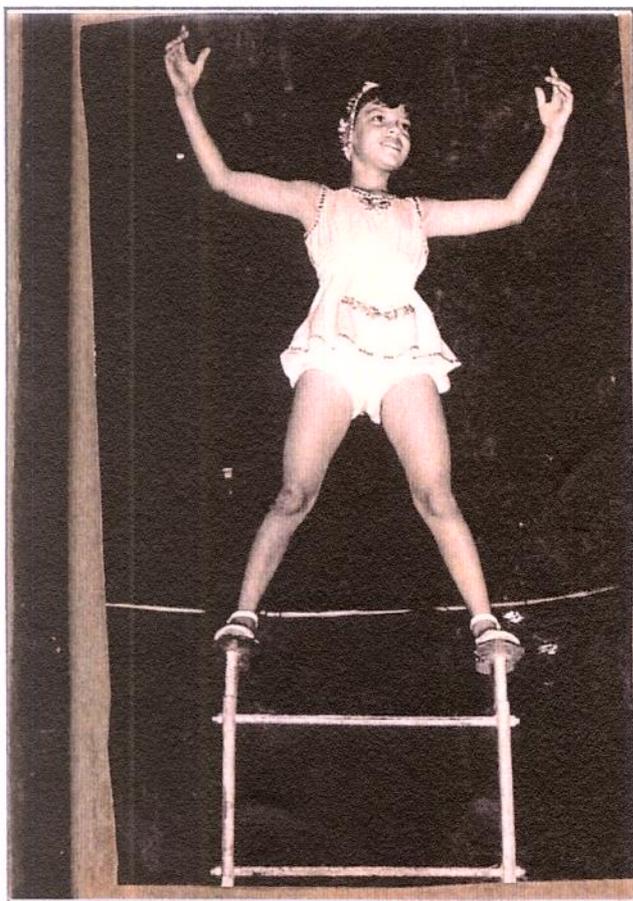
Foto 1 - Circo Nerino, 1948. Alice, com sete anos, em um número chamado 'escada de garrafas'.

Foto 2 - Circo J. Mariano, 1957. José Wilson, com oito anos de idade, ensaiando 'trapézio em balanço'.

Foto 3 - Circo Nerino, 1957. Número de 'báscula' sendo executado por Alice como 'volante', seus tios Rogê e Gaitan como 'portôs', além de um irmão e um primo. Nesta foto pode-se ver o mestre de pista, que está de terno e de costas, auxiliando o número. Um dos componentes da 'barreira', uniformizado, também está ajudando. Ambos executavam números no espetáculo.

\* Fotos cedidas pelos próprios artistas.

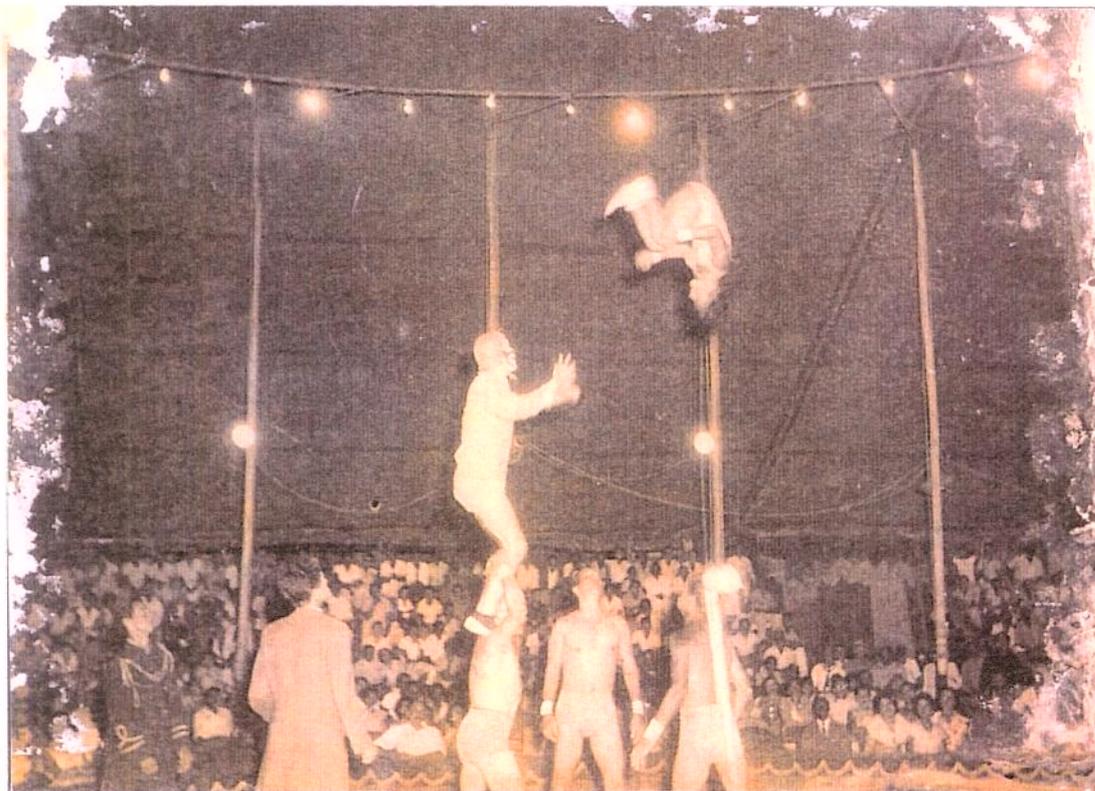
O QUE SE VÊ DO CIRCO-FAMÍLIA



- 1 -



- 2 -



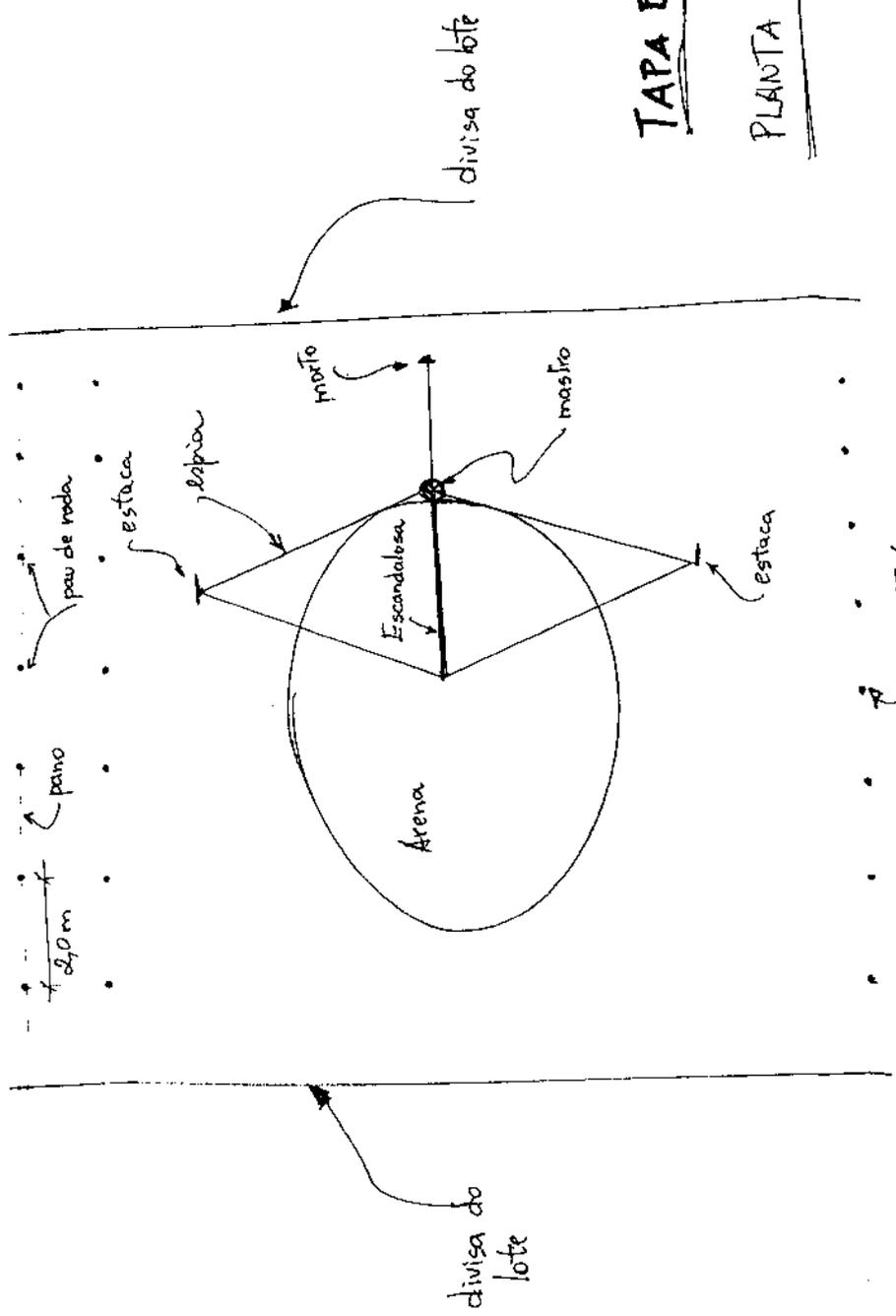
- 3 -



## **ANEXO II**

## **DESENHOS**

Estes esboços são uma tentativa de mostrar as estruturas dos tipos de circo descritos no texto. Os desenhos foram feitos a partir das descrições dos circenses, por gentileza de Toninho e Barry. Aos dois, meus agradecimentos.



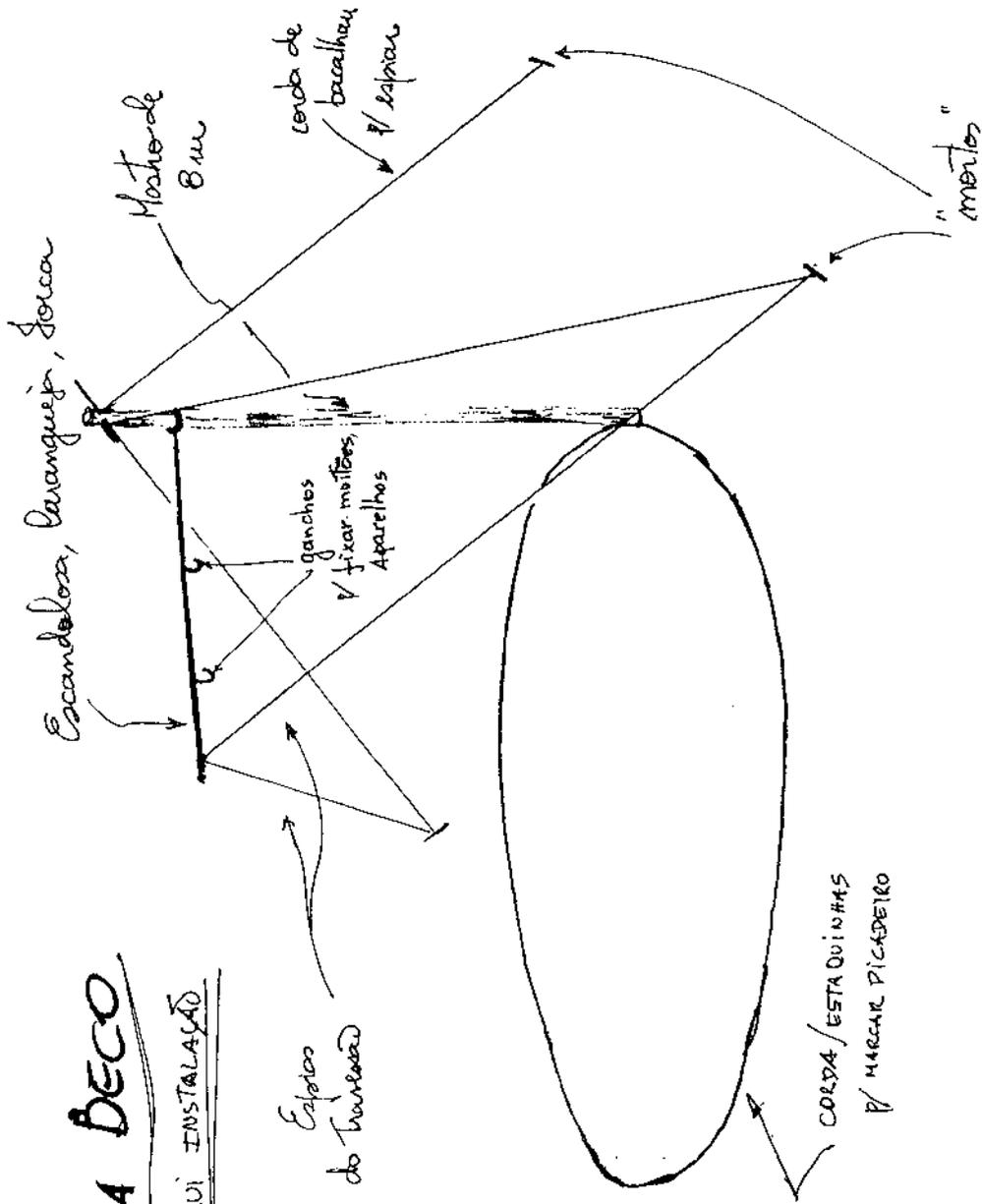
TAPA DECO

PLANTA BAIXA

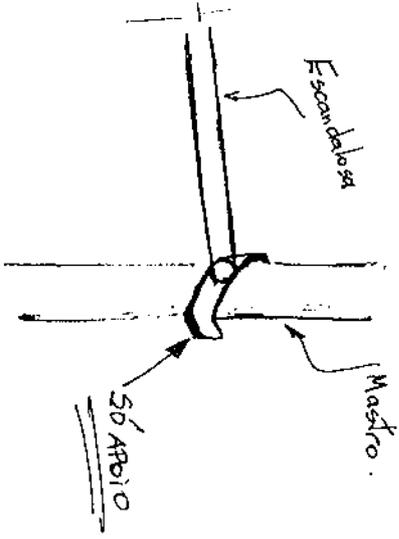
Entrada, sem boca de entrada.  
Acuantava-se o pau.

# TAPA DECO

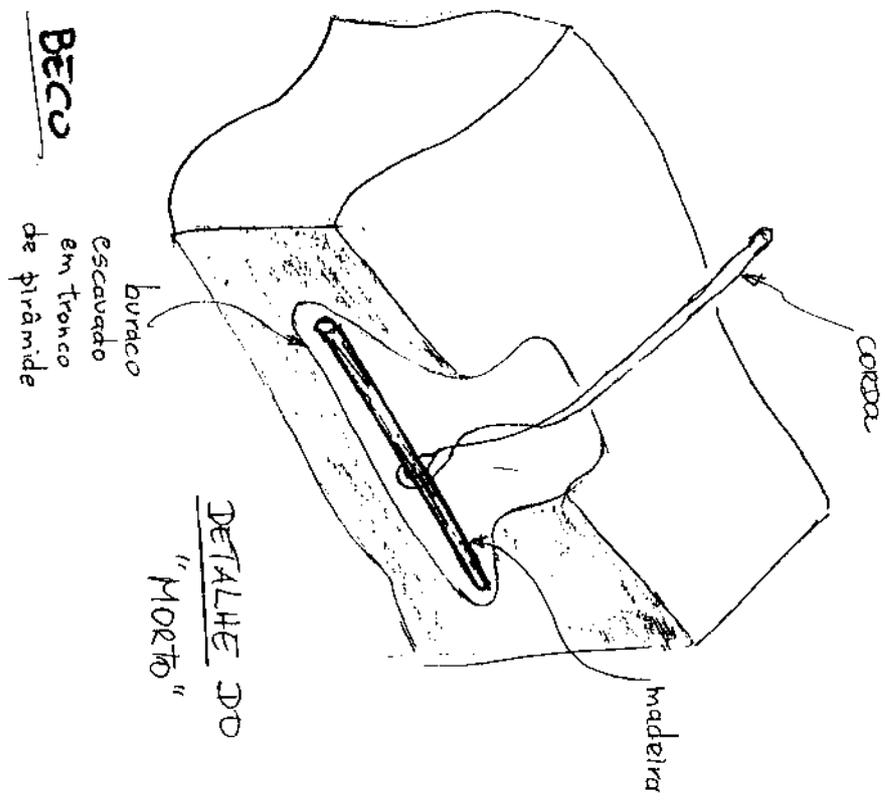
## CRUVEI INSTALAÇÃO



DETALHE DE  
ESCORA DA  
ESCAVIDA LOSA  
NO MASTRO

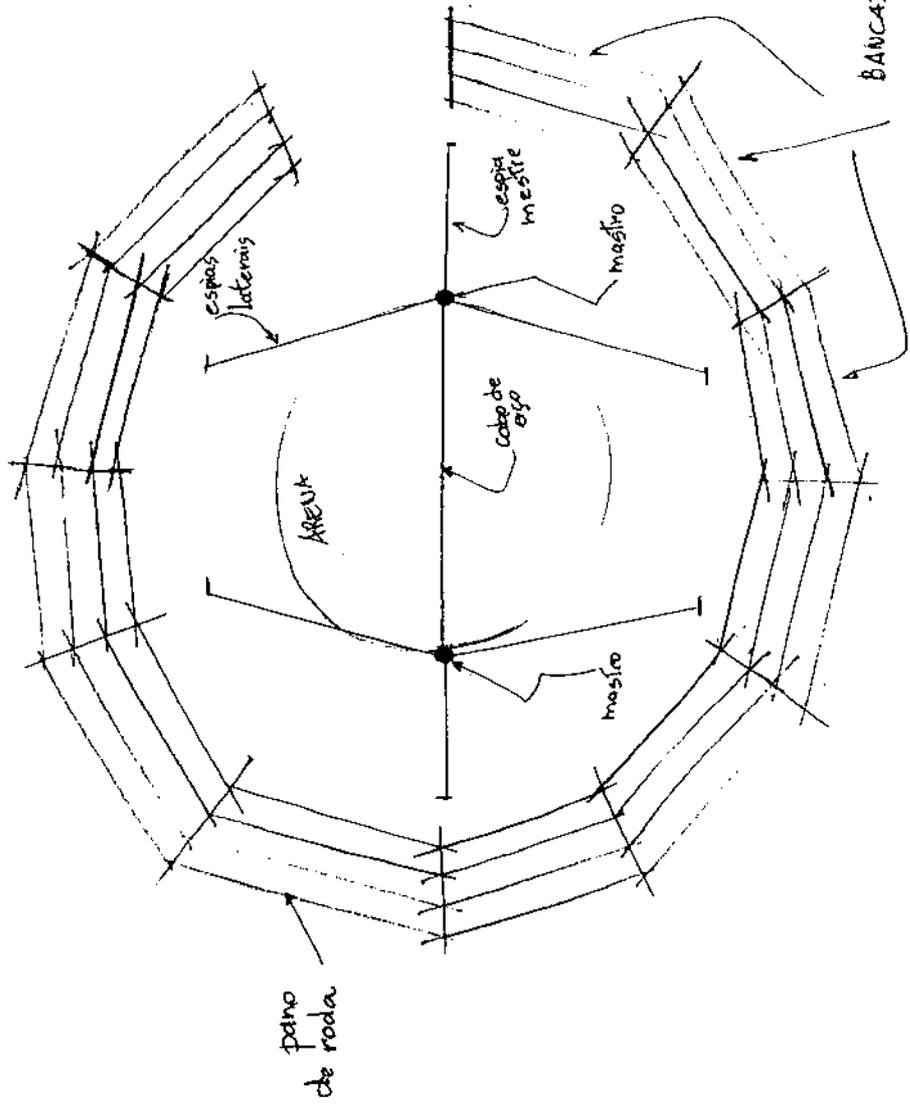


TAPA BECO  
DETALHES

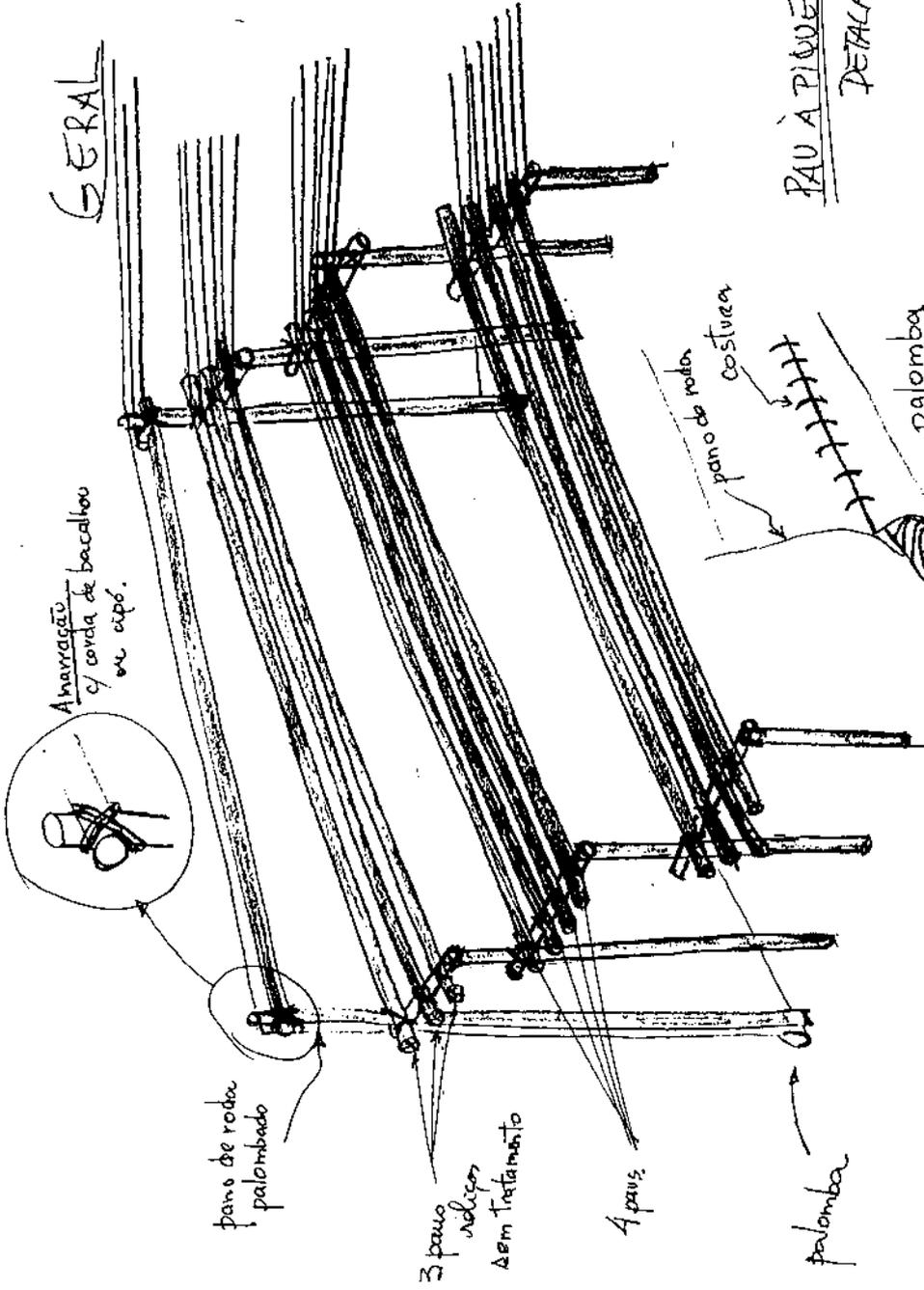


PAU À PIQUE

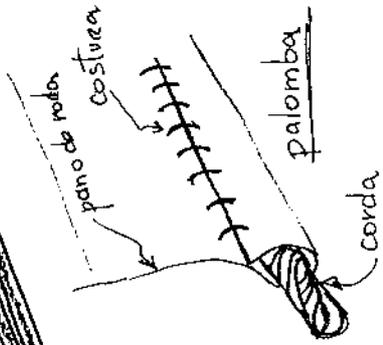
PLANTA BAIXA.

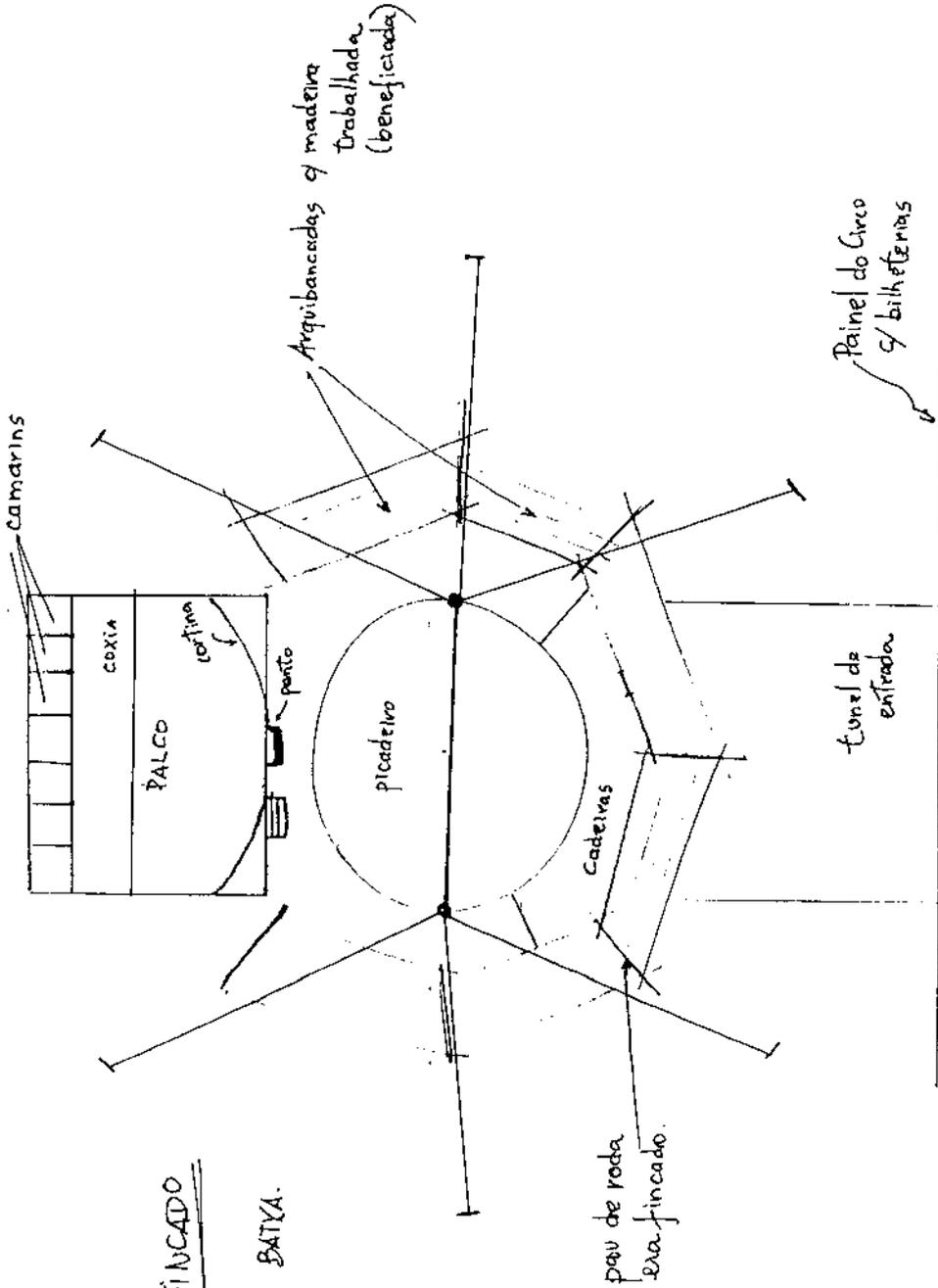


# GERAL



# PAU À PIQUE DETALHES





PAU-FINCADO

PLANTA BATA.

Arquibancadas de madeira trabalhada (beneficiada)

Painel do Circo / bilheterias

Túnel de entrada

pau de roda fixado.

Cadeiras

picadeiro

PALCO

COXIA

Camarins

portão

cortina