

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGCEN

MURILO DE PAULA SOUZA

ENTRE O FUNDO, O PICADEIRO E A PRAÇA:
Memória e trajetória circense da família Ferreira

BRASÍLIA
2025

MURILO DE PAULA SOUZA

ENTRE O FUNDO, O PICADEIRO E A PRAÇA:

Memória e trajetória circense da família Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGCEN do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre na linha de pesquisa Cultura e Saberes em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

BRASÍLIA

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS729ee Souza, Murilo de Paula
ENTRE O FUNDO, O PICADEIRO E A PRAÇA: Memória e
trajetória circense da família Ferreira / Murilo de Paula
Souza; orientador Rafael Litvin Villas Bôas. Brasília, 2025.
176 p.

Dissertação(Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2025.

1. Circo-família. 2. Circo-Teatro. 3. Memória circense.
4. História do circo. 5. Mulheres no circo. I. Litvin Villas
Bôas, Rafael, orient. II. Título.

MURILO DE PAULA SOUZA

ENTRE O FUNDO, O PICADEIRO E A PRAÇA:

Memória e trajetória circense da família Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGCEN do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre na linha de pesquisa Cultura e Saberes em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas
Instituição: Universidade de Brasília
Orientador

Prof. Dr. Jorge das Graça Veloso
Instituição: Universidade de Brasília

Prof.^(a). Dr.^(a). Daniel de Carvalho Lopes
Instituição: Universidade Estadual de Campinas
(Circus - Grupo de Pesquisa em Circo - FEF)

Aprovado em: 12 de dezembro de 2025

BRASÍLIA

2025

À minha querida avó Merle Mare e ao
meu avô Vicente de Paula (*in memorian*),
por serem inspiração na vida e na arte.

À Família Ferreira, da qual tenho a
alegria de ser descendente.

À Erminia Silva (*in memorian*), por
seu inestimável legado.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Esta dissertação só existe porque eu me senti convocado a contar as histórias daqueles que, antes de mim, as viveram. Mais do que escrita, foi um exercício de escuta. Meu agradecimento a todos os parentes que tão afetuosamente acolheram a pesquisa e se dispuseram a narrar-me suas memórias e experiências: Carmelinda Ferreira (in memoriam), Mercedes Ferreira, Merle Mare de Paula, Vicente de Paula (in memoriam), Eurípedes Ferreira, Diva Ferreira, Devanir Ferreira Sônia Ferreira, Aparecida Ferreira Meira, Gilberto Ferreira, Edson Valasco e Luciana Ferreira Rosan.

Agradeço também:

Ao meu orientador Rafael Litvin Villas Bôas, pelo apoio, direcionamentos e compreensão durante a pesquisa.

Aos professores André Cabral Honor, Jorge Graça Veloso, Luciana da Costa Dias e Luciana Hartmann, pelos saberes partilhados durante as disciplinas.

Aos colegas de turma Ana Carolina Nóbrega Alves Braga, Iano Martinez, Ivone Garcia Martins, Marco Campos Ferreira Porto, Matheus Maknae, Talita Avila Lucena e Ticiane Simões, pelas trocas, inspirações e partilha de ideias e de suas pesquisas.

Aos grupos de pesquisa, Circus (FEF-UNICAMP) e Terra em Cena - teatro, audiovisual e educação do campo (FUP - UnB).

À minha tia Sandra Mara de Paula, pela constante e valorosa interlocução.

À Jamili de Paula, pela ajuda nas transcrições das entrevistas.

À minha esposa Kanzelumuka, por todo afeto, apoio e incentivo, e aos meus filhos Aruã e Mwana, pela compreensão durante os momentos em que a escrita me ocupou os finais de semana.

Aos meus pais Sueli de Paula Souza e Saulo de Társio Souza, por sempre estarem presentes na minha caminhada.

À comunidade de terreiro Inzo Musambu Hongolo Menha, à Nengua dia Nkisi Dango, à minha mãe Omibaci e aos minkisi por me orientarem e fortalecerem espiritualmente.

RESUMO

A presente pesquisa aborda as memórias e trajetórias circenses da Família Ferreira. A metodologia utilizada transita entre história oral e a etnografia e tem por principais fontes as entrevistas filmadas entre 2021 e 2024 com os membros da segunda geração da família e o acervo documental familiar (fotografias, cartazes etc.), considerando também as observações feitas em campo durante as filmagens, além das memórias e experiências pessoais do autor, que é descendente da família. O estudo apresenta a trajetória dos Ferreira iniciada na década 1940 e estendendo-se até 2020, e reflete sobre como a memória do circo permanece viva e presente no cotidiano familiar, mesmo após o baixar das lonas. Na contextualização da experiência da família Ferreira em um panorama histórico mais amplo do circo-família e circo-teatro no Brasil, a pesquisa dialoga com a produção de diversas(os) pesquisadoras(es), entre os quais destacamos Silva (1995, 2022), Duarte (1993), Bolognesi (2003), Pimenta (2005), Júnior (2011), Lopes (2023) e Gutemberg (2018). Através deste estudo, foi possível observar que as memórias e narrativas dos circenses perpassam três espaços físicos e simbólicos, identificados como a praça (mundo exterior), o picadeiro (onde acontece o rito de encontro entre o mundo exterior e interior através do espetáculo) e o fundo (espaço da vida cotidiana e privada do circo). A compreensão desses três espaços e das relações estabelecidas entre eles foi fundamental para olhar de forma tridimensional para o circo-família e reconhecer os papéis que cada indivíduo assumiu dentro da estrutura familiar e da empresa. A história da família Ferreira, majoritariamente constituída por mulheres, possibilita também a observação sobre as relações de gênero e protagonismos femininos no contexto circense. Apesar da grande capilaridade e importância das artes circenses na constituição da cultura nacional, aferimos que a história do circo é ainda um campo pouco explorado pela historiografia das artes cênicas, sobretudo quando se trata de sua presença no interior do país. Assim, este trabalho oferece sua contribuição ao abordar aspectos regionais do circo no interior do Estado de São Paulo.

Palavras-chave: Circo-família; Circo-Teatro; Memória circense; História do circo; Mulheres no circo.

ABSTRACT

This research examines the memories and circus trajectories of the Ferreira Family. The methodology combines elements of oral history and ethnography, drawing primarily on filmed interviews conducted between 2021 and 2024 with members of the family's second generation, as well as the family's documentary archive (including photographs, posters, and other materials). It also considers field observations made during filming, along with the author's own memories and personal experiences as a descendant of the family.

The study traces the trajectory of the Ferreira family from the 1940s to 2020 and reflects on how the memory of the circus remains vivid and present in the family's daily life, even after the tents have come down. In contextualizing the Ferreira family's experience within a broader historical panorama of the *circus-family* and *circus-theater* in Brazil, the research engages with the work of several scholars, including Silva (1995, 2022), Duarte (1993), Bolognesi (2003), Pimenta (2005), Júnior (2011), Lopes (2023), and Gutemberg (2018).

Through this study, it was possible to observe that the memories and narratives of circus performers traverse three physical and symbolic spaces, identified as the **Town** (the external world), the **Ring** (where the ritual encounter between the external and internal worlds takes place through performance), and the **Backlot** (the private, domestic sphere of circus life). Understanding these three spaces and the relationships established among them was essential to perceiving the *circus-family* in a tridimensional way and recognizing the roles that each individual assumed within both the family structure and the circus enterprise. The history of the Ferreira family — predominantly composed of women — also allows for the observation of gender relations and female protagonism within the circus context. Despite the wide reach and cultural importance of circus arts in shaping Brazilian national culture, the history of the circus remains an underexplored field within the historiography of the performing arts, particularly regarding its presence in the country's interior regions. Thus, this work contributes to the field by highlighting regional aspects of circus life in the interior of São Paulo State.

Keywords: *Circus-family; Circus-theater; Circus memory; Circus history; Women in the circus.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 – Entrevistas.....	16
Figuras 1 e 2 – <i>Astley Royal Amphitheatre of Arts</i> , Philip Astley; <i>Royal Circus</i> , Charles Hughes.....	33
Figura 3 – Árvore Genealógica da Família Ferreira.....	50
Figura 4 – <i>Irmãs Ferreira</i> : Mercedes e Carmelinda, déc. 1940.....	52
Figura 5 – Mário Furquim (Miúdo), déc. 1950.....	58
Figura 6 – <i>Circo Guaraçaí</i> , Promissão/SP, 1957.....	65
Figura 7 – <i>Circo Guaraçaí</i> , Clementina/SP, c.1957.....	66
Figura 8 – Família Ferreira e artistas contratados no <i>Circo Guaraçaí</i>	67
Figuras 9 e 10 – Cartazes de divulgação do <i>Circo-Teatro Irmãs Ferreira</i>	68
Figuras 11 e 12 – Escada giratória, Merle Mare; Escada, Merle, Carmelinda, Chiquita e Miúdo.....	74
Figuras 13 e 14 – Os demônios do ar, c. 1958; os demônios do ar na escada giratória, c. 1958.....	75
Figuras 15 e 16 – Monociclo, Miguel Valasco, déc.1950; Percha de ombro/Parada de Bambu, artistas contratados não reconhecidos.....	76
Figuras 17 e 18 – Luta Livre; Esquete: <i>O barbeiro Pipoquinha</i>	77
Figuras 19 e 20 – Deslocação, Deslocação, Jovania; Rola-Rola, Jovania.....	77
Figura 21 – A hora do rádio com <i>Trio Paulistano</i> , os palhaços Pipoquinha e Piruá e a dupla formada por Chiquita e Merle. <i>Circo Guaraçaí</i> , Clementina/SP, c.1958.....	78
Figuras 22 e 23 – Foto autografada das Irmãs Castro; Merle Mare, Irmãs Galvão – Mary e Marilene e Lico, Guarantã/SP, 1958.....	80
Figuras 24 e 25 – Dupla Sertaneja Mário e Marinho e Merle Mare, c. 1957; Selo da dupla <i>Cascatinha e Inhana</i> , dado de presente pela cantora.....	80
Figuras 26 e 27 – Casamento do Palhaço Pipoquinha, déc.1950; Miguel e Miúdo em <i>Príncipe da Maçonaria</i> , déc. 1960.....	83
Figura 28 – Velório de Joaquim Ferreira, 1959.....	85
Figura 29 – Marquise do <i>Circo Nacional</i> , déc. 1960.....	88
Figura 30 – Marquise do <i>Circo-Teatro Colina</i> , déc. 1960.....	95
Figura 31 – <i>Circo-Teatro Bandeirantes</i> , 1981.....	99
Figuras 32 e 33 – Gasola, Jane, Chico Biruta e Miúdo, no <i>Circo-Teatro Bandeirantes</i> ;	

O casamento de Chico Biruta, com Carmelinda Ferreira no papel da noiva.....	101
Figura 34 – <i>Circo Brasil 2000</i> , déc.1990.....	104
Figuras 35 e 36 – “As gatinhas” e banda do <i>Circo Brasil 2000</i>	106
Figura 37 – <i>Miami Circus</i> , déc. 1990.....	108
Figura 38 – <i>New World Circus</i> , déc. 1990.....	109
Figura 39 – <i>Circo de Teatro do Tiriri</i> , 2017.....	111
Figura 40 – Plateia e Palco do <i>Circo de Teatro do Tiriri</i> , 2017.....	112
Figura 41 – Gercina.....	117
Figura 42 – Espetáculo <i>O preto de Alma Branca</i> , década de 1950.....	121
Figura 43 – Miúdo montando a rede de segurança, década de 1960.....	134
Figura 44 – Merle e Pipoquinha, em <i>O casamento do palhaço</i>	142
Figura 45 – Merle Mare aos 14 anos.....	146
Figura 46 – Mudança de praça, 1986.....	149
Figura 47 – Circo após uma tempestade, década de 1950.....	155

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 – História e memória do circo no Brasil: um breve panorama.....	22
1.1 O estudo do circo no Brasil	23
1.2 Circo-Teatro	29
1.3 Circo-Família.....	41
Capítulo 2 – Memória e trajetória circense da família Ferreira	45
2.1 Das rodoviárias ao picadeiro: a raiz na viola, um caminho para o circo.....	51
2.2 <i>Circo Irmãos Miranda</i> : a iniciação.....	56
2.3 Do <i>Circo Guaraçá</i> ao <i>Circo-Teatro Irmãos Ferreira</i>	62
2.4 <i>Circo-Teatro Irmãos Ferreira</i> e a identidade familiar.....	67
2.4.1 O espetáculo.....	72
2.4.2 A primeira parte: variedades.....	73
2.4.3 A segunda parte: hora do rádio.....	78
2.4.4 A terceira parte: teatro	83
2.5 A morte do patriarca: diante da encruzilhada.....	84
2.6 Lonas, nomes e caminhos	86
2.6.1 <i>Circo Nacional</i> , o circo do Pipoquinha	88
2.6.2 Sob outras lonas: <i>Circo Uberlândia</i> , <i>Circo-Teatro Romano</i> , <i>Circo Irmãos Santos</i>	91
2.6.3 <i>Circo-Teatro Colina</i> (1965-1970), <i>Circo-Teatro Sete Estrelas</i> (1970-c.1972), <i>Circo Latino-Americano</i> (c.1972-1980)	95
2.6.4 <i>Circo-Teatro Tonico e Tinoco/Circo-Teatro Bandeirantes</i>	99
2.6.5 <i>Circo Record</i> (1980-1982), a TV e a Pérola Negra	102
2.6.6 <i>Circo Brasil 2000</i> (1985-1998).....	104
2.6.7 Os circos de tiro: <i>Miami Circus</i> e <i>New World Circus</i> (1992-1997)	108
2.6.8 <i>Circo Real Madri</i>	110
2.6.9 <i>Circo de Teatro Tiriri</i> : revivendo o teatro no circo (2016-2018).....	111
Capítulo 3 – Entre o fundo, o picadeiro e a praça: narrativas e memórias da vida circense.....	116
3.1 Gercina, uma história difícil de contar	117
3.2 <i>O Preto de Alma Branca</i> e <i>o Boi Pintadinho</i>	121
3.3 <i>Sete Estrelas</i> – Circo Caboclo	129
3.4 O transformador	134
3.5 A outra escola	137
3.6 O baile na cidade	141

3.7 O casamento do palhaço e outros romances	142
3.8 Nome de estrela.....	146
3.9 A galinha caipira e o bilhete	148
3.10 O pó da estrada e a melhor comida do mundo	149
3.11 O trailer no quintal.....	150
3.12 O picadeiro no fundo de casa	152
3.13 “Do que tem não falta nada”	155
Considerações Finais.....	157
REFERÊNCIAS.....	165
ANEXO A — CARTAZ 1: CIRCO TEATRO IRMÃS FERREIRA.....	170
ANEXO B — CARTAZ 1: CIRCO TEATRO IRMÃS FERREIRA.....	171
ANEXO C — MODA DE VIOLA “OLGUINHA”	172
ANEXO D — MODA DE VIOLA “A SEGUNDA GUERRA”.....	173
ANEXO E — MODA DE VIOLA “DESPEITO TRISTE”	174
ANEXO F — MODA DE VIOLA “VIDA DE SOLTEIRO”	175
ANEXO G — PALHAÇOS.....	176

Introdução

A família Ferreira começou sua trajetória em meados da década de 1940. Na época, meu bisavô Joaquim Ferreira, violeiro autodidata e compositor, e suas duas filhas mais velhas, Carmelinda e Mercedes, faziam apresentações musicais em rodoviárias e bares de uma pequena cidade do interior paulista. Ao som da viola, as meninas cantavam em troca de gorjetas, uma forma encontrada de superar as dificuldades financeiras enfrentadas pela família. Através de uma dessas apresentações, foram convidadas para fazer um show no picadeiro do *Circo Irmãos Miranda*, onde estrearam e conquistaram os aplausos da plateia – começava ali, com a jovem dupla sertaneja *Irmãs Ferreira*, uma longa trajetória da família na vida circense.

A família seguiu com o circo, onde aprendeu os ofícios do picadeiro e, após alguns anos, se tornou proprietária de sua própria lona, a princípio nomeada como *Circo Guaraçai* e posteriormente rebatizada como *Circo-Teatro Irmãs Ferreira*. O núcleo familiar se manteve unido até o falecimento do patriarca no final de 1959, e a partir de então a família se dividiu, com alguns de seus membros buscando outros caminhos no contexto circense. A história da família, a partir deste momento, exige especial atenção aos fluxos vividos por seus integrantes, às divisões e reorganizações do núcleo familiar e aos diversos desdobramentos e ramificações que se estendem através das décadas e alcançam nossos dias. Compreendo o próprio processo de pesquisa e escrita desta dissertação como fruto e continuidade deste caminho familiar.

Descendente e herdeiro desta história, através de meus avós maternos Merle Mare de Paula (filha de Joaquim e Gercina Ferreira) e Vicente de Paula, mas não tendo vivido sob a lona, minha experiência com o circo se construiu a partir de seus vestígios: as histórias contadas pela minha avó e avô; bordões de palhaço e frases dos melodramas presentes na fala cotidiana de minha avó; as modas de viola e guarânias, pão diário na casa de meus avós e nos almoços de final de semana; os álbuns de fotos com imagens de um circo em preto e branco; eventuais encontros de final de ano em que saíamos de Franca/SP, minha cidade natal, para nos juntarmos ao restante da família, minhas tias-avós, primas e primos, no pequeno município de Rincão/SP, onde parte da família reside.

A relação íntima com esses vestígios teve grande importância na escolha de meus caminhos profissionais e na escolha pelas artes cênicas como ofício. Por muito

tempo desejei um mergulho mais profundo na história circense de minha família, mas foi só em 2021 que o desejo se materializou em projeto por meio da iniciativa de gravar um documentário a partir de entrevistas feitas, a priori, com a geração mais velha da família. Ainda lidando com a sombra da pandemia, entre setembro e novembro daquele ano realizamos, com apoio do Itaú Cultural, uma série de quatro entrevistas nas cidades de Franca e Rincão, no interior do estado de São Paulo, e Camanducaia, no sul de Minas Gerais. Nessas entrevistas e na produção de um primeiro vídeo experimental, contei com a parceria artística de Maria Thais Santos Lima, Morris Picciotto, Ygor Boy e minha tia Sandra Mara de Paula, colaboradora fundamental na pesquisa para preparação do roteiro. Em fevereiro de 2022, o minidocumentário fez parte da programação on-line da Ocupação Benjamim de Oliveira¹, em que também participamos do “Webinário memória e reinvenção”, com a mesa “Memórias e experiências audiovisuais no circo”, da qual fizemos parte eu, minha avó Merle, minha tia Sandra e Mariana Gabriel², neta de Maria Eliza Alves dos Reis (Palhaço Xamego) e realizadora de documentários sobre circo. A mesa foi mediada pela cineasta e documentarista Paula Gomes³.

O projeto de editar um filme documentário de maior extensão ainda não foi concluído, no entanto, a experiência de 2022 me impulsionou ainda mais no sentido de mergulhar nas memórias do circo. A percepção de que a história da família Ferreira se relaciona ao contexto amplo das artes circenses no país me levou a retornar para os estudos acadêmicos. No processo de pesquisa pude conhecer melhor a produção acadêmica dedicada à memória do Circo, que, apesar de tardia, vem em crescente ascensão desde os primeiros artigos produzidos no final da década de 1970, com cada vez mais pesquisadores se somando aos esforços para atribuir a real dimensão e importância que as artes circenses ocupam na formação sociocultural do país.

O circo é, até meados do século XX, possivelmente a manifestação cênica de maior capilaridade social, e seu caráter itinerante e popular possibilitou que estivesse presente das capitais aos mais recônditos municípios dos interiores do país. Dotado de uma admirável capacidade de adaptação e assimilação de linguagens artísticas e

¹ A 54ª Ocupação Itaú Cultural teve como tema o artista circense Benjamim de Oliveira e aconteceu presencialmente no espaço Itaú Cultural, na cidade de São Paulo, de 27 de novembro de 2022 a 13 de março de 2023. A ocupação paralela on-line contou com uma série de exposições de filmes, webinários e outros conteúdos sobre circo.

² Mariana Gabriel dirigiu o documentário *Minha avó era palhaço* (2016) e a série documental *Guarany, Histórias do Circo dos Pretos* (2021).

³ Diretora de *Jonas e o circo sem lona* (2015).

elementos culturais regionais (Silva, 2022), o circo ganhava colorações diferentes a depender da região em que circulava e do público para quem se apresentava. Para produzir uma historiografia do circo é, portanto, necessário olhar para como este se manifestou e se manifesta nos seus diversos contextos, o que torna cada experiência narrada importante para uma compreensão ampla do circo no Brasil.

Durante o processo de pesquisa, realizei, em julho de 2024, uma segunda série de entrevistas, contemplando alguns familiares que ainda não haviam sido entrevistados e entrevistando novamente outros que considere necessário, já que a pesquisa me suscitou novas perguntas. Considerando todos os desdobramentos da família Ferreira no circo, é possível dizer que a maioria dos familiares estava em atividade até o final da década de 1990. Com o envelhecimento da segunda geração e as condições desfavoráveis para os circos de pequeno e médio porte, esse período marcou o baixar das lonas. No entanto, alguns parentes mantiveram a atividade circense até 2020, quando, diante da pandemia de COVID-19, o *Circo Real Madri*, mantido por Alex Ferreira (Fofinho) nos bairros da periferia de Campinas/SP, encerrou suas atividades definitivamente. Na pesquisa realizei o mapeamento desse percurso, mas o foco maior das análises se restringe aos anos iniciais, que descrevem o processo de iniciação da família no circo e sua constituição como família circense, entendendo que o tempo não me permitiria aprofundar os acontecimentos mais recentes, o que demandaria também realizar entrevistas com familiares das gerações mais novas e levantar os registros documentais relativos a esse período.

Quanto à metodologia empregada para esta pesquisa, ressalto que há uma dimensão historiográfica e uma dimensão etnográfica, não me restringindo a uma única linha metodológica, mas me inspirando e me utilizando de recursos metodológicos diversos e que considere mais adequados e necessários à construção do percurso da pesquisa. Os registros audiovisuais das entrevistas são a principal fonte documental. O acervo fotográfico da família e alguns panfletos diversificam e complementam a base documental, mas é sobretudo da memória transmitida por meio da oralidade que ela se constitui, o que nos coloca no campo da História Oral.

Essa metodologia se fez a mais apropriada para os fins deste projeto, uma vez que eu mantenho uma relação direta com a família Ferreira e o lugar de parente é um facilitador para a interlocução. Soma-se o fato de que o caráter itinerante do circo torna complexa a busca por fontes documentais como notas em jornais, alvarás etc., o que demandaria uma árdua busca nos acervos dispersos por todas as regiões em que a

família circulou. Além disso, um dos principais objetivos desta pesquisa é justamente abordar os aspectos subjetivos, a experiência da vida circense em seus diversos âmbitos e participar dos processos de constituição de narrativas e produção das memórias individuais e coletivas da família.

O conceito de memória é crucial porque na memória se cruzam passado, presente e futuro; temporalidades e espacialidades; monumentalização e documentação; dimensões materiais e simbólicas; identidades e projetos. É crucial porque na memória se entrecruzam a lembrança e o esquecimento; o pessoal e o coletivo; o indivíduo e a sociedade, o público e o privado; o sagrado e o profano. Crucial porque na memória se entrelaçam registro e invenção; fidelidade e mobilidade; dado e construção; história e ficção; revelação e ocultação (Neves, apud Delgado, p. 18, 2006).

Compreender a memória como processo ativo de criação aproxima o esforço historiográfico, empenhado nesta pesquisa, à pesquisa em artes cênicas. Assim, ao tratar da memória, não me volto somente ao passado, mas também aos movimentos suscitados no âmbito familiar pela própria dinâmica da pesquisa. Segundo Portelli, a memória não é

um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações. Assim, a utilidade específica de fontes orais para o historiador repousa não tanto em suas habilidades de preservar o passado quanto nas muitas mudanças forjadas pela memória. Essas modificações revelam o esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas, e colocar a entrevista e a narração em seu contexto histórico (Portelli, 1997, p. 33).

Ainda sobre a metodologia em História Oral, a formulação dos questionários é um dos momentos de grande importância, uma vez que interfere diretamente na condução das entrevistas. Intuitivamente, desde as filmagens em 2021, juntamente com minha tia Sandra Mara, já havíamos elaborado uma entrevista semiestruturada, a partir do que conhecíamos do circo e também do que não sabíamos, do que gostaríamos de saber. Pensamos em algumas perguntas específicas para as entrevistas, deixando também um espaço amplo para os temas trazidos pelas pessoas entrevistadas. Dessa forma, mesmo com a presença de câmeras e microfones, as entrevistas foram marcadas por um estado de informalidade, de “prosa”, o mais próximo possível da forma como sempre ouvíamos as histórias sobre o circo. Mesmo nas entrevistas realizadas em 2024, em que as questões já estavam mais maduras, nunca houve uma sequência rígida para que as perguntas fossem

feitas. Partíamos sempre de uma apresentação da/o entrevistada/o e da proposição de que falasse sobre a sua experiência e história no circo. A partir desse primeiro estímulo e do caminho traçado pela/o entrevistada/o, as perguntas preestabelecidas eram realizadas em momentos oportunos, buscando os “ganchos” no diálogo, para usar um termo do teatro. Esse formato possibilitou que as pessoas entrevistadas se sentissem à vontade e ao mesmo tempo trouxessem temas e informações não previstos inicialmente na elaboração do questionário.

Outra característica das entrevistas é que algumas delas foram realizadas individualmente e outras, em duplas ou grupos, sendo notável as diferenças entre esses dois formatos. Enquanto as individuais tendem a se constituir em uma linha narrativa mais definida e cronológica, as coletivas nos oferecem uma dimensão maior das relações pessoais e das diferentes perspectivas sobre os mesmos acontecimentos. Nesses registros em grupo, a dinâmica da construção de memórias coletivas se dá de forma muito dinâmica, evidenciando através do próprio proferir as confluências, divergências, as contradições, as lacunas. Muitas vezes, era através dessa dinâmica do proferir entre as entrevistadas (e entrevistador/es), e da complementaridade das falas, que se elucidava melhor um determinado fato ou se aproximava com maior precisão de alguma data. As entrevistas de 2021, por serem mais voltadas à produção do filme documental, contaram com vários momentos de manifestações artísticas, como canções e o processo de maquiagem do palhaço Tiriri.

Foram realizadas ao todo 9 entrevistas, com o total de 11 pessoas entrevistadas, sendo que 6 participaram de mais de uma entrevista. As informações sobre as entrevistas estão organizadas na tabela abaixo:

Tabela 1 – Entrevistas

Entrevista	Local	Data	Entrevistados	Mídia	Parentesco (em relação ao entrevistador)
1	Franca – Chácara dos meus pais	26/09/2021	Merle Mare de Paula e Vicente de Paula (avós)	Vídeo	Avós maternos
2	Franca – Casa dos meus avós	27/09/2021	Merle Mare de Paula e Vicente de Paula (avós)	Vídeo	Avós maternos
3	Camanducaia	07/10/2021	Devanir Ferreira - Tiriri	Vídeo	Tio-avô

			(tio-avô)		
4	Rincão	10/12/2021	Carmelinda Ferreira (Fia) e Mercedes Ferreira	Vídeo	Tias-avós Obs.: as irmãs mais velhas.
5	Rincão	11/12/2021	Carmelinda, Mercedes, Merle Mare, Diva, Sônia e Cida	Vídeo	Tias-avós e avó Obs.: todas as irmãs Ferreira (com exceção de Dirce, já falecida na época).
6	Pedrinhas Paulista	11/07/2024	Eurípedes (Lico/Piruí)	Vídeo	Tio-avô
7	Pedrinhas Paulista	12/07/2024	Luciana	Áudio	Prima Obs.: filha de Eurípedes.
8	Rincão	13/07/2024	Sônia, Diva e Cida	Vídeo	Tias-avós
9	Rincão	13/07/24	Edson Valasco	Vídeo	Primo Obs.: filho de Mercedes

Para além do registro das entrevistas, houve também uma atenção especial ao fluxo das narrativas, memórias e afetos observados em outros momentos durante a estadia em “campo” e também das experiências e memórias pregressas à pesquisa. A observação das experiências em momentos informais, durante o almoço, o café, das conversas espontâneas na varanda e da constituição dos espaços físicos contribui para a percepção de como a memória do circo se faz presente no cotidiano. Essa abertura de olhar para o cotidiano e para a observação dos modos de vida e produção de memória é essencial para dimensionar como a experiência do e no circo está encarnada no dia a dia familiar e individual dos entrevistados. A “serragem nas veias” pulsa, mesmo quando a vida está organizada de modo sedentário, muitas vezes se manifestando de forma subliminar.

Estabelecer uma relação analítica com o cotidiano demandou outros recursos metodológicos, encontrados nos estudos etnográficos e, como integrante da família, em alguma medida autoetnográficos. A prática etnográfica segundo sintetiza Carmem de Mattos é a prática de tornar o estranho familiar e o familiar, estranho (Mattos e Castro, 2011), movimento que me parece fundamental sobretudo a um pesquisador

que se encontre numa posição intermediária entre a proximidade e o distanciamento em relação ao “objeto” pesquisado e às pessoas entrevistadas – colaboradoras de pesquisa. Assumir o lugar como pesquisador integrante da família e compreender que o processo de escrita se daria de forma intrínseca aos processos coletivos de produção da memória familiar foram fundamentais na busca de uma linguagem justa, uma forma de escrita atravessada por “múltiplos níveis de consciência, conectando o pessoal ao cultural” (Gama, 2020, p.190) e que se alocasse na intersecção entre as artes circenses e o contexto sociocultural em que as memórias se projetam e se entranham nos modos de vida cotidianos.

Nesse sentido, os estudos em etnocenologia também ofereceram importantes ferramentas conceituais e metodológicas, possibilitando a observação das diversas espetacularidades evidenciadas na pesquisa, uma vez que a prática etnocenológica se fundamenta no reconhecimento e estudo dos “Corpos em Teatralidade e Espetacularidade, nos Ritos Cotidianos, nos Ritos Espetaculares e nos Espetáculos propriamente ditos” (Velo, 2016), perspectiva que me permite observar, por exemplo, a dimensão de teatralidade presente no ato de narrar as memórias, desde a preparação para a entrevista, a maquiagem, até aquilo que é narrado e a forma como é narrado. Nesse aspecto há uma confluência entre as metodologias adotadas, no entendimento de que a própria presença do pesquisador e o processo de pesquisa são agentes junto ao grupo entrevistado, provocando um processo de reelaboração e produção de memórias e afetos.

Ainda na interface com a etnocenologia, adoto os princípios metodológicos dessa disciplina que preconizam “os diálogos com a pluralidade dos saberes humanos” e a “utilização de um léxico próprio, e referente a cada manifestação investigada, como estratégia de reconhecimento da alteridade” (Velo, 2016, p. 89). Na prática etnocenológica, “cada manifestação é estudada a partir de seu interior e do que compreendem que estão fazendo os seus fazedores” (Velo, 2016, p. 92), considerados “colaboradores” da pesquisa.

Ainda no que se refere às fontes e bases metodológicas da pesquisa, o acervo fotográfico da família foi de grande importância, disperso entre os familiares, as suas cidades de residência e guardados em álbuns e caixas de papelão, na maioria dos casos em condições precárias de conservação. O contato com esse material se deu durante as viagens para gravação das entrevistas e, nessas ocasiões, selecionei e digitalizei 183 fotografias, 3 panfletos de divulgação, 4 letras de música datilografadas

de autoria de Joaquim Ferreira – a maioria desse material referente ao período entre os anos 1950 e 1970. Há no acervo familiar muitas fotografias que retratam períodos posteriores, mas que não foram acessadas ou digitalizadas para fins desta pesquisa, ficando como uma demanda futura para a organização do acervo documental.

Fotografias, panfletos e outros documentos eram solicitados previamente à data da entrevista. Assim, as gravações eram precedidas por um mergulho imagético junto ao colaborador, em que conversávamos sobre as fotos e aquecíamos a memória e os afetos. Esse processo auxiliou bastante na reorganização do questionário, suscitando novas questões e apontando caminhos para condução da entrevista. As fotografias retratam tanto o espetáculo – sendo um bom registro dos números e espetáculos realizados no período – como também apresentam cenas do cotidiano do fundo do circo, montagem da lona, as barracas onde moravam e os deslocamentos entre uma praça e outra. A inserção e a análise das imagens no corpo da dissertação de forma articulada aos relatos orais dão materialidade às narrativas construídas, sendo o cruzamento dessas diferentes fontes de grande importância para o registro das memórias da família Ferreira e desenvolvimento da pesquisa.

No primeiro capítulo da dissertação, intitulado “História e memória do circo no Brasil: um breve panorama”, realizo uma revisão bibliográfica dos principais pesquisadores de circo dedicados ao estudo da história e memória do circo e com os quais dialogo na escrita da dissertação, com ênfase para a produção de Erminia Silva (1996; 2022), Daniela Pimenta (2005), Mário Fernando Bolognesi (2003), Regina Horta Duarte (1993), Jaqueline Gutemberg (2018) e Daniel de Carvalho Lopes (2022; 2023), que têm sido fundamentais para a compreensão das artes circenses no Brasil e do contexto recortado para esta pesquisa. Esse capítulo, que descreve como se deu a presença e as transformações do circo desde sua chegada em território nacional, é fundamental para compreendermos o momento histórico vivido pela família Ferreira quando entraram para o mundo circense. Nesse capítulo também apresento os conceitos Circo-Família – proposto por Erminia Silva (1995) para descrever a natureza e a estruturação dos circos de base familiar – e Circo-Teatro, abordando suas principais características e organização do espetáculo.

No segundo capítulo, “Memórias e Trajetórias circenses da família Ferreira”, narro a história da família Ferreira desde sua entrada para o circo em 1940, o processo de iniciação e aprendizagem, sua constituição como família circense e os desdobramentos da trajetória da família no circo. Analiso os relatos, estabelecendo diálogo com outras fontes bibliográficas e buscando articular a experiência específica da família Ferreira ao contexto mais amplo do circo no Brasil. Em especial com o contexto regional, considerando que o circo, através de seu processo dinâmico e de trocas constantes com a praça, ganha colorações distintas na relação com o público com quem interage.

Como espaço extremamente dinâmico, próprio da cultura circense, o circo fundado por Joaquim Ferreira não teve um único nome. A família passou por diversas divisões, reorganizações e transformações, dando origem a outros circos, além de ter mantido relações de trabalho com outros circos e famílias circenses. É possível, como me proponho neste estudo, observar essas transformações a partir dos nomes dados aos circos da família em diversos momentos, sendo o próprio nome um denotativo de suas características, tempo histórico e mesmo de eventos familiares de ordem privada. Entre os diversos nomes, abordo como o de *Circo-Teatro Irmãs Ferreira* ocupa um lugar especial de significação e identidade familiar. Apesar do pouco tempo em que esteve na marquise (frente do circo), destaca-se seu valor simbólico, uma vez que sintetiza a gênese e a genealogia da experiência circense da família Ferreira, anuncia o tipo de espetáculo que levavam e suscita uma importante discussão de gênero sobre a presença feminina no circo. Era comum aos circos familiares serem nomeados como “Irmãos...”, mas raramente eram nomeados como “Irmãs...”⁴, o que no caso da família Ferreira não poderia ser mais justo, uma vez que, dos 11 filhos do casal Joaquim e Gercina Ferreira, 7 eram mulheres.

No terceiro capítulo, “Entre o fundo, o picadeiro e a praça – narrativas e memórias da vida no circo”, abordo experiências das trajetórias de vida e relatos orais registrados nas entrevistas e nas vivências em campo. Observo as memórias do circo na família com enfoque nos aspectos da vida cotidiana e social, entendendo-o como uma comunidade nômade de base familiar, com modos próprios de organização interna e de relação com o mundo externo – a praça. Uma vez que a memória através

⁴ Embora as pesquisas históricas sobre circo ainda sejam insuficientes para uma determinação mais precisa sobre o número de circos nomeados como “Irmãs...”, somente encontrei registro do Circo Irmãs Silva, da família da pesquisadora Erminia Silva.

de seus múltiplos fios conecta experiências passadas e presentes, o exercício foi também observar como a experiência do circo permanece vívida para a família Ferreira, constituindo-se como imaginário e modo de ser-estar no mundo mesmo após o baixar das lonas.

Ao olhar para essa história e para os afetos que colore as falas das(os) entrevistadas(os), fica evidente como o circo foi para a família Ferreira um lugar de possibilidade de existência, identidade, pertencimento, reconhecimento e aprendizado. Nas palavras do meu tio-avô Devanir Ferreira, “todo circo tem uma cerca, dentro da cerca é um mundo à parte”, o que relaciono com outra frase dita por ele em uma conversa não registrada: “o circo não muda, o que muda é a praça”. Ele não se referia ao circo como um lugar estático, já que acabara de descrever as diversas transformações pelos quais o circo passou, mas apresentava o circo como um território que caminha – a cada nova cidade, a paisagem e as relações com o mundo exterior mudam, porém dentro do gradil do circo há uma comunidade estruturada, organizada sob modos próprios de aprendizagem, divisão de trabalho etc. (Silva, 1996; Bolognesi, 2003).

O circo familiar, como território que caminha, pode ser observado a partir de sua relação interna e externa à cerca que separa esses dois mundos. No entanto, essa fronteira é relativamente permeável, e as trocas do circo com o mundo externo se dão tanto através de sua dimensão espetacular como também naquilo que concerne à vida invisível do circo. Perpassam a vida das pessoas circenses, seja nas interações cotidianas com o mundo externo ou na sua dimensão privada. Ouvindo as narrativas, cheguei à compreensão de que o circo se constitui na relação de três espaços físicos-simbólicos que identifico como *a praça* (mundo exterior), *o picadeiro* (onde acontece o rito de encontro entre o mundo exterior e interior por meio do espetáculo) e *o fundo* (espaço da vida cotidiana e privada do circo). Cada um desses espaços exigia da pessoa circense modos diferentes de comportamento e interação social, atravessados por questões morais, culturais, recortes de gênero e raça, cuja complexidade só pode ser compreendida ao olhar para o entrecruzamento desses três aspectos da vida do circense.

O fundo do circo é revelador de outras camadas inimagináveis a quem observa apenas o espetáculo, desde aquelas que correspondem às práticas comuns e necessárias à manutenção dos circos familiares, como aquelas que são específicas a cada família, e que muitas vezes precisavam permanecer ocultas. Nesse sentido, uma

história exemplar é a iniciação da família na umbanda, quando passaram a cultuar em uma barraca no fundo do circo as entidades da religiosidade afro-indígena – Exús, Caboclos e Pretos velhos. Faziam uma gira⁵ sem atabaque, numa evidente estratégia de proteção, já que precisavam ocultar sua religiosidade em uma sociedade predominantemente católica. Nesse período, os circenses estavam sujeitos a “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” (Silva, 1996, p. 113). É, portanto, a partir do campo relacional estabelecido entre esses três espaços físicos-simbólicos, fundo do circo, picadeiro e praça, que busquei perscrutar os materiais documentais, aspirando chegar a uma compreensão ampla do circo tecida pela multiplicidade e complexidade das experiências e perspectivas implicadas.

Busco também identificar similaridades e singularidades entre a experiência da família Ferreira e outras experiências circenses documentadas, contribuindo para a composição mais ampla da memória do circo no Brasil. As memórias e histórias das famílias circenses constituem-se num espaço de cruzamentos, ecos, similaridades e especificidades, e este trabalho objetiva se somar ao mosaico de outras iniciativas e trabalhos pela valorização do circo como espaço e manifestação de grande importância no tecido sociocultural nacional. No Brasil, apesar da visível ampliação de pesquisa em circo, ainda há pouco conhecimento das famílias circenses e sua história, pouco estudo sobre o protagonismo feminino no circo, a valorização do circo como patrimônio cultural, a valorização da memória circense e de seus saberes e sujeitos.

Capítulo 1 – História e memória do circo no Brasil: um breve panorama

O circo é, por sua natureza, polissêmico e polifônico, noções defendidas pela pesquisadora Erminia Silva (2022) para conceituar a multiplicidade de linguagens, expressões e formas que constituíram e constituem as artes circenses nos diferentes momentos históricos e contextos regionais e culturais. Assim, para compreender como a Família Ferreira se insere no contexto circense, é necessária a observação sobre como as artes circenses se organizaram historicamente no Brasil e apresentar dois conceitos essenciais para este estudo: o circo-teatro e o circo-família, que estão na

⁵ Nome que se dá ao ritual na umbanda que envolve canto, reza, toque de tambores e dança.

base da experiência dessa família. Sem a perspectiva histórica e a compreensão destes conceitos, não é possível identificar as relações entre identidade, tradição e inovação, elementos que definem o constante processo de permanência e transformação das práticas circenses.

1.1 O estudo do circo no Brasil

O circo no Brasil é certamente uma das manifestações artísticas de maior capilaridade e alcance popular. Dizer isso hoje pode soar estranho, diante de um contexto em que a indústria cultural se globalizou e oferece uma diversidade de produtos para entreter seus consumidores sem mesmo que precisem sair de casa: uma infinidade de canais de TV, plataformas de streaming com milhares de filmes e seriados, jogos online etc., além da multiplicação de espaços como os shoppings, que muitas vezes são o destino de muitas famílias no seu momento de lazer (Junior, 2011b).

O circo continua presente e em movimento, assumindo novas formas de existência e resistência e ocupa lugares diversos do que já ocupou outrora. A partir de meados do século XIX até a década de 1970, o circo se consolidou no país e sustentou um lugar de destaque na vida cultural e no imaginário dos brasileiros. Em um país onde, até 2021, apenas 23,3% dos municípios possuíam teatro ou sala de espetáculo⁶, não é difícil concluir que nas décadas e séculos anteriores os espetáculos teatrais acabavam se concentrando nas capitais e em cidades de grande e médio porte, raramente alcançando municípios menores e interioranos.

No entanto, o circo, por seu caráter itinerante, rasgava os interiores, levando suas lonas aos mais recônditos rincões do país, capilaridade atestada por diversos pesquisadores (Pimenta, 2005; Silva, 2014; Xavier, 2019). O espetáculo circense, por sua natureza polissêmica e polifônica (Silva 2016, 2022), sempre agregou diversas linguagens e expressões artísticas, como as próprias definições circenses “espetáculo de variedades” e “circo-teatro” já anunciam. Sob a lona do circo, os espectadores se deparavam com uma enorme quantidade de números de equilíbrio, trapézio, acrobacias, contorcionismo, malabarismo, magia, doma de animais, danças, shows

⁶ Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 1999/2021.

musicais, palhaçada e também com representações teatrais de dramas, melodramas, dramalhões, dramas seriados e comédias.

O circo muitas vezes era o único espaço em que os espectadores podiam assistir em um único espetáculo a tudo aquilo que no dia a dia não tinham acesso. Os relatos de cronistas e jornalistas do século XIX e início do XX sobre a chegada de circos nas cidades interioranas e os relatos dos próprios circenses, em geral, corroboram a percepção de que a presença do circo movimentava e transformava o cotidiano das cidades onde armavam as lonas (Duarte, 1995, Xavier, 2019).

Segundo Erminia Silva,

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. (Silva, 2022, p. 27)

No circo realizado no Brasil, referenciais do circo europeu, trazidos pelas primeiras famílias circenses que aportaram por aqui, confluíram com referenciais das culturas locais. A comicidade, as danças, os ritmos musicais produzidos nas diversas regiões do país foram incorporados pelo circo, que, ao mesmo tempo que mantinha algo de sua tradição, se transformava assumindo cores locais (Lopes e Silva, 2022). Músicos, atores e atrizes que começaram suas carreiras no circo estiveram presentes na constituição das indústrias radiofônicas, cinematográficas, televisivas, de forma que elementos dos espetáculos circenses se fazem presentes, ainda hoje, em tipos de comicidade de programas de TV, na estrutura de programas de auditório e na teledramaturgia (Junior, 2011; Silva, 2022).

Apesar de sua importância histórica e cultural e da sua capacidade de mobilização e comunicação com um público amplo, o circo por muito tempo foi ignorado ou inferiorizado pela maioria dos intelectuais e críticos de arte. A visão preconceituosa que vinculava o circo mais ao entretenimento do que à arte resultou em uma deslegitimação das artes circenses por quem detinha o poder de validação da produção cultural. Ser visto como arte menor por uma elite cultural nunca impediu que o circo seguisse lotando as arquibancadas e provocando efusivos aplausos, gargalhadas e também lágrimas da plateia por várias gerações. Os jornais cariocas do período imperial atestam os conflitos travados entre as empresas circenses e as companhias teatrais causados pelo fato de “o público estar dando preferência aos

espetáculos circenses, esvaziando as salas teatrais”, atraindo até mesmo a presença ilustre “do imperador e imperatriz” (Silva, 2022, p. 86). Não há dúvida de que o circo é uma arte popular, produzindo espetáculos de interesse para um público amplo, uma vez que ele não era frequentado apenas pela classe trabalhadora, como acabamos de ver. Também nas cidades interioranas era muito comum encontrar no circo as autoridades locais e pessoas “importantes”, como prefeitos, fazendeiros etc., que acabavam sendo incorporados às piadas dos palhaços, que arrancavam gargalhadas da plateia ao brincar com as figuras públicas, respeitadas e muitas vezes temidas pelos lugares de poder que ocupavam.

Ainda hoje, apesar de todas as transformações culturais, o circo continua tendo um alcance expressivo. Ao realizar uma avaliação diagnóstica no colégio em que leciono em Brasília/DF, perguntei aos alunos sobre os espetáculos que já haviam assistido. Em turmas de aproximadamente 25 alunos, em torno de 6 alunos diziam já ter ido ao teatro ou a shows musicais, enquanto metade dos alunos já haviam ido ao circo, o que me causou certa surpresa e reforçou minha convicção de que as artes circenses devem ser mais estudadas, ensinadas e valorizadas.

Na academia, por muito tempo o circo passou invisível. Os primeiros estudos foram realizados entre as décadas de 1970 e 1980 por pesquisadores ligados à Universidade Estadual de São Paulo – USP, que resultaram na publicação dos artigos *O teatro popular rural: o circo-teatro* (1974), de José Carlos Barriguelli e *O circo-teatro popular* (1978) de Pedro Della Paschoa Junior, e das teses *Festa no Pedação: O Circo-Teatro e outras formas de Lazer e Cultura Popular* (1982), de José Guilherme Cantor Magnani e *Cultura e ideologia – A representação do social e do político na cultura popular* (1983), de Maria Lúcia Aparecida Montes (Lopes, 2025; Rocha, 2010; Silva, 2009).

Esses primeiros trabalhos acadêmicos circunscritos às áreas de conhecimento das ciências sociais e antropologia tiveram como principal “objeto” de pesquisa os circos que itineravam pelos bairros periféricos da cidade de São Paulo e cidades próximas à capital. O circo, nestes estudos, aparece como um meio para análise de relações e conflitos sociais presentes em um momento histórico específico, assim, as relações de trabalho e lazer da classe operária, a ascensão e dominação da indústria cultural sobre outras manifestações culturais populares, a urbanização e os conflitos advindos do êxodo rural são os reais focos de investigação. O circo e, mais especificamente, o circo-teatro são para esses pesquisadores o espaço escolhido

para observar esses conflitos de classe, expressos em seus trabalhos por meio de recorrentes e perigosas dicotomias, como rural x urbano, popular x aristocrático, cultura das classes subalternas x cultura dominante, indústria cultural x cultura popular (Silva, 1996). Em maior ou menor grau, esses primeiros estudos acabam por enquadrar a complexa e diversa conformação das artes circenses a partir de pressupostos externos ao circo, incorrendo em equívocos ou generalizações que desconhecem e/ou desconsideram o processo histórico de transformações do circo e de suas formas internas de organização do trabalho e de transmissão de saberes. A pesquisadora Erminia Silva irá afirmar que essa bibliografia

não privilegia as transformações que ocorreram no interior do circo. Mesmo com as influências externas que pode 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 (Silva, 1996, p. 21).

Erminia será uma das primeiras historiadoras a se debruçar sobre as artes circenses, precedida apenas por Regina Horta Duarte, autora da tese *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*, de 1993. Nesse trabalho, Duarte analisa principalmente publicações em jornais e livros, entre divulgações de espetáculos, críticas e crônicas. A autora contribui significativamente para os estudos do circo, principalmente no que diz respeito à percepção do público sobre o circo, como o circo era recebido, o fascínio e o temor que causavam ao chegar nas cidades, as tensões entre um projeto nacional que orientava a construção de uma sociedade sedentária e o nomadismo dos artistas circenses, que são temas centrais no trabalho. No entanto, até mesmo pela metodologia adotada e a base documental da pesquisa, a perspectiva desde dentro do circo não foi contemplada.

A dissertação de Erminia Silva, *O circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*, defendida em 1996, inaugura uma outra forma de olhar para o circo. Pertencente à quarta geração de uma família de circo, Erminia irá se dedicar a olhar para o circo desde dentro, buscando compreender como este se estrutura, se organiza internamente. Irá adotar como metodologia de pesquisa a História Oral, que encontrava resistência dentro da academia, a qual tinha dificuldades em aceitar fontes orais como base documental. A metodologia, que

consiste na produção de documentação a partir da realização e registro de entrevistas e análise de fontes orais, é, no entanto, de fundamental importância quando pesquisamos contextos como o circo, em que as memórias e saberes são transmitidos sobretudo pela oralidade. A partir dos relatos de circenses, a autora irá identificar os elementos estruturais do circo itinerante e elaborar o conceito de circo-família, fundamental para compreender como o circo se constituiu no Brasil e para a realização deste estudo que se dedica a pesquisar uma família circense.

É importante dizer que, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, foram criadas no Brasil as primeiras escolas de circo, em resposta a um longo processo de transformação dos meios de organização do trabalho e ensino das artes circenses vivenciados desde os anos 1950, quando as famílias circenses progressivamente deixaram de transmitir aos seus descendentes os conhecimentos do circo. Esse movimento não foi repentino e nem homogêneo, acontecendo de formas e em tempos diferentes a depender da região ou contexto de cada família. A percepção de que o circo poderia deixar de ser ensinado tornou-se uma preocupação e motivo de debate nos anos 1970 entre aqueles que temiam que a arte circense terminasse por desaparecer. Diversos artistas circenses e não circenses passaram a buscar novas formas de ensino/aprendizagem do circo “fora das lonas”. Esse movimento não se restringia ao Brasil, mas estava ocorrendo simultaneamente em outros países da Europa, Canadá e Austrália.

A fundação na cidade de São Paulo da Academia Piolin de Artes Circenses (APAC), em 1978, foi “a primeira experiência brasileira voltada para o ensino das artes circenses para fora do espaço familiar e da lona” (Silva, 2016, p. 11), seguida da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, no Rio de Janeiro, em 1982, Escola Picolino de Circo (BA), em 1985, Projeto Araguaia Pão e Circo (MT), em 1988, e Escola Pernambucana de Circo (PE), em 1996. Ainda na década de 1980 surgem experiências de ensino do circo voltadas não apenas para a formação profissional, mas com fins sociais, voltados à formação cidadã, recreação e educação. Nomeadas como Circo Social, essas experiências foram realizadas em diversas cidades brasileiras, principalmente em bairros periféricos. Esses novos processos de ensino das artes circenses expandiram o perfil de artistas circenses e a forma como o circo era visto. Não à toa, as experiências coincidem com a realização dos primeiros trabalhos acadêmicos que abordam o circo.

A partir da década de 1990, com os já citados trabalhos de Regina Horta Duarte e Erminia Silva, e, principalmente, nos anos 2000, os estudos sobre circo passaram a ficar cada vez mais presentes no contexto acadêmico, com pesquisas abrangendo diversos campos de conhecimento, como as artes cênicas, história, sociologia, educação e educação física. Pesquisadores vinculados a universidades públicas como UNICAMP, UNESP, USP, UNIRIO irão produzir obras de grande importância para os estudos do circo: o livro *Palhaços* (2003), de Mário Fernando Bolognesi; a dissertação *Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do circo-teatro no Brasil* (2003) e a tese *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações* (2010), de Daniele Pimenta; a tese *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil* (2004), de Daniel Marques Silva; *Mixórdia no picadeiro – Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970* (2009), de Walter de Sousa Junior. As obras e pesquisadores citados não correspondem à totalidade dos estudos acadêmicos realizados na primeira década dos anos 2000, mas são expoentes e multiplicadores da pesquisa sobre o circo, uma vez que todos eles se tornaram professores em cursos de graduação e pós-graduação.

A partir de 2010, veremos se multiplicar as pesquisas abordando temas muito diversos dentro do universo circense, como palhaçaria, acrobacia, pedagogia do circo, segurança no circo, circo no contexto educacional, circo social, circo novo, circo contemporâneo, memória do circo, circo-teatro, relações de gênero e raça no circo, entre tantos outros. Não é objetivo deste trabalho mapear toda a gama de pesquisadores e trabalhos produzidos recentemente, mas vale apontar algumas iniciativas dentro e fora da academia dedicadas à produção de conhecimento sobre as artes circenses, como o *Centro de Memória do Circo (CMC)*, “vinculado à Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da Prefeitura Municipal de São Paulo, primeira instituição da América Latina consagrada exclusivamente à memória e à cultura do circo”⁷, fundada em 2009, sob coordenação de Verônica Tamaoki; o *Circus – grupo de pesquisa em circo*, em atividade desde 2006 na Faculdade de educação física - FEF, da Universidade Estadual de Campinas, sob coordenação do professor Marco Antonio Coelho Bortoleto e da pesquisadora Erminia Silva (até seu falecimento em março de 2024); o site *Circonteúdo – portal da diversidade circense*, iniciativa

⁷ Informação extraída do site oficial do *Centro de Memória do Circo*.

vinculada ao *Circus* e que disponibiliza gratuitamente centenas de pesquisas e produções circenses diversas (Lopes; Silva; Carneiro, 2022) atualmente sob coordenação do pesquisador Daniel de Carvalho Lopes; a *Escola Nacional de Circo*, que além dos curso formativos também tem realizado publicações visando fortalecer a memória e difundir o conhecimento sobre o circo; o *Grupo de Trabalho de Circo e Comicidade*, que se reúne anualmente nos congressos e reuniões científicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, promovendo o encontro de pesquisadores de circo de todo o Brasil.

Apesar da ampliação significativa das pesquisas em circo, há um campo vasto a ser explorado. O circo é um universo complexo e diverso, que em seus mais de 200 anos de existência no Brasil passou por muitas transformações. Nesse processo de constante movimento das artes circenses, o espaço do circo também vivenciou diversas tensões, e definições como circo tradicional, novo, contemporâneo, como veremos mais adiante, não estão isentas de contradições. Disputas de perspectivas e compreensões diversas e mesmo contraditórias, a depender do tempo histórico, do espaço geográfico, pontos de vista e outros fatores contextuais permeiam a história do circo. Uma das grandes contribuições que os estudos sobre história e memória do circo podem trazer é, justamente, o de se evitar visões parciais e estereotipadas pelos próprios artistas e pesquisadores do circo. Nesse sentido os estudos destinados à historiografia e memória do circo são ainda insuficientes para abarcar a dimensão que o circo tem no contexto nacional. Outro fator digno de nota quando pensamos nas contribuições acadêmicas para as artes circenses é o quanto o circo ainda ocupa um espaço minoritário dentro das universidades. Ainda hoje não há no Brasil nenhum curso de graduação em Circo e sua presença se restringe a disciplinas ofertadas em alguns cursos de artes cênicas e educação física e atividades de extensão.

1.2 Circo-Teatro

O entendimento sobre circo-teatro será de fundamental importância para a compreensão da trajetória da família Ferreira no circo, visto que foi a esse formato de organização do espetáculo circense que se dedicou por grande parte do tempo em que esteve atuante. No entanto, chegar à definição do que é o circo-teatro exige

olharmos, ainda que panoramicamente, para as diversas transformações das artes circenses desde o surgimento do circo moderno no século XVIII.

Quando falamos de circo, nosso imaginário, em geral, nos remete às lonas coloridas, com arquibancadas organizadas de forma circular em torno do picadeiro, onde assistimos a um espetáculo dinâmico, em que números curtos se sucedem: malabaristas, trapezistas, contorcionistas, mágicos, domadores, bailarinas e a presença irreverente dos palhaços. Se pensarmos a diversidade artística incorporada pelo espetáculo circense, pensar uma historiografia do circo poderia começar por identificar as origens dessas múltiplas linguagens que confluíram para o centro do picadeiro. Nos diversos lugares do mundo a formação de cidades também resultou na ocupação dos espaços públicos por artistas de rua. Na Europa medieval, quando o comércio se concentrava nas feiras, a presença desses artistas era constante:

Ao lado do comércio de produtos e serviços, as referidas feiras abrigaram atividades artísticas variadas: teatro, dança, canto, música, acrobacias, funambulismo, teatro de bonecos, teatro de sombra, animais amestrados, magia, pirofagia, excentricidades humanas, tais como gêmeos siameses, gigantes, anões, mulher barbada etc. (Bolognesi, 2020, p. 2).

Os artistas que se apresentavam nas feiras eram um atrativo para a população, contribuindo com o comércio. Sua sobrevivência dependia dessa relação direta com a população e dos recursos monetários e não monetários que recebiam com as apresentações. Seja através de uma atuação individual, de trupes locais ou itinerantes, esses artistas desenvolveram no decorrer do tempo diversas formas de organização de seu trabalho e de estruturas de espetáculos, surgiram “trupes artísticas de cunho comercial”, em geral, “lideradas por um(a) empresário(a), que às vezes exercia as funções de primeiro ator ou atriz e de diretor(a) de cena” (Bolognesi, 2020, p. 3).

Formas teatrais como a *Commedia dell'arte* tiveram seu surgimento e sucesso vinculados ao espaço das feiras. Esse espaço, com toda a sua complexidade, é também marcado por tensões e conflitos políticos, a exemplo das proibições ocorridas na França durante o início do século XVIII, quando as companhias que se apresentavam nas feiras representavam uma ameaça à *Comédie-Française*. Incomodados com a concorrência dos teatros de feira, os produtores do teatro oficial francês pressionaram o rei para que as trupes fossem proibidas de representar peças dialogadas, restringindo à *Comédie-Française* o direito à fala. A restrição não impediu

que os artistas de feira seguissem encontrando formas de manter seus trabalhos, obrigando-os

a utilizar ou experimentar várias formas e estilos de encenações dramáticas: desenvolver personagens que compartilhassem a mesma cena, mas que não poderiam dialogar, juntando-se apenas de forma metafórica num todo; cenas sem fala; diálogos tirados do bolso dos atores em forma de pequenos rolos para serem mostrados ao público ou com cartazes expostos acima da caixa teatral segurados por crianças vestidas de anjo. O diálogo realizado era não apenas no palco, mas com canções cantadas pelo público com atores disfarçados que o dirigiam, enquanto no palco havia atores emudecidos, mas atuantes (Camargo, 2006, p. 14).

As linguagens nascidas no contexto das ruas e feiras, onde a comunicação verbal é comprometida por diversos ruídos, certamente já haviam desenvolvido formas expressivas com grande ênfase no corpo, como a pantomima, que era nos “séculos XVII e XVIII um gênero muito em voga na Europa, particularmente nas feiras francesas e nos teatros ingleses” (Silva, 2022, p. 53). Diferente do que comumente se imagina, a pantomima tradicionalmente fazia uso da palavra associada à linguagem gestual que, para driblar as imposições do estado francês, ganhou ainda mais ênfase. A articulação entre a pantomima e os diversos recursos cênicos desenvolvidos no período resultou em uma expressiva ampliação do repertório dos artistas de feira.

Há uma vasta historiografia sobre as diversas formas artísticas que ocuparam as feiras e praças no continente Europeu durante a idade média e renascimento, que é apresentada e discutida de forma ampla em trabalhos de pesquisadores do circo no Brasil (Silva, 2022; Bolognesi, 2020; Santos, 2022; Camargo, 2006). Neste trabalho, a título de realizar um breve panorama sobre a história do circo, evoco apenas alguns acontecimentos e exemplos, que dão a dimensão do alcance das raízes das artes circenses.

Alguns autores irão estabelecer algumas relações até mesmo com determinadas formas espetaculares da antiguidade. A esse respeito, Bolognesi problematiza “a ideia de continuidade do circo moderno com os espetáculos gregos e romanos” (2003, p. 24), chamando a atenção para a diferença dos sentidos que estas formas espetaculares assumiram em tempos e espaços muito distintos. O circo moderno, segundo o autor, não era orientado por uma “noção mítico-religiosa que, dentre outras implicações, ancorava as práticas artísticas, esportivas e políticas” (2003, p. 24) no contexto grego ou do circo romano. No entanto, Bolognesi reconhece que o circo representa algumas proezas que já estavam presentes na antiguidade e

que perduraram e se transformaram com o tempo. Aqui chegamos a um ponto muito importante, a compreensão de que o circo como o conhecemos é resultado de um processo longo de acumulação, transformação e reorganização de saberes, práticas, habilidades físicas e linguagens artísticas.

A partir desse breve preâmbulo, podemos agora chegar ao circo evocado por nosso imaginário. O formato arquitetônico circular em torno do picadeiro e a organização de espetáculo composto pela variedade de números artísticos devem-se muito aos empreendimentos de alguns ex-militares da cavalaria que, por volta da segunda metade do século XVIII, passaram a realizar, em diferentes países europeus, apresentações equestres em que expunham suas habilidades sobre os cavalos, “a exemplo de Thomas Johnston, Jacob Bates, Philip Astley, Charles Hughes e Charles Dibdin” (Lopes; Guimarães; Silva, 2025). Inicialmente, essas apresentações tornaram-se comuns nos círculos aristocráticos, em que os nobres tinham acesso a cursos de hipismo oferecidos por esses egressos das fileiras militares (Silva, 2022). Com o tempo alguns desses ex-militares passaram a realizar apresentações públicas, em espaços abertos, atraindo a atenção de um público mais diverso e popularizando esse tipo de apresentações e constituindo as primeiras companhias equestres.

Algumas companhias, entre elas a do inglês “Philip Astley, egresso da cavalaria britânica e mestre de equitação, e sua esposa, Patty Astley, artista atuante nas feiras, passaram a ter grande destaque a partir de 1768 com seus empreendimentos que ofereciam apresentações equestres públicas mediante pagamento” (Lopes; Guimarães; Silva, 2025). Incorporaram outros tipos de atrações ao espetáculo equestre, recorrendo, sobretudo, aos artistas ambulantes que se apresentavam nas feiras – funâmbulos, saltadores, acrobatas, malabaristas, dançarinos, cantores, cômicos etc. Esses números buscavam renovar o espetáculo e manter o interesse do público. A arquitetura também foi se aprimorando: inicialmente constituída somente por uma arena circular a céu aberto, formato que propiciava o deslocamento do cavalo e a execução das evoluções dos cavaleiros, o espaço passou a ser circundado por algumas tribunas de madeira para acomodar a plateia. Outros aprimoramentos foram realizados à medida que esses empreendimentos se desenvolviam e se tornavam mais lucrativos.

A companhia fundada por Astley irá ganhar cada vez mais destaque e realizar turnês pela Europa. Em 1770, apenas 4 anos após o início de suas apresentações equestres, inaugura um anfiteatro em Paris, no *Boulevard du Temple* e, em 1779,

funda o *Astley Royal Amphitheater of Arts* em Londres. A estrutura do anfiteatro já é bem mais complexa, proporcionando um espaço coberto e com arquibancadas. Um ano depois, Charles Hughes, ex-integrante de sua companhia, inaugura o *Royal Circus*, e “pela primeira vez esse modelo de espetáculo produzido em tal espaço aparecia com o nome de ‘circo” (Silva, 2022, p. 51). O anfiteatro de Hughes traria também outras inovações, como a presença de um palco logo atrás da pista circular, e o espaço destinado aos espectadores contaria com plateia, camarotes e galerias. Anos mais tarde, em 1794, Astley irá adotar esse mesmo modelo na reconstrução de seu anfiteatro, que havia sido destruído por um incêndio. Já o espaço fundado por Astley em Paris, com o início da Revolução Francesa, que interrompe o trânsito livre entre Inglaterra e França, ficará sob a responsabilidade exclusiva de seu sócio Antonio Franconi, que irá renomeá-lo como *Amphithéâtre Franconi* e, posteriormente *Cirque Olympique*.

Figuras 1 e 2 – *Astley Royal Amphitheatre of Arts*, Philip Astley; *Royal Circus*, Charles Hughes



Fonte: *Microcosm of London*, coleção de Candice Hern.⁸

Esses empreendimentos foram importantes na conformação do circo moderno, constituído pela conjunção entre as apresentações equestres e os espetáculos de artistas de rua nas feiras. No entanto,

⁸ Disponível em: <https://archive/details/microcosmoflondo03pyneuft/page/368/mode/2up>

diferente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos eram permanentes e se instalaram apenas nas grandes cidades. O espetáculo em seus primórdios não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos Aristocratas e à crescente burguesia (Bolognesi, 2003, p. 34).

Apesar do direcionamento, o circo já incorporava outros públicos. O circo moderno surge, portanto, de uma reorganização do trabalho de artistas que secularmente ocupavam as ruas, a partir de uma outra lógica comercial e econômica que se estabelecia (Burke, 1978), o que não significou a extinção de modos de produção anteriores ou de sua substituição por outro, pois artistas de rua continuam existindo e coexistindo com as empresas circenses. Também não se pode afirmar que o modelo empresarial e com raízes militares de Astley e seus precursores teria subjogado os modos de produção e espetacularidades populares incorporadas pelo circo. Esses artistas já estavam organizados profissionalmente e dominavam diversas técnicas e atividades artísticas, como “teatro, dança, canto, música, acrobacias, funambulismo, teatro de bonecos, teatro de sombra, animais amestrados, magia, pirofagia, excentricidades humanas” (Bolognesi, 2020). Os conhecimentos, tecnologias e modos de organização do trabalho desenvolvidos pelos saltimbancos, trupes e artistas de feira serão definidores dos rumos tomados pelo circo, tanto no que diz respeito ao espetáculo quanto na itinerância e organização familiar, que virão a ser uma de suas principais características.

Esse formato de espetáculo durante o século XIX se difundiu pela Europa, através do surgimento de novas companhias e de famílias circenses. Segundo Erminia Silva,

como resultado da união de egressos militares e famílias de artistas ambulantes, saltimbancos, apresentadores de marionetes, prestidigitadores, ilusionistas, ciganos, atores de teatro de rua e feiras, nômades por excelência, consolidava-se um novo grupo de artistas que emigrou do continente europeu (Silva, 2022, p. 65).

Quando os primeiros artistas circenses chegaram ao continente americano, já havia na Europa a presença de circos ambulantes, sob tendas comuns entre os povos ciganos. Com a sua chegada aos Estados Unidos, esse formato será aprimorado aliando-se à tecnologia já utilizada no país para a locomoção e transporte de cargas pelos vastos interiores. A estrutura de mastros de metal e lona fixada com estacas, que começou a ser desenvolvida nos Estados Unidos a partir da década de 1820

(Rocha, 2018, p. 522), representa uma transformação de grande importância para a arquitetura circense, tornando-a mais leve e rápida de montar e desmontar, facilitando seu deslocamento. Esse tipo de estrutura, embora já houvesse circos de lona no Brasil desde 1860 (Lopes e Silva, 2022), se tornará mais comum entre os circos brasileiros na década de 1960 e ficará conhecida como “circo americano”, também identificado como “circo de tiro”, uma vez que a facilidade de montagem permitia a realização de temporadas mais curtas, permanecendo pouco tempo em cada praça.

No Brasil, os primeiros registros de apresentações de artistas circenses ocorreram após a chegada da família real em 1808, evento que produziu profundas transformações culturais, entre eles a chegada da imprensa e dos primeiros periódicos (Lopes e Silva, 2022a, p. 36-37), e esses artistas se apresentavam em eventos particulares das elites cariocas, casas de ópera e eventos comemorativos. Não se restringindo à capital do Império, a presença desses primeiros artistas será marcada pela circulação por várias cidades e regiões do litoral e interior do país (Duarte, 1993). O casal Guilherme William Southby e Maria Southby, que desembarcam no Rio de Janeiro em 1818, são os primeiros artistas circenses de que se tem registro (Lopes e Silva, 2022, p. 36) em território nacional. Em seguida teremos a chegada de vários outros artistas e famílias circenses ao Brasil, como Sr. e Sra. Rhigas (1827), família Chiarini (1832), Sapuding e Rodgers, como Circo Grande Oceano (1862), família Casali (1870), entre tantos outros.

A partir da presença dessas primeiras famílias que se deslocam da Europa e dos EUA para o Brasil, as artes circenses vão se constituir de forma muito dinâmica em território nacional. Como é característico do circo em toda a sua história, as companhias estrangeiras irão incorporar artistas brasileiros e elementos culturais regionais presentes nos mais diversos contextos, desde a cena teatral apresentada nos edifícios teatrais até a musicalidade, os ritmos e as danças presentes nas festas populares e nas ruas, resultando em transformações e inovações nos espetáculos circenses e no tipo de comicidade e teatralidade realizado no Brasil.

A combinação dessa tradição do palhaço-instrumentista europeu com as bandas e a presença cada vez maior de brasileiros entre os circenses resultaram numa transformação do palhaço-instrumentista-cantor-ator. Os gêneros como o vaudeville e o melodrama, através de diferentes modelos de pantomimas, misturados aos ritmos e à musicalidade locais, tiveram a comicidade como a tônica das produções. Os sainetes, peças curtas de um ato, com características burlescas e jocosas, que alinhavavam danças e músicas, assim como as cenas cômicas, eram representados quase na sua

totalidade pelos palhaços que já dominavam a língua, portanto eram falados e cantados em português. Isso possibilitou que em todos os gêneros - pantomimas, cenas cômicas, sainetes, arlequinadas, entremezes e entradas - se incorporassem, de maneira parodiada, a música e os assuntos corriqueiros do dia a dia das culturas locais, ao mesmo tempo que se mantinha a forma do espetáculo que migrou (Silva, 2022, p. 147).

Embora formas de teatralidade, como as pantomimas, estivessem presentes desde o princípio do circo moderno na Europa, que como vimos incorpora as espetacularidades presentes nas feiras, o formato de espetáculos que entendemos como circo-teatro só irá se consolidar na passagem do século XIX para o XX. O primeiro registro escrito em que aparece o termo circo-teatro é uma nota da imprensa datada de 1875, fazendo referência à inauguração do pavilhão construído por Albano Pereira, em Porto Alegre, primeiro a associar palco e picadeiro no Brasil (Silva, 2022, p. 100). Embora esteja mais relacionada à estrutura arquitetônica, também remete às características do espetáculo, a presença do palco e do picadeiro, semelhante aos anfiteatros de Astley e Hughes, possibilita que números de variedades e apresentações teatrais e musicais tenham a sua expressividade e comunicação potencializadas pelo espaço cênico.

Nas décadas finais do século XIX, é crescente a presença nos espetáculos circenses de adaptações e paródias de textos dramaturgicos e obras literárias, como romances clássicos e folhetins. Além disso o “imbricamento entre a produção musical nacional e a produção teatral, em particular com os gêneros do dito teatro ligeiro” (Silva, 2022, p. 267) ganhava cada vez mais visibilidade, com grande destaque para artistas que dominassem essas diversas linguagens, como os “palhaços-cantores”. Importante mencionar que, nesse período, a venda de partituras e libretos era muito comum, sobretudo na capital federal e nas grandes cidades. Na época, também foram realizadas as primeiras gravações em cilindro, marcando o início da indústria fonográfica. O circo participa e interage intensamente com as diversas produções culturais do período, o que se torna evidente nas transformações e inovações observadas nos espetáculos circenses.

Ao se incorporarem aos circos como cantores (palhaços ou não), esses compositores juntaram seu repertório ao que a teatralidade circense já possuía, resultando em um rico diálogo entre a produção musical nacional e estrangeira, literária e dramaturgica. O teatro musicado nos palcos/picadeiros, nos seus mais variados gêneros, que já compunha parte das representações circenses pelas pantomimas e cenas cômicas, com aquele diálogo, passou por diferentes fases da produção das suas montagens; mas isso não implicou exclusão ou diminuição do conjunto das pantomimas e composições musicais

anteriormente encenadas. Apesar de essa parte do espetáculo ainda ser denominada pantomima, as representações faladas e cantadas em português foram adquirindo cada vez mais espaço. Havia uma relação clara entre continuidades e transformações, no sentido mesmo da inovação e criatividade (Silva, 2022, p. 265).

Entre os diversos artistas circenses de destaque da virada o século XIX para XX, Benjamim de Oliveira é certamente um dos nomes mais reconhecidos por suas contribuições na consolidação do circo-teatro, que passará a ser reconhecido como um gênero de espetáculo e uma forma de organização que irá redimensionar a cena teatral dentro do espetáculo circense. Segundo, Walter de Souza Junior,

A introdução do circo-teatro no Brasil é atribuída ao Circo Spinelli, especialmente ao inventivo palhaço Benjamim de Oliveira que, com o apoio do dono do circo Alfonso Spinelli, foi o principal agente, durante a virada do século XX e sua primeira década, de uma transformação do espetáculo circense, que passou a incorporar a dramatização em nada menos que metade do tempo das atrações oferecidas ao público (Junior, 2011b, p. 29)

Benjamim de Oliveira foi um artista negro de grande importância para o circo brasileiro, alcançando sucesso e reconhecimento como palhaço, ator, cantor, instrumentista, compositor e ensaiador. Nasceu em 1870, na atual cidade de Pará de Minas/MG. Como sua mãe era “escrava de estimação” e o pai “capataz” da fazenda, ele e seus irmãos já nasceram “forros”, condição que não impediu que Benjamim estivesse submetido às violências do período escravocrata. Com 12 anos fugiu de casa para ingressar no Circo Sotero, onde teve sua iniciação nas artes circenses. Vítima de violência por parte do proprietário desse circo, Benjamim irá abandoná-lo três anos depois.

Após passar por vários outros circos, em 1896 estreia no Circo Spinelli, onde alcança expressivo sucesso. Nos primeiros anos do século XX, adaptou, dirigiu e protagonizou dezenas de espetáculos teatrais de diferentes gêneros: pantomimas, peças de costumes, revistas, operetas, farsas etc. Suas pantomimas parodiavam obras clássicas como *O Guarany*, de José de Alencar, e *Otelo*, de Shakespeare, adaptadas para a linguagem circense e alcançando grande sucesso junto ao público, servindo como modelo para outros circos que passam a assimilar cada vez mais as peças teatrais aos espetáculos.

A passagem do século XIX para o XX é marcada pela difusão e interiorização dos espetáculos circenses. Os artistas circenses circulavam por diversas cidades brasileiras desde a chegada das primeiras famílias europeias, mas havia uma

concentração das apresentações em cidades de maior porte e efervescência cultural, em especial o Rio de Janeiro, então capital federal. O fluxo de circos pelos interiores se intensificou na virada do século, momento em que “o estado de São Paulo torna-se rota importante para muitos circos”, principalmente a capital paulista, que “passava por expressivas transformações econômicas e sociais, em boa medida vinculadas ao desenvolvimento agroexportador cafeeiro” (Silva, 2022, p. 243). No interior paulista, o ciclo cafeeiro também resultará no aumento e diversificação de sua população, com a presença maior de imigrantes nas fazendas e o desenvolvimento das cidades. As linhas férreas facilitaram o trânsito e o transporte de cargas entre as cidades, possibilitando que os circos se deslocassem, não ficando restritos somente às capitais. Além dos grandes circos renomados, com o crescimento da quantidade de famílias e artistas circenses e da popularidade que o circo alcançou junto às plateias, irão se multiplicar as lonas de médio e pequeno porte. Também nomeados como mambembe, esses pequenos circos irão fazer praça nas mais diversas cidades, distritos e vilarejos, transitando por estradas de terra batida e atolando durante os períodos de chuva.

O circo-teatro irá se disseminar pelo Brasil, tornando-se uma tendência nos circos da época, de forma que entre as décadas de 1920 e 1960 será o modelo adotado por grande parte dos circos brasileiros. Sua consolidação se dá concomitantemente com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa – indústria fonográfica, rádio, cinematógrafo e TV. Souza Júnior irá dizer que a gênese do circo-teatro “é fruto da negociação simbólica entre a cultura popular e a cultura de massa. E mais, por estar no campo das referências populares premido pela ascensão dos meios de comunicação de massa, acaba se tornando espaço de mediação, num acelerado processo de negociação, tensão e assimilação” (Junior, 2008, p. 29).

A relação entre cultura de massa e cultura popular é vista com tensões também entre os estudos de circo. Os primeiros textos sobre o circo, escritos na década de 1970, tendem a um olhar de subordinação do circo pelos novos meios de comunicação e indústria cultural, considerando-o, até mesmo, “como uma empresa secundária de prestação de serviços de propaganda à indústria da cultura urbana” (Barriguelli, 1974, p. 119). Afirmações como essas serão confrontadas por pesquisadores de circo nas décadas seguintes, que olharão com maior profundidade para as complexas relações entre os circos e a indústria cultural, identificando um caminho de mão dupla em que

o circo e os novos meios de comunicação se influenciam mutuamente. Erminia Silva vai além; segundo ela:

O Circo sempre esteve em busca do consumo de massa para seus espetáculos. O próprio modo de organização e produção do espetáculo circense pressupunha, também, a construção do circo como um veículo de massa, considerando o número de pessoas que assistia a ele, maior que o de qualquer outro espaço de apresentação artística, pelo menos até o advento do cinematógrafo e do rádio (Silva, 2022, p. 349).

Ainda que, até mesmo na fala de muitos circenses, a decadência do circo-teatro tenha sido causada pelo advento do cinema e principalmente pela popularização da TV, esse processo foi permeado de fluxos, trocas e tensões, também determinando a forma de se fazer cinema e TV, que contou com a participação intensa de diversos artistas circenses na realização de filmes e programas, a exemplo de Mazzaropi, que irá popularizar no cinema a figura do caipira e do palhaço Arrelia, com a estreia de seu programa *Cirquinho do Arrelia*, na TV Paulista, em 1951, ano seguinte à primeira transmissão televisiva no país (Junior, 2011, p.157-178).

Quanto ao formato do espetáculo que se consolidou no circo-teatro, segundo diversos pesquisadores e relatos de circenses (Magnani, 1998; Pimenta, 2005; Silva, 1996), ele é caracterizado por uma divisão em duas partes. A primeira era nomeada como variedades, englobando números de acrobacia, malabarismo, deslocção (contorcionismo), equilibrismo, magia, danças, apresentações musicais etc., e a segunda parte era dedicada exclusivamente às representações teatrais, cuja programação alternava dramas, dramalhões⁹, comédias e altas comédias. Embora essa divisão fosse a mais recorrente, poderia haver variações, sendo comum que os circos-teatros eventualmente realizassem sessões apenas com espetáculos teatrais, quando esses fossem de maior extensão e apelo popular.

Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, me deparei com uma outra forma de divisão do espetáculo, em três partes: variedades, hora do rádio/show musical e teatro. Essa divisão com maior ênfase e autonomia para a parte musical dentro do espetáculo circense, com especial destaque para a música caipira e sertaneja, é representativa de sua presença nos picadeiros e da importância que esse gênero musical alcançou a partir dos anos 1930 (Júnior, 2011b). Além das

⁹ É curioso notar que “dramas” e “dramalhões” no contexto do circo, em sua grande maioria, têm características e se enquadram no gênero melodramático. No entanto, nas entrevistas com circenses, o termo melodrama raramente ou sequer é mencionado.

apresentações de duplas e trios sertanejos, que tinham o picadeiro como o principal espaço de divulgação de seu trabalho e fonte de renda, a cultura sertaneja irá influenciar diretamente os espetáculos teatrais circenses, a exemplo da proeminência alcançada por José Fortuna e sua trupe *Os Maracanãs*. Artista polissêmico, Fortuna foi compositor, cantor, dramaturgo, ator e produtor, e fazia enorme sucesso se apresentando em circos, seja com shows musicais, seja com peças teatrais de sua autoria, “dramas sertanejos” que davam forma cênica para as narrativas e temas das canções, como o drama *Índia*, que tinha como canção inicial do espetáculo a guarânia homônima e enredo possivelmente inspirado no romance *Iracema* (Gutemberg, 2018).

Antenor Pimenta, autor de *E o céu uniu dois corações*, melodrama mais representado nos palcos e picadeiros brasileiros, é outro nome representativo do circo-teatro, reconhecido tanto pelo seu trabalho como autor como pelas inovações e qualidade artística das encenações realizadas no Circo-Teatro Rosário. A pesquisadora Daniele Pimenta, sobrinha-neta de Antenor, chama a atenção para o fato de que há poucos casos em que se tem conhecimento da autoria dos dramas encenados no circo-teatro e diz que a preocupação de Antenor com os direitos autorais teria contribuído para que seu nome permanecesse vinculado às suas obras. A autora cita também *O Ébrio*, cuja autoria é atribuída a Vicente Celestino, mas que em realidade é uma adaptação do romance escrito por sua esposa, Gilda Abreu (Pimenta, 2005). Ironicamente, o acesso que hoje temos a diversos autores de teatro circense foi possível através do acervo Miroel Silveira, que contém os arquivos da censura prévia realizada pelo Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo entre os anos de 1930 e 1968 (Costa, 2006). A grande maioria dos espetáculos era anunciada pelos circos-teatros sem identificar a autoria dos textos, e cada circo realizava adaptações dos roteiros de acordo com a realidade das companhias e efeitos que buscavam produzir na plateia. Esse repertório passava a constituir o imaginário comum dos artistas e espectadores, que conheciam os enredos e, muitas vezes, iam ao circo, seja qual fosse, para reassistir aos dramas de que gostavam.

Com a presença de números de variedades, música e teatro, o circo-teatro é caracterizado pela mistura de gêneros, alinhavada pela figura central do palhaço, que está presente em todo espetáculo (Bolognesi, 2003, p. 53). O palhaço é a alma e a cara do circo-teatro, atua tanto em esquetes, entradas e reprises, em que aparece de cara pintada (em geral na primeira parte), quanto nas peças teatrais, onde assume os personagens cômicos, presentes até mesmo nos dramas. Esse desdobramento não

é exclusividade do palhaço, mas vivenciado por todos os artistas do circo, que ocupam funções nas suas diversas partes, transitando entre as variedades, apresentações musicais e atuação. São, portanto, artistas, que em sua formação acumulam no corpo saberes múltiplos que caracterizam a expressividade circense.

Outra característica fundamental dos circos-teatros é que a maioria deles eram empresas de base familiar, determinadas por modos de produção, ensino e aprendizagem próprios e fundamentadas na transmissão de saberes através da prática e da oralidade. A observação desse modo de organização do circo irá inspirar a elaboração do conceito circo-família, proposto por Erminia Silva e que irá contribuir enormemente para os estudos sobre o circo.

1.3 Circo-Família

O conceito de circo-família, proposto por Erminia Silva (1996), segundo a própria autora, é constituído e mediado também por outros elementos conceituais. Assim, seu entendimento demanda uma compreensão sobre a noção de “tradição” no circo.

A palavra tradição assumirá significados diversos e, muitas vezes, contraditórios em momentos diferentes da história, mas seu uso sempre irá marcar, entre os próprios circenses, uma relação de identidade e distinção entre formas de se fazer circo. Segundo Erminia,

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 o 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 (Silva, 1996, p. 56).

A noção de tradição é, portanto, relacional e determinada por tensões existentes no constante processo de manutenção e inovação das linguagens circenses e seus modos de produção. Havia tensões entre as famílias pioneiras que trouxeram o circo da Europa para o Brasil e aquelas que se constituíram aqui; ou entre aqueles que nasceram no circo, detentores da “verdadeira arte circense” e os “aventureiros”, como eram chamadas de forma pejorativa as pessoas da praça que

entravam para o circo (Abreu e Silva, 2009, p.178). Nas entrevistas realizadas para esta dissertação, é comum que se refiram ao circo-teatro e familiar como tradicional em relação ao circo americano, que “perdeu” o espetáculo teatral. Em todos esses casos, referir-se à tradição aparece como uma forma de afirmação de uma “certa” identidade e modo de fazer, mas “tradição” pode também aparecer para se referir a um modo do qual se quer distanciar, marcando um lugar de distinção em relação ao “circo tradicional”, como podemos observar nos movimentos do “Circo Novo” e “Circo Contemporâneo”, que surgem a partir da década de 1990, resultantes de um momento de intensas transformações no modo de organização e formação dos artistas circenses (Lopes e Silva, 2023). Nesse último caso, a tradição aparece não como afirmação de um passado nostálgico e de uma identidade, mas como intenção de ruptura com determinado modo de ver e fazer circo, como desejo de renovação das artes circenses e autoafirmação como vanguarda.

Essa perspectiva dualista que divide as artes circenses entre tradicional e novo, assim como aquelas que buscam se afirmar como tradicionais, tendem ao generalismo e evidenciam muitas vezes o desconhecimento, pelos próprios pesquisadores e artistas circenses, sobre os processos históricos do circo. Erminia Silva e Daniel de Carvalho Lopes confrontam esse tipo de visão simplista e afirmam que “não se deve pensar as artes do circo como uma divisão histórica pautada no ‘antes’ e no ‘agora’, a não ser pela necessidade de disputar saberes e poderes” (2023, p. 28).

Tensões e disputas inevitavelmente fazem parte do processo de constituição das memórias, mas o esforço desses autores no sentido de olhar para o circo de forma aprofundada, sem produzir apagamentos de sua história e complexidade, nos convoca a refletir sobre como “o processo de constituição da teatralidade circense sempre esteve em sintonia com o que se produzia de mais recente, sempre contemporâneo ao seu tempo” (Silva, 2022, p. 371) e que “nenhuma produção herdada é estática: ela é viva, transformadora e criadora; ao mesmo tempo que contém a anterior, propõe tanto a diferença quanto guarda semelhanças” (Lopes e Silva, 2023, p. 39).

A partir das entrevistas realizadas com circenses na década de 1990, Erminia Silva irá constatar que, apesar das tensões existentes entre as diferentes formas de

organização do circo em diferentes épocas, a compreensão de tradição para o circense era mais ampla:

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 do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem 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 as lembranças, mas uma memória das relações sociais de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (Silva, 1996, p. 56).

Dessa forma, mesmo aquelas pessoas chamadas aventureiras, no vocabulário circense, e que seguiam com o circo poderiam se tornar tradicionais à medida que passassem por esse processo de aprendizagem e de sociabilização em que o circense não se constituía apenas de seus saberes artísticos, mas também de todas as dinâmicas envolvidas no trabalho e cotidiano do circo.

O conceito de circo-família, desenvolvido por Erminia Silva, se baseia, portanto, na observação e abstração de elementos que, para os circenses, constituíam matéria-prima de seu modo de viver (Abreu e Silva, 2009, p. 32),

fundamentado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, através da memória e do trabalho, e na crença e aposta de que era necessário que a geração seguinte fosse portadora de futuro, ou seja, depositária dos saberes. Transmitidos oralmente, o que pressupunha também todo um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense (Abreu e Silva, 2009, p. 33).

Importante ressaltar que a noção de família circense não se restringe aos laços consanguíneos (Silva, 1996), mas a uma família expandida que pode compreender a articulação de diferentes núcleos familiares e mesmo a presença de indivíduos agregados que compartilhavam o mesmo modo de viver e sentimento de pertencimento.

A organização do circo-família é estruturada geralmente a partir de uma lógica patriarcal, com um homem assumindo a função de chefe da família, quase sempre o proprietário do circo, que será responsável tanto pelos “assuntos externos da família, como os da companhia”; enquanto, “a mulher será a geradora de filhos e dará conta de todos os cuidados domésticos” (Silva, 1996, p. 58), o que não difere dos papéis de gênero desempenhados pela sociedade sedentária da época. No entanto, na família

circense, as mulheres, além de realizarem os trabalhos domésticos, são preparadas desde a infância para ser “uma artista de circo”. Essa preparação, assim como para pessoas do gênero masculino, implicaria sua participação em números de variedade e espetáculos de circo-teatro. Além disso, como exceção ao modelo patriarcal, há casos de circos que tiveram proprietárias e foram dirigidos por mulheres, como é o caso de alguns circos da família Ferreira¹⁰.

Em sua dissertação, Erminia irá abordar também o processo de ensino-aprendizagem das crianças circenses. Um dos pilares do circo-família, o processo de aprendizagem se dava desde cedo, com as crianças estreando no picadeiro já por volta dos 7 anos ou menos. Erminia confronta a perspectiva econômica de alguns pesquisadores, que entende a participação das crianças na cena apenas como “elemento para atrair público” (Silva, 1996, p.59). A presença da criança em cena é “um reforço” ao trabalho dos pais, “aumentando a renda familiar” (Silva, 1996), e está inserida em um contexto diferente de organização do trabalho. Erminia irá enfatizar que o circo “sempre foi no Brasil uma organização de iniciativa privada e uma empresa familiar” cujas origens nômades lhe conferem características próprias. Segundo a pesquisadora:

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 devem ser entendidas como a reprodução de um modo de vida (Silva, 1996, p. 61).

Erminia aponta que, no contexto do circo-família, “o processo de socialização/formação/aprendizagem se inicia com seu nascimento, pois a criança representava aquele que portaria o saber” (Silva, 1996, p. 61), compreensão que está na base de sustentação da comunidade circense. Mesmo para os indivíduos que entrassem para o circo, a sua aprendizagem também deveria garantir que soubessem futuramente ensinar, “a criança ‘aprendia a aprender’ para ensinar quando fosse mais velha” (Silva, 1996, p. 75). Além disso,

o aprendizado tinha que conter tudo o que garantisse à pessoa ser um artista de circo. O ensinar e o aprender contêm a ideia de que o geral e o específico nunca poderiam estar separados nas atividades circenses (Silva, 1996, p. 75).

¹⁰ Ver Capítulo 2, subcapítulos “2.6.3. *Circo-Teatro Colina* (1965-1970), *Circo-Teatro Sete Estrelas* (1970-c.1972), *Circo Latino-Americano* (c.1972-1980)” e “2.6.6. *Circo Brasil 2000*”.

Isso porque nos circos familiares não havia artistas especialistas; embora as aptidões fossem levadas em conta na organização do espetáculo circense, todos deveriam conhecer tudo. O mesmo artista que fazia voos no trapézio também participava como ator nas peças teatrais, e fora do picadeiro precisaria participar na divisão das tarefas cotidianas que garantem a manutenção do circo. As famílias circenses em geral eram numerosas, o que significava um elenco maior e menor dependência de artistas contratados, cuja presença nos circos também era bem comum. A contratação de artistas que acompanhavam o circo, ou realizavam apresentações pontuais, não descaracterizava o circo-família.

Para Erminia, o circo-família se manteve enquanto não se quebrou o ciclo de aprendizagem e transmissão de saberes às gerações futuras. As transformações socioculturais vividas pelo circo a partir dos anos de 1950 e intensificadas nas décadas seguintes levaram a uma progressiva ruptura desse modo de transmissão de saberes, o que impulsionou o surgimento de outras formas de ensino/aprendizagem e de organização do trabalho, sobretudo a partir da década de 1970. Diante de um mundo que se transformava radicalmente e preocupados com o futuro dos filhos, muitos circenses deixaram de ensinar as gerações mais novas, passando a “se preocupar com a ‘escola formal’, onde seus filhos iriam estudar, e não mais com a formação sob a lona” (Abreu e Silva, 2009, p. 27).

É preciso compreender que esse não foi um processo que se deu de forma homogênea. Quando várias famílias estavam deixando as atividades circenses, outras estavam entrando para o circo, como é o caso da família Ferreira, estudada nesta dissertação, que se inicia no circo em meados da década de 1940. Em sua trajetória, que se estende com grande parte da família atuante até o final da década de 1990, irá se manter como circo-família, vivenciando, resistindo e se adaptando às diversas e radicais transformações dos modos de organização e produção pelo qual o circo passou durante essas cinco décadas.

Capítulo 2 – Memória e trajetória circense da família Ferreira

A memória é como um tear em que se tece com fios de tempos e espaços, numa constante produção de tramas de experiências e narrativas; no tecido da

memória “se cruzam passado, presente e futuro; temporalidades e espacialidades; [...] registro e invenção; fidelidade e mobilidade; dado e construção; história e ficção; revelação e ocultação” (Neves, apud Delgado, 2006, p.18). Cada narrador é impregnado por seus afetos, experiências, perspectivas, lembranças e esquecimentos. É através da oralidade, tecnologia que no circo-família constituía a base da transmissão de saberes (Silva,1996), que mergulho nas memórias familiares, buscando na costura das vozes projetar imagens para uma experiência vivida em meados da década de 1940 e que marcou a entrada da família Ferreira para o circo, definindo toda uma longa e complexa trajetória circense.

As entrevistas utilizadas nesta pesquisa, como já descrito na introdução do trabalho, foram gravadas em dois momentos: entre setembro e novembro de 2021, com objetivo de produzir um filme documentário sobre a família; e em julho de 2024, já como parte do processo de pesquisa para a dissertação. Ao todo foram gravadas 9 entrevistas, das quais participaram 11 integrantes da família.¹¹ O trabalho de historiografia do circo itinerante coloca diversos desafios, uma vez que o estudo documental que levasse em consideração publicações em jornal demandaria recorrer a arquivos de diversos municípios, numa garimpagem para encontrar registros da passagem do circo. Por isso, a metodologia de pesquisa tem como base material os relatos orais, o acervo familiar composto por fotos, panfletos e vídeos e os registros a partir da experiência em campo. O processo das filmagens e pesquisa envolve e mobiliza diversas outras pessoas da família através do convívio, das conversas informais que precedem e procedem as entrevistas e a própria relação com os lugares, que carregam também seus símbolos e significados. A vivência e a observação desse cotidiano e das formas como o circo permanece presente na memória e modos de ser dos circenses conferem à pesquisa seu caráter etnográfico e autoetnográfico, uma vez que como integrante da família também sou detentor de parte dessas memórias, e a minha perspectiva se vê na confluência dos lugares de pesquisador e parente.

Os anos iniciais da família no circo contam com registro quase exclusivo da memória oral, o que resulta que algumas datas e fatos são difíceis de precisar. No entanto, se falta, por vezes, a precisão cronológica, é notável como algumas experiências são narradas com espantosa vivacidade e detalhamento, até mesmo por

¹¹Para as citações de entrevistas, convencionamos o uso do primeiro nome da pessoa entrevistada, uma vez que a maioria tem o sobrenome Ferreira em comum, seguido da cidade e o ano em que foi realizado o registro.

membros da família que conhecem os fatos por ouvirem dos mais velhos, evidenciando como as histórias do circo, através da oralidade, constituem a memória coletiva desse grupo, da qual todos se orgulham e operam de várias formas para mantê-la viva.

Para descrever a entrada da família no circo, as entrevistas mais utilizadas foram gravadas em setembro de 2021, na cidade de Franca/SP, com meus avós Merle Mare de Paula e Vicente de Paula (Paulinho), e em novembro do mesmo ano, na cidade de Rincão/SP, com minhas tias-avós, Carmelinda (mais conhecida como Fia) e Mercedes, as duas irmãs mais velhas da família.

É importante ressaltar que estávamos saindo de um longo período de isolamento, devido à pandemia de COVID-19, o que gerava um ambíguo sentimento de apreensão e cuidado por um lado, e da emoção dos reencontros por outro. Quando cheguei a Franca, minha cidade natal, fazia quase dois anos que não me encontrava com minha família. Meu avô estava com a saúde muito comprometida, o que tornava urgente a realização da entrevista. Este seria, de fato, um momento de despedida, já que ele faleceria algumas semanas depois. Já a chegada em Rincão quebrava um hiato de quase dez anos desde a última vez em que eu havia estado lá para uma festa familiar. Devidamente vacinados, testados e usando máscaras, eu e a equipe que me acompanhava para as filmagens – Maria Thais, Morris Picciotto e Ygor Boy – fomos acolhidos com muito afeto e animação. Os familiares estavam ansiosos para mostrar fotos, vídeos e contar histórias sobre o circo, que já foram ebulindo junto à água do café que era preparado na cozinha. Eu vinha organizando essa viagem já há dois meses, e alguns parentes também se deslocaram para Rincão exclusivamente para esse evento.

O registro das entrevistas em Rincão, filmadas sob a sombra acolhedora de uma mangueira no quintal, que amenizava o calor intenso da cidade, também aconteceu em um momento-limite para o registro das memórias, uma vez que tia Mercedes, então com 85 anos, já sofria com os apagamentos causados pelo Alzheimer. Carmelinda, a mais velha das irmãs Ferreira, já estava com 87 anos e, apesar de uma memória invejável, sentia muita fraqueza nas pernas. Na véspera das filmagens, ela havia caído e estava com o olho roxo, e uma das irmãs mais novas cuidou de fazer uma maquiagem para cobrir o hematoma. Carmelinda, que na família era mais chamada de Fia, faleceu no início de 2024, dias depois de sofrer um AVC.

A cena da maquiagem também havia precedido as filmagens em Franca. Meus avós, como faziam todas as vezes que iam se apresentar publicamente, escolheram a vestimenta adequada. Minha avó penteou os cabelos e adornou com uma flor de lado, detalhe que nunca faltou em seu figurino. Fez sua maquiagem e a do meu avô Paulinho, que, enquanto era maquiado, brincava com o bisneto, meu filho. Então com 4 anos, Aruã acompanhava com curiosidade aquele ritual e ria das caretas do bisavô.

Essas paisagens e passagens se sobrepõem em minha mente numa afirmação de como o processo de memória é vivo, acontecendo de forma inédita a cada vez que se aciona o exercício de recordar. Quando escrevo, quando releio, quando converso com os parentes, ou quando reconto as histórias do circo para pessoas que não as conhecem, nenhum desses momentos reflete um exercício individual. A memória é uma prática coletiva e, mesmo nos momentos de escrita, estou na escuta das múltiplas vozes que se entrelaçam para dar corpo e manter viva a história da família. Na curiosidade do meu filho habita a curiosidade do menino que eu fui, quando secretamente ia até a penteadeira da minha avó e levava bronca por mexer sem permissão nas suas maquiagens, brincos de pressão, anéis e perucas. Diante da penteadeira, eu e meus irmãos nos transformávamos nos personagens de histórias infantis e da nossa imaginação.

Apesar das broncas, era ela mesma que maquiava os netos para as festas juninas e eventos na escola. Meu avô, que em sua juventude aprendera o ofício de alfaiate, costurava suas próprias roupas, principalmente as camisas e bombachas que utilizava nos shows. Lembro que ele fez para mim uma gravata que levantava quando se puxava um fio de nylon escondido no bolso, um truque de palhaço que se popularizou na TV através do personagem Rony Cócegas e seu jargão “calma, cocada”, com conotações sexuais que eu não percebia na época. A graça estava apenas naquela gravata que ganhava vida e se movia sozinha.

Se retomo essas memórias, que podem parecer muito pessoais, é porque, ao olhar para a história da família desde sua entrada para o circo na década de 40, a imagem que visualizo é a de uma árvore. Podemos imaginar o seu princípio germinal, o processo de iniciação e constituição de uma família circense, como um único tronco. As experiências familiares se dão de forma nuclear até o momento da morte do patriarca Joaquim Ferreira. A partir desse momento a família se divide em múltiplos galhos. Com parte dos filhos já adultos, as escolhas e os caminhos se multiplicam através das inúmeras experiências vividas por seus diversos sujeitos. Foram muitas

lonas, mudanças de nome, passagens por circos de outras famílias. Cada membro da família guarda e partilha parte das memórias, que se manifestam naquilo que é lembrado e narrado, mas também nos modos de ser e de constituir relações no cotidiano familiar.

Por vezes, essa imagem inicial da árvore parece insuficiente para ilustrar os fluxos vivenciados pela família, uma vez que esta não só se divide e ramifica, mas se reorganiza em diferentes momentos, através de novas associações e dissociações, sociedades temporárias, que constituem uma história de muito movimento e nomadismo não só no que diz respeito à itinerância dos circos, mas também dos indivíduos entre os circos da família e mesmo de outras famílias. Ainda assim, a imagem da árvore se sustenta como a mais próxima da autoimagem da família, evidenciada nas falas das/os colaboradoras/es de pesquisa.

Abaixo segue uma breve descrição das pessoas entrevistadas, a árvore genealógica da família e uma lista de circos da família e demais circos em que a família trabalhou, como recursos para melhor compreensão e aproximação do leitor aos narradores dessa história.

Colaboradoras/es de pesquisa entrevistadas/os:

Carmelinda Ferreira – Fia (1934 – 2024)

Mercedes Ferreira (1934)

Merle Mare de Paula (1941)

Vicente de Paula (1936 – 2021)

Eurípedes Ferreira – Lico (1946)

Diva Ferreira (1949)

Devanir Ferreira (1951)

Sônia Ferreira (1956)

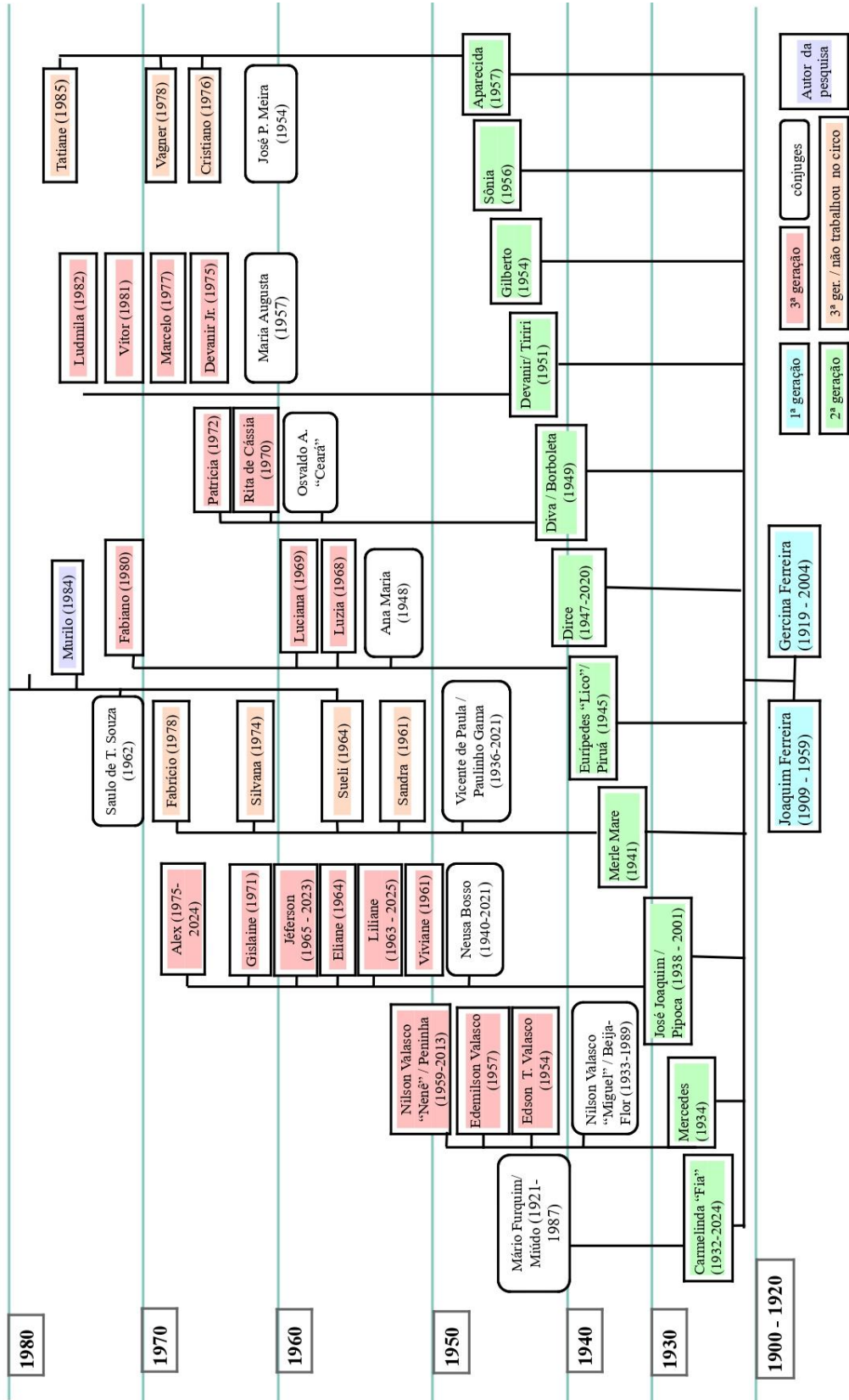
Aparecida Ferreira (1957)

Edson Valasco (1954)

Luciana Ferreira (1969)

Figura 3 – Árvore Genealógica da Família Ferreira.

ÁRVORE GENEALÓGICA - TRÊS PRIMEIRAS GERAÇÕES



Fonte: autoria própria.

Relação de circos de propriedade da família Ferreira:

Déc.1950 - Circo Guaraçai / Circo Teatro Irmãs Ferreira

Déc. 1960-80 - Circo Nacional

Déc. 1960-70 – Circo-Teatro Colina/ Circo 7 Estrelas/ Circo Latino-americano

Déc. 1980 - Circo Record

Déc. 1980-90 – Circo Brasil 2000

Déc. 1980-90 – Miami Circus e New World Circus

Déc. 2000-20 - Circo Real Madri

2016-18 – Circo de Teatro do Tiriri

Relação de circos em que trabalharam como artistas contratados:

Déc. 1940-1950 - Circo Irmãos Miranda (circo em que a família se iniciou no circo)

Déc. 1960 - Circo Uberlândia, Circo-Teatro Romano, Circo Irmãos Santos

Déc. 1980-90 - Circo-Teatro Tonico e Tinoco/ Bandeirantes

2.1 Das rodoviárias ao picadeiro: a raiz na viola, um caminho para o circo

Joaquim Ferreira, meu bisavô, era natural de Guará, uma cidadezinha do interior do estado de São Paulo. Violeiro autodidata e analfabeto, compunha modas de viola de cabeça. Assim que criava uma nova canção, ensinava às filhas. Nos relatos familiares, contam que ele tinha uma doença que o impedia de caminhar sem o apoio de muletas, não há muita precisão sobre quando adoeceu ou qual era sua enfermidade. Carmelinda, sua filha mais velha, foi a única entrevistada a nomear o mal como reumatismo. Fato é que a dificuldade de mobilidade e o analfabetismo não deixavam muitas possibilidades para o trabalho e a subsistência de sua família, considerando que a região em que viviam, em meados dos anos de 1940, era ainda muito rural e os ofícios braçais. Diante das dificuldades, a solução encontrada foi fazer uso de seu talento musical.

Figura 4 – *Irmãos Ferreira*: Mercedes e Carmelinda, déc. 1940



Fonte: acervo da família.

Joaquim ensaiou as suas duas filhas mais velhas, Carmelinda e Mercedes, então com 12 e 10 anos respectivamente, e elas passaram a se apresentar em rodoviárias e bares da região, onde passavam o chapéu. Minha avó, Merle Mare, descreve esse momento:

Eu me lembro, não tanto eu me lembro, mas de ouvir meu pai contar, minha mãe contar, minhas irmãs mais velhas contar... eu era muito criança ainda, três, quatro anos de idade, quando a gente foi para o circo. O meu pai era violeiro, cantava com as minhas irmãs, ele tocava viola e as minhas irmãs mais velhas cantavam moda de viola e dançavam catira. Eles cantavam nas rodoviárias para ganhar dinheiro, aquele chapeuzinho no chão, eles cantando, e o povo jogava dinheiro (Merle Mare, Entrevista, 2021).

Apresentavam-se no Bar do Mamute, em Barrinha, quando o secretário do *Circo Irmãos Miranda* entrou para almoçar. Na linguagem circense, o secretário é o responsável por assuntos administrativos da empresa e quem se desloca antecipadamente até a próxima cidade de destino do circo para “fazer a praça”. O termo consiste em “fazer a propaganda, escolher o terreno, reservar as acomodações necessárias, entrar em contato com as autoridades locais” (Silva, 1996, p. 45), além de sondar quem eram as figuras públicas da cidade, saber o nome do prefeito, do “louco” da praça, do bordel, das histórias de conhecimento comum na cidade. Estas

informações eram incorporadas às esquetes e entradas cômicas, criando uma identificação imediata com o público local. O secretário em questão era Mário Furquim, mais referenciado na família por seu nome de palhaço, Miúdo, nome que contrastava com seu físico: apesar de não ser alto, era um homem corpulento. Ao entrar no bar, deparou-se com a apresentação das duas meninas e aproximou-se para falar com Joaquim. O diálogo foi narrado por Carmelinda:

“Dá licença, deixa eu ver essas meninas cantar?” Aí meu pai, “pode olhar à vontade”. Nós cantamos aquela moda da Orguinha. Aí ele disse “Nossa, mas essas meninas cantam demais! O senhor dá licença, o senhor não vai trabalhar mais aqui no bar. De agora pra frente o senhor vai ficar na sua casa, nós vamos contratar o senhor pra fazer um show no circo”. “No circo?” “É, nós estamos com o circo aqui e eu vou levar o senhor com as meninas pra fazer um show lá. O senhor vai cantar no circo. Nós vamos anunciar que vai ter as *Irmãs Ferreira*, é *Irmãs Ferreira* que elas chamam?” “É, *irmãs Ferreira*”. Aí ele falou assim, “Olha, então nós vamos levar vocês. Nós vamos anunciar no rádio, vamos anunciar na rua, nos caminhões... nos carros, tudo aí, nós vamos pros sítios, onde tiver gente. Nós vamos pôr as meninas pra cantar na cidade pra eles verem”. Aí não deixou nós cantar mais no bar. Nós fomos pra casa. Ele falou “Fica quietinho lá, não sai não, não vai cantar em lugar nenhum mais. Vocês vão cantar só no circo” (Carmelinda, Rincão, 2021).

Dias depois, o circo anunciou na cidade o show das *Irmãs Ferreira*. Gercina, mãe das meninas, costurou à mão vestidos novos para a apresentação. Em uma noite de sábado, estrearam no *Circo Irmãos Miranda*. Quando chegaram ao circo, “a fila já tava lá não sei aonde!” (Mercedes, Entrevista, 2021). As irmãs se lembram da ansiedade diante de tanta gente, sensação que parecem reviver ao descreverem a cena. O espetáculo começou, como era comum na época, pelas apresentações de variedades.

[...] e a gente ficou quase por último, sabe. E ele disse, “agora nós vamos apresentar as *Irmãs Ferreira*, as meninas que cantam e encantam”, aí meu Deus do céu, aí nós entramos, né, eu entrei andando com a Mercedes, pegando na mão da Mercedes, meu pai com a viola na mão, meu pai falou “boa noite, boa noite”, papai riscou a viola e nós começamos a cantar e o povo já começou a bater palma e sapatear (Carmelinda, Rincão, 2021).

Quando perguntei como tinha sido a sensação da estreia, Carmelinda respondeu:

A primeira vez a gente fica meio acanhada, né, meio assim, porque nós não tínhamos visto tanta gente daquele jeito, né, aí começaram a jogar dinheiro pra nós, aí eu me animei, eu fiquei sapateando em cima do dinheiro e dava rasteira no dinheiro, pegava o dinheiro, ah, mas a turma gostava, aí eu peguei

amor, sabe, naquilo que eu tava fazendo, e continuei fazendo, sabe, daquele jeito (Carmelinda, Rincão, 2021).

A canção de estreia foi “Olguinha”, pronunciada sempre como “Orguinha”, composição de Joaquim Ferreira, a mesma ouvida por Mário Furquim durante o encontro no bar do Mamute. Durante a entrevista perguntamos se elas se lembravam e podiam cantar. Elas começaram a cantar de memória, tia Mercedes refuta a necessidade de acompanhar a letra no papel, “lembra de tudo, tia Mercedes?”, brinca Maria Thais, que acompanhava a filmagem. “É curtinha”, responde segura. Cantam, mas pulam uma estrofe, então recorrem à folha de papel amarelado que Carmelinda faz questão de lembrar que fora datilografada por meu avô Paulinho, que havia falecido algumas semanas antes da gravação da entrevista em Rincão. Ela conta que os dois foram até Guará/SP atrás de um parceiro do seu pai Joaquim, um primo que fizera dupla com ele. Conseguiram pôr no papel várias de suas canções, cujo único registro até então era a memória¹². Essa ação de registro faz parte, como se verá no decorrer deste trabalho, de uma série de esforços familiares para manter a memória do circo.

Com a folha na mão as irmãs retomam o canto:

A menina que eu amo, ela é mesmo uma gracinha
O nome dela é Orga, tratam ela de Orguinha
Ela tem ouro no dente, mas é só uma lasquinha
Quando a Orguinha ri, balanceia a vida minha

Ela tem vestido branco com azul na beiradinha
Com uma fita no cabelo, parecendo uma pombinha
Com a boquinha pintada, parecendo uma rainha
Vai pra lá e vem pra cá no jogo da cinturinha

Nessa estrofe, tia Mercedes interrompe, se levanta para dizer “quando era a cinturinha, nós fazia...” e com as mãos na cintura balança os quadris de um lado para o outro, enquanto repete o verso: “Vai pra lá e vem pra cá, no jogo da cinturinha’... O povo caía de matá... ‘Essas meninas, Nossa Senhora!’” Continuam a cantoria:

Se eu tivesse dinheiro gastava tudo o que eu tinha
Gastava tudo em presente pra dar pr’esta bonequinha
Sou pobre e não tenho nada, nessa triste vida minha
Só tenho meu coração, se quiser é seu Orguinha

¹² As imagens das canções datilografadas estão nos anexos C, D, E e F ao fim da dissertação.

Aquela primeira temporada das *Irmãs Ferreira* no circo agradou ao público, e a memória dos aplausos é revivida diversas vezes por Mercedes durante a entrevista, que mimetiza os espectadores aplaudindo e aclamando “*Irmãs Ferreira, Irmãs Ferreira, Irmãs Ferreira*”. Segundo ela, o público passou a ir ao circo exclusivamente para vê-las:

Já quando anunciava, já punha o disco pra começar o espetáculo, eles [espectadores] falavam: “Queremos as *Irmãs Ferreira*, queremos as *Irmãs Ferreira*, queremos as *Irmãs Ferreira*...” De medo de pôr número... Aí puseram, porque tinha que ter um número pra abrir, né? Aí começaram a fazer o trapézio, “Ah, tira esse rapaz daí! Nós queremos as *Irmãs Ferreira*, nós queremos as *Irmãs Ferreira*, nós queremos as *Irmãs Ferreira*...” Ai meu Deus do céu, eu morria de dó, sabe? Eu comecei a chorar [...] Eu falava, “papai, e se fosse nós que ia cantar e aí eles falavam ‘Não, nós queremos artista tal, tal’, porque tinha bastante artista no circo (Mercedes, Rincão 1, 2021).

Carmelinda confirma, “eles só queriam nós”. Essa memória que as duas jovens artistas guardaram de sua estreia no *Circo Irmãos Miranda* pode parecer um pouco exagerada ao afirmar que o público se interessava apenas pela dupla. Muito embora possa ter uma ênfase posta pela perspectiva pessoal, certamente atestam o sucesso da dupla diante dos espectadores e o lugar de destaque que as apresentações musicais conquistaram nos espetáculos circenses que circulavam pelos interiores do estado de São Paulo, num momento em que importantes duplas sertanejas estavam em ascensão e esse gênero musical se popularizava e se difundia por meio do rádio e do circo (Gutemberg, 2018; Júnior, 2011).

As décadas de 1940 e 1950 são reconhecidas como a era de ouro do rádio, que vinha se expandindo rapidamente desde os anos 1930 e tornou-se o principal meio de comunicação. Em um período em que grande parte da população era analfabeta, o rádio se mostrou um canal muito mais efetivo que os jornais impressos para veicular notícias, publicidade e difundir a produção cultural. Além da música, os romances e folhetins, antes restritos a população letrada, tornaram-se acessíveis por meio das radionovelas. É também um período de crescente urbanização, de êxodo rural e de um projeto de construção da identidade nacional. As tensões entre o Brasil rural e o Brasil moderno em construção encontram sua expressão no gênero musical sertanejo, que tem como fontes as expressões musicais caipiras, mas que busca se adequar à indústria fonográfica e radiofônica. O rádio, além de veiculador da produção cultural brasileira,

se constituía também em espaço de lutas de representações e disputas na construção de identidades.

A cultura caipira se propagava como discurso alinhavado à construção da identidade nacional, a partir do culto às origens. Em torno dessa idealização compreendia-se a cultura rústica a partir de uma ideia pragmática de raízes populares, buscando uma origem comum para o povo brasileiro (Gutemberg, 2018, p. 50).

A música sertaneja, através de uma afirmação positiva da vida do campo e da nostalgia de um passado rural idealizado, comunica-se tanto com os cidadãos dos interiores do Brasil quanto com os migrantes que deixavam o campo para ocupar as periferias das grandes cidades. A aceitação popular desse gênero musical conquista seu espaço no rádio e nos espetáculos circenses, que por sua vez foram veículos fundamentais na sua difusão e constituição. O período foi favorável para o surgimento das duplas e trios sertanejos, artistas interioranos que buscavam seu espaço no rádio, no disco e nos picadeiros.

Foi nesse contexto que as composições de meu bisavô Joaquim, na voz das *Irmãs Ferreira*, se tornaram a porta de entrada para o circo. Após a temporada exitosa em Barrinha, a família seguiu com o circo dos Miranda, deixando para trás a vida sedentária para adentrar de corpo e alma o mundo circense. Nessa época, o casal Joaquim e Gercina já tinham ao menos 4 filhos: Carmelinda, Mercedes, José Joaquim (Pipoca), Merle e, provavelmente, Eurípedes (Lico) – o quinto filho, sobre o qual paira a dúvida se já era nascido ou não. Ele mesmo afirma ter nascido no circo, uma vez que toda sua memória já é sob as lonas, mas o mais provável é que tivesse por volta de 1 ano na época. Outras 6 crianças nasceriam, essas certamente sob as lonas do circo: Dirce, Diva, Devanir (Deva), Gilberto, Sônia e Aparecida (Cida). Além dos filhos consanguíneos, Chiquita seria adotada pelo casal como uma “filha de coração”. Começava a germinar uma família circense.

2.2 Circo Irmãos Miranda: a iniciação

A pesquisadora Erminia Silva, em sua dissertação *O Circo: sua arte e seus saberes* (1996), obra fundamental para a compreensão do circo-família, irá atestar que eram considerados artistas tradicionais de circo não somente os descendentes das primeiras famílias circenses que aportaram da Europa. Para ser considerado tradicional era necessário “ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não

apenas do número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção” (Silva, 1996, p. 56). Na época pesquisada, a maioria dos circos eram circos familiares, entendendo-se que a família aqui pode ter um caráter expandido, porque, além dos laços consanguíneos, eram comuns casamentos entre membros de famílias circenses e a presença de artistas contratados que passavam muitos anos trabalhando em um mesmo circo e passavam a ser considerados “como se fossem da família”.

A incorporação de pessoas da praça ao circo também era comum, são muito frequentes os relatos das pessoas que entravam ou fugiam com o circo. Essa incorporação se dava por motivos diversos, muitas vezes em virtude de relações amorosas ou do fascínio dos espectadores diante do espetáculo e do imaginário romantizado da vida no circo. As paixões que ele suscitava nas pessoas da praça, eufóricas diante da exuberância dos corpos hábeis e atléticos, da sensualidade de seus movimentos e roupas coloridas, da liberdade e do risco na execução dos números, a música, a vida intensa das personagens melodramáticas e o riso provocado pelos palhaços movimentavam o cotidiano da praça (Duarte, 1993). A possibilidade de viver se deslocando de praça em praça, conhecendo lugares, sem as raízes impostas por um cotidiano sedentário, levava diversas pessoas a desejar e algumas vezes optar por largar tudo e seguir com o circo.

Outras vezes, como no caso das *Irmãs Ferreira*, a entrada para a vida circense se dava pelo reconhecimento de um talento artístico e sua incorporação ao espetáculo, evidenciando uma característica fundamental presente desde a constituição do circo moderno, que é a capacidade de assimilação de artistas e linguagens artísticas ao seu espetáculo. A apresentação de artistas da praça nos picadeiros não era incomum e algumas vezes resultava na sua incorporação ao circo. Quando um/a artista entrava para o circo juntamente com sua família, todos deveriam aprender os ofícios cotidianos e artísticos necessários para a vida no meio circense (Silva, 1996). O *Circo Irmãos Miranda* foi a escola onde se deu a iniciação artística da família Ferreira, e Merle Mare, que tinha entre 4 e 5 anos, descreve esse processo de entrada para o circo e lembra o primeiro número que realizou no picadeiro:

Ali nós começamos a nossa jornada no circo, eu aprendi as coisas no circo, as minhas irmãs, além de cantar, trabalhavam no teatro, aprenderam a fazer trapézio, aprenderam a fazer acrobacia, e eu desde pequenininha entrava e ajudava também... pulava lá, envergava, jogava as pernas para cima, eu também trabalhava. De repente o povo todo saía do palco, do picadeiro e eu ficava, aí o palhaço virava, “mas o que você está fazendo aqui? Você não foi

embora com os outros?”, “É porque eu quero os cobre”, “Ó gente, vocês não estão vendo, a menina quer os cobre” e eles [a plateia] começavam a jogar moeda para mim e eu catava daqui e catava dali, punha no chapeuzinho do Periquito, que era o palhaço, e falava, “Muito obrigado não sei de que, vou guardar lá dentro pra não perdê”. Juntar o chapeuzinho foi meu primeiro número do circo e dali começou a nossa vida artística (Merle, Franca, 2021).

Foi ali que tiveram seus primeiros mestres, com destaque para Miúdo, que nas entrevistas aparece sempre como aquele que entendia de tudo e lhes ensinou tudo sobre circo. No circo-família toda a aprendizagem se dava através da transmissão oral e da prática. Segundo Erminia Silva, “a técnica apreendida por meio dos ensinamentos de um mestre circense era preparação para o número, mas continha também os saberes sobre o corpo, herdados dos antepassados” (Silva, 1996, p.74), que não se restringia a tornar-se apto para executar os números, mas a conhecer todas as atribuições que envolviam a vida circense.

Figura 5 – Mário Furquim (Miúdo), déc. 1950



Fonte: acervo da família.

Embora Miúdo tenha sido o tutor e principal responsável no processo de iniciação da família Ferreira no circo, ele não foi a única pessoa empenhada na aprendizagem. Penha, que na época era sua esposa, é também citada por Merle Mare como a responsável por ensinar-lhe números acrobáticos. Relata que Penha se deitava de costas no chão, segurava suas mãos e, com os pés no seu quadril, a

levantava, e depois de um tempo de equilíbrio conduzia-a para uma cambalhota. Na entrevista realizada em Rincão, Mercedes diz que Miúdo também teria “arrumado um povo do circo que sabia fazer, ensinar [...] ele ensinava umas coisas, as outras coisas não era ele não.” Mário Furquim, assim como meu bisavô Joaquim Ferreira, é sempre citado como um homem que, apesar de analfabeto, era muito inteligente. Detentor de muitos saberes, no picadeiro foi palhaço, o “forte” em números acrobáticos, ator nas peças teatrais, nos fundos do circo sabia fazer as instalações elétricas, palombar lona, montar as estruturas das arquibancadas, na praça era secretário do circo.

Dominar diversos saberes no contexto do circo não era, no entanto, exclusividade,

A integração como membro do circo-família tinha o aprendizado como condição de permanência. Nesse momento 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 viver no circo como um simples “apêndice” ou “agregado” (Silva, 1996, p.74).

Circo, ele é um mundo à parte, tem uma cerca, todo circo tem uma cerca, e você vive ali dentro, seu mundo é ali. Você sai para comprar alguma coisa ali, mas você está em um lugar completamente diferente, porque você não pertence a lugar nenhum (...) Naquela época você morava no circo, a sua convivência era ali... O cara de circo, ele é polivalente, qualquer pessoa... por exemplo, os meus meninos, tudo quanto é tipo de emprego que eles tiveram, eles sempre foram o topo, os caras já iam passando eles, por quê? É desenrolado! Naquele mundo que a gente vive do circo, você tem que aprender tudo, você aprende tudo ali. Se você precisar de costura, eu sei costurar, se você precisar que eu pinte eu vou pintar, casa, portão, qualquer coisa eu pinto, porque se aprende no circo. Porque você pinta cenário, não tem ninguém pra pintar. Escrever tabuleta, na época em que eram cartazes, a gente que escrevia, você aprende a fazer letra. (...) Você faz tudo, então o circo é uma escola... (Devanir, Camanducaia, 2021).

Desde os primeiros anos as crianças já participavam da rotina nos fundos do circo, participavam de números de variedades, das esquetes e peças teatrais, de forma a aprender na prática esses múltiplos saberes e fazeres, que produzem esse indivíduo “polivalente”. A polivalência é a capacidade necessária para viver em um mundo cujas demandas e prazos eram específicos e não poderiam ser supridos pelo mundo externo. A autonomia do circo era necessária a sua sobrevivência e estava intrinsecamente vinculada a sua capacidade de formar sujeitos completos não só artisticamente, mas também preparados para as diversas funções laborais necessárias a sua manutenção (Silva, 1996), seja no fundo do circo ou no picadeiro. Essas atribuições eram dadas à medida que cada sujeito fosse se desenvolvendo e

se tornando apto para assumir responsabilidades mais complexas, numa aprendizagem contínua.

A memória de minha avó Merle de sua primeira participação em cena comprova esse modo de inserção das crianças no espetáculo. Com a entrada da família no circo, ela foi rapidamente incorporada ao espetáculo, com pouco mais de 5 anos já realizava exercícios acrobáticos simples, “pulava lá, envergava, jogava as pernas para cima” e participava de entradas cômicas que exigiam o uso da fala e o diálogo com o palhaço e a plateia. A espontaneidade e a inocência da criança são por si só cativantes, e o circo sabia usar isso a seu favor na interação com os espectadores. Ao mesmo tempo, estar no picadeiro desde a primeira infância era base para a formação do circense. Devanir diz, em sua entrevista, que no circo “já era artista na barriga, já estava trabalhando dentro da barriga”, já que as artistas do circo, quando grávidas, não deixavam de trabalhar no picadeiro, realizando o que fosse possível. São bem comuns também relatos de circenses em que os bebês de colo já faziam parte dos espetáculos teatrais, quando houvesse um bebê na dramaturgia.

No mundo à parte do circo, os saberes eram transmitidos no exercício do cotidiano, as crianças participavam ainda que como observadores de todo o processo, auxiliavam no que fosse possível e iam aprendendo na prática todos esses conhecimentos técnicos necessários. Não era muito diferente da forma como aprendiam a ser artistas. Acordavam cedo, corriam ao redor do circo, faziam ginástica, ensaiavam os números, à tarde ensaiavam as peças teatrais, mas para além dos ensaios, grande parte do aprendizado se dava pela observação. Quando crianças faziam os personagens infantis, com o passar do tempo assumiam os personagens mais jovens e depois os mais velhos. Como algumas peças eram mantidas muitos anos em repertório, os atores de circo iam mudando de papel com o tempo, e quando isso acontecia, de tanto escutar outro ator fazer determinada personagem, já sabiam as falas de cor.

A polivalência adquirida pelo circense desde sua infância se reflete também na vida além das cercas do circo. Devanir, ao falar dos seus filhos e dos empregos que tiveram após encerrarem as atividades circenses, enfatiza que os saberes aprendidos no circo contribuíram para seu sucesso profissional. Veremos adiante que havia diferenciações entre os artistas, as afinidades e aptidões eram levadas em conta ao definir quem realizava ou não determinado tipo de número, mas essas especialidades

não isentavam os circenses, no contexto do circo-família, de conhecer e experimentar várias atribuições e participar das diversas partes do espetáculo.

A permanência da família Ferreira no *Circo Irmãos Miranda* deve ter durado aproximadamente cinco anos, quando Joaquim Ferreira decidiu montar sua própria lona. A motivação desse passo adiante é descrita de modo um pouco diverso pelas pessoas entrevistadas, trazendo perspectivas diferentes sobre os fatos, mas que confluem para os conflitos na relação entre Mário Furquim e a esposa Penha. No *Circo Irmãos Miranda* não havia estrutura de barracas ou trailers para habitação dos circenses. Quando chegavam a uma nova praça, alugavam alguma casa que era compartilhada entre as famílias, criando uma relação de muita intimidade entre elas, para o bem e para o mal, pois ao mesmo tempo que são relatadas memórias positivas desse convívio cotidiano, os conflitos também eram vividos muito de perto por todos.

Na entrevista, Carmelinda descreve cenas de violência em que Mário Furquim agredia fisicamente a esposa. Um dos motivos das brigas, referenciado por várias entrevistadas, era o fato de Miúdo ser infértil e a esposa desejar ter filhos, queria “artistas para o circo”. O conflito frequente do casal desagradou Joaquim Ferreira, que não queria que as filhas presenciassem e se envolvessem nas discussões. Decidiu, então, deixar os Miranda com a desculpa de que teria uma proposta melhor de contrato em outro lugar.

Segundo o relato de Carmelinda, a família passou um tempo trabalhando em outro circo, mas que seu pai já tinha planos de montar sua própria lona. Um tempo depois, ele soube que Mário Furquim havia se separado da esposa e deixado os Miranda, e foi procurá-lo para auxiliar na montagem do circo. Outros parentes resumem a narrativa dizendo que Miúdo teria incentivado Joaquim a montar o próprio circo, uma vez que os filhos já estavam trabalhando bem e seria mais lucrativo do que seguir contratado.

O que é possível afirmar, a partir dos relatos, é que a relação conflituosa vivida entre Mário Furquim e Penha, e que acabou com a separação do casal, foi determinante para a saída da família do circo. Conflitos interpessoais vividos no fundo do circo são descritos em diversos relatos de circenses como motivadores de rompimentos e dissolução de sociedades. Apesar desse fato, observo também que há um outro fator que contribui, ou ao menos possibilita a saída da família, que é o fato de esta ter se tornado numerosa e, apesar de muito jovens, alguns já estavam preparados do ponto de vista das aprendizagens técnicas e artísticas necessárias

para contribuir com a manutenção da empresa e vida circenses. No caso da família Ferreira, a saída do *Circo Irmãos Miranda* os colocou diante de um novo momento, marcando a passagem de artistas contratados para proprietários de circo – o que significava também que se perceberam como família circense, e não apenas como artistas contratados.

2.3 Do *Circo Guaraçaí* ao *Circo-Teatro Irmãos Ferreira*

Joaquim Ferreira é descrito pelas/os filhas/os como um homem inteligente, que controlava os gastos e sabia guardar dinheiro, e que nos anos que sua família trabalhou no *Circo Irmãos Miranda* conseguiu juntar reservas. Com o auxílio de Miúdo, que, como já mencionado, tinha o conhecimento e o domínio técnico, construíram o primeiro circo da família. Estavam em Guaraçaí, município situado a noroeste do estado de São Paulo, já próximo à divisa com o Mato Grosso do Sul. Por esse motivo o circo foi batizado com o nome do município, *Circo Guaraçaí*, como aparece na marquise, mas também é referenciado por meu tio-avô Lico como *Circo-Teatro Guaraçaí*. Nomear o circo com o nome da praça em que foi fundado era uma prática em alguma medida recorrente na época, como se pode observar em casos semelhantes em que circos levavam o nome das cidades de sua estreia, como o *Circo Uberlândia* e o *Colina*, este último também pertencente à família.

Não foi possível precisar a data em que foi fundado o *Circo Guaraçaí*, mas, por meio do cruzamento de informações obtidas com as entrevistas, é possível estimar que tenha sido entre 1951 e 1952, aproximadamente cinco anos após terem entrado para a vida circense. Não há no acervo da família registros fotográficos do *Circo Irmãos Miranda*, nem dos anos iniciais do *Guaraçaí*, portanto, contamos apenas com os registros orais para descrever esse momento. Lico, que à época tinha em torno de 6 anos, conta que o *Circo Guaraçaí* foi montado inicialmente apenas como circo de pano de roda: “Na época, meu pai só fez o material com pano de roda, né? Não tinha cobertura, sem cobertura em cima. Assim eles falavam, né? [...] Só tinha o pano de roda em volta para o pessoal de fora não assistir o espetáculo de dentro” (Lico, Pedrinhas Paulista, 2024).

O pano de roda é o tecido que cobre toda a circunferência do circo, abarcando plateia e a área cênica. O circo de pano de roda consistia em uma estrutura muito

simples, com paus fincados formando a circunferência do circo onde se fixava o tecido ao redor. Internamente o circo contava com as arquibancadas de madeira e cadeiras de abrir e fechar, também de madeira. A área cênica era composta pelo picadeiro, ao fundo o “frontispício” e a cortina por onde entravam os artistas.

[...] era só o picadeiro, não tinha palco, era só o picadeiro e uma cortina, a cortina de fundo a gente chamava de frontispício, olha só o nome... na realidade é uma boca de ópera, mas o cara de circo chamava de frontispício, eu não sei por que, mas ficou essa tradição. E aí tinha aquela cortina, os artistas entravam e saíam por ali, quando você saía tinha um trechinho onde ficava a barreira. Barreira é o pessoal que atende as pessoas que estão fazendo o número, são duas, três pessoas, quatro pessoas, que ficam ali do lado para atender, tirar a mesa, colocar a mesa, armar trapézio, tirar trapézio, e vai botando os aparelhos, ali então da barreira já entrava no picadeiro (Devanir, Camanducaia, 2021).

Na bibliografia consultada que descreve os tipos de arquitetura circense, não aparece o termo “circo de pano de roda”, sendo este citado apenas como parte integrante da estrutura dos circos. As referências ao circo de pau a pique e circo de pau fincado são as mais recorrentes para definir o circo em que era necessário cavar para fixar os mastros e o madeiramento. O circo de pau a pique remete a um momento/contexto em que os grupos circenses encontravam dificuldades para se deslocar com a estrutura do circo, que era muito pesada e muitas vezes as companhias sequer tinham meios de transporte ou mesmo estradas transitáveis. A cada praça, todo o madeiramento era comprado ou até mesmo produzido ali, pelos próprios circenses, e quando se mudavam o material todo ficava. Já o circo de pau fincado é considerado uma evolução do primeiro, já era possível itinerar levando a estrutura. Quanto à cobertura, no circo de pau a pique era ausente e nos circos de pau fincado era presente total ou parcialmente (Rocha, 2018; Silva, 1996).

Nas falas de Devanir e Lico, a expressão “circo de pano de roda” aparece para identificar o circo sem cobertura, no qual o pano de roda tinha apenas a função de resguardar o espetáculo para garantir a venda de ingressos. Apesar de as características arquitetônicas serem relacionadas a determinados momentos históricos e ao desenvolvimento tecnológico, que permitiu avanços para as artes circenses, é preciso considerar que o circo no Brasil tem múltiplas realidades e experiências a depender da região, da época em que circulava e das condições financeiras de cada empresa, de forma que as experiências se regionalizam e, por vezes, até mesmo se circunscrevem à experiência de cada companhia.

No caso do *Circo Guaraçaí*, eles já viajavam com a estrutura, de forma que era um circo de pau fincado, porém, inicialmente sem a cobertura. Com o tempo compraram o tecido e fizeram a cobertura de “algodãozinho”, que era o material utilizado na época e que não tinha impermeabilização.

[...] naquela época não tinha lona que tem hoje, de nylon, plástico, essas coisas, né, cobertura moderna de agora. Naquela época, quem tinha cobertura no circo era algodão. O próprio dono de circo, o pessoal de circo fazia a cobertura, comprava aquelas peças de algodão, de tecido de algodão. Cortava, palombava com as cordas. E fazia o formato de cobertura. Aí meu pai fez essa cobertura. [...] Era algodãozinho. Se chovesse, molhava tudo dentro. Era só para cobertura, para dar uma visão e não pegar sereno no pessoal (Lico, Pedrinhas Paulista, 2024).

Nesse primeiro ano do *Circo Guaraçaí*, a família já havia aumentado, mas eram poucos os filhos que trabalhavam no circo, pois eram ainda muito pequenos. Miúdo, que conhecia bem as famílias e artistas circenses da época, se encarregou de contratar os artistas para realizar os números de picadeiro. É também nesse período, ano de 1952, que Nilson Velasco, um rapaz da praça, se apaixonou por Mercedes e pelo circo. Abandonou o trabalho como bancário no Banco do Brasil e foi viver a aventura do picadeiro, tornando-se trapezista, palhaço e ator. Apenas durante a pesquisa descobri seu nome civil, já que na família é chamado de Miguel, ou de Beija-Flor, seu nome de palhaço. Pouco tempo depois, Miúdo se casou com Carmelinda, aprofundando os laços entre os Ferreira e Mário Furquim, agora oficialmente da família.

Aos poucos, os artistas contratados puderam ser substituídos por integrantes da própria família, conquistando assim maior autonomia como circenses. Ainda assim, como ocorria em praticamente todos os circos, o espetáculo nunca foi feito exclusivamente pela família. Havia alguns artistas contratados que itineravam com o circo e também se faziam contratações pontuais, em que um artista era contratado para uma única temporada ou apresentação. As primeiras fotos do *Circo Guaraçaí*, com datação, são de 1957, como a imagem abaixo, em que o circo fazia praça na cidade de Promissão, município paulista próximo à Araçatuba.

Figura 6 – Circo Guaraçai, Promissão/SP, 1957.



Fonte: acervo da família Ferreira.

Em primeiro plano, vemos a praça em que se pode identificar que estava ocorrendo um evento público, com a presença de um grupo de escoteiros mais ao centro e, aparentemente, uma banda militar no canto esquerdo, além de vários cidadãos espalhados pela praça. Pela data de 25 de agosto, é provável que fosse uma comemoração do Dia do Soldado. O circo pode ser visto ao fundo entre os dois casebres, com uma lona clara. Na imagem seguinte, podemos ver a área interna do circo, com parte das arquibancadas, o frontispício, onde se vê escrita a palavra "Variedades", e o picadeiro. Em primeiro plano, da esquerda para a direita, estão o palhaço Pipoquinha, Vicente de Paula, Chiquita (uma filha adotiva de Joaquim e Gercina), Pereré, Merle, Piruá (Lico) e Edinho. À época, Merle e Chiquita formavam uma dupla e se apresentavam durante a parte musical do espetáculo. Os músicos da foto formavam o *Trio Paulistano*, do qual fazia parte meu avô Vicente de Paula, que

assinava o nome artístico Panami. Os palhaços são Pipoquinha e Piruá, os dois irmãos mais velhos da família, Joaquim José e Lico. A fotografia foi tirada no município de Clementina/SP.

Figura 7 – *Circo Guaraçai*, Clementina/SP, c.1957



Fonte: acervo da família.

Através das fotos com registro de datas e local das apresentações, e também das cidades citadas nas entrevistas, é possível visualizar a região em que o circo itinerava na década de 50, concentrada ao norte e noroeste do estado de São Paulo. Essa região com o tempo se expande para regiões fronteiriças de outros estados, incluindo apresentações em Minas Gerais, Paraná e Goiás.

Figura 8 – Família Ferreira e artistas contratados no *Circo Guaraçai* c.1957.



Fonte: acervo da família.

2.4 Circo-Teatro Irmãs Ferreira e a identidade familiar

O *Circo Guaraçai* viria pouco tempo depois a ser rebatizado como *Circo-Teatro Irmãs Ferreira*. Embora fosse comum a alguns circos da época levarem o nome das cidades de origem, a prática não condizia com o caráter itinerante do circo, o que teria motivado, segundo relata os familiares, a renomeação. A data da mudança, bem como o período em que manteve o novo nome, são imprecisos, o que é possível estimar é que também foi utilizado por um curto espaço de tempo, possivelmente entre 1958 e os primeiros anos da década de 1960. Há apenas dois registros documentais da utilização desse nome, ambos são cartazes. Um deles anuncia uma apresentação em benefício de uma Banda Musical “em formação” pelo Maestro Vicente Delamanha, em Olímpia.

Os espetáculos “em benefício” eram muito comuns no contexto circense desde a chegada dos primeiros artistas europeus, no final do século XVIII:

Constituíam uma prática realizada pelos teatros e circos, cuja renda se destinava a artistas escolhidos pelos donos das próprias companhias. Era muito comum que esse acordo, mesmo que verbal, fizesse parte do contrato de trabalho entre o empresário e o artista. [...] Os Benefícios não eram apenas para os artistas, mas também para entidades religiosas e civis, órfãos, viúvas,

igrejas, vítimas de calamidades públicas etc., já que os circos, em particular, os realizavam como forma de estabelecer vínculo com a população local (Silva, 2022, p.71).

Nesse caso específico, 50% da renda da apresentação seria destinada à banda, então em formação. Um decreto da câmara municipal de Olímpia, datado de 26 de dezembro de 1959¹³, concede a essa mesma banda um auxílio mensal no valor de dez mil cruzeiros; é provável, portanto, que o espetáculo em benefício anunciado no panfleto para o dia 8 de setembro tenha ocorrido também em 1959.

Figuras 9 e 10 – Cartazes de divulgação do *Circo-Teatro Irmãs Ferreira*.



Fonte: acervo da família.

O outro cartaz, ao qual tive acesso em 2021, quando fiz uma fotografia com o celular, se perdeu do acervo da família e, infelizmente, não pude digitalizá-lo quando retornei a Rincão em 2024. Na foto que restou, a qualidade da imagem não permite ler todas as informações, mas ainda assim é um registro importante não só do nome do circo, como também da estrutura do espetáculo, da formação da companhia e das estratégias de publicidade.

¹³ Decreto disponível em: <https://legislacaodigital.com.br/Olimpia-SP/LeisOrdinarias/482-1959>, última consulta em 09/01/2026.

Na parte superior, lemos com destaque “Circo Teatro Irmãos Ferreira”, e logo abaixo “(ilegível) pavilhão que percorre toda a América Latina. O Palácio dos Bons Espetáculos, exclusivamente familiar”. Chama a atenção o uso da palavra “pavilhão”, uma vez que sua estrutura era de pau fincado. Os circos de pavilhão em geral eram circos fixos de alvenaria, ou circos de empanado (folhas de madeira ou zinco). Senão por sua estrutura arquitetônica, que outra relação justificava o uso do termo? Segundo Gilmar Rocha, “pavilhão não se refere somente a um tipo de arquitetura, mas também a um tipo de espetáculo no qual predomina o teatro” (Rocha, 2018), o que parece justificar o uso do termo, uma vez que há uma ênfase das representações teatrais no cartaz.

Vale destacar também a informação de que a companhia percorria “toda a América Latina”, o que é inverídico, já que sua circulação se deu principalmente no interior do estado de São Paulo, estendendo-se também a municípios de Minas Gerais, Paraná e Goiás. No entanto, essas propagandas superlativas, anunciando artistas internacionais (ainda que não houvesse), números exclusivos, o maior espetáculo da terra etc., faziam parte do jogo de fantasia e mistério que envolvia o imaginário sobre o circo. O espetáculo do circo já começava na propaganda (Duarte, 2001), que, para além dos cartazes colados previamente na praça ou publicações nos periódicos locais, contava com outros recursos de divulgação. As entrevistadas contam que as estreias eram anunciadas em “passeatas”, cortejos pelas cidades com alto-falantes e os artistas vestidos com os figurinos, os palhaços caminhando na frente acompanhados por um caminhão, e na carroceria muitas vezes montavam a cenografia de um dos espetáculos com os atores vestidos de personagens reproduzindo imagens do espetáculo de estreia (Entrevista 2, Rincão, 2021).

Retomando o cartaz em questão, a companhia também se identifica como “Palácio dos Bons Espetáculos”, ao que acrescenta “exclusivamente familiar”. As duas frases buscam agregar valor ao espetáculo, seja pela grandiosidade e nobreza que a palavra “palácio” sugere, seja pela adjetivação dos espetáculos como “Bons”, que além de atestar sua qualidade formal, parece também referir-se a sua qualidade moral. Da mesma forma, a construção “exclusivamente familiar” não só diz respeito à constituição da companhia, o que poderia ser um valor em si, mas também sugere que o conteúdo dos espetáculos é próprio para as famílias. Uma vez que o espetáculo era feito por uma família, sugere-se que este preservaria os valores morais aceitos socialmente.

Mais abaixo e em destaque lemos “Brevemente nesta Cidade” o que indica que o material devia ser usado para antecipar a presença do circo em determinada praça, e que também era um material que não especificava local e data, podendo ser impresso em maior quantidade e ser utilizado nos vários locais que percorriam.

Na descrição que se segue, anuncia:

Espectáculos sempre com Novidades. Grandioso repertório de Peças Teatrais e de Picadeiro. O Palácio dos bons Espectáculos. Uma ótima Companhia (trecho ilegível) ao público diversão Sadia e Alegre. Trazendo consigo um elenco artístico de primeira ordem, destacando-se PIPOQUINHA e BORBOLETA (dupla cômica formado por José Joaquim e sua irmã Diva), BEIJA-FLOR e MIÚDO, o Trio Moreno com as IRMÃS FERREIRA, as meninas que cantam e encantam (Figura 10).

Além de repetir algumas expressões já destacadas no cartaz, o texto traz outros adjetivos ao espetáculo. Destaco “diversão Sadia e Alegre”, mais uma ênfase na moralidade do espetáculo levado pela companhia. Essa preocupação em comunicar ao público o valor moral do espetáculo era uma forma de dialogar com uma sociedade conservadora que via com preconceito a atividade circense. A historiadora Regina Horta Duarte (1993) aborda o sentimento ambíguo de “temor e maravilhamento” que o circo causava na população sedentária. A vida nômade dos artistas itinerantes é vista como oposição ao modelo de família e trabalho convencionais e uma ameaça à moralidade. A aceitação do circo pela sociedade e pelas autoridades locais, fosse o prefeito ou o pároco, dependia de um esforço em atestar que o espetáculo não feria a moralidade, oferecendo um divertimento “saudável”.

O cartaz também faz referência ao repertório teatral da companhia, que aparece em destaque: “Trazendo em seu amplo palco um vasto repertório de Dramas, nacionais e estrangeiros, comédias, esquetes, burletas, anedotas, cortinas cômicas, etc.” (Figura 10). Quanto às imagens que aparecem no cartaz, vemos fotos dos artistas com seus nomes e descrições de suas atividades, por exemplo: “Divinha Ferreira, Bailarina”, “José Ferreira, equilibrista” etc. O “Trio Moreno com as Irmãs Ferreira” e a dupla cômica “Miúdo e Beija Flor” aparecem com maior destaque. A companhia nesse período era pequena, e alguns artistas aparecem em duas imagens, sem maquiagem e como palhaço. Também é notável a idade das/os artistas, em sua maioria muito jovens, que formavam o elenco da companhia da família Ferreira.

O nome *Circo-Teatro Irmãs Ferreira* não permaneceu por muito tempo na marquise do circo, apesar disso, é central e simbólico na memória familiar, um nome-

tronco que sintetiza muitos elementos da trajetória e identidade familiar. É o nome mais evocado pelas/os entrevistadas/os para se referir aos primórdios do circo. A força desse nome na memória familiar me parece estar fundamentada em alguns elementos: evoca o nome da dupla formada por Carmelinda e Mercedes, que está na gênese da história da família no circo; denota a importância da dupla como um dos principais eventos do espetáculo; e traz o nome “Ferreira” para a marquise, afirmando sua identidade como família circense.

O protagonismo feminino presente no nome do circo também chama a atenção e é um importante aspecto a ser analisado. Era muito comum naquela época que os circos familiares fossem nomeados como “Irmãos...” seguido do sobrenome da família. Na bibliografia sobre circo encontraremos diversas companhias batizadas dessa forma. No entanto, se pesquisarmos os circos nomeados como “Irmãs...” encontraremos raras referências. Em minhas buscas encontrei apenas mais um, o *Circo-Teatro Variedades Irmãs Silva*, da família da pesquisadora Erminia Silva, mencionado no livro *Respeitável Público... o circo em cena* (Abreu e Silva, 2009). Como os estudos em memória e história circense no Brasil ainda são insuficientes para abarcar as inúmeras companhias, é bem provável que haja outras companhias.

Para além do nome, a presença do feminino no *Circo-Teatro Irmãs Ferreira* é marcante: de 11 irmãs/irmãos, 7 são mulheres (oito, incluindo Chiquita, filha de criação) e apenas 4 homens. No contexto em que os circos se mantinham por meio de uma estrutura patriarcal – o que não deixa de ser realidade também no circo estudado –, a preponderância de mulheres na família nos provoca a olhar para as tensões e interseccionalidades das relações de gênero no contexto do circo familiar e para a participação das mulheres nas várias instâncias que constituem a vida circense. No decorrer da trajetória da família Ferreira, as mulheres da família assumem, em diversos momentos, funções administrativas e de direção do circo, mais comumente a cargo dos homens nas divisões dos trabalhos presentes nos circos familiares.

Ainda sobre o nome adotado pelo circo, é notável que passam a se anunciar como Circo-Teatro. Nas entrevistas, há divergência sobre o período em que o teatro passou a fazer parte do espetáculo, mas as falas das irmãs mais velhas indicam que as peças já eram representadas desde a experiência no circo da família Miranda. De qualquer forma, a incorporação de “circo-teatro” ao nome do circo atesta um momento de evidência desse formato de espetáculo, que se consolida a partir da década 1910, atingindo seu auge entre as décadas de 1930 a 1960.

2.4.1 O espetáculo

O espetáculo de circo-teatro, como já elucidado no primeiro capítulo¹⁴, era dividido em duas partes, sendo a primeira de variedades e a segunda de teatro, com apresentação de diferentes gêneros, como farsas, operetas, comédias, dramas, pantomimas (Silva, 2022). Apesar de essa divisão binária ser a mais descrita por diversos autores (Andrade, 2010; Barriguelli, 1974; Pimenta, 2005; Silva, 1996; Tortorella, 2019; entre outros) havia variações, podendo, por exemplo, o teatro preceder a parte de variedades ou a parte musical. Alguns circos-teatros contavam apenas com teatro e show musical ou realizavam exclusivamente apresentações teatrais. Já o espetáculo levado pelo *Circo-Teatro Irmãs Ferreira* era dividido em três partes, com variedades, hora do rádio e teatro:

Antigamente o circo era em três partes: circo variedades, que era trapezista, malabarista, no picadeiro... e depois tinha a hora do rádio, que era show, daí as artistas viravam cantoras, aí cada uma cantava, eu cantava vestida de baiana com os negócio na cabeça, a Mercedes fazia dupla com a Fia e assim era a hora do rádio no circo, todos cantavam e depois tinha as peças, os dramas, que hoje não se faz mais, era a coisa mais linda que tinha. O mundo não me quis, o Céu uniu dois corações, Cabocla Tereza, Canção de Bernadete, o Ébrio... (Merle Mare, Entrevista, 2021).

A divisão em três partes feita pela família, diferentemente das demais divisões descritas, parece não levar em conta necessariamente o número de intervalos, mas sim as partes constituintes do espetáculo e as funções desempenhadas pelos artistas em cada uma delas (números de picadeiro, músicos/cantores e atores), que envolviam trocas de figurino e reorganização do espaço cênico. Parece haver aqui uma diferença entre a perspectiva dos artistas e a dos espectadores. Os intervalos eram dois: o primeiro, entre a primeira e segunda partes, era mais curto e em geral contava com algum entreato para segurar a atenção do público enquanto preparavam o palco para a apresentação musical; já o segundo, que demandava uma preparação maior do espaço cênico, era mais longo. Essa assimetria possivelmente levava à percepção por parte da plateia de que o espetáculo era dividido em apenas duas partes.

¹⁴ Ver capítulo 1, subcapítulo 1.2. Circo-Teatro.

2.4.2. A primeira parte: variedades

Na parte de variedades, no início do espetáculo, entre os números relatados nas entrevistas e nas imagens do acervo fotográfico, estão: malabares, deslocação (contorcionismo), monociclo, escada, escada giratória, força de cabelo, doublé trapézio, lira, giro de pé, rola-rola, acrobacia de solo, foca, magia etc. Nesse período, como a arquitetura do circo não permitia o uso de aparelhos mais complexos, os números apresentados utilizavam estruturas simples, como se vê nas variações escada e escada giratória. Na escada ou escada de três, um forte (portô) subia sobre uma mesa e segurava duas escadas, onde se equilibravam três volantes:

Esse número era muito difícil de fazer, porque essa escada não tinha segurança nenhuma, o Miúdo equilibrava a escada sozinho, nós entrava depois. Ele subia, ficava no meio das escadas, aí subia Carmelinda, minha irmã, lá em cima, e ficava lá no topo da escada. Aí subia eu e a outra minha irmã (Chiquita) do outro lado, passo a passo pela escada porque se subisse uma e subisse a outra, aí desequilibrava, então tinha que subir juntas, até chegar lá, aí nós ia fazendo as ginásticas, fazia várias posições, ficava de cabeça pra baixo, de lado, a gente ia fazendo o exercício e a escada ficava equilibrada (Merle, Entrevista, 2021).

A escada giratória era uma escada única, de madeira, que ficava paralela ao solo, suspensa por cabos presos na sua parte central. O número era realizado por uma ou duas pessoas que desenvolviam movimentos e mantinham a escada equilibrada enquanto girava.

Figuras 11 e 12 – Escada giratória, Merle Mare, c. 1958; Escada, Merle, Carmelinda, Chiquita e Miúdo, c. 1958.



Fonte: acervo da família.

Outro número com escadas é descrito por minha avó Merle:

Eu fazia uma escada que era em cima de uma mesa em quatro garrafas de champanhe cheias de areia. Em três garrafas. Não sei se você chegou a ver isso, é muito difícil, porque o circo foi acabando com esses números. Ela (escada) era equilibrada em três garrafas. E eu subia nela fazendo todas as ginásticas lá em cima e ficava em cima de tudo. Depois descia assim (faz um movimento sinuoso com a mão), descendo no degrau que nem uma cobra. Até chegar lá embaixo (Merle, Franca, Entrevista, 2021).

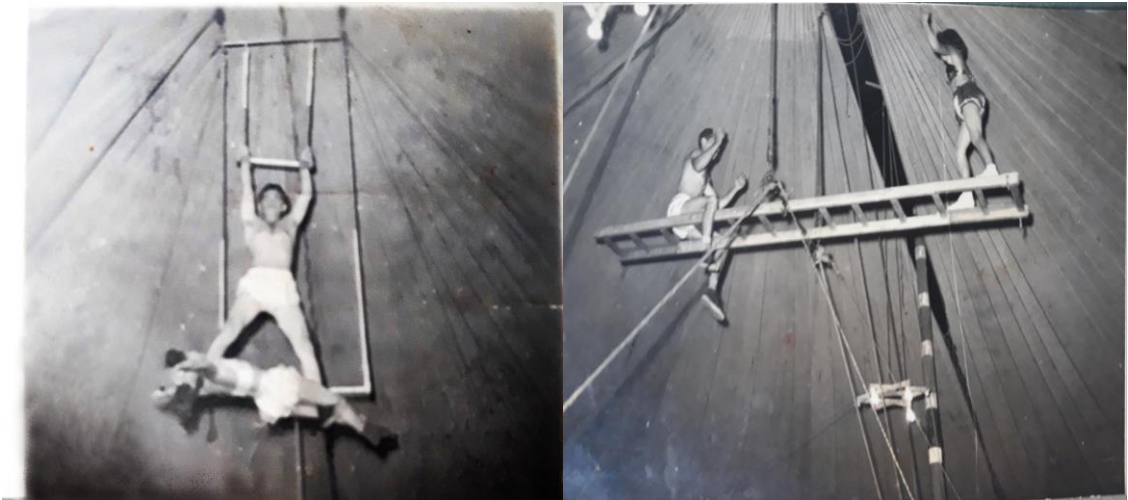
Força de cabelo fazia parte dos números aéreos e era bastante comum nos circos. Nele uma argola de metal é trançada junto com o cabelo da artista e depois fixada a um cabo por onde era suspensa. Esse número, que associa força e leveza, foi feito em momentos diferentes por pelo menos duas das irmãs, Carmelinda e Dirce.

Também se somavam ao repertório outros números aéreos, como a lira e o trapézio, com os quais Merle tinha especial afinidade:

Eu gostava muito de aventura, eu gostava de fazer trapézio, voar de um trapézio no outro, eu fazia o voo da morte. Naquela época, mulher não fazia trapézio voando, eu era a única no Brasil que fazia. Eu falei (para meu pai),

deixa eu fazer, "não, mulher não faz isso", eu falei, deixa, pai, eu fazer, aí o Miguel subiu lá no trapézio, ele era o forte - chama "o forte" o que pega quem ia saltar - aí ele subiu lá e falou "a hora que eu falar salta, você salta" eu já tava balançando e eu soltei, eu era aventureira, aí ele me pegou pelas pontas do dedo, falou "você é louca, eu falei que a hora que eu falar já era pra você soltar, não era pra você soltar agora... aí eu fiquei sendo uma artista famosa de trapézio, eu fazia lira, eu fazia escada de garrafa, eu fazia o voos da morte, double trapézio com o Miguel, que era o meu cunhado trapezista famoso também da época (Merle, Franca, Entrevista, 2021).

Figuras 13 e 14 – Os demônios do ar, c. 1958; os demônios do ar na escada giratória, c. 1958.



Fonte: acervo da família.

Minha avó Merle e seu cunhado Miguel formaram a dupla de trapezistas *Os demônios do ar*. Que além do *double trapézio*, também estavam juntos no número de escada giratória. O circo nesse período não tinha redes de segurança, então a realização de voos e números de equilíbrio em altura oferecia riscos reais, e a família relata alguns acidentes que resultaram em fraturas. Ao analisar a fala de Merle em que afirma ser a única trapezista a fazer voos no Brasil é preciso considerar que as percepções de cada artista se dão a partir de sua própria perspectiva e, portanto, do contexto cultural em que tinha contato e acesso na época. A presença de mulheres trapezista no circo é antiga, segundo a autora Cyntia Santos as trapezistas estavam presentes “desde as primeiras formações aéreas, em especial no trapézio, as mulheres se tornaram referência nas artes voadoras” (Santos, p.100, 2022) inclusive executando o papel de portoras, comumente realizados por mulheres até a década de 1930, após esse período devido a uma visão masculinizada sobre os números de voo as mulheres acabam ficando restritas a serem apenas volantes.

É possível, no entanto, que, entre os circos que itineravam pelo interior do estado de São Paulo na década de 1950, até mesmo mulheres que desempenhassem o papel de volantes eram mais raramente encontradas nos circos, o que justificaria a perspectiva de minha avó. Nas entrevistas, uma das irmãs narra um acidente ocorrido durante um número de trapézio, em que Chiquita teria deixado Merle Mare escapar das mãos, o que resultou em queda e uma fratura no braço. Portanto, no *Circo-Teatro Irmãs Ferreira*s, em algum momento ao menos se ensaiaram voos exclusivamente realizados por mulheres. Dos números em solo, são citados nas entrevistas: rola-rola, em que uma acróbata realiza movimentos em cima de uma tábua equilibrada sobre um cilindro; foca, em que objetos são equilibrados na ponta do queixo, testa e nariz; deslocção, que hoje conhecemos como contorcionismo e incluía a realização de posturas hiperestendidas e passagens por dentro de argolas estreitas; luta livre; percha de ombro, em que um portô sustentava um bastão de aproximadamente três a quatro metros no ombro sobre o qual se equilibrava a volante; entre outros.

Como se observa na descrição e imagens dos números, podemos notar a simplicidade dos aparelhos e objetos implicados neles, como escadas, mesas e garrafas. Ao mesmo tempo, observa-se a complexidade de execução de vários deles, que exigiam técnica apurada e preparo físico, como flexibilidade, força e equilíbrio.

Figuras 15 e 16 – Monociclo, Miguel Valasco, déc.1950; Percha de ombro/Parada de Bambu, João Guini (artista contratado) e suas filhas.



Fonte: Acervo da família.

Figuras 17 e 18 – Luta Livre, c. dec.1960; Esquete: *O barbeiro Pipoquinha*, c. dec. 1950.



Fonte: Acervo da família.

Figuras 19 e 20 – Deslocação, Jovania; Rola-Rola, Jovania¹⁵.



Fonte: Acervo da família

¹⁵ Jovania era artista do *Circo Uberlândia*, onde alguns dos Ferreira trabalharam em meados da década de 60. Números de deslocação e rola-rola também eram realizados nos circos da família Ferreira, mas não encontramos registros fotográficos.

2.4.3 A segunda parte: hora do rádio

Figura 21 – A hora do rádio com *Trio Paulistano*, os palhaços Pipoquinha e Piruá e a dupla formada por Chiquita e Merle. *Circo Guaraçai*, Clementina/SP, c.1958.



Fonte: acervo da família.

A segunda parte, intitulada “Hora do Rádio”, era exclusivamente musical. Entre os anos 1930 e 1950, o rádio foi o principal meio de comunicação das massas, e essas três décadas ficaram conhecidas como a “Era de ouro do rádio”. O circo, sempre atento ao contexto cultural, estabeleceu uma relação muito próxima com esse veículo, operando num constante movimento de artistas que circulavam entre as rádios e picadeiros. Essa aproximação foi de grande importância inclusive para a constituição e divulgação de gêneros musicais, como é o caso da música sertaneja, que tem sua raiz na música caipira, mas ao ser incorporada pelo rádio e espetáculos circenses irá integrar novos elementos e ritmos estrangeiros, como as guarânias paraguaias, rancheira mexicana, rock e country norte americano (Junior, 2008, p. 9). Para

aproveitar o sucesso musical do rádio, boa parte dos circos adotou um quadro praticamente fixo, batizado *A hora do rádio*, em que um trio de músicos, normalmente munidos de violão, viola e acordeão, interpretava para o público

os sucessos que saíam abafados dos alto-falantes dos aparelhos radiofônicos (Junior, 2011b, p. 132).

Segundo minha avó Merle, nesse momento as/os artistas do circo viravam cantoras/es. No período do final da década de 1950, além de Carmelinda e Mercedes, Merle e sua irmã adotiva, Chiquita, formavam outra dupla, e Pipoca apreendeu a tocar viola com o pai e também passou a acompanhar as apresentações musicais. Com o tempo, outras duplas e conjuntos se formaram entre os irmãos e irmãs Ferreira.

Apresentações musicais sempre fizeram parte dos espetáculos circenses, mesmo antes da constituição do circo moderno já estavam presentes nas feiras. O circo no Brasil, desde meados do século XVIII, quando os primeiros saltimbancos chegaram, já contava com apresentações musicais, seja por meio dos referenciais da música europeia, seja incorporando os estilos musicais locais (Silva, 2022). O circo no Brasil entre os séculos XIX e XX, até a década de 1970, manteve-se como um dos principais espaços de apresentação e divulgação da produção musical (Junior, 2011; Gutemberg, 2018). Havia uma grande circulação de artistas já reconhecidos pela indústria do rádio e fonográfica, ou que buscavam construir suas carreiras no circo para acessar esses meios. No acervo de família Ferreira, há várias fotos de artistas que fizeram shows em seus picadeiros e contam histórias que evidenciam a proximidade e intimidade que esses músicos tinham com os circenses. Entre elas, podemos notar que havia interação durante as apresentações entre artistas do circo e convidados e uma notável presença de duplas femininas, como as Irmãs Galvão e Irmãs Castro.

Figuras 22 e 23 – Foto autografada das Irmãs Castro; Merle Mare, Irmãs Galvão – Mary e Marilene e Lico, Guarantã/SP, 1958



Fonte: acervo da família.

Figuras 24 e 25 – Dupla Sertaneja Mário e Marinho e Merle Mare, c. 1957; Selo da dupla Cascatinha e Inhana, dado de presente pela cantora.



Fonte: acervo da família.

Também era comum que os circos incorporassem em seus shows musicais artistas da praça – a exemplo do próprio processo de entrada da família Ferreira para o circo. Artistas ainda desconhecidos encontravam no circo um espaço de existência, relação com o público e divulgação de seus trabalhos.

A trajetória de meu avô, Vicente de Paula, é exemplar desse movimento empenhado pelos músicos da época. Por volta dos 17 anos, deixou a cidade de Canápolis para tentar a carreira de músico em São Paulo, e o circo apresentou-se como uma possibilidade de trabalho e divulgação de seu trabalho, uma vez que era bastante difícil tocar na rádio. Com o nome artístico de Panami, formou o Trio Paulistano, juntamente com os artistas Pereré e o sanfoneiro Douradense (depois substituído por Edinho), e passou a se apresentar em diversos circos no interior do estado através de contratos firmados verbalmente durante os encontros com produtores e secretários de circo no renomado Café dos Artistas, localizado no largo do Paissandu em São Paulo. Foi nesse contexto que conheceu o *Circo Guaraçai*, onde o trio passou a se apresentar com frequência e com o qual estreitou relações profissionais e afetivas.

Como vimos, no circo-teatro as apresentações musicais geralmente são mencionadas como integrantes da primeira parte do espetáculo, juntamente com uma diversidade de números que compunham as variedades. Após o intervalo haveria então uma segunda parte destinada exclusivamente às representações teatrais.

Essa divisão, no entanto, não é unânime. Embora haja certas tendências que constituem o espetáculo circense em cada período histórico, cada empresa mantinha suas peculiaridades. A companhia *Os Maracanãs*, dirigida pelo afamado compositor, dramaturgo e ator José Fortuna, autor de vários dramas sertanejos que passaram a fazer parte do repertório das companhias circenses – como *Índia* e *Voz de Criança*, aprofundou a relação entre o rádio e o teatro, escrevendo as peças a partir do enredo de suas canções. Em seu espetáculo, segundo relata o sanfoneiro do trio, além de trechos da canção tema estarem incorporados à narrativa, também estavam presentes num momento de show musical que acontecia após o espetáculo:

A gente fazia a peça, encenava. Depois, tudo acabado, vinha o show. Nós encerrava com o show do trio, ou então vinha a música da peça. A música que era o roteiro do drama, que contava toda a história que passava na peça. *O Punhal da Vingança*, *A Lenda da Valsa dos Noivos*, *O Selo de Sangue*, *Amor e Traição*. Todas eram músicas que a gente cantava na segunda parte, depois do drama (Vicente, 2017 apud Gutemberg, 2018).

Os *Maracanãs*, embora seja exemplar da permeabilidade entre a música sertaneja e a cena teatral circense, não era exceção. Várias canções de Vicente Celestino também originaram dramas de grande circulação entre os circos-teatros, como *O Ébrio*, *Coração Materno* e *Mestiça*, que, embora a autoria fosse atribuída a ele, eram em sua maioria escritos por ou em parceria com sua esposa Gilda Abreu, uma importante contribuição feminina para a dramaturgia circense. Além desses artistas, que se destacaram por transitar entre a composição de canções e peças teatrais, os relatos da família Ferreira fazem crer que vários músicos, com frequência, também atuavam nas apresentações teatrais e, na via oposta, as artistas do circo interagiam com eles durante os shows musicais.

O fato de “A hora do rádio” ser referenciada pelos Ferreira como uma parte independente enfatiza o lugar de destaque que a música ocupava no espetáculo e a sua importância para a família. A referência direta ao rádio atesta o lugar de destaque desse meio de comunicação e a relação íntima que mantinha com os circos, sendo o picadeiro um espaço em que o rádio e seus artistas se materializavam para público. Era nos circos que os ouvintes dos programas de rádio poderiam conhecer presencialmente seus ídolos ou ouvir suas músicas tocadas pelos próprios artistas circenses.

2.4.4 A terceira parte: teatro

Figuras 26 e 27 – Casamento do Palhaço Pipoquinha, déc.1950; Miguel e Miúdo em Príncipe da Maçonaria, déc. 1960.



Fonte: Acervo da família.

Na terceira e última parte do espetáculo eram representados as peças teatrais, as comédias, as chanchadas, os dramas e os dramalhões, gêneros citados pelas pessoas entrevistadas. As memórias das peças teatrais que caracterizam o circo-teatro são evocadas com afeto e ênfase nas entrevistas e conversas informais, também com uma reverência a um tipo de espetáculo circense “que não se faz mais.” Entre as peças teatrais encenadas estão os dramas *O mundo não me quis*, *O céu uniu dois corações*, *Cabocla Tereza*, *Canção de Bernadete*, *o Ébrio*, *Filhos de ninguém*, *Sansão e Dalila*, *Matei*, *Paixão de Cristo*, *Jesus na casa do Pobre*, *Mestiça*, e comédias como *O casamento do Palhaço*, *A noiva do defunto*, *O morto que não morreu*, entre outras tantas que faziam parte dos repertórios dos circos-teatros da época.

O teatro é lembrado pelas/os entrevistadas/os de forma muito afetiva e saudosa, reconhecendo nesta linguagem artística a identidade do circo que produziam. “Os

dramas, que hoje não se faz mais, era a coisa mais linda que tinha” (Merle, Franca, 2021). “O teatro é a coisa melhor que existe no circo. Tudo era bom, mas o teatro era bom demais” (Diva, Rincão, 2024). A decadência do teatro circense, causada pela somatória de múltiplos fatores econômicos, políticos e culturais, é sentida como ausência, uma perda lamentável para o espetáculo circense.

Eu amo circo. Circo de teatro. O teatro, para mim, é um negócio maravilhoso. O teatro ensina. O teatro ensina você a ser gente. Eu falo isso, eu fico emocionado. Porque é uma coisa muito séria. O circo é sério. Não é brincadeira. [...] Circo de teatro, hoje em dia, só tem um, o Tubinho. O circo de teatro é o dele. Depois do nosso é o dele. O circo de teatro. O resto que tem por aí é só para bagunçar, não tem teatro. O circo de teatro acabou. É uma pena que acabou. Os jovens de hoje deviam conhecer o que é um circo de teatro (Edinho, Rincão, 2024).

Essa fala traz várias complexidades, a própria concepção de teatralidade circense é múltipla e em constante transformação. Mas o que destaca é a percepção de que o teatro no circo cumpria uma função social e educacional. Outros valores atribuídos ao teatro pelas pessoas entrevistadas são a beleza, a emoção e a diversão presentes tanto no fazer quanto na fruição do espectador.

A estrutura do espetáculo dividida em três partes – variedades, música e teatro – foi mantida pelos circos da família Ferreira sem grandes alterações até o final da década de 1970, quando o contexto sociocultural não era mais favorável a esse formato de espetáculo.

2.5. A morte do patriarca: diante da encruzilhada

No final da década de 1950, a família Ferreira já estava firmada como uma família circense, com boa parte dos filhos em idade de trabalhar e apropriados do ofício e da vida circense. Já passavam de “aventureiros”, como eram chamadas as pessoas da praça que se arriscavam na vida circense, para uma família tradicional de circo em plena atividade e itinerância. No entanto, o caminho ascendente dessa nova família circense sofrerá um golpe.

O falecimento do patriarca e proprietário do circo, Joaquim Ferreira, no final de 1959, é para a família Ferreira um divisor de águas em sua história. Até ali a família tinha se mantido unida e, como vimos, vinha se consolidando como família circense. A referência que se faz ao meu bisavô Joaquim como patriarca não é minha,

aparecendo em quase todas as entrevistas, em geral para descrever o papel central e centralizador que desempenhava na dinâmica familiar. O que não se diferencia da dinâmica comumente observada nos circos da época, que se estruturavam de forma patriarcal, o que significava que tanto os assuntos familiares quanto aqueles que dizem respeito à organização laboral e econômica da empresa circense passavam pelo chefe família.

Figura 28 – Velório de Joaquim Ferreira, 1959



Fonte: Acervo da família.

Manter a família unida era uma das principais atribuições do chefe de família do circo, uma vez que a manutenção do vínculo familiar era garantia do sucesso e da continuidade do empreendimento circense. Nas entrevistas Joaquim é lembrado por suas filhas e filhos tanto pela dedicação no cuidado com a família quanto por sua rigidez.

É unânime na família a percepção de que sua morte significou uma ruptura das dinâmicas familiares e, por consequência, da organização do circo. Dentro da estrutura patriarcal dos circos da época, “o filho mais velho, ou o filho homem da família, seria o herdeiro natural do circo” (Silva, 1996, p.58). José Joaquim, mais velho entre os filhos homens, então com pouco mais de 20 anos de idade, se vê diante da responsabilidade de assumir o lugar do pai. No entanto, a partir desse momento, os conflitos internos à família irão levar a divisões do núcleo familiar.

O relato de Devanir Ferreira, que vivenciou a perda do pai ainda na infância, descreve bem esse momento:

Quando meu pai faleceu eu tinha 7 anos, mas eu lembro do circo e a família toda ali, foi quando ele deixou a gente que começou as pessoas tomarem o rumo, porque naquela época você já viu, patriarcado mesmo, aquele cara, o tratamento rígido que era na época, e isso já era costume das famílias, então, quando ele deixou a gente, ele partiu, começou o pessoal se debandar, foi dividindo um pouco, meu irmão ficou com o circo, eu fiquei com meu irmão na época, o Pipoca e ele acabou de criar a gente (Devanir, Camanducaia, 2021).

Essas divisões não se deram imediatamente, mas foram acontecendo nos anos que se seguiram. Mercedes e o Miguel Velasco deixaram o circo, o que significava o rompimento da dupla que dava nome ao circo; minha avó, Merle Mare, se casa com Vicente de Paula, músico que tocava no circo, no início dos anos 1960 e se muda para São Paulo. Lico também deixa o circo da família em busca de criar seu próprio caminho como artista circense. Apesar de deixarem o circo da família, todas as pessoas mencionadas continuaram na vida artística, trabalhando, a princípio, como artistas contratados em outras companhias, o que significou também um processo de abertura a novos aprendizados, relações entre famílias circenses e sociedades futuras. A história da família, que até aqui pôde ser contada em uma linha narrativa, agora se divide em várias trajetórias e fluxos paralelos.

2.6 Lonas, nomes e caminhos

Sobre este momento no qual as experiências da família Ferreira se ramificam em diversas trajetórias, é importante notar que o trânsito de circenses entre circos era bastante comum e se dava de diferentes formas. Para citar um exemplo, durante os dias em que o circo estava sendo montado em uma nova praça, enquanto parte da família se dedicava à montagem, outra parte ia trabalhar em outros circos que estivessem em cartaz nas cidades vizinhas. Essa era uma forma de gerar capital enquanto o circo não estivesse em funcionamento.

Nós íamos dar show em outro lugar, em outro circo. E aí eu, o Devanir, o Lico e uma turminha lá ia tudo trabalhar em outro lugar. Isso é quando estava montando o circo, entendeu? Quando estava montando o nosso circo, ele arrumava esse show para a gente poder fazer. Para não ficar parado. O circo você come quando tem espetáculo (Diva Ferreira, Rincão, 2021).

Da mesma forma artistas independentes ou de outros circos eram contratados para diversificar o repertório do circo da família. Como os circos nessa época ficavam de um a dois meses em uma mesma praça, a presença de artistas de fora ajudava a manter a assiduidade do público, que retornava para ver as novidades. A percepção dessa dinâmica entre os circos é importante para o entendimento de que, embora os circos familiares se estruturassem a partir de uma ou duas famílias, eles não se encerravam nelas. Havia um fluxo grande de artistas que se apresentavam pontualmente, realizavam temporadas ou até mesmo se agregavam a este núcleo por anos. A família circense é, portanto, uma família estendida, que se constitui para além dos laços consanguíneos.

Essa dinâmica estabelecida entre os circos e artistas circenses é importante para a análise das trajetórias empenhadas pela família a partir da morte do patriarca Joaquim Ferreira. Parte dos integrantes da família irão trabalhar em outros circos, às vezes por anos, e em outros momentos se tornam proprietários de suas próprias lonas, estabelecem sociedades, realizam permutas entre os circos da família. Como se verá mais adiante, as possibilidades de interação são múltiplas e, mesmo que a família tenha se dividido e vivido conflitos internos, não perdeu a percepção de seu núcleo familiar. A família é percebida e narrada como uma unidade:

O melhor de tudo era a família, né? Nós éramos muito unidos. Tinha união. Você entendeu? A gente era um pelo outro. Então, é isso que fazia a gente levantar e viver bem. Quando alguém estava passando por alguma coisa: vai atrás, vai acudir. Podia ter problema, porque família sempre sai encrenca, meu filho. Não tem essa. Mas na hora da dificuldade, na hora da questão, é um pelo outro (Diva Ferreira, Rincão, 2024).

Quando observamos as trajetórias de cada indivíduo da família, percebemos que foram motivadas por diversos fatores, ora individuais, ora coletivos. Algumas vezes, em virtude de desentendimentos internos, outras, por fatores externos. Não são caminhos lineares, mas marcados por idas e vindas, uma outra camada de nomadismo da vida circense.

Outro indício da mobilidade inerente aos circos pode ser observado nas nomeações e mudanças de nomes dos circos da família. Essa observação nos permite estabelecer relações diretas e indiretas com as transformações vivenciadas pelas artes circenses nos diferentes contextos históricos do país. Nas décadas entre

1960 e 1980, período em que vivemos sob ditadura militar e de forte discurso nacionalista, teremos nomes como *Circo Nacional* e *Latino-Americano*, que remetem a uma certa identidade nacional e latina. Já na passagem das décadas de 1980 para 1990, com o Miami Circus e o New World Circus, fica evidente a transição de circo-teatro para circo de tiro, também conhecido como circo americano, que marca transformações no espetáculo e na estrutura arquitetônica. Por outro lado, nomes como o *Circo Sete Estrelas* têm sua origem em histórias mais privadas e são exemplares de como a vida íntima do fundo do circo transborda para a praça.

As diferentes trajetórias e fluxos vivenciados pela família Ferreira em oito décadas de sua história circense são frutos de escolhas e transformações necessárias à continuidade e à sobrevivência do circo. Atestam a característica dinâmica das artes circenses como uma arte sempre contemporânea, que se mantém historicamente através de seu constante diálogo com a sociedade e sensível aos contextos socioculturais.

2.6.1 *Circo Nacional*, o circo do Pipoquinha

Figura 29 – Marquise do *Circo Nacional*, déc. 1960.



Fonte: Acervo da família.

Seguindo a tradição patriarcal dos circos (Silva, 2005), com a morte de Joaquim Ferreira o circo é herdado por seu filho, José Joaquim, o mais velho entre os homens. Com apenas 20 anos de idade se vê na responsabilidade de gerir a empresa e a

família. Como um espelhamento da figura paterna, Pipoquinha, como é chamado na família, buscou construir sua autoridade diante dos irmãos:

Quando papai faleceu, o circo ficou pra nós. E o Pipoquinha que ficou, [...] ele que nos criou com a minha mãe. Meu pai partiu, mas ele ficou, como ele era o mais velho dos meninos, né, dos homens... E nós tínhamos sete mulheres e quatro homens, então, era muita responsabilidade pra ele. Por isso que ele era muito enérgico, muito bravo, porque ele tinha medo da gente se extraviar, né? E ele tinha que estar em cima, se mostrar bravo pra poder mostrar o respeito (Diva, Rincão, 2024).

A morte do Bisavô Joaquim e a rigidez assumida pelo seu filho primogênito foram fatores desagregadores do núcleo familiar. Os primeiros a deixarem o *Circo-Teatro Irmãs Ferreira* foram a minha avó Merle – que “fugiu do circo” com meu avô Vicente de Paula, músico que se apresentava frequentemente no picadeiro da família desde a época do *Circo Guaraçai* – e o casal Miguel e Mercedes.

As ausências foram sentidas não só na família, mas também no espetáculo. Meus avós contam que, quando decidiram sair do circo para se casar, em 1960, “o trio perdeu um músico e o circo perdeu a trapezista e cantora” (Vicente, Franca, 2021). Entre as perdas, a dupla *Irmãs Ferreira* também estava desfeita com a saída de Mercedes. Diante da nova configuração familiar, o circo também precisava se reestruturar, o nome *Irmãs Ferreira* deixava de fazer sentido e Pipoca rebatizou a lona de *Circo Nacional*, nome que manteve até o início da década de 1990.

A partir das entrevistas e documentações disponíveis, não pude precisar o ano em que se deu a mudança de nome, mas certamente ocorreu no princípio da década de 1960, escolha que parece refletir, ainda que indiretamente, o momento político do país, em que a construção e a afirmação de uma identidade nacional estavam em evidência com o projeto nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e a recente inauguração de Brasília como nova capital.

Dos circos da família, o *Circo Nacional* foi o mais longo, mantendo o nome por três décadas. No seu princípio, era ainda o único circo da família, e os irmãos mais novos, ainda crianças, permaneceram ali ao menos até a adolescência. Além da gestão do Pipoca, o casal Carmelinda e Miúdo foi muito importante para a continuidade do circo nesse momento. Miúdo continuava sendo uma referência como mestre dos saberes circenses. Carmelinda, como irmã mais velha, assumiu a função de cuidado dos seus irmãos e o papel maternal, sobretudo quando a bisavó Gercina

deixou o circo, ficando afastada por vários anos. Na época suas filhas mais novas, Sônia e Cida, tinham somente 3 e 2 anos de idade.

Antes da construção do *Circo Colina*, em 1965, segunda lona de propriedade da família, o *Circo Nacional* foi um ponto de referência para os familiares, que, após temporadas trabalhando em outros circos, retornavam para ele e passavam um tempo até se organizar para outro movimentos, como relata o tio Lico: “eu fui trabalhar no circo dos irmãos Santos, fiquei lá um ano e meio, mais ou menos, e depois eu saí, voltei pro circo do meu irmão, que é o *Circo Nacional*” (Lico, Pedrinhas Paulista, 2024). Com a inauguração do segundo circo, a família se divide ainda mais entre as duas lonas.

José Joaquim se casou com Neusa Bosso, mulher de família cigana e circense que se apresentava como artistas contratados. Da união nasceram 6 filhos: Viviane, Eliane, Gislaine, Liliane, Jeferson e Alex, todos nascidos e criados na tradição circense – terceira geração, considerando o casal Joaquim e Gercina como a primeira. O aumento de seu núcleo familiar possibilitou a continuidade do circo mesmo com a gradual saída dos seus irmãos e irmãs, cuja maioria migra para o circo gerido por Mercedes migra a partir da década de 1970. Aos poucos, o *Nacional* torna-se cada vez mais o “Circo do Pipoca”, como muitas vezes é referenciado nas entrevistas.

Quando a família fala sobre José Joaquim, enfatiza que era um artista completo e muito talentoso, mas é lembrado principalmente por sua atuação como palhaço Pipoquinha, nome que sobrepõe o civil. Na família é o Pipoca, o Pipoquinha, até começar essa pesquisa nunca soube que se chamava José. O destaque como ator cômico fica evidente nas entrevistas:

MERLE – O Pipoquinha era considerado o melhor palhaço do circo. Que em São Paulo era conhecido, os artistas dos outros circos conheciam, era o melhor palhaço do circo.

PAULINHO – O irmão dela inspirou muito artista de televisão. Tem muito cômico aí que imitava o irmão dela (Merle e Paulinho, Franca, 2021).

Na fala de minha avó, chama atenção a ênfase em ser conhecido em São Paulo, como legitimação do talento artístico do Pipoquinha, levantando uma questão de como os circos que circulavam no interior do estado se relacionavam com a capital. Vale ressaltar que muitos contratos de artistas circenses e músicos eram realizados no Café dos Artistas, no Largo do Paissandu, que servia de ponto de encontro da classe artística e produtores culturais. Sobre a inspiração de cômicos na TV, meu avô conta

que algumas gagues e jargões criadas pelo Pipoquina começaram a ser reproduzidas por outros comicos, inclusive na TV.

Quanto ao espetáculo, inicialmente manteve-se uma estrutura bastante semelhante ao que já se praticava no *Circo-Teatro Irmãs Ferreira*, mas a parte musical realizada pela própria família foi perdendo a força e continuava apenas com a contratação de duplas e músicos de fora. A parte teatral com o tempo também foi redimensionada, e nos anos de 1980 já estava mais focada nas esquetes e entradas cômicas do que nos dramas. Por outro lado, a parte de variedade foi encorpada, ganhando números de maior complexidade de produção, como a doma de leões.

Nesse período, o núcleo familiar do Pipoca e sua esposa Neusa já “tocava o circo”, o que possibilitou que Pipoca, em sociedade com seu irmão Lico, erguessem uma segunda lona, o *Circo Nacional 2*, como conta o Tio Lico:

Saí do Marquinhos, do *Bandeirantes*¹⁶ e falei, eu vou aventurar. Eu comprei um circo pequeno e comecei a trabalhar nos bairros de São Paulo, o *Circo do Piruá*. Aí o meu irmão, o Pipoquina, estava com o circo no interior, o *Circo Nacional*. Aí ele foi lá e viu o circo que eu tava e falou: “Vamos fazer uma sociedade, Lico. Eu compro a tua parte e nós levamos o circo lá pro interior, lá perto do meu e nós vamos tocar esse circo lá. E os artistas meus lá vêm trabalhar no seu, os seus aqui vai trabalhar no meu e nós faz essa junção”, “Tudo bem, vamos lá.” Aí eu voltei pro interior, ele ficava mais no circo lá onde que eu tava, que era o meu. E o outro circo os filhos dele tomavam conta, com a mulher, a mulher dele que tocava o outro circo. Aí depois eu vendi o circo pra ele outra vez. Não deu certo, a sociedade (Lico, Pedrinhas, 2024).

2.6.2. Sob outras lonas: *Circo Uberlândia*, *Circo-Teatro Romano*, *Circo Irmãos Santos*

Os irmãos que deixaram o *Circo-Teatro Irmãs Ferreira* no início da década de 1960 buscaram dar continuidade às suas vidas artísticas trabalhando em outros circos. O casal Mercedes e Miguel foi trabalhar contratado no *Circo Irmãos Santos*; minha avó Merle muda-se para São Paulo com o marido, com quem irá iniciar uma longa carreira como dupla sertaneja; Lico, um tempo depois, também sai e passa a trabalhar no *Circo Uberlândia* e, posteriormente, *Circo-Teatro Romano*, o que possibilitou a ampliação de sua experiência artística:

Foi uma experiência muito boa que eu tive, trabalhar fora da família, onde eu aprendi mais ainda, né? Com a vida. Foi muito boa essa experiência, eu

¹⁶ Sobre o Circo Bandeirantes ver capítulo 2.6.4 Circo-Teatro Tonico e Tinoco/ Circo Bandeirantes, p. 98

trabalhar sozinho, sem a família por perto. Trabalhei muito tempo nesse *Circo Uberlândia*. Daí, esse circo parou e eu fui trabalhar em outro circo, *Circo-Teatro Romano*. Era só circo-teatro. Onde eu fui aprender a trabalhar em teatro. Fui aprender a fazer teatro, tinha ensaiador de teatro no circo. Eu fui fazer uns pequenos papezinhos, né? Pequeno papel. Aí, eu me tornei até galã do circo lá (Lico, Pedrinhas, 2024).

Embora a apresentação de peças teatrais já ocorresse no espetáculo do circo da família, é interessante notar que, para Lico, seu aprendizado como ator se deu no *Circo-Teatro Romano*, que tinha por proprietário Donair Anselmo, o palhaço Pimentão. Questionado sobre esse fato, Lico respondeu:

Não era um teatro forte. Levava comédias. Melodrama. Era comédia, mas era comédia, né? Comédia. Mas, mas não era assim um teatro forte, aquele teatro que leva peças grandes, teatrais, né? Como Maconha, *O direito de nascer*, essas peças grandes. Não tinha condição, porque nós não tínhamos condição de levar, porque era mais picadeiro, né? Levava mais comédia no picadeiro. E pra levar essas peças grandes, tem necessidade de palco, cenários, né? Tinha que trocar vários cenários. Tinha peça que trocava seis, cinco cenários, né, pra fazer a apresentação do drama, da peça. E trocar de roupa tinha vezes que a gente trocava seis, sete roupas num espetáculo, numa peça. Então, na época do Circo Irmão Ferreira, a gente tinha comédia, mas levava comédia com palhaço. Melodrama, tinha uns melodramas que dava pra levar no picadeiro. É mais simples (Lico, Pedrinhas, 2024).

Aqui vemos que, apesar de vários circos na época se denominarem circos-teatros e manterem um repertório de peças teatrais, havia uma diferença estrutural. Circos maiores, com palco e mais estrutura para composição de cenários e um guarda-roupas robusto, além de um elenco maior, podiam apresentar dramas mais complexos e com mais personagens. Ao que sugere a fala do tio Lico, no *Circo-Teatro Irmãos Ferreira* não havia dramas de maior complexidade, ou, nas suas palavras, “teatro forte”, informação conflitante com as memórias narradas por algumas de suas irmãs mais velhas, que falam da atuação em dramas desde a infância.

Quando eu era pequenininha eu fazia os papéis das crianças [...] no *E o céu uniu os dois corações*, tinha Adélia pequena, que eu fiz quando era pequena, e fiz Adélia depois de grande, que era a mocinha da peça (Merle Mare, Entrevista, 2021).

Uma vez que minha avó Merle permaneceu no circo até 1960, sua fala atesta que os dramas já estavam presentes desde a década de 50, na época do *Circo Guaraçai*. Por outro lado, a estrutura do circo da família de fato não contava com palco, apenas com picadeiro. O que parece evidente é que os circos adaptavam o espetáculo

teatral à sua realidade específica, sua estrutura e elenco. É possível também que, na passagem do *Circo-Teatro Irmãos Ferreira* para *Nacional*, com a saída de alguns artistas da família, o circo tenha tido dificuldades para manter os dramas, restringindo-se a apresentações menos exigentes e com número menor de personagens. Já o *Circo-Teatro Romano*, por ter uma estrutura maior, oferecia espetáculos com maior complexidade na encenação e produção mais elaborada.

Para além da ampliação da experiência artística, trabalhar em outros circos também possibilitava experimentar outras formas de relação de trabalho. No circo familiar, os rendimentos eram centralizados pelo dono, que se responsabilizava por gerir o dinheiro e suprir as necessidades materiais do circo e da família. Os artistas recebiam uma mesada e caso precisassem de um valor “extra” tinham que negociar com o responsável. Outra fonte de renda vinha das vendas de doces e fotografias das artistas durante os intervalos do espetáculo – nesse caso o dinheiro era revertido diretamente para o artista que produzia os alimentos e realizava a venda.

Esse dinheiro também já ajudava bastante. Porque esse dinheiro é pra você comprar um batom, pra você comprar uma maquiagem, comprar uma roupa que você queria, um sapato, alguma coisa moderna, porque você vive no circo, mas você sabe o que tá usando e o que não tá usando, né? Então esse dinheiro era pra isso, entendeu? Pra comprar porcaria pra comer. Tinha que comer escondido porque ele [Pipoca] não deixava nós comer (Diva, Rincão, 2024).

Já no trabalho como artista contratado em outros circos, os pagamentos em geral eram feitos mediante participação no espetáculo e diretamente ao artista ou família contratada. Essa forma de contrato era comum aos circos da época. Segundo Daniele Pimenta, no *Circo-Teatro Rosário*:

Todos recebiam seus pagamentos (mensais, quinzenais ou semanais, dependendo da opção do artista), que eram feitos, como até hoje nos circos, por família (a divisão dos valores para cada integrante é decisão da família) e variavam de acordo com o número de pessoas, o tipo e a quantidade de atividades exercidas (Pimenta, 2005, p. 80).

Apesar das opções por recebimentos mensais e quinzenais citadas, o que aparece mais frequentemente nas entrevistas realizadas é o pagamento semanal. “Você trabalha a semana toda, chega na segunda-feira você recebe aquela semana que trabalhou. E quanto mais você faz no circo, se a família é maior, ganha mais”

(Lico, Pedrinhas, 2024). O pagamento por número foi para Lico um estímulo para aprender outras funções e ampliar seu repertório.

Eu tive que fazer outras apresentações, porque quanto mais números você faz em circo... você ganha por quanto você faz, quantos números você tem. Aí, se você tem um número, você vai ganhar por aquele número. Se tem dois, você vai ganhar por dois números (Lico, Pedrinhas, 2024).

O pagamento semanal possibilitava maior autonomia de cada artista sobre o seu dinheiro; por outro lado, perdia-se a rede familiar:

Eu notei que tem muita rivalidade entre os artistas de circo grande. Que uns ganham mais, outros ganham menos. Tem uns que fazem um número só e ganham mais. Por quê? Porque aquele número é melhor que o outro, dá por dois números do que o outro faz. Que é mais arriscado, mais risco de vida, mais difícil pra fazer. Então tem muita rivalidade, tem muita rivalidade em circo grande. E o circo pequeno não, tudo é mais família. Agora a família sempre briga, né? Sempre tem uma desavença, mas depois passa tudo, volta ao normal (Lico, Entrevista, 2024).

Após um tempo no *Circo Romano*, Lico foi convidado a integrar o elenco do *Circo-Teatro Irmãos Santos*. Na época, sua irmã Mercedes e seu cunhado Miguel já trabalhavam lá e o indicaram para ocupar os papéis de galã nos espetáculos. Além de estar junto aos parentes, ainda receberia o dobro do cachê pago no *Circo-Teatro Romano*.

O *Circo Irmãos Santos* era gerido por Alair Santos, o Piquito. Segundo Tio Deva, “era um teatro muito renomado no Brasil” (Devair, Entrevista, 2021). A passagem de Mercedes, Miguel e Lico pelo picadeiro da família Santos foi de grande importância na trajetória dos Ferreira, já que ali criou-se um importante vínculo com a artista Mércia, que irá futuramente se tornar sócia dos circos *Sete Estrelas* e *Latino-Americano*.

2.6.3. Circo-Teatro Colina (1965-1970), Circo-Teatro Sete Estrelas (1970-c.1972), Circo Latino-Americano (c.1972-1980)

Figura 30 – Marquise do *Circo-Teatro Colina*, déc. 1960.



Fonte: Acervo da família.

Após um tempo trabalhando no *Circo Irmãos Santos*, Lico retornou para o *Circo Nacional*. Posteriormente, Mercedes e Miguel também retornariam para o picadeiro da família. Esse movimento, no entanto, foi temporário.

A certa altura do campeonato, meu cunhado Miguel resolveu fazer um circo pra ele. Na época, não tinha jeito de comprar circo, ou você fazia o circo ou não fazia, né. Era muito difícil ter um circo feito pra comprar. Agora não, agora nem sei também, faz tempo que eu tô afastado de circo, não sei se tem facilidade de comprar circo pronto. Mas aí ele veio conversar comigo, falou comigo se eu topava fazer um circo, se eu ia ajudar ele. Falei "Tudo bem, vamos lá". Eu saí do meu irmão e nós fomos pra uma cidade chamada Colina. Tinha uma serraria lá e muita facilidade com as madeiras. Aí nós fizemos um circo como antigamente, quando meu pai iniciou o circo. Nós fizemos tudo, aquele material todinho. Estreamos o circo em Colina, com o nome de *Circo Colina*. Só com o pano de volta, não tinha cobertura. Estreamos o circo. Na estreia superlotou o circo. Agradou, o espetáculo. Todo dia trabalhando e o circo lotado. Daí, uns três meses, nós já estávamos com cobertura em cima (Lico, Entrevista, 2024).

O *Circo-Teatro Colina* estreou em 1965 e tinha uma marquise de empanado, diferente dos circos anteriores. Miguel era então o palhaço principal, Beija-Flor. Com uma segunda lona de propriedade da família, houve a migração de parte dos parentes: Dirce vai para auxiliar sua irmã Mercedes no cuidado os filhos e não volta mais ao *Nacional*; e Devanir, então com 14 anos também decide ir para o circo da irmã.

Nesse circo, a “Hora do Rádio” é renomeada como “Show Radiofônico” e passa a acompanhar as novas tendências musicais, incorporando instrumentos como a bateria e a guitarra elétrica. Apesar das novidades musicais, a música sertaneja não deixa de estar presente no picadeiro, onde ainda se apresentavam duplas sertanejas contratadas.

Lico se casa com Ana Maria, uma mulher da praça, que passa a acompanhá-lo na vida circense.

No dia que eu casei, ela já entrou pra trabalhar no circo. Coloquei ela pra fazer comparsaria. Comparsaria, aquelas pessoas que entram ali só pra fazer movimentação visual. E ela já cantava muito bem. Ela já foi cantar também, pus ela no show pra cantar. Tinha um conjuntinho lá, tinha um pessoal que já foi pro circo, um que tocava bateria, e o meu irmão que tocava guitarra, o Devanir. E aí ela cantou (Lico, Pedrinhas, 2024).

Miguel e Mercedes tiveram 3 filhos que já trabalhavam no circo: Edson, o Edinho (1948), Edemilson (1957) e Nilson (1959), o palhaço Peninha. Em 1970 o casal se separa, Miguel deixa o picadeiro e o circo passa por uma nova reestruturação.

Meu pai se separou da minha mãe, foi viver a vida dele e nós ficamos com o circo. Nessa época, nós chamamos a tia Mércia, que estava sem circo para trabalhar, e ela veio para o nosso circo (Edinho, Rincão, 2024).

O *Circo Irmãos Santos* havia encerrado suas atividades, e Mércia, que tinha grande amizade com Mercedes, vem trabalhar no então *Circo Colina*. Posteriormente, com a saída do casal Lico e Ana Maria, Mercedes e Mércia se firmam como gestoras do circo, que rebatizam como *Circo Sete Estrelas*. Nessa época a família havia se iniciado na umbanda e o nome escolhido faz referência ao Caboclo Sete Estrelas, um dos guias incorporados por Mércia.¹⁷ Esse é um exemplo evidente de como a experiência íntima do fundo do circo influenciava nas escolhas e na forma como o

¹⁷ Sobre a iniciação da família na umbanda ver a narrativa Sete Estrelas - Circo Caboclo no cap. 3.3, p.120

circo se apresentava publicamente, ainda que, por vezes, de maneira indireta ou cifrada.

Depois de um tempo como *Sete Estrelas*, o circo passou por uma mudança de sua estrutura física, o que gerou um novo rebatismo: *Circo Latino-Americano*.

Nós mudamos o circo para *Latino-Americano*. Por quê? Nós tiramos o empanado de volta. E passamos para Circo Americano. Aqueles de retinidas. De cuqui¹⁸, lona. A lona do circo era lona de nylon. Compramos lá em São Paulo. Circo com quatro mastro. Então ficou *Circo Latino-Americano*. Circo de tiro. Na época era chamado de circo de tiro. Era circo que ficava na cidade uma semana. Quatro dias e ia embora. Mas o nosso não, o nosso, *Latino-Americano* ficava na cidade trinta dias (Edinho, Rincão, 2024)

Nomes como Latino-Americano, Pan-Americano, Internacional etc. buscavam valorizar o circo, expandindo sua atuação para além das fronteiras nacionais, ainda que, muitas vezes, apenas no imaginário do público. No entanto, esta mudança em meados dos anos 1970 parece refletir também a adequação ao momento histórico, afirmando a identidade latino-americana. Minha tia Sandra Mara relembra com frequência que Mércia referia-se ao circo pela sigla CLAM, enfatizando o caráter comunitário e familiar. Para além do discurso, a noção de clã projetava-se na organização concreta do circo, como o projeto de construção de uma cozinha para uso coletivo dos núcleos familiares e demais artistas circenses que residiam ali. O costumeiro era que cada núcleo familiar preparasse sua própria refeição, mas nesta proposição elas seriam preparadas e servidas igualmente para todos que ali viviam. Embora não tenha sido plenamente concretizada, a cozinha coletiva era prospectada e fazia parte das conversas no fundo do circo, evidenciando um momento em que o circo reflete sua estrutura.

A sociedade entre Mercedes e Mércia como proprietárias do circo durou 10 anos, encerrando-se em 1980. Era raro que mulheres assumissem a gestão do circo, função mais comumente desempenhada por homens. Embora as mulheres no circo fossem preparadas para desempenhar papéis diferentes daqueles assumidos pelas mulheres na sociedade sedentária do período, também estavam sujeitas aos padrões patriarcais que eram reproduzidos na comunidade circense. Portanto, ainda que

¹⁸ Optei por transcrever o termo abrigando a escrita e respeitando a sonoridade da fala. Cuqui refere-se às barras de madeira ou metal utilizadas ao redor da lona que servem para esticá-la. O termo possivelmente tem sua origem no verbo inglês *to cock*, que entre seus significados tem os sentidos de erguer, inclinar, armar – correspondente à função que essas peças desempenham na arquitetura do circo. O fato desse tipo de estrutura de lona ter se desenvolvido nos EUA corrobora a hipótese da origem inglesa do termo.

fossem preparadas desde a infância para serem artistas, na divisão dos trabalhos do fundo do circo, em geral cabia às mulheres os cuidados domésticos, e as funções que exigiam relação direta com a praça, aos homens (Silva, 1995, p. 64-65). Havia restrições à saída das mulheres dos limites do circo, principalmente às mais jovens, que só eram autorizadas a saírem em companhia dos irmãos. Para uma mulher assumir a gestão de uma empresa circense significava também que ela fazia essa mediação com a praça, negociar com autoridades locais, realizar a contratação de artistas etc., ocupando um espaço historicamente masculino. O próprio sucesso das duas na gestão do circo é atribuído, por suas irmãs, a características consideradas masculinas, que elas adotavam como gestoras, como se vê neste trecho da entrevista:

MURILO – Era raro o circo ser gerido por mulheres assim?

SÔNIA – Era, era mais homem, né? Foi difícil mesmo ver mulher fazendo isso.

DIVA – Mas elas eram autoritárias, né? Então, elas tinham a capacidade pra isso. Ia muito bem o circo. (Murilo, Sônia e Diva, Rincão, 2024)

Na fala de Diva, a postura autoritária está vinculada à capacidade de gestão. Para gerirem bem o circo e serem respeitadas nesta posição de liderança, Mercedes e Mércia precisavam manter uma condução firme e, em certa medida, reproduzir padrões já conhecidos das gestões masculinas anteriores. Os dados coletados nas entrevistas não me permitem analisar com profundidade as diferenças efetivas das gestões masculinas e femininas, mas é notável que alguns eventos, como pensar o circo como clã, tenham ocorrido durante esse período de protagonismo feminino na condução do circo.

Retomando o diálogo, a afirmativa de que o circo “ia muito bem” é continuada por Sônia: “É, tinha um show, tinha um conjunto que todo mundo tocava. A banda, né? E fazia sucesso essa banda. Tocava até baile na cidade, carnaval” (Sônia Ferreira, Entrevista, 2024). O circo nesse período mantinha a estrutura em três partes, levando variedades, música e teatro, mas há uma notória ênfase nas referências à banda, que expandiu e renovou seu repertório para acolher as novas tendências musicais. O samba, o rock, além da música sertaneja, que marca a entrada da família para o circo, formam o novo cardápio. Além das apresentações no picadeiro, a banda expandia sua atuação na praça participando de eventos culturais, bailes, carnavais e serenatas. No teatro, seguiam ofertando ao público o repertório conhecido dos circos teatros, com melodramas, chanchadas, esquetes e comédias.

Em 1980, a sociedade entre Mércia e Mercedes se encerra. Conflitos internos entre membros da família e discordâncias na gestão do circo tornaram insustentável a continuidade da parceria. Mercedes vende sua parte para Mércia, que fica com a lona, e a família Ferreira passa por mais um momento de reestruturação. Alguns retornam temporariamente ao *Circo Nacional* e outros vão trabalhar como artistas contratados em outros circos e eventos artísticos.

2.6.4 *Circo-Teatro Tônico e Tinoco/Circo-Teatro Bandeirantes*

Figura 31 – *Circo-Teatro Bandeirantes*, 1981.



Fonte: portal da Freguesia News.

O *Circo-Teatro Bandeirantes* inicialmente se chamava *Circo-Teatro Tônico e Tinoco*. Como sugere o nome, foi de propriedade da renomada dupla, músicos pioneiros no gênero sertanejo e que construíram suas carreiras atreladas ao circo.

Reconhecido pelas apresentações musicais e teatrais, foi um dos únicos circos pesquisados para esta dissertação sobre o qual encontrei menções em outros trabalhos acadêmicos. José Guilherme C. Magnani, em seu livro *Festa no pedaço: Cultura popular e lazer na cidade* (1982), tem o *Circo-Teatro Bandeirantes* como uma das fontes de pesquisa¹⁹.

¹⁹ O livro é a publicação da tese de doutoramento homônima defendida pelo autor em 1982; a pesquisa foi iniciada em 1978.

Esse circo itinerava principalmente pelos bairros e arredores da cidade de São Paulo. Magnani o acompanhou durante o ano de 1979 e descreve alguns espetáculos e peças teatrais que a companhia tinha em seu repertório. Em uma delas, ocorrida em 10 de julho, na Vila Ipojuca – Lapa, descreve a apresentação do drama *Coração Materno*. Na ficha técnica registra a participação de 4 artistas da família Ferreira no elenco: Carmelinda Ferreira (Mãe Teresa), seu esposo Mário Furquim (Fazendeiro), Eurípedes Ferreira (outro filho de Mãe Teresa) e sua esposa Ana Maria Ferreira (Lazinha, filha do fazendeiro) (Magnani, 1998, p. 46).

Quando os Ferreira entraram para o circo na década de 1940, a presença das duplas sertanejas nos picadeiros do interior era constante.

Naquela época os que faziam show em circo era: o trio Zé Fortuna e Pitangueira, Palmeira e Zezinha, trio Gaúcho, fazia show em circo Zico e Zeca, Tônico e Tinoco, Pedro Bento e Zé da Estrada, que tava começando também na época, então eu lembro muito bem do começo da carreira deles todos, né, aí depois que vem nascendo a safra nova, mas a nossa safra é aquela lá dos anos 1955 (Paulinho, Entrevista, 2021).

Nesse contexto, a dupla Tônico e Tinoco se apresentava também no *Circo Irmãs Ferreira*. Carmelinda relata que o músico gostava de sua interpretação e que, eventualmente, seu pai a “emprestava” para se apresentar no circo do Tônico. Anos mais tarde, num período em que Carmelinda e Miúdo estavam morando no Rio de Janeiro, Tônico entrou em contato e convidou Miúdo para ajudar a “tocar” seu circo. Retornaram para São Paulo e passaram a trabalhar no *Circo Bandeirantes*. Em 1970, após se desligar do *Circo Colina*, Lico se juntou à sua irmã mais velha no *Bandeirantes*, levando sua esposa Ana Maria e as duas filhas mais velhas, Luzia e Luciana.

Anos depois, a lona passou para as mãos de Marcos Martini, o Chico Biruta, que já gerenciava o circo e integrava o elenco como ator e palhaço. Segundo conta tio Lico, Tônico teria passado o circo adiante após o adoecimento de Dona Jane.

Dona Jane gostava muito de trabalhar no circo, que é a mulher do Sr. Tônico. Daí a Dona Jane ficou doente e não estava mais indo no circo, e o Sr. Tônico resolveu vender a parte dele pra o Chico Biruta. E ele ficou sendo o dono sozinho do circo, né?” (Lico, Pedrinhas, 2021).

Apesar de não ter encontrado referências sobre Jane Perez, ela foi a primeira esposa de Tônico. De acordo contam meus familiares, ela não só participava dos espetáculos, como era uma figura importante na gestão do circo. Como a dupla Tônico

e Tinoco, proprietária do circo, viajava muito, era Dona Jane quem ficava mais presente, tanto que sua morte é definitiva na decisão de vender o circo.

Figuras 32 e 33 – Gasola, Jane, Chico Biruta e Miúdo, no *Circo-Teatro Bandeirantes*; *O casamento de Chico Biruta*, com Carmelinda Ferreira no papel da noiva.



Fonte: Acervo da família.

Lico e Carmelinda trabalharam nesse circo por aproximadamente 15 anos e saíram por volta de 1984. Após a morte do marido Miúdo, retorna para o interior, onde conhece Aristides, um sitiante de Mirassolândia que tinha uma produção artesanal de queijo. Casa-se com ele e vai morar no campo. Minha memória da “tia Fia” já é desse tempo, quando criança costumava passar as férias de fim de ano nesse sítio. Ela levava uma vida reservada bem distinta da agitação do circo e parecia ter nascido no campo: cultivava uma horta abundante, produzia queijo, criava galinhas e fazia o melhor arroz que já comi, refogado na banha de porco.

Lico decidiu se “aventurar”, acompanhado da esposa e das filhas, que na época também já trabalhavam. Comprou um circo pequeno e passou a se apresentar nos bairros da capital com o nome *Circo do Piruá*. Como não tinha muitos recursos, seu irmão Pipoca fez a proposta de uma nova sociedade. Propôs ao irmão que lhe vendesse uma parte e retornasse ao interior do estado, onde circulava com o *Circo Nacional*. Os dois circos ficariam em cidades próximas, Lico seria o gerente e os artistas de ambos os circos permutariam entre os dois picadeiros, uma ajuda mútua que permitiria ampliar o repertório dos espetáculos. No tempo que durou essa

sociedade, este circo foi nomeado como *Nacional II*. Pipoca passou a ficar mais tempo com o irmão do que no circo *Nacional*, “ficava mais no circo lá onde que eu tava, que era o meu. E o outro circo, os filhos dele tomavam conta com a mulher, a mulher dele que tocava o outro circo” (Lico, Pedrinhas, 2024). A aventura durou pouco, “vendi o circo pra ele outra vez. Não deu certo, a sociedade. Desfizemos a sociedade, eu fiquei parado numa cidade e falei, eu vou atrás de um circo pra comprar” (Lico, Pedrinhas, 2024).

2.6.5 Circo Record (1980-1982), a TV e a Pérola Negra

Após a ruptura com o *Circo Latino-Americano*, houve por parte dos seus artistas diferentes formas de se reorganizarem pessoal e profissionalmente. Devanir, que no *Latino-Americano* fazia parte da banda, atuava como palhaço Tiriri e ator nos espetáculos teatrais, busca uma trajetória mais solitária. Segue para São Paulo, onde desempenha diversas funções, de músico a produtor:

Eu fui pra São Paulo e fiz uma sociedade com o Tião, que era empresário em São Paulo. Nós fizemos o *Circo Record*, a gente fez os bairros de São Paulo. Só que a gente ficou pouco, a gente ficou um ano e meio com esse circo. Dali eu saí do circo, quando eu já estava tocando com a Carmen Silva, eu fui ser o guitarrista da Carmen Silva. Depois disso a gente começou a fazer show com a turma do Balão Mágico da Rede Globo. Depois eu passei para o SBT, que era TVS na época, com a família Bozo. Só que eu não trabalhava na equipe. A gente fazia os eventos dos shows, é como se fosse um empresário. A gente comprava o show deles, mas tinha que ser meio vinculado ao SBT, porque o Bozo é americano, então você tinha ordem pra pagar, tinha aquele trâmite todo que você tinha que fazer, tinha que ter alguma coisa com a TVS na época. Então, a gente tinha um vínculo ali pra poder trazer o show, pra tirar de dentro da emissora. Isso foi 1982, a partir daí eu fui até 86, 4 anos ali naquela... eu fazia os shows e ainda tocava com a Carmen Silva, todo final de semana, só não ia quando tinha os eventos. Até que não conciliou mais, o show ficou muito grande pra gente fazer, era estádio, a gente fazia os shows no estádio (Devanir, Camanducaia, 2021).

Ao aproximar-se da capital, seu primeiro empreendimento foi a sociedade no *Circo Record*, nome que faz referência direta à rádio e ao canal de TV homônimos. Já nos anos 1970. a TV alcançava lugar de destaque entre os meios de comunicação, tornando-se uma forte concorrência no entretenimento de massa. O circo, por sua característica híbrida, sempre esteve atento às tendências e tecnologias de seu tempo, absorvendo e transformando elementos externos para o contexto do picadeiro. Antes da chegada e da expansão da TV, o circo já vinha se construindo em constante diálogo

com o rádio e o cinema. “O desenvolvimento da teatralidade circense no século XX coincide com a evolução técnica e a crescente hegemonia dessas duas frentes da indústria cultural entre a massa urbana” (Junior, 2011b, p.130).

Vale lembrar que a dramaturgia circense produzida entre 1930 e 1960 bebeu sobretudo das fontes das radionovelas, dando corpo ao imaginário radiofônico, inspirava-se nos dramas das modas de viola e criava versões de filmes de sucesso nos cinemas. Principalmente no interior, onde o acesso a salas de cinema era limitado, o circo criava essa ponte com o novo meio de comunicação. A presença de músicos da rádio no picadeiro e exibições cinematográficas no circo são outros exemplos desse processo de “circularidade cultural” (Junior, 2011b).

A constituição da TV como meio de comunicação de massa no Brasil também não se dá sem uma evidente relação com as linguagens circenses. Como uma indústria em formação, a TV brasileira, desde seu princípio na década de 1950, incorpora diversos artistas circenses em sua programação, como os excêntricos Arrelia, Torresmo, Fuzarca e Carequinha (Junior, 2011b, p.129). Atores, cantores e músicos que iniciaram suas carreiras nos picadeiros também estarão presentes em programas musicais, de auditório e nas telenovelas. Além do corpo artístico, os bastidores da produção televisiva também demandarão profissionais qualificados em seu quadro técnico, e a formação “polivalente” dos artistas circenses favorecem a incorporação desses profissionais pela nova indústria.

No entanto, a expansão da TV é frequentemente mencionada pelos circenses como uma das principais responsáveis pela decadência do circo-teatro (Abreu e Silva, 2009, p. 59), que entra em declínio já a partir de meados dos anos 1960 e praticamente desaparece nos anos 1980. A relação do circo com a TV é marcada por tensões que produzem uma série de transformações no espetáculo circense, que, entre outras estratégias, buscava também se favorecer desse poderoso meio de comunicação de massa.

O *Circo Record* circulou pelos bairros paulistanos entre 1980 e 1982 e depois encerrou as suas atividades. Devanir, nesse mesmo período, começou a tocar guitarra nos shows de Carmen Silva, cantora que ganhou notoriedade na época com canções românticas. Conhecida como Pérola Negra, seu sucesso ascendente nos anos 70 e 80 fica evidente na fala do tio Deva, ao mencionar que os shows ficaram grandes e passaram a acontecer em estádios. Também é interessante notar que, além de tocar com Carmen Silva, manteve intensa atividade na TV, participando de programas do

Balão Mágico, na Rede Globo e, posteriormente, produzindo shows da família Bozo fora da TV. Essas apresentações eram vinculadas à então TVS, mas levadas para cidades do interior.

Esse período se encerra com o convite de seu irmão Lico para “fazer” um novo circo em sociedade, retomando o empreendimento familiar.

2.6.6 Circo Brasil 2000 (1985-1998)

Figura 34 – *Circo Brasil 2000*, déc.1990.



Fonte: Acervo da família.

O início da década de 1980, como se percebe pela trajetória da família, foram anos difíceis. A recessão econômica, o descontrole inflacionário e a perda de espaço do circo-teatro diante da expansão dos novos meios de comunicação, formas de entretenimento e aumento de salões e espaços culturais para realização de shows musicais. A diferença entre os anos áureos do circo-teatro e esse novo momento fica evidente neste diálogo durante a entrevista:

CIDA – Naquela época ninguém tinha televisão. A maioria era novela em rádio. Até eu já escutei novela em rádio. Mas depois, não, depois com a televisão o povo começou até a diminuir de ir em circo. Mas muitos gostavam ainda de ir.

SÔNIA – Aí passou a partir mais para o lado de números de picadeiro. Porque as pessoas não prestavam tanta atenção no drama, no teatro no circo. Não tinha paciência, eu acho. Eu acreditava que era isso. Então, a gente passou

mais a ser circo de tiro. Assim, a gente falava tiro porque era só de números (Cida e Sônia, Entrevista, 2024)

A família nos anos 1970 havia se estabelecido com seus artistas divididos em três circos, sendo dois da família, o *Nacional* e o *Latino-Americano*, e o *Bandeirantes*, em que alguns trabalhavam contratados. Foi um período de relativa estabilidade, que foi abalada na virada da década. Exigiu uma profunda readaptação para enfrentar as dificuldades que se impunham.

Após a tentativa fracassada do *Circo Nacional II*, Lico busca recomeçar, agora em sociedade com seu sobrinho, Edemilson, filho de Mercedes.

Eu fui em São Paulo, cheguei na casa lá da minha irmã, a Diva. Cheguei lá e encontrei o Edemilson. Edemilson tava lá passeando. Aí eu falei pra ele, Edemilson, eu tô procurando um circo pra comprar. Ele tava desempregado também, não, ele tava tocando não sei com quem. Ele tocava baixo, né? Contrabaixo. Aí ele falou, Tio, se tiver um lugar pra mim, eu vou ser sócio do senhor. Eu falei, então vamos achar um circo pra comprar então. Eu sei que nós achamos um circo lá em Sorocaba, pra comprar. Aí nesse circo, eu coloquei o nome de *Circo Brasil 2000*. Inclusive, esse nome quem me deu foi o próprio dono do circo que me vendeu. Porque eu falei, "Agora nós vamos ter que escolher um nome", e ele falou, "Eu ia trocar o nome do meu circo, ia botar o nome do *Circo Brasil 2000*." Aí Brasil 2000 caiu na minha cabeça. Ah, vai ser esse mesmo. Brasil 2000. Coloquei Brasil 2000 e deu certo, fez sucesso (Lico, Pedrinhas, 2024).

Devanir também se somou à sociedade, deixando a banda da Carmen Silva e a produção do show da família Bozo. Devanir, além de bom músico, também se destacava na comicidade.

[O Devanir] foi passar uns dias lá no circo. E ele era um bom palhaço, né, como ele era um bom palhaço, eu falei, mas você vai ajudar aqui, vai fazer a entrada cômica. Aí, ele pintou a cara e foi trabalhar, foi levar uma comédia. Aí ele falou, "Tem lugar para mim nessa sociedade, aqui? Eu vou vir para cá!" Falei, "Tem, vamos lá". Nós fizemos a sociedade em três. Três sócios. Aí, nós, naquela luta, naquele cirquinho, nós aumentamos um pouquinho, foi aumentando e fomos ganhando dinheiro, porque o circo lotava. E minhas meninas foram crescendo mais, as minhas sobrinhas vieram pro circo, onde que é as gatinhas, né, as atrações do circo (Lico, Entrevista, 2024).

Figuras 35 e 36 – “As gatinhas”, grupo de bailarinas por Luzia, Luciana (filhas do Lico), Cássia e Patrícia (filhas de Diva); banda do circo com Lico, Gilberto, Edemilson, Cláudio (artista contratado), Gaúcho (artista contratado) e Nilson (Peninha), 1986



Fonte: Acervo da família.

Os ventos haviam mudado e a família se reestruturava na atividade circense. O nome era promissor, “era 1986, 2000 seria ‘Nossa, o circo do futuro!’” (Devanir, Camanducaia, 2021). O contexto político e econômico também começava a melhorar. “Foi uma época que a gente ganhou muito dinheiro, porque entrou o plano cruzado, né? Acabou a inflação, cara. Ficou bom demais da conta aquilo (risos)” (Devanir, Entrevista, 2021).

O crescimento do circo e a necessidade de se adequar à nova realidade cultural levaram a um embate entre os sócios. O circo-teatro já não tinha espaço, os dramas, sem aceitação do público, saíram do repertório. Reprises e esquetes cômicas eram o teatro que ainda se mantinha. Os circos apostavam novamente no espetáculo de variedades e com temporadas mais curtas. O circo de tiro, ou de lona americana, com uma estrutura mais rápida de ser montada, possibilitava maior circulação. Sem o extenso repertório de peças teatrais do circo-teatro, as temporadas não se sustentavam mais por períodos muito longos em uma mesma praça. Devanir e Edemilson apostavam no novo formato, mas Lico tinha discordância, conflito que reflete os processos de transformações estéticas e dos modos de produção vivenciados pelas artes circenses no período.

Quatro espetáculos, para cada cidade. Eu concordei com isso, desconcordando. Não era a minha praia, que é muita correria. Eu sei, porque eu já tinha trabalhado em circo grande. Eu sei que era muita correria, muito

cansativo. Falei, “Tudo bem, se vocês querem partir para essa, vamos tentar”. Fomos em São Paulo, mandamos fazer uma lona enorme, grande, contratamos, porque circo grande tem que ter artista, tem que ter mais apresentações, mais números. Compramos leão, leoa, chimpanzé, compramos tudo. E fomos, continuamos, mas aí o retorno não é o que nós estávamos esperando, para dividir em três... porque o circo grande tem que ter muita gente, muito artista. E a folha de pagamento dos artistas é muito alta. O retorno tava sendo pouco para dividir em três aquilo que sobrava... pagava todas as despesas de praça, pagava toda luz, prefeitura, porque a gente paga tudo, o circo paga tudo, é imposto de luz, é água, os artistas. Aí nós chegamos na situação, que eu falei, “Oh, não dá, vocês ficam só os dois, vocês compram a minha parte e eu vou me mandar”, né? Aí eu saí. Saí, aonde eu fui ser sócio do Pipoca outra vez. O Pipoca, sempre tem o Pipquinha no meio (Lico, Pedrinhas, 2024).

Ao sair, por volta de 1992, Lico não abriu mão do nome do circo. Ao retomar novamente a parceria com o Pipoca, o *Circo Nacional*, que desde a década de 1960 mantinha esse nome, foi então rebatizado como *Brasil 2000*. Um tempo depois, Pipoca desfaz a sociedade e vende sua parte para sua irmã Sônia, a penúltima filha do casal Joaquim e Gercina. Ela havia morado um tempo em Franca, junto com a minha avó Merle, e estava trabalhando no *Miami Circus*, do seu irmão Devanir, quando assume a sociedade do *Brasil 2000* junto ao seu irmão Lico, trazendo mais uma vez a presença feminina para a gerência da empresa. Sobre esse período, relata as dificuldades dessa liderança compartilhada.

Foi difícil porque a gente tinha que tomar decisões, né? E sempre tem alguma coisa. Na sociedade os dois tem que ter a mesma opinião, né? E o Lico era meio difícil. Eu via de um jeito e ele via de outra forma, entendeu? Eu falava assim, “Vamos fazer aquela praça”, “Não vai dar certo. Essa praça não vai dar certo. Vamos fazer essa outra”. Ele não gostava que teimasse com ele. Então, mas aí eu sempre vencia, né? (ri) E funcionava, viu? (Devanir, Entrevista, Camanducaia, 2024).

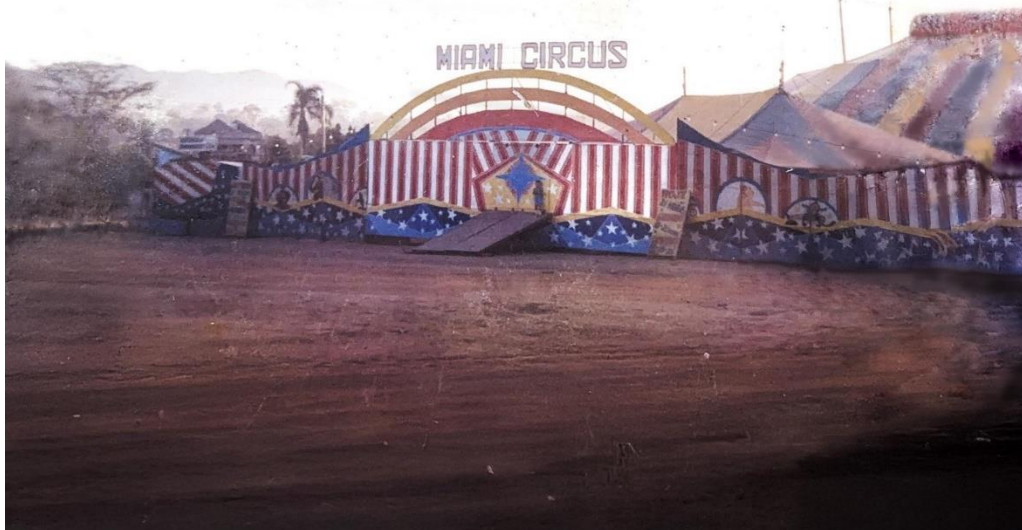
Em 1998 o circo foi visitado pelo pesquisador Mario Bolognesi, em Cândido Mota/SP, e é citado em seu livro *Palhaços* (Bolognesi, 2003, p. 99-100), em que se refere à performance de Bonitinho, palhaço de Fabiano Ferreira, filho de Lico. Nesse mesmo livro, também é citado o *Circo Real*, onde atuava o palhaço Piquito, irmão da Mércia e com quem a família Ferreira já trabalhou.

O *Circo Brasil 2000*, ironicamente, não chegou a virar o milênio, e Bolognesi assistiu ao seu ocaso, já que encerrou suas atividades nesse mesmo ano de 1998. Em seus treze anos de itinerância, percorreu os interiores de São Paulo, Paraná e Minas Gerais. Na década de 1990, manter o circo tinha se tornado caro e a fiscalização, mais rigorosa. Como um mundo autônomo, o circo sempre “se fez” dentro

de suas cercas. Os trailers, por exemplo, eram construídos pelos próprios circenses sobre chassis de caminhões ou ônibus adaptados e não tinham documentação, o que criava empecilhos para a circulação. Além disso, parte dos familiares das gerações mais novas foi deixando o circo, e os mais velhos sentiam o peso da idade, levando à decisão de também parar. Tio Lico foi morar com a família em Pedrinhas Paulista. As tias Sônia, Mercedes, Dirce, tio Gilberto e a matriarca Gercina se estabeleceram definitivamente em Rincão. A lona continuou com Alex Ferreira, o palhaço Fofinho, mas já com poucos membros da família.

2.6.7 Os circos de tiro: *Miami Circus* e *New World Circus* (1992-1997)

Figura 37 – *Miami Circus*, déc. 1990.



Fonte: Acervo da família.

Quando a sociedade entre os irmãos Lico, Devanir e o sobrinho Edemilson se desfez, enquanto Lico retornou ao *Circo Nacional* levando junto o nome *Brasil 2000*, os outros dois deram continuidade ao projeto de manter um circo de tiro. Rebatizaram a lona como *Miami Circus*, um nome que faz referência direta ao projeto de fazer um circo americano. Como já vimos, sua estrutura era bem maior, tinha leões, chimpanzés e focava-se nos números de variedades, uma mudança significativa em relação ao formato de espetáculo até então realizado pela família, que, apesar de diversas atualizações, tinha mantido por décadas a estrutura de três partes.

A estrutura dessa nova lona e o formato de espetáculo adotado possibilitavam a realização de temporadas mais curtas e maior circulação entre as praças. Foi um período em que o circo ampliou sua área de atuação e começou a subir o mapa, atravessando o centro-oeste e alcançando as regiões nordeste e norte, onde realizou temporadas no estado do Pará. A chegada ao litoral também foi uma novidade na trajetória até então mais circunscrita ao interior do país.

Figura 38 – *New World Circus*, déc. 1990.



Fonte: Acervo da família.

Há um momento em que Edemilson também deixa a sociedade, e a empresa fica apenas em propriedade de Devanir, que mantinha o circo em companhia de seu núcleo familiar mais próximo, sua esposa Maria Augusta e os filhos Devanir Jr., Marcelo, Vítor e Ludmila. Nesse momento houve uma nova troca de nome, não menos americanizado, *New World Circus*, que circula até 1997. Quando encerra as suas atividades, a família passa a residir em Fortaleza, desempenhando outras atividades profissionais. Atualmente vivem em Camanducaia/MG, um retorno à cidade natal de Maria Augusta.

2.6.8 Circo Real Madri

Quando Lico e Sônia encerram as suas atividades circenses em 1998, foram morar nas cidades de Pedrinhas Paulista e Rincão, respectivamente. O circo continua entre os Ferreira, agora sendo “tocado” por Alex, o palhaço Fofinho, filho do Pipoca. Rebatizado como *Real Madri*, estabeleceu-se em Campinas, circulando pelos bairros periféricos da cidade.

Visitei esse circo uma única vez em 2005, quando eu cursava Artes Cênicas na Unicamp. Era pequeno e com um número reduzido de artistas. Assisti ao espetáculo e passei a noite no circo. Não me lembro muito do espetáculo, mas recordo de haver bastante interação entre o palhaço e as crianças da plateia, convidadas a participar de brincadeiras no picadeiro. Nos últimos anos de atividade, estabeleceu um vínculo com o *Programa do Ratinho*, da emissora do SBT, levando frequentemente para o picadeiro artistas que faziam parte do elenco do apresentador, como Marquito, Xaropinho e o Sombra. Também realizava shows com personagens de desenhos animados, como Frozen, Lady Bug e Patrulha Canina, estratégia que se popularizou entre os pequenos circos. A programação dos últimos espetáculos apresentados pode ser vista no perfil de facebook “*Circo Real Madri 1*”²⁰, que continua ativo.

Fofinho manteve suas atividades até o ano de 2020, quando precisou interromper suas atividades em virtude da pandemia de Covid-19 e das regras de isolamento social. O longo período de pandemia, com todas as dificuldades sociais e econômicas que afetaram a todos, foi também muito prejudicial para o setor cultural, sobretudo das artes cênicas, que dependiam da presença do público. As apresentações artísticas foram as primeiras a serem suspensas e as últimas a retornarem, resultando na falência de diversos empreendimentos culturais.

Alex Ferreira não retomou o circo após a pandemia, fechando um ciclo de mais de 70 anos de atividades circenses em que a família foi proprietária de circos itinerantes. Vítima de uma doença cardíaca que vinha se agravando nos últimos anos, Alex faleceu em 2024.

²⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/share/19Hfhfz1Kw/>

2.6.9 Circo de Teatro Tiriri: revivendo o teatro no circo (2016-2018)

Figura 39 – Circo de Teatro do Tiriri, 2017.



Fonte: Acervo da família.

Em 2016, após 19 anos afastado das atividades circenses, meu tio Deva projetou seu retorno ao circo. Nesse ano já estava vivendo em Camanducaia, cidade natal de sua esposa Maria Augusta, após vários anos vivendo em Fortaleza.

Seu ideal era reavivar a experiência do circo-teatro:

Quando foi agora em 2016, eu fiz um pavilhão só de teatro, só cadeira, teatro, carpetadinho, uma coisa muito bonitinha, que era um projeto que a gente tinha para poder fazer para as prefeituras. Mas o país estava numa situação muito difícil e deixou nós também [em uma situação] muito difícil depois, porque você faz um investimento grande e aí acaba não funcionando. Mas a gente tocou por dois anos, né? Até que falei, “Não, agora chega, tá bom, já matei a saudade” (Devanir, Camanducaia, 2021).

O pequeno empreendimento foi batizado como *Circo do Tiriri*, nome de palhaço de Devanir. Diferentemente dos outros circos até então, sua estrutura era quadrada, por isso a referência ao “pavilhão”. Não tinha picadeiro, somente palco. Acomodava 240 pessoas na plateia, em cadeiras. Circulou nos arredores de Camanducaia, sul de Minas Gerais, principalmente municípios pequenos, com pouco acesso a espaços e

espetáculos teatrais, entre eles Cambuí, Cristina, Córrego do Bom Jesus, Santa Rita do Sapucaí, Pedralva, Gonçalves, Cachoeira de Minas, Andradas e Extrema²¹.

Figura 40 – Plateia e Palco do *Circo de Teatro do Tiriri*, 2017.



Fonte: Acervo da família.

Além da crise econômica no país, o empreendimento encontrou outra barreira, a legislação. Antes, não havia regulamentação e normas de segurança para eventos artísticos, o secretário do circo ia à praça e negociava o espaço com a prefeitura, em caso de terrenos públicos, ou diretamente com o proprietário, quando particulares. Essa dinâmica de instalação dos circos na praça é descrita também por Magnani:

Se o terreno é da prefeitura, o secretário dirige-se à Administração Regional, se o proprietário é um particular, trata-se de localizá-lo e combinar o aluguel. Muitas vezes o proprietário cede o terreno em troca das tradicionais “permanentes” para ele e sua família, que lhes permitem assistir gratuitamente a todos os espetáculos da temporada. Em outros casos o proprietário cede o local em troca de melhorias no terreno, como nivelamento e limpeza (Magnani, 1998, p. 38).

As permutas também se davam em relação à instalação elétrica e de água, muitas vezes puxando um “gato” e utilizando a água de casas próximas. O circo auxiliava no valor da conta ou oferecia ingressos para o vizinho bem-feitor. Não havia fiscalização ou normas de segurança e acessibilidade a serem seguidas, ficando a

²¹ Relação de cidades que aparecem nas divulgações do perfil de Facebook do *Circo de Teatro Tiriri*: <https://web.facebook.com/profile.php?id=100068518432849>

cargo dos próprios circenses fiscalizar e zelar pelo bem-estar dos seus artistas e do público.

Em 2016, o cenário já era bem diferente:

Você tinha que ter extintor de incêndio, escada com corrimão pra cadeirante, a coisa mudou, mudou completamente. Tem que pagar laudo de bombeiro... quer dizer, nós ficamos dois anos pagando, porque o mesmo que paga um circo de uma estrutura grande, você pagava uma coisinha desse tamaninho pra levar uma diversão a qualquer cidade. Você tem que pagar o bombeiro, tem que pagar a vistoria. Luz, né? A energia é um absurdo. Água, você tem que mandar ligar a água, é um absurdo. Tudo era caro. Entendeu? Para você ter uma base, em 2016, cada lugar que você fazia, você gastava em torno de seis mil reais pra estrear. Quer dizer, se você fizesse menos de seis mil, você já tava pagando. Você entendeu? São 270 cadeiras à dez reais, e a gente cobrava cinco pra criança (Devanir, Camanducaia, 2021).

Para esse empreendimento, Devanir mobilizou artistas da família, entre eles seus filhos Marcelo e Ludmila. Com o espetáculo em duas partes, levavam alguns números circenses, como lira, swing e malabares, e o espetáculo teatral inspirado na animação Frozen, acompanhando a tendência que já aparecia entre os circos na década de 2010 de realizar espetáculos a partir de filmes da Disney, como estratégia para mobilizar o público.

Da perspectiva estrutural, era uma experiência simples e despretensiosa para ser mantida por poucos artistas, mas ainda assim não conseguiu se sustentar. As normas de segurança são sem dúvida importantes na prevenção de acidentes que põem em risco artistas e plateia. Por outro lado, a legislação vigente não considera a dimensão dos empreendimentos, inviabilizando aqueles de pequeno porte, que pagam taxas tão altas quanto os circos maiores. As trocas não monetárias que sempre estiveram presentes na relação entre o circo e a praça desapareceram e foram institucionalizadas. É preciso considerar os novos modos de produção e a assimetria entre as empresas circenses de pequeno, médio e grande porte na formulação de políticas públicas de cultura.

Apesar das dificuldades enfrentadas e da vida breve do *Circo do Tiriri*, essa empreitada é exemplar do dinamismo do circo, de sua capacidade de reinvenção, que passa sempre por uma articulação entre “tradição” e “inovação”²², entre os saberes

²² Termos como tradição e inovação aparecem entre aspas, pois são conceitos complexos e em disputa no universo circense e das culturas populares, com usos e significados distintos em períodos e contextos diferente. Sobre o tema recomenda-se a leitura do artigo.

que cada grupo de artistas circenses reconhece como tradicionais e aquilo que pode ser incorporado do contexto cultural contemporâneo.

As experiências de criação artística, suas estéticas e modelos de produção são vivenciados, ressignificados, mantidos e recriados em cada encontro, no contato direto com as mais diferentes realidades, com os diversos sujeitos, períodos históricos e culturas. Assim, mesmo parecendo iguais num primeiro instante, são diferentes em cada rua, praça e no fazer de cada artista ou companhia (Lopes e Silva, 2023, p. 29).

Após ter transitado pelo circo-teatro, circo de tiro e ficado duas décadas longe dos picadeiros, para esse retorno Devanir elegeu o teatro circense como elemento exclusivo do novo espetáculo, com o propósito de levá-lo a um público que não o conhece.

Foi gratificante durante esse tempo que a gente fez. Por mais que não alcançou o objetivo que a gente queria alcançar, que era o teatro, divulgar o teatro para a criança conhecer. Muitas e muitas crianças que entraram no circo comentavam "Nossa, que bonito! Olha, é diferente." Era isso, a intenção era essa. "Nossa, parece um cinema", porque era um teatro. Então, a criança que nunca viu um teatro... era um sentido do teatro. A maior parte das cidadezinhas que a gente tem não têm teatro. Às vezes, tem um ginásio de esporte, tem um cinema que tem palco, mas não é o teatro mesmo. Então, como é que era o nosso teatro lá? Era o palco. Tinha cortina, subia, abria, fechava. Então é isso que a criança nunca viu (Devanir, Camanducaia, 2021).

No pequeno teatro itinerante de Tiriri, o espetáculo tinha como elemento central a adaptação de uma obra de conhecimento comum do público para a linguagem circense, principalmente do público infantil. Cabe aqui a reflexão sobre quais características determinam a teatralidade circense, uma discussão extremamente complexa, uma vez que estamos falando de uma arte que por natureza é múltipla e cuja teatralidade não se manifesta exclusivamente no teatro feito no circo. Mas nesse caso específico é possível apontar alguns elementos característicos. Primeiro, o fato de que o circo sempre operou e se manteve por meio de uma certa atitude "antropofágica", apropriando-se dos elementos culturais ao redor para recriar suas narrativas e estéticas. Em outros tempos, folhetins, óperas, radionovelas, modas de viola, cinema, serviram como fontes de criação para o teatro circense, portanto, a incorporação de desenhos animados da indústria cultural de massa mantém uma prática já conhecida de apropriação e adaptação. Entre diversos aspectos que podem compreender as adaptações dessas obras para o espetáculo circense, um dos mais relevantes é a centralidade do cômico, do palhaço. Até nos dramas levados na fase

áurea do circo-teatro, a personagem cômica estava presente e com especial importância no desenrolar da trama. O palhaço é a alma e a cara do circo, sobretudo nos circos-teatros (Bolognesi, 2003). Se o texto original não tivesse o cômico, na adaptação circense este era inserido.

As peças não tinham palhaço. Mas a gente colocava com o palhaço. E era normal, mas como palhaço era o central do circo, tudo girava em torno do palhaço. Porque o circo antigamente, hoje não, mas antigamente você ia por causa do palhaço. Você ia para rir. Você ia assistir as outras coisas, mas queria saber se o palhaço era bom. Ele participava das peças, além das comédias, que era só o palhaço (Devanir, Camanducaia, 2021).

A vinculação entre circo e o palhaço parece indissociável, isso porque o circo é historicamente um lugar para o riso. É muito comum encontrar nas divulgações dos circos desde o século XIX o riso associado ao bem-estar e à saúde. Relação que se mantém e se desdobra em diversas formas de atuação, por exemplo, dos doutores da alegria. Essa abertura para o riso e a descontração, que se dá de forma coletiva, é para o tio Deva uma característica própria da teatralidade circense e das artes populares:

O interessante da arte popular, como o circo, é que é um lugar mais descontraído, porque a pessoa ri, sem vergonha de rir. Porque tem alguns espetáculos que você vai, que você tem vergonha de rir. E no circo, não. O circo, por ser popular, o cara põe a mão na barriga e ri. Agora mesmo, quando eu fiz esse pavilhão que a gente saiu aqui no sul de Minas, teve uma pessoa que falou assim, "Ai meu Deus, eu não aguento mais". De rir. Ela gritava que não aguentava mais. "Para, pelo amor de Deus, que eu não aguento". Quer dizer, é um lugar que você ri mesmo, à vontade, você não tem vergonha de rir. Então, é a arte popular. Lógico, tem gente que tem vergonha de rir, mas ri, quando ela vê uma outra pessoa rindo alto, ela também vai soltar a gargalhada. Então, essa é a magia. Qual que é a importância do riso? Do riso, né? Da arte popular, que é o espetáculo circense. É gostoso, né? Você vê a pessoa rir, rir, rir (Devanir, Camanducaia, 2021).

O *Circo do Tiriri* circulou enquanto foi possível, e nesse tempo cumpriu o seu propósito, que não encontra melhor expressão do que a fala bem-humorada com que tio Deva encerra sua entrevista: “É o teatro que a gente queria divulgar, para que não morresse o teatro circense. O teatro não morreu, nem eu” (Devanir, Camanducaia, 2021).

Capítulo 3 – Entre o fundo, o picadeiro e a praça: narrativas e memórias da vida circense

O olhar do público,
 A praça, o picadeiro, o fundo do circo.
 O olhar do circense,
 O fundo do circo, o picadeiro, a praça.
 Dois mundos
 atados
 Pelo círculo de serragem, suor e sonho
 O que escapa à luz da ribalta?
 Ao salto da acrobata?

Mergulho pro-fundo do circo.
 Onde moram as histórias.

O mundo à parte do circo, o fascínio e o medo que desperta, tudo aquilo que guarda de extraordinário e todo o ordinário – o dia a dia de pessoas que como outras têm sua rotina, seus amores e dores, suas alegrias. Quem é essa gente que mora em barracas, em trailers, que carrega suas casas pelas estradas, que leva o encantamento de cidade em cidade? Quem é essa gente, que é minha gente? Ouvir e recontar as memórias da minha família é como abrir a mala do palhaço, fuçar a cartola do mágico, acender as luzes sobre o picadeiro quando as arquibancadas estiverem vazias. Por aí caminhava a minha curiosidade, quando ávido por histórias procurei meus mais velhos para escutá-los. Segue caminhando...

Esse mundo complexo, de tantas tramas, que através de suas artes conecta imaginários, expressões, experiências, afetos, tem por alicerce o movimento. No mundo do circo nada é estático, é um território que caminha. A cada praça estabelecem-se novas relações e recomeça-se o rito da chegada, da presença e da partida. O circo muda com o espaço, com o tempo, com o vento. No fluxo das constantes mudanças internas e externas há algo que se mantém, que estrutura e possibilita que o circo não se dissipe pelo caminho. No caso do circo-família, Erminia afirma que sua sustentação está na transmissão oral dos saberes para as gerações seguintes (Silva, 1995), mas sua obra também aponta a notável capacidade de

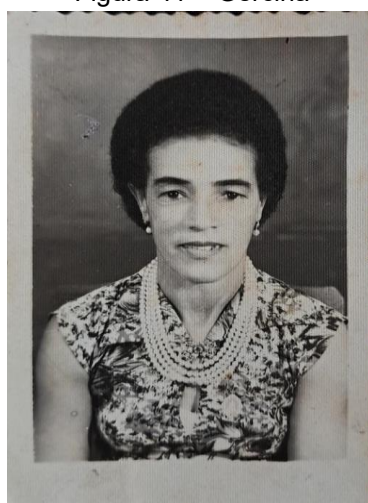
transformação, uma relação estabelecida entre a tradição e a inovação. Tudo no circo é relacional e só se pode compreender o circo-família e itinerante olhando para as relações entre estes três espaços físicos-simbólicos que o constituem: a praça (mundo exterior), o picadeiro (onde acontece o rito de encontro entre o mundo exterior e interior através do espetáculo) e o fundo (espaço da vida cotidiana e privada do circo).

Quando me coloquei no centro dessa encruzilhada, me via atravessado por um redemoinho de temas, histórias, reflexões, tensões, questões que envolvem gênero, racialidade, religiosidade, identidade, pertencimento... Impossível tratar nesta dissertação, com a profundidade que exige um trabalho científico, todas as questões emergentes da pesquisa, mas optei por apresentá-las, abrir os temas. Da perspectiva de uma pesquisa em artes, tomo a liberdade de flertar aqui com uma escrita mais literária, mais próxima do modo como as histórias me foram contadas e dos fluxos dos pensamentos que palombavam essa enorme lona de circo que se constrói diante de mim, durante o ato de escutar e escrever.

Este capítulo é, portanto, um capítulo de narrativas, umas menores, outras maiores, em que reconto e reflito histórias que ouvi. Histórias do fundo do circo, do picadeiro e da praça.

3.1 Gercina, uma história difícil de contar

Figura 41 – Gercina



Fonte: acervo da Família.

“Não mexe nas mangas que estão na mesa da varanda, são da mamãe. Ela escolhe a dedo, não deixa ninguém pegar”, alertava tia Mercedes em tom dúbio entre

a graça e a seriedade. Eu era adolescente e assenti, mas meu irmão Gabriel, ainda criança e provocador que era, foi logo bulir nas mangas da bisavó fazendo questão de que ela visse. E lá vai Dona Gercina enfurecida correndo atrás do moleque, atirando mangas e impropérios. “Deus que te castigue, o diabo que te carregue”, praguejou entre uma mangada e outra. Enquanto uns acudiam, outros caíram na gargalhada.

Nesse tempo, a bisa era novamente criança: ninava uma boneca com canções inventadas e requebrava com as mãos na cintura quando colocavam músicas para ela dançar. A família embarcava em sua fantasia e de algum modo se divertia com a situação, na mesma medida em que destinava todos os cuidados e afetos à matriarca. Em família de circo, o riso e o cuidado parecem estar sempre presentes.

Essas memórias de minha bisavó são as mais fortes na minha lembrança, pouco me recordo dos momentos em que estive com ela antes de sua doença. Lembro-me vagamente de vê-la na portaria do circo, recolhendo os bilhetes, na única vez em que me lembro de assistir ao espetáculo do *Circo Brasil 2000*, ainda nos anos de 1990. Era uma senhora miúda, negra de pele clara, cabelos crespos e curtos e de expressão séria.

Durante as entrevistas, quando eu perguntava sobre os primeiros anos da família no circo, meu bisavô Joaquim Ferreira aparece como a maior referência. Certamente seu talento artístico como compositor de modas de viola, a iniciativa de ensaiar as filhas, de se apresentar com elas nas rodoviárias e, posteriormente, o fato de ter se tornado proprietário de uma empresa familiar, o colocam num lugar de destaque nas histórias sobre o circo. No entanto, me chamou a atenção que a bisavó raramente era citada. Do lugar de perguntador que eu estava, me sentia na obrigação de perguntar. E a bisavó Gercina? Como é a história dela?

Minha avó Merle, a primeira entrevistada, diante da pergunta titubeou:

— A minha mãe... é uma história que não sei nem se eu devo contar, é muito triste. A história da minha mãe, acho que não devo nem contar.

Disse a ela que contasse apenas se estivesse confortável e ela continuou:

— É porque ela também era muito humilde. Ela casou com 14 anos com meu pai. Meu pai viu ela brincando de boneca com 13 anos, aí ele gostou dela e casou... aliás, não casou, foi morar junto, levou ela para morar com ele. Viveram muitos anos

e quando ela teve a última filha foi que ele registrou todo mundo e normalizou o casamento. Mas a minha mãe também não estudou, ela não tem estudo. Ela não conhecia a família dela, acho que ela foi criada assim, pela mão dos outros, de pessoas caridosas que acolheu e criou ela. Eu não sei muito bem a história dela, é muito triste. Eu sei que ela tinha um pedaço da vida, quando ela era bebê... diz que jogaram ela num rio, enrolada num cobertor, e um pescador pegou ela. É muito triste a história da minha mãe, eu não sei como foi direito.

Por outras bocas eu já tinha ouvido essa história, sempre contada com muitos “acho...”, “diz que...”, “não sei bem...”. Na entrevista, minha avó não tocou no motivo pelo qual a bisavó Gercina fora atirada ao rio pela própria família, mas o que se conta é que sua mãe era uma mulher branca e teria engravidado de um homem de ascendência afro-indígena. A família da gestante, não aceitando o relacionamento nem a gravidez, tentou dar fim à criança recém-nascida. Também já ouvi que a própria bisavó Gercina seria filha de “negro com índio”, de “bugre”, termos utilizados para se referirem a seus genitores. Pouco se sabe da família que a criou, sua história pregressa ao casamento é uma trama larga, composta em grande parte por vazios e silêncio.

Seu casamento com o bisavô Joaquim, descendente de portugueses, resultou em uma família como é a maior parte das famílias brasileiras, uma família mestiça, fenotipicamente diversa, alguns com cabelos crespos, outros mais lisos, variados tons de pele. Viviam em contexto de escassez quando o circo apareceu como um caminho possível, e foi a bisavó que costurou à mão os vestidos das filhas para sua primeira apresentação no picadeiro. Já no circo e com a família crescendo, ela se ocupou sobretudo das funções domésticas. Foram 11 filhos biológicos e uma filha de criação, muitas bocas para alimentar, roupas para lavar, muitos afazeres e cuidados. Coube a ela dar conta dessa vida cotidiana do fundo do circo. Mas não só.

— Minha mãe? Totalmente doméstica. Era muito filho, bicho. — diz Tio Deva, assertivo. Em seguida ele mesmo relativiza sua fala. — Ela ia lá para bilheteria, ajudar a pegar o dinheiro. Mulher de dono de circo sempre vai para bilheteria. Hoje não, mas naquela época... O cara só confiava na mulher.

Foi na função da bilheteria aliás que, anos mais tarde, a família percebeu os primeiros sinais do Alzheimer. O espetáculo começava as nove horas. Oito e meia abria e, como de costume, ela já estava lá, sentadinha, com a garrafinha de café, toda

maquiada, toda arrumadinha... ficava guardando a entrada das cadeiras, área nobre da plateia, próxima do picadeiro. Com o tempo, ela começou a barrar a saída do público, não deixava os espectadores saírem durante o intervalo para comprar pipoca e quando saíam não deixava que voltassem. Acabou que o pessoal da praça já estava preferindo se sentar nas arquibancadas para não ter de enfrentá-la.

Para além dos trabalhos domésticos e de bilheteria, a bisavó Gercina eventualmente também pisava no picadeiro, participava dos espetáculos teatrais. Quando precisava de alguma substituição, adoecia algum artista, ela entrava em cena, geralmente assumindo papéis pequenos e as personagens mais velhas.

Juntando um fio aqui e outro acolá, fui conseguindo aos poucos traçar uma imagem da bisavó e dos lugares que ela ocupava no circo, e entre os hiatos de sua história há um que é muito significativo. Pouco tempo após a morte de seu marido Joaquim, ela deixou a família. Não se toca muito no assunto e nos motivos que a levaram a buscar outro caminho fora das cercas do circo. Motivos que talvez apenas ela soubesse. Penso que talvez tenha sido sua forma de lidar com o luto, ou que talvez quisesse se afastar do enorme peso de sua responsabilidade, da sobrecarga de afazeres, fazer suas próprias escolhas. Penso também no peso de sua escolha, deixar os filhos para trás, o mundo que ela conhecia, os próprios filhos. O fato é que ficou desaparecida por anos.

Durante uma sessão em um centro Kardecista, um espírito teria comunicado sua morte, dizendo que ela havia morrido em um incêndio. A família passou a lidar com a suposta morte. Na sua ausência, Carmelinda, a Fia, como é chamada na intimidade da família, assumiu os cuidados dos irmãos mais novos, sobretudo das caçulas Sônia e Cida, que na época tinham por volta de 3 e 2 anos, e se tornou a referência de maternidade para elas. Tia Dirce e Tia Diva, ainda crianças, também ajudavam como podiam no cuidado com os pequenos.

Quando penso na história de minha bisavó, não me é possível olhar senão a partir da perspectiva do tempo em que vivo. Sinto-me na obrigação de ao menos levantar algumas questões, de tensionar as linhas das narrativas. A memória é feita de lembranças e esquecimentos costurados pelas linhas dos afetos, algumas vezes resulta em bordado, outras vezes, suturas. O abandono na infância, o casamento ainda muito menina, o seu desaparecimento do circo, quantas cicatrizes? O quanto sua vida foi marcada por dores enraizadas no racismo e nas violências contra os povos negros e indígenas? Violências que excedem a dimensão do indivíduo, como

um nervo inflamado que lateja nas gerações seguintes. Quanto lhe pesava ser mulher e acumular a responsabilidade de cuidado com uma família tão grande?

Um dia, quando Miúdo fazia praça na cidade de Guaimbê, ele a viu sentada na porta de uma casa. O que se conta é que vivia com um homem, trabalhava como empregada doméstica e auxiliava o padre da cidade na fabricação das hóstias, o que parece uma atribuição improvável para uma pessoa não consagrada pela igreja. Miúdo a levou de volta para o circo. Tia Sônia conta que quando Miúdo entrou com ela pela porta, a Tia Fia gritou “mãe” e desmaiou. Ela mesma ficou sem entender o que acontecia, estava com 7 anos na época e não tinha memória da mãe. Gercina não voltou para a cidade, retornou para o circo onde permaneceu até o baixar das lonas. Seus últimos anos de vida passou junto à família, em Rincão.

3.2 O Preto de Alma Branca e o Boi Pintadinho

Figura 42 – Espetáculo *O preto de Alma Branca*, década de 1950.



Fonte: acervo da Família.

Quando perguntei sobre as peças que eram encenadas no circo, em duas entrevistas foi citado *O Preto de Alma Branca*, título que me chamou a atenção por configurar uma expressão explicitamente racista. Como a peça foi apenas mencionada, não havia nas entrevistas muitos elementos que possibilitassem compreender qual era o enredo e qual a compreensão que a família tinha sobre a questão racial já posta pelo título do espetáculo. Mas havia algumas informações

relevantes e outras que fui descobrindo depois: era um melodrama²³ apresentado na época do bisavô Joaquim, na década de 1950, cujo título original era *A Vingança do Comandante Robles*, mas anunciada como *O Preto de Alma Branca*, segundo tio Devanir, pelo fato de Pancho, o personagem negro, ser “o principal da peça”, o protagonista. Tia Sônia, que alega não se lembrar muito bem da peça, descreveu que o personagem negro era o herói, um empregado que via o que estava errado, corrigia tudo e defendia todo mundo do vilão, o capataz.

Lembro-me de minha avó mencionar, em uma de nossas conversas, que a expressão “preto de alma branca” era dita em uma das falas finais do espetáculo, num momento de exaltação do caráter virtuoso do personagem, que era fortemente aplaudido pelo público. A intenção era enaltecer Pancho por suas virtudes e atos heroicos. A expressão, no entanto, é racista uma vez que, para reconhecer as virtudes de um indivíduo negro específico, precisa distingui-lo dos demais sujeitos de seu grupo. A desumanização produzida pelo racismo não permite que as qualidades de pessoas negras sejam simplesmente reconhecidas, é preciso que o reconhecimento venha sempre associado a uma operação de apagamento de sua identidade racial, se não possível na pele, na alma. “Preto da alma branca” faz coro com outras expressões frequentemente utilizadas por pessoas brancas para “elogiar” pessoas negras, como “nem parece que é negro”, “é um negro distinto”. Na peça, apesar da trama destacar o bom caráter e a sagacidade de Pancho no enfrentamento do vilão, a virtude é apresentada como um atributo “branco”, caracterizando-a, portanto, como uma exceção entre os negros.

Há alguns registros fotográficos do espetáculo, em que Miúdo representava Pancho com o rosto pintado de preto, maquiagem que era comum entre os circos-teatros brasileiros e era feita queimando-se a ponta de uma rolha e esfregando-a em seguida sobre a pele. Minha primeira reação a essa imagem foi pensar: *blackface*! Em 2021, quando gravei as primeiras entrevistas, não fazia muito tempo, uma polêmica tinha se tornado o centro das discussões em São Paulo. Em 2015, o grupo *Os Fofos*

²³ As definições de drama e melodrama no contexto do circo-teatro diferem das concepções elaboradas pela teoria teatral, que provavelmente enquadraria as duas peças tratadas neste texto como melodramas, com personagens bem definidos em seus papéis, o herói, o vilão, a vítima e com desfechos moralizantes. Pelo que pude compreender nas entrevistas, a divisão feita no circo pautava-se em “peças para rir e peças para chorar”, em que o melodrama estaria mais aproximado das chanchadas e outras formas cômicas, portanto, peça para rir. As peças com maior intensidade e envolvimento emocional eram consideradas dramas, o que não excluía em sua dramaturgia o elemento cômico, sempre presente no teatro circense.

*Encenam*²⁴ divulgou a apresentação de *A mulher do trem* no Instituto Itaú Cultural²⁵, espetáculo que já fazia parte de seu repertório de peças circenses desde 2003. Na foto de divulgação, um ator representava uma empregada doméstica usando a maquiagem preta, o que foi denunciado por ativistas dos movimentos negros como *blackface*, uma prática racista que se popularizou nos Estados Unidos por volta de 1830, em que atores brancos se pintavam de preto com grossos lábios vermelhos e se valiam do humor para ridicularizar pessoas negras.

Diante das manifestações, o espetáculo foi cancelado pelo Itaú Cultural por decisão do próprio grupo e a instituição promoveu um debate público sobre o tema²⁶, em que, segundo o artista e pesquisador Monilson Santos Pinto (2017), “alguns debatedores brancos e outros brancos da plateia defenderam o uso de *blackface* a partir da ideia de que a máscara negra seria parte da tradição teatral ocidental – independentemente de uma função ideológica e discriminatória” (Pinto, 2017, p. 157). Argumento que foi rebatido em um intenso debate sobre a representatividade e a representação do negro no teatro. Um dos pontos corretamente defendidos é de que a “tradição” não pode ser utilizada para validar preconceitos e práticas racistas. O debate, no entanto, não é simples quando olhamos para diversas manifestações culturais brasileiras que tradicionalmente utilizam a máscara negra, como o Cavalo Marinho²⁷, as diversas variantes de Bois²⁸, o Mamulengo²⁹ e o Nego Fugido³⁰, onde a pintura aparece não como ridicularização do negro, mas como expressões culturais de comunidades predominantemente negras, em que a máscara é utilizada como elemento de reconhecimento da negritude, resistência e conexão com a

²⁴ Companhia teatral, em atividade desde 2001, que tem como base de sua criação as expressões populares do circo-teatro e da cultura nordestina. Encenou diversas peças do repertório circense, entre comédias, melodramas e pantomimas.

²⁵ Importante instituição cultural, com sede na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo.

²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/LG_cRXBsKfE?si=5wJ1VqOp7XdTXcnY>. Acesso em 21 set. 2025.

²⁷ Folgado popular típicos dos estados de Pernambuco e Paraíba, tem como figuras principais os negros Bastião e Mateus, cujos brincantes utilizam o rosto pintado de preto para caracterizá-los. A pareia cômica conduz a brincadeira que conta ao todo com 76 figuras (personagens). [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cavalo-Marinho_\(folgado\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cavalo-Marinho_(folgado)) Acesso em 25 set. 2025.

²⁸ Manifestação popular cujas variações estão presentes em todo o território nacional. A narrativa se constrói a partir do mote do sumiço ou morte e ressurreição do boi. Recebe os nomes de Boi-Bumbá (PA e AM), Boi Pintadinho (ES), Boi Calemba (RN), Boi de Reis (BA), Boi Mamão (RS), Boi (GO), entre outros (Poel, 2013, p.127-128).

²⁹ Teatro popular de fantoches, típico da região nordeste. Em tom farsesco, representa histórias do cotidiano do povo, as dificuldades da vida e as astúcias das personagens ao lidar com os conflitos (Poel, 2013, p. 603).

³⁰ Nego Fugido é uma manifestação cultural da comunidade quilombola de Acupe, em Santo Amaro da Purificação (Bahia), que remonta ao período da escravidão no Brasil e representa a luta pela liberdade dos negros escravizados, encenando sua fuga, a perseguição pelo capitão do mato e a conquista da alforria. https://pt.wikipedia.org/wiki/Nego_Fugido Acesso em 25 set. 2025.

ancestralidade (Pinto, 2017). As manifestações e tradições culturais, portanto, devem ser vistas criticamente e inseridas em seu tempo e contexto, evitando anacronismos e generalizações que coloquem tudo num mesmo balaio.

Durante a pesquisa, retornei à problemática dessa encenação, buscando ir além do título e da fotografia que eu tinha em mãos para compreender melhor o contexto do espetáculo. Entrei em contato com alguns parentes e perguntei qual era o enredo da peça. O interessante é que tanto minha tia Sônia quanto meu Tio Devanir começaram a descrever um enredo que logo reconheci não ser de *O Preto de Alma Branca*, falavam de outra peça, *Boi Pintadinho*, cuja temática era semelhante.

Quando percebi, questionei se as duas peças eram a mesma. Tia Sônia, que é uma das irmãs mais novas, achava que as duas peças poderiam ser a mesma, mas que mudou de nome. Já tio Deva disse que eram peças diferentes, mas que não lembrava muito bem do enredo da primeira, porque era criança quando a apresentavam. Partiu dele a afirmativa “tremendo de um título racista”, o que me deixou mais à vontade para tratar diretamente da questão racial. Do pouco que ele se lembrou sobre *O preto de Alma Branca*, deu para entender que o enredo girava em torno da lealdade do escravizado Pancho ao seu senhor, disposto a arriscar a própria vida por ele, tema que se repete no drama *O Boi Pintadinho* – este, sim, estava mais fresco em sua memória. Durante mais de uma hora de ligação, relembrou falas inteiras da peça, todas em verso, e narrou detalhadamente o enredo protagonizado por Pai João, o mais velho escravizado da fazenda Esperança, cujo nome já é muito representativo do tema da peça.

A narrativa, contextualizada no ano de 1830, gira entorno de uma aposta feita entre dois senhores de engenho, Anastácio, dono da fazenda Esperança e que se distinguia por tratar bem os escravizados, e Comendador Gouveia, temido pelos maus tratos e castigos a que submetia os escravizados em sua fazenda. A peça começa com uma festa oferecida por Anastácio aos escravizados, em virtude do aniversário de um deles. Festejam dançando ao som dos tambores. Comendador Gouveia, que visita a fazenda do amigo, questiona-o sobre a forma como trata “aquela gente”:

Comendador Gouveia – Francamente, Anastácio, não sei como pode suportar ver esses negros dançarem. Dançarem? Não, mas ficarem pulando feito macacos.

Anastácio – Creia, senhor comendador, que uma das horas mais felizes que passo em minha vida é a hora que estou vendo meus escravos dançarem e

leio nos olhos deles uma súplica, pedindo a Deus muitos anos de vida e saúde para essa pessoa que se acha em vossa presença.

A resposta de Anastácio revela sua felicidade diante da gratidão dos escravizados, que, segundo ele, suplicam pela saúde de seu senhor. Gouveia lhe contrapõe dizendo que, em sua fazenda, quando um escravizado faz aniversário, é açoitado no tronco “para que nunca se esqueça do dia em que nasceu” e alerta o amigo sobre a índole dos negros, afirmando que são mentirosos e traiçoeiros.

Durante o diálogo aparece Pai João, em quem Anastácio afirma depositar irrestrita confiança. Após a saída do velho, Gouveia propõe colocar em jogo a honestidade de Pai João e diz que em três dias o faria mentir. Os dois fazendeiros apostam “fortuna contra fortuna”, “porteira fechada”. Para ganhar o desafio, o comendador conta com a ajuda de sua filha Olga, que se aproveita da amizade que o velho lhe tem para enganá-lo. Nessa parte, a história se assemelha aos festejos do Boi³¹, pois Olga alega estar faminta e com desejo de comer carne, convencendo Pai João a sacrificar o boi pintadinho, o preferido do patrão. Pouco tempo depois, ele percebe que foi vítima de uma trama e se vê diante de uma situação em que, pela primeira vez, pensa em mentir para o patrão. Assim finda o primeiro ato.

No segundo ato, o vilão se vê perto de ganhar a aposta. Na presença do comendador, Anastácio indaga Pai João sobre o boi pintadinho e o diálogo explora o humor. Pai João dá voltas na narrativa levando o espectador seguidamente a achar que ele vai mentir. Através de uma aparente ingenuidade, o escravizado vira o jogo e faz com que o Gouveia vá revelando sua armação, até que por fim conta a verdade. Anastácio vence a aposta. Pai João acredita que será punido pelo mal feito, mas seu senhor o perdoa, exalta sua honestidade e lhe dá a alforria e a posse de metade de suas terras. Pai João fica surpreso e faz um aparte: “se eu soubesse, teria matado o boi antes”. Gouveia, desesperado por ter perdido a aposta, trava um diálogo tenso com Anastácio e pragueja contra Pai João. Anastácio mais uma vez defende a honra de seu servo e ataca a falta de caráter do comendador. Irado, Gouveia tenta assassinar Anastácio, mas é impedido por Pai João, que saca uma garrucha e atira no vilão. Olga vê seu pai morto e se arrepende de ter se envolvido na trama. Anastácio lhe diz que não irá retirar as terras que pertenciam ao seu pai, mas orienta que ela

³¹ As histórias de boi são variações em torno do abate do boi preferido do patrão pelo escravizado Pai João, para saciar o desejo de gestante de sua esposa Catirina: comer a língua do boi. A morte do boi gera uma série de situações embaraçosas e tem por desfecho a ressurreição do animal.

assuma uma postura diferente em relação aos escravizados que herdará. Em uma de suas falas ele diz: “Corte um preto e corte um branco, verás que o sangue é da mesma cor”.

O espetáculo se encerra com uma fala de Pai João:

O meu senhor preguntô, o boi pintadinho onde está?
 O boi pintadinho morreu, nessa terra já não há.
 Que tudo isso foi pensado,
 pra que eu mentisse pro meu senhor tão amado,
 Mas o nego nunca erra, nunca nega o seu erro praticado.
 Se o senhor matasse o nego, o nego morria contente,
 Pois o nego nunca mentiu, nunca há de mentir, não mente.
 Meus senhores, batam palma, prum preto véio descente.

Ao falar do boi pintadinho, as pessoas entrevistadas sempre se referem a Gouveia como o personagem racista e cruel. De fato, essa personagem é um vilão clássico de melodrama, não deixando margem de dúvidas quanto à sua vilania e sadismo. Em oposição, Anastácio representa o “bom” senhor, amável e respeitoso com seus servos. Ao olhar para os conflitos raciais que envolvem a peça e para o contexto em que ela foi encenada pela família, surgiram algumas questões: em que medida a trama confronta ou reforça o racismo? Como o drama escrito em meados do século XX observa e elabora a questão racial situada na ficção mais de um século antes? Como o drama era percebido e significado pelos atores e atrizes que o representavam, sendo eles integrantes de uma família inter-racial?

Para a família, a história do Boi Pintadinho representava uma confrontação ao racismo, corporificado na figura do comendador, e colocava o personagem negro como protagonista e herói. Quando falaram da peça, fizeram ressalvas e considerações. Ao me narrar a história da peça e descrever o caráter do personagem Anastácio, tio Deva faz uma contextualização, lembra-me que o personagem era “bom” considerando a época em que a narrativa se passava, 1830, “no tempo da escravidão”. Tia Diva, em uma das entrevistas, diz que o que mais gostava no circo era o teatro, mas revela seu incômodo em representar a personagem Olga, filha do comendador.

Só tinha uma coisa que eu não gostava muito. Tinha um drama que eu fazia papel de má, que chama *O Boi Pintadinho*. Ela era filha do coronel da fazenda. Ela era uma pessoa boa, mas por causa do pai, ela foi obrigada a mentir. [...] Eu não gostava de fazer esse tipo de personagem porque fugia da minha realidade. Você entendeu? Mesmo eu sabendo que era um teatro, eu não gostava, porque eu estava enganando. Eu não gostava, mas eu fazia muito bem. Eu vestia o personagem e fazia (Diva, Rincão, 2024).

Pela fala não é possível afirmar que o seu incômodo estava associado ao racismo, mas chama a atenção que, entre outras peças em que fez papel de vilã, essa específica tenha sido citada como exemplo em que a personagem que representava tinha valores opostos aos seus.

Ao analisar *O Boi Pintadinho*, entendo que a questão moral tratada na peça gira entorno do bom e do mau patrão e da lealdade do servo. Na fórmula maniqueísta do melodrama, em que vilões e mocinhos são bem definidos, o Comendador é facilmente reconhecido como a personagem racista. No entanto, o racismo se expressa de diversas formas na narrativa. Na fábula, o escravizado conquista a sua alforria e a partilha da terra como recompensa por sua boa índole e lealdade ao seu senhor, a quem jurou proteger com a própria vida se necessário. O aparte cômico de Pai João ao conquistar liberdade e terra expõe através da ironia o regime escravocrata e sua condição de imobilidade social, afinal, quando poderia imaginar que matar o boi de quem era sua obrigação zelar seria a chave para sua liberdade? A fala também revela que, apesar da lealdade de Pai João ao patrão, a liberdade e a posse da terra eram desejadas.

Já Anastácio, o “bom” senhor da história, encarna outra forma de racismo, aquele que se expressa por meio da cordialidade e em que a virtude reconhecida e valorizada nos subalternizados são a lealdade servil e a gratidão. Pai João é trabalhador, dócil e fiel, presente em outras peças da dramaturgia brasileira, este personagem é apontado por Abdias Nascimento como “um dos muitos estereótipos negros destituídos de humanidade, tais como a criadinha de fácil abordagem sexual, o moleque carteiro levando cascudo, a Mãe Preta chorosa ou domesticado Pai João” (Nascimento, 2016, p. 187). No entanto, em *O Boi Pintadinho*, ao que me parece, há uma certa complexidade e contradição entre o que se expressa pelas falas “sérias” da peça e as tiradas “cômicas” da personagem, é através do humor que Pai João demonstra sua sagacidade, confronta o vilão, subverte a ordem e expõem ao ridículo a lógica colonial.

Se por um lado a peça confronta o racismo mais explícito e ainda sugere uma divisão igualitária das terras e a igualdade racial, por outro lado escamoteia os conflitos e diferenças sociais entre negros e brancos. Nesta obra, a harmonia entre o bom senhor e o bom servo é sustentada a partir da relação de lealdade do escravizado em relação ao patrão. O desfecho de *Boi Pintadinho* e a fala final de Pai João

transmitem ao público a ideia de que a virtude é sempre recompensada e vai além, é um valor em si, pois afirma que, ainda que fosse penalizado com a morte, morreria feliz por não ter mentido ao patrão. A peça procura igualar negros e brancos na condição de humanidade, os dois sangram, no entanto, não promove mudanças na estrutura da sociedade escravocrata retratada na história. Apesar de Pai João se tornar proprietário de suas terras, ele ainda representa uma exceção aos demais escravizados, recompensado pelo “mérito” de uma vida inteira de dedicação leal e desinteressada ao seu senhor. Eis aí a lógica meritocrática que ainda ressoa entre nós. Também na recomendação feita a Olga, de que trate bem os seus “escravos”, não altera a estrutura da sociedade escravocrata, apenas reafirma o caminho do bom convívio entre senhores e escravizados.

A maneira como o conflito racial é abordado em *Boi Pintadinho* e *Preto de Alma Branca* ressoa uma forma bem brasileira de racismo, sustentado pelo mito da democracia racial, muito fomentado no século XX³² e baseado na ideia de convívio harmônico entre brancos, negros e indígenas como característica da sociedade brasileira. Essa teoria, que forjou uma forma de pensar o Brasil ainda hoje muito enraizada na sociedade, tem sido confrontada por diversos pensadores. Segundo Nei Lopes:

No Brasil, a alegada e aparente convivência pacífica entre negros e brancos, em harmonia e sem conflitos, assentava-se no estabelecimento, para o indivíduo negro, de um território social específico, de lugares hierárquicos, de “bantustões” invisíveis, dos quais ele só sairia se portador de um “passaporte” muito especial; ou se disposto a abandonar sua identidade negra. E dentro dos seus “lugares de negro” (morros, favelas, cortiços, subúrbios, periferias) ele sempre deveria se comportar segundo os papéis a ele determinados pela escritura dominante, dentro de estereótipos (Lopes, 2007, p.151).

Nas duas peças em questão, os conflitos raciais do “tempo da escravidão” parecem encontrar resolução na ideia de democracia racial. Espelham a forma como as questões raciais estavam sendo elaboradas na sociedade brasileira nessa segunda metade do século XX. São dramaturgias que apresentam internamente as diversas contradições de um Brasil que buscava se distanciar de seu longo e recente passado escravocrata. Punem o senhor e o capataz por sua crueldade, mas não derrubam a casa grande. Reconhecem a humanidade e premiam o servo leal, mas não abolem a escravidão. Reproduzem estereótipos, mas também o subvertem. Confrontam uma

³² O conceito de democracia racial foi difundido pela obra do antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre.

face do racismo, ao mesmo tempo que absorvem suas formas mais sutis. A harmonia alcançada entre os personagens brancos e negros funciona como um mascaramento para o próprio racismo que se transmuta e não propõe transformação estrutural que seja efetiva na construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Apesar disso, não deixam de ser obras que marcaram, em sua época, uma oposição ao racismo. É importante que olhemos para essas produções, compreendendo sua historicidade e a sua relevância documental. O circo e o teatro circense, por meio de seu dinamismo e caráter popular, sempre se manteve em diálogo direto com um público diverso e regionalizado, e debruçar-se sobre essa produção tem muito a nos revelar sobre nossa formação cultural.

3.3 Sete Estrelas – Circo Caboclo

Manhã do dia treze de julho de 2024, desperto de uma merecida noite de repouso. Saio do quarto no quintal, onde passei a noite, e entro na cozinha, que fica no fundo da casa. Tia Sônia estava começando a preparar o almoço, enquanto conversava com tia Diva e Tia Cida. Numa cadeira ao lado da porta que dá para a copa, estava acomodada a Tia Mercedes, que fazia e desfazia pontos de tricô. O Alzheimer já mostrava seus sinais quando a entrevistei em 2021, com algumas memórias que retornavam insistentemente durante a entrevista, possivelmente aquelas que mais a marcaram. Três anos depois, a doença já lhe havia comido a maior parte das palavras. Raramente falava, mas nos ouvia, sorria e seus dedos se perdiam nos caminhos e descaminhos de um interminável cachecol. Entre pontos de tricô, outro ponto... tia Mercedes começou a cantar:

No dia em que eu nasci,
Um galo preto cantou,
Mamãe disse pro papai,
Filha de umbanda já chegou.

Aê, Aê,
Quem manda na Terra é deus
Quem manda na Terra é deus.

Tia Sônia a acompanha na cantoria. Meus olhos atravessam os cômodos da casa e vão encontrar as espadas de São Jorge cruzadas sobre a soleira da porta da sala. Não me lembro em outras vindas de ter visto esse elemento de proteção, mas

muitos símbolos ligados à religiosidade da família eu fui compreender somente após minha aproximação com o candomblé. Quando decidi gravar o documentário, um dos temas que eu queria abordar era a relação com a umbanda, e eu sabia que Tia Mercedes era figura central dessa história. Perguntei a ela sobre a umbanda na entrevista gravada em 2021 e ela foi categórica:

— Não, o circo não tinha nada de religião.

Fica a dúvida se a negativa era já um sintoma do Alzheimer sobre sua memória ou uma negação proposital para não falar do tema. O circo não tinha nada de religião, porque não poderia ter, ao menos aos olhos externos às cercas do circo. O culto às entidades era mantido em segredo, restrito ao fundo do circo. Evitar falar sobre o tema na entrevista pode ter sido reflexo da estratégia de proteção que sempre precisaram adotar.

Tio Deva conta que, mesmo quando iam à igreja católica para rezar, não conseguiam, todo mundo ficava olhando, por serem do circo. O preconceito contra os circenses já era grande, tanto maior se fossem “macumbeiros”. Apesar da negação da tia Mercedes, ela está na primeira memória que guardo da umbanda no cotidiano do circo. Em 1992, meus pais me levaram para passar o Natal em Rincão. A família toda estava reunida, a lona estava montada na cidade e na época se chamava *Circo Brasil 2000*. Chegamos a tempo de assistir ao último espetáculo antes do feriado. Após o espetáculo, quando o circo já estava vazio, tia Mercedes entrou com um defumador, passando entre as arquibancadas. Não fazia ideia do que estava acontecendo, mas essa imagem jamais me abandonou.

Tia Sandra, que me ajudou com o roteiro do documentário, havia me falado que tinha um trailer exclusivo para o congá, onde ficavam as imagens e aconteciam os cultos. Ali recebiam as orientações dos exus, caboclos, pretos velhos. Os pontos eram cantados baixinho, sem o toque dos atabaques. Retomei o assunto com outros entrevistados e a história foi ganhando contornos mais definidos. Relatam que o bisavô Joaquim já era espírita Kardecista e que minha avó diz que ele teria se curado do mal que o impedia de caminhar através de um tratamento em um centro espírita. Tio Deva também fala da espiritualidade do pai:

— Meu pai não sabia fazer o Ó na areia. Não sabia. Ele pegava um livro e lia quando estava incorporado. Daí é que vem essa espiritualidade da família.

Já a iniciação da família na umbanda aconteceu nos anos 1970, mais de uma década após sua morte. A história se deu através de um encontro com a Madrinha Maria, na cidade mineira de Pirajuba. Tia Sônia conta que:

— A Mercedes passava muito mal. Estava morrendo. “Ah. Eu vou morrer. Não estou aguentando. Tem um negócio grudado nas minhas costas”. Aí falaram assim: “Ah. Tem o centro da Dona Maria ali, é muito bom”. Aí a Mercedes chegou lá, bateu palmas. E falou: “Eu estou passando mal. Estou muito ruim”. E Dona Maria disse: “Só que eu não posso te atender. Porque eu fiz uma cirurgia, não estou podendo”. Aí a Mercedes olhou lá e falou “Nossa. Vamos embora. É umbanda aqui”. A gente só tinha conhecimento da mesa branca, kardecista. A Madrinha Maria contou depois que ela pensou: “Ah. Mas eu vou mostrar para essa mulher aí. Vem cá que eu vou te benzer”. E aí começou. Nós pegamos amizade com essa mulher. Ela acompanhou a gente muitos e muitos anos. A gente mudava de cidade, ficava muito tempo longe do centro..., mas a gente ia lá. Ela vinha também, ficava no circo. Quando ela não podia, a gente ia. Aí todo mundo desenvolveu, o Devanir, o Edinho, a Mércia. Todo mundo desenvolveu.

Edinho, filho mais velho de Mercedes, também fala desse momento:

— Olha, foi um encontro maravilhoso, cara. É maravilhoso. Nós alugamos uma casa para morar lá, porque o terreno era pequeno. Não podia pôr todos os *trailers* e nem as barracas. Então só deixamos uma barraca para fazer de camarim. Armamos o circo e alugamos uma casa para morar. Foi todo mundo morar ali. Uma madrugada nós levantamos, a minha mãe saiu andando dentro de casa. Eu olhei para minha mãe assim... minha mãe estranha... “Opa, tem alguma coisa errada com a mãe aí”. Nós viemos de uma família Kardecista, então fomos conversando... daqui a pouco foi embora. No outro dia, eram umas três horas da tarde, minha mãe levantou resmungando, resmungando. Partiu para a rua, foi embora. E nós saímos atrás. Vamos, vamos, vamos. Nós chegamos lá andando sozinhos. Olha como é interessante a coisa, Pirajuba é uma cidade que na época tinha seis mil habitantes, o

circo estava armado no centro da cidade. Minha mãe passou pelo circo e foi embora, resmungando. E nós atrás dela. Andou, andou, andou... seis quarteirões. Aí ela virou uma rua e parou numa casinha. Na hora que ela chegou naquela casinha, a preta estava esperando ela. Uma senhora de cor. Minha madrinha, madrinha Maria. Ela falou assim: “Eu estava te esperando. Pode entrar”. Minha mãe entrou e nós entramos atrás. Era um terreiro. Um rancho e um terreiro lá dentro, de chão batido. Na hora que a minha mãe pisou lá dentro, o caboclo pegou ela. De lá pra cá ela nunca mais saiu. De kardecistas, viramos umbandistas. Isso eu tinha 18 anos, estou com 70 hoje. Não posso negar pra você, a umbanda mora aqui dentro do peito. Depois do circo vem a umbanda.

A menção ao chão de terra batida da Madrinha Maria me fez lembrar do Centro de umbanda que o próprio Edinho mantém em um galpão ao lado de sua casa em Rincão. Metade do espaço, ocupado pela assistência, é revestido por piso, na outra metade, destinada aos médiuns, o chão é coberto por areia branca. Nas laterais tocos de madeira onde se sentam os pretos velhos, nas paredes ficam pendurados chapéus e outros paramentos das entidades. Ao fundo, o congá com diversas imagens, e ao centro um grande cocar azul, do Caboclo Pena Azul. Era também de terra batida o terreiro no fundo do circo. Tio Deva conta que construíram uma barraca que ficava no fundo do circo e era destinada exclusivamente aos cultos.

— Era feita no chão mesmo, no chão, pra você pisar no terreiro. Se alguém de fora perguntasse o que tinha naquela barraca: “coisas do circo”. No circo não tinha atabaque, que nem aqui eu também não tenho. No início dos trabalhos, a gente canta o ponto bem baixinho, porque nós temos vizinhos. E nós não somos registrados na Federação Umbandista do Brasil, não é um centro aberto. A gente pede proteção pra todo mundo, quem precisa a gente atende, desde que seja conhecido.

Ao final da entrevista gravada com Tio Deva em 2021, quando as câmeras já estavam desligadas, ele disse “venha cá” e abriu uma porta que dava para o cômodo ao lado da sua pequena oficina, onde havíamos filmado. Atrás da porta, inesperadamente, nos deparamos com um cômodo repleto de imagens de santos e entidades, no centro da mesa outro caboclo, Seu Ogum da Mata.

Pergunto-me sobre a centralidade da presença dos caboclos na umbanda realizada pela família, o quanto evoca a ancestralidade de minha bisavó Gersina, que embora não citada nos relatos sobre a umbanda, era filha de “bugre”, de “negro com índio”, como já ouvi contarem diversas vezes. Reflito também sobre o modo como ainda hoje mantém a relação com a espiritualidade de forma semelhante à quando o faziam no circo.

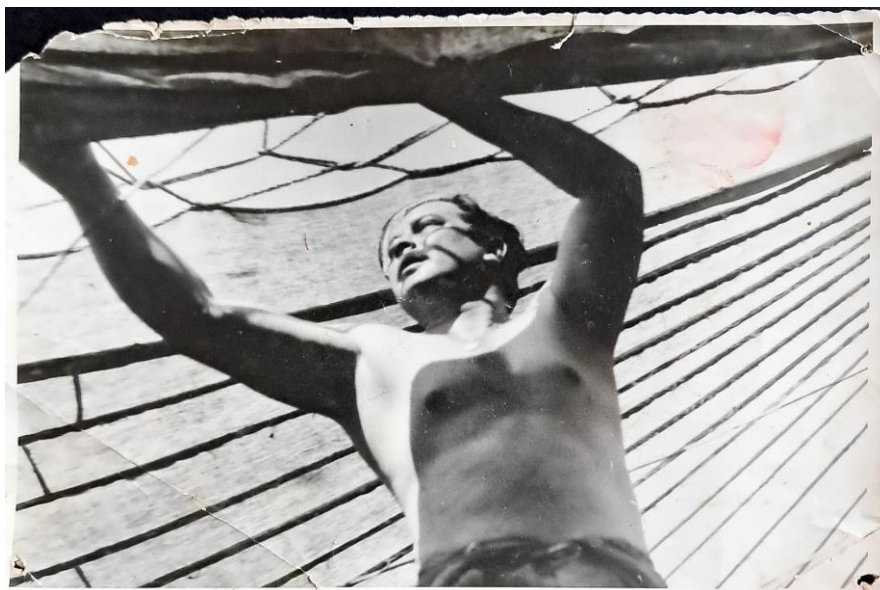
As histórias contadas cruzam perspectivas que ora confluem, ora divergem e, nas tensões da encruzilhada, se constroem as memórias coletivas. Ambas as narrativas convergem para um momento de fragilidade vivido por tia Mercedes. Na época ela havia passado por uma separação, seu esposo Miguel havia deixado o circo, que na época se chamava *Colina* e, algum tempo depois, tio Lico também deixou a sociedade. Penso que essas rupturas da família, que no caso do circo também refletem em perdas no elenco, possam ter contribuído para o estado de saúde de tia Mercedes, que assumiu a gerência do circo juntamente com Mércia, com quem havia trabalhado no *Circo irmãos Santos* e que já estava trabalhando com a família no *Circo Colina*. A umbanda foi um caminho de cura e foi um evento tão significativo para a família que rebatizaram o circo, como nos conta Edinho:

— Não vai ser mais *Circo Teatro Colina*. Vai se chamar *Circo Sete Estrelas*. Na realidade era *Caboclo Sete Estrelas*. Tirou o “Caboclo” da frente do circo e pôs só *Circo Sete Estrelas*, mas no íntimo a gente sabia que era Caboclo Sete Estrelas.

Sete Estrelas era o caboclo recebido por Mércia, que se manifestava na intimidade do terreiro sem tambores no fundo do circo, mas que também tomou a marquise, com suas sete estrelas iluminando a praça. Sete Estrelas, circo-caboclo, recebendo o público e encantando as noites de espetáculo.

3.4 O transformador

Figura 43 – Miúdo montando a rede de segurança, década de 1960.



Fonte: Acervo da família.

— O cara do circo — disse tio Deva entre risos — é uma fábrica ambulante de fazer coisa errada. Vou te contar uma história que se fosse hoje a gente ia preso.

Conta-me, então, que na época do meu bisavô, nos anos de 1950, o circo itinerava pelos interiores do estado de São Paulo, atravessando poeirentas e esburacadas estradas de terra. Muitas vezes, armavam a lona em pequenos vilarejos, alguns deles sem eletricidade. Nessas ocasiões, a iluminação era feita com lampiões e as músicas eram tocadas em uma vitrola à manivela e amplificada por um alto falante. Quando tinha luz, era fraquinha, aqueles dois fiozinhos. A rede elétrica mal alimentava as casas da vila, muito menos o circo com todas as suas luzes, os artistas ficavam no escuro.

Para resolver o problema, Miúdo, que dominava as artimanhas do fundo do circo, pegava um tambor de latão, enchia com água até a metade e misturava sal. Pegava uma ponta de eixo de caminhão cortada, com buraco na ponta, na cabeça do eixo. Ligava um fio nesse buraco e o outro fio no tambor. Então, ele instalava a iluminação do circo naqueles fios e mergulhava o eixo na água, quanto mais ele o afundava, mais a luz do circo subia. Era um transformador. Só que, enquanto o circo

ia clareando, a cidade ia se apagando. Um ganho duplo, garantia a luz do espetáculo e não sobrava outra opção ao público do vilarejo que não ir ao circo.

Na linguagem popular, era uma bela de uma gambiarra (que, por curiosidade, era como os circenses chamavam as extensões com várias lâmpadas que eram usadas para iluminar o circo). Essa história do transformador é um exemplo de como o circense, mesmo um cara analfabeto como Miúdo, detinha inúmeros conhecimentos que o permitiam improvisar com os recursos que tivesse em mãos e se adaptar às condições precárias que geralmente encontravam nas praças. O circo ia aonde o público estava, sobretudo os pequenos circos, que quebravam os limites das cidades mais desenvolvidas e se embrenhavam em territórios ainda muito rurais, espalhados pelo interior paulista dos anos 1950. Vilarejos onde muitas vezes havia apenas uma igreja, um cemitério, uma mercearia e, com alguma sorte, uma escola. Lugares em que o teatro era algo que sequer fazia parte do imaginário da população de repente viam sua rotina transformada pela presença do circo, que lhes roubava a luz da sala de jantar para iluminar o picadeiro.

Gosto de imaginar como a presença do circo revirava a vida cotidiana desses lugares. A incrível capacidade que essa gente nômade tinha de viabilizar seu espetáculo nos mais diversos e adversos contextos. Isso só era possível porque o circo construía no interior de suas cercas uma comunidade autônoma que produzia sujeitos “polivalentes”, para lembrar as palavras do tio Deva:

— O cara de circo é polivalente. Qualquer pessoa... Naquele mundo que a gente vive do circo, você tem que aprender tudo! Você aprende tudo ali! Se você precisa de costura, eu sei costurar! Se você precisar que eu pinte, eu pinto. Eu vou pintar: casa, portão, qualquer coisa. Porque você aprende no circo, tem que pintar cenário, não tem ninguém pra pintar. Escrever tabuleta, na época que era cartaz, a gente que escrevia! Você aprende a fazer letra, instalação elétrica, marcenaria, soldar, você faz tudo! O circo é uma escola.

Escola e fábrica, duas definições para o circo que descrevem a dinâmica interna de manutenção desse mundo à parte, em que o fazer está na base de sua existência, como bem descreve Gilmar Rocha: “o circo é um eterno (re)fazer; a cada dia, a cada nova viagem, a cada novo espetáculo, o circense está a ‘fazer o pano’, a ‘fazer cidade’, a ‘fazer a praça etc.” (Rocha, 2018). E precisava ser assim, primeiro

porque sua arquitetura era específica e era difícil encontrar profissionais que soubessem construir as peças necessárias para montar um circo. Segundo porque, mesmo que encontrassem quem fizesse, o circo mudava de praça a cada um ou dois meses e não podia depender dos prazos de entrega desses materiais. Então era necessário que o circo se fizesse dentro de suas próprias cercas.

Quase tudo era construído pelos próprios circenses, as ferragens, arquibancadas, equipamentos, lonas. Não havia fábrica de lona para circo, então compravam muitos metros de tecido de algodão, cortavam, costuravam e palombavam. Saber palombar a lona era um verdadeiro teste para comprovar se o sujeito era mesmo de fundo de circo. Quando passaram da lona de algodão cru para encerada, precisaram aprender todo o processo de impermeabilização. Estendiam os tecidos no chão, de preferência sobre um gramado para que o tecido absorvesse melhor a cera, e dentro de um tambor de metal aqueciam uma mistura de parafina, querosene e pó xadrez — o pigmento que daria cor à lona. Utilizando escovas de sapato, o preparo era aplicado ainda quente sobre o tecido.

Os saberes e fazeres do circo não se restringiam apenas à fabricação desses elementos estruturais, mas também de todos aqueles que envolviam o espetáculo: os painéis do cenário — pintados com uma mistura de pigmento, água e leite, que ajudava na fixação —, objetos de cena, os figurinos com lantejoulas bordadas a mão, os doces que eram vendidos nos intervalos. Há também toda a educação e fabricação dos corpos que precisavam estar aptos para os fazeres artísticos. A lista é longa e poderia continuar com outros exemplos, mas concluo aqui com um fato interessante que ocorreu depois da gravação da entrevista com tio Deva em 2021. A entrevista tinha sido filmada em uma pequena marcenaria que ele tem em um cômodo pequeno no fundo da casa, onde fabrica móveis pequenos, como bancos, cadeiras, tábuas de carne em marchetaria — um trabalho, aliás, muito bem-acabado.

Nesta noite pernoitei em sua casa, durante o jantar o assunto do circo, “que é sem fim”, continuou. Aos poucos, tia Maria Augusta e meu primo Marcelo foram se retirando para seus quartos, e nós ali. Conversa vai, conversa vem e nem sei como fomos parar no assunto de como recuperar uma lâmpada de led queimada. Tio Deva fez questão de exemplificar, buscou um bocal e um lâmpada, abriu e na prática me mostrou como fazer o conserto, “vai durar mais um bom tempo”. Eu só pensei, tá aí o cara polivalente do circo.

3.5 A outra escola

Sim, o circo era uma escola que formava sujeitos polivalentes. Dentro de seu pequeno mundo, ensinava tudo aquilo que era necessário à sua existência e permanência (Silva, 2003). Mesmo com as dificuldades que faziam parte dessa vida nômade e dependente da presença do público, era um espaço de “pertencimento, dignidade e oportunidade de desenvolvimento de habilidades e talentos” (*Circo-Teatro Irmãs Ferreira*, 2022, 6min 15s), como observa minha tia Sandra Mara. O circo não era um espaço isento de preconceitos, fazia parte da sociedade e reproduzia muitos de seus valores conservadores, não havemos de romantizar, mas é preciso reconhecer sua capacidade de acolher indivíduos diversos, corpos dissidentes e que muitas vezes não encontravam espaço fora das suas cercas. A trajetória de meus bisavós é a história de pessoas analfabetas e em situação de vulnerabilidade que encontraram no circo um caminho possível para sua existência e de sua família, todos foram formados por essa escola onde teceram os sentidos de suas vidas. Mas os saberes circenses não eram valorizados do mesmo modo por aqueles que não compreendiam seu mundo, pela sociedade sedentária.

Se a polivalência e os saberes aprendidos no fundo do circo por vezes auxiliavam o circense a se desenrolar na sociedade sedentária, por outro lado, havia barreiras para adentrar determinados espaços profissionais. A população brasileira, que em 1950 tinha uma taxa de 50,5% de analfabetismo, nas próximas décadas, através de políticas educacionais, passará a perceber o ensino formal como necessário para a garantia de um futuro melhor. A preocupação com a alfabetização e formação passa também a ser uma preocupação presente na família e influente nas escolhas e decisões tomadas. Principalmente na transição da segunda para a terceira geração, há muitos parentes que deixam o circo e estabelecem residência fixa para poder estudar os filhos, estudá-los na outra escola, naquela que era aceita e necessária para a vida na cidade. Percebiam as dificuldades cada vez maiores que o circo enfrentava para se manter em pé e queriam possibilitar que as próximas gerações tivessem melhores oportunidades para além do picadeiro. A relação com a outra escola sempre foi conflituosa, parecia pender entre o desejo de aprender e a dificuldade imposta pela realidade encontrada pela criança circense – a descontinuidade da aprendizagem e dos vínculos afetivos, o preconceito e a exotização.

Não era fácil estudar, a cada mudança de praça precisavam solicitar o histórico escolar e apresentá-lo na nova escola para efetuar a matrícula. A educação para crianças circenses está na legislação desde 1948, a partir da promulgação da Lei nº 301, em 13 de julho daquele ano pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra, mas entre a lei e sua efetivação impõem-se a realidade, a dificuldade de uma educação fragmentada e o despreparo das escolas para compreender e acolher crianças que vinham de outro contexto cultural.

Não tenho como recorrer a uma única história, como fiz com outros temas, para compor uma narrativa exemplar sobre a experiência escolar das crianças de circo. Para a criança de circo, a escola era onde se dava seu contato mais próximo com a praça, fora do território conhecido do fundo do circo. Cada uma delas lidava de um modo diferente para pisar no desafiador espaço da escola e a maneira mais justa de partilhar as diferentes perspectivas é apresentando-as assim como ouvi, trazendo diretamente as falas dos parentes entrevistados. Nas entrevistas o assunto da escola aparecia em resposta a duas perguntas: “como era a infância no circo?” e “quais eram as dificuldades no circo?”. Em ambos os casos as respostas evocam as dificuldades e desconfortos vividos no ambiente escolar, embora também descrevam as amizades construídas, vínculos quase sempre temporários, que permaneciam apenas na memória quando o circo partia para outras praças.

Todos nós guardamos alguma memória do primeiro dia de aula em uma escola nova, mochila nas costas, muitas caras novas, a expectativa dos novos colegas e professores. Agora imaginem viver essa experiência a cada dois meses, um mês, quinze dias. Minha Avó Merle, uma das irmãs mais velhas, quando perguntada sobre a infância, responde:

A minha infância no circo foi assim, eu gostava muito. Era ruim para estudar. Porque, antigamente, eles não aceitavam as crianças do circo na escola. Depois é que normalizou isso aí. O governo fez um acordo lá que podia pegar as crianças do circo, que viviam mudando de escola. Mas a gente não era benquista na escola. Aí era difícil, eu sofria muito por causa disso. Porque eu gostava de estudar e não tinha jeito da gente estudar direito. Porque ficava pouco tempo numa cidade. Tinha praça que era ruim, armava o circo, estreava. Ficava uma semana e tinha que desmontar o circo e mudar. Então era uma semana só na escola. Aí era difícil. Esse que era o meu sofrimento, minha tristeza da minha infância no circo. Eu não tinha uma escola que nem as outras crianças tinham. Quando eu estava acostumando com a escola, com as professoras, aí tinha que mudar. Aí já era outra escola, outra professora, outros amigos. Pra mim era triste. Mas o resto era só alegria. Essa só foi a fase difícil pra mim (Merle, Franca, 2021).

Essa descontinuidade do ensino é apontada por Edinho como decisiva na sua saída do circo, para garantir aos filhos um ensino diferente do seu. Edinho é o mais velho da terceira geração, primogênito de Mercedes, cresceu e estudou no circo como aluno itinerante. Dois anos depois do nascimento do seu primeiro filho, tomou a sua decisão de buscar uma vida na cidade. Sobre essa decisão ele diz:

Não me arrependo de ter parado o circo de maneira nenhuma. Porque eu não queria que os meus filhos passassem aquilo que eu passei. De ficar viajando, ficar viajando, ficar viajando. Cada dia, cada mês você tava numa escola diferente. Entendeu? Era complicado pra gente. Porque às vezes você pegava uma cidade que o ensino estava atrasado demais e você tava muito adiantado. E de repente você chegava numa cidade que o ensino estava mais adiantado e você estava atrasado. Não batia, né? O currículo não batia. E toda vez que eu mudava o circo tinha que ir lá e pegar todo o histórico escolar. Fazer a transferência pra jogar na outra cidade. Não, meus filhos iam ficar sentadinhos bonitinhos na escola, em casa. (Edison, Rincão, 2024)

De fato, a descontinuidade é um desafio enorme para a aprendizagem, que sabemos ser um processo contínuo, que envolve também a criação de vínculos na comunidade escolar. Nem todos os professores estavam dispostos a acolher o aluno circense. Não eram benquistos, como descreve minha avó. A chegada das crianças circenses em uma escola era um evento marcado pela curiosidade e pelo preconceito, que por um lado resultava em isolamento dessas crianças e por outro na sua exotização.

Cada semana a gente ia numa escola, né? E era diferente, tinha lugar que era bem preconceituoso, que as mães das crianças não deixavam a gente ficar perto, né? Não deixavam a gente ter amizade com elas, isolava a gente. Aí tinha a cidade que ficavam em cima da gente o tempo todo. Achavam que a gente era diferente. Vinham pedir autógrafa também. (Luciana, Pedrinhas, 2024).

[A infância no circo] era bem difícil! Foi bom e difícil ao mesmo tempo. A gente passou por muito perrengue na vida em circo, viu? Era bom, enquanto eu estava no fundo do circo, a turma, a meninada, a gente brincava, todas essas coisas. Também trabalhava, tinha ensaio pra teatro, a gente participava. Desde criança a gente já participava. Mas a gente, em toda cidade que a gente ia, ia pra escola, né? Nós tínhamos que ir pra escola. E quando chegava na cidade, entrava na escola, era aquele monte de criançada em volta da gente, curioso pra saber o que a gente fazia no circo, o que a gente não fazia. E a gente ficava até sem graça, porque não conheciam a gente, achava que a gente era de outro planeta, né? Mas foi umas fases boas e umas fases ruins, porque a gente também sofria preconceitos dos professores. Uns que gostavam de ensinar, outros que não (Cida, Rincão, 2024).

Para as crianças da praça a presença dos circenses na escola era uma novidade, algo que fugia ao cotidiano. Mas para o circense fazia parte do rito de eternos recomeços que cada praça exigia. Dentro das cercas do circo havia uma constância, o circo é esse pequeno território que caminha, por mais que mude de praça, ali dentro é um universo conhecido e seguro. Mas nas escolas havia essa insegurança do que iriam encontrar e cada uma lidava de maneira diferente, o diálogo gravado entre as minhas tias-avós evidência as diferentes respostas ao preconceito e assédio que enfrentavam no ambiente escolar:

DIVA – Tem muita gente que torcia o nariz pro povo de circo, né, gente. Não vou falar pra você que era tudo mel, não. Tinha também preconceito, você entendeu? As pessoas desfaziam da gente.

CIDA – Achavam que a gente roubava as coisas.

DIVA – É. Fechava a porta. Tinha medo, né?

CIDA – Preconceito, mesmo.

DIVA – É. Achavam que a gente era marginal. Mas aí quando estreava e começava a ver todas as artistas trabalhando, a gente trabalhando, se arrumando, né?

MERLE – Conquistava o público.

DIVA – Conquistava o povo. Aí o povo já... eu ia na escola, nossa, ficava tudo em volta em cima de mim, sabe? Queria saber as coisas. A professora punha eu pra cantar lá na frente. Eu era muito faladeira e eu cantava, apresentava lá na frente da escola. A minha irmã era mais reservada, ela falava assim, “Você me mata de vergonha”, a Dirce.

CIDA – Que nem a Sônia. Eu e ela (Sônia) também. O primeiro dia da escola era um terror. Ficava aquele monte de gente. Parecia que nós era um ET. Sabe? A criançada ficava tudo em volta de nós na hora do lanche. A Sônia nem comia o lanche, de vergonha. Ficavam assim: “O que você faz no circo? O que tem no circo? Por que você mora no circo?” Aí eu falava, “você quer dar licença? Nós quer comer. Vocês ficam em cima de nós. Deixa nós comer. A minha irmã quer comer. Eu quero comer”. Eu também era atirada, eu falava, eu brigava. Porque era complicado (Cida, Diva, Merle, Sônia, Rincão, 2021).

O conhecimento é o antídoto do preconceito, e todas relatam que, com o convívio, tanto o exotismo quanto os rótulos a respeito da índole do circense iam se diluindo. Estabeleciam vínculos de amizade, às vezes muito profundos, mas logo chegava a hora de partir e se adaptar à próxima escola. É compreensível a escolha dos circenses por oferecer melhores condições de estudo aos filhos, como fez Edinho.

Essa outra escola, no entanto, não apaga a importância e o reconhecimento do circo como primeira escola.

O circo é uma arte, é uma escola. O que eu aprendi na escola pública não é nem um terço do que eu aprendi vivendo no circo. O circo ensina. Ensina você a ter direcionamento, a caminhar, ter respeito. Primeiramente, ter respeito com os outros. Você conhece no circo o pobre, o rico, o médio, o branco, o preto, o japonês. Você conhece todas as raças dentro do circo. Então, eu falo pros meus filhos, o meu filho, o Guilherme, foi palhaço de circo. Desde pequenininho até os 15 anos de idade, as férias dele, ele passava no circo. “Pai, eu quero ir pro circo”. Ele não via a hora de chegar o fim de ano, para ir pro circo. Com todo o carinho, com todo o amor, eu pegava ele, punha no carro, levava e deixava lá com a minha mãe. E lá ele ficava, até acabar as férias (Edinho, Rincão, 2024).

Para os familiares que estavam vivendo na cidade, o calendário escolar passou a definir seu contato com o circo. Tia Diva e minha avó Merle também iam com as filhas para o circo. Como moravam em cidades diferentes, as férias eram um momento de reencontro da família. Passavam ali um mês inteiro, participavam das peças, conviviam no fundo do circo. A hora de ir embora era de muito choro, com toda emoção própria do povo de circo. Minha tia Sandra, em nossas conversas, fala muito da sensação de que não se sentia totalmente pertencente ao circo, onde viveu até os 4 anos de idade, e nem à cidade em que se estabeleceu, uma sensação de viver em um entremundo. Para aqueles que viveram essa transição para a vida sedentária, as férias escolares era uma oportunidade para ter algumas lições na escola do circo.

3.6 O baile na cidade

la ter baile na cidade. Diva e Lico combinaram de ir, mas Pipoca era dureza, colocava uma cadeira na porta e ficava a noite inteira. Não gostava que as irmãs mais novas saíssem do circo. Mulher de circo, já viu, né, tem fama de fácil, de que não presta! O preconceito era grande e as moças do circo muito fiscalizadas pela própria família. O tratamento era rígido. Para sair na praça, só em companhia dos irmãos e, quando saíam, tinham que dar mostras de bom comportamento. Elas mesmas faziam questão de dizer e transparecer que não eram diferentes, que eram iguais a todo mundo, de que não eram do jeito que falavam.

A praça também tem seus encantos e tinha hora que o mundo dentro da cerca se tornava pequeno, “você queria sair, dançar, você nem pensa em homem, em

namorar, você pensa em se divertir”, conta tia Diva. Iria ao baile de qualquer maneira. As amigas da praça também já estavam esperando no baile. Sempre havia as mocinhas que iam lá no fundo do circo para conhecer, geralmente vinham interessadas nos rapazes do circo e acabavam fazendo amizade com todo mundo. Os mais velhos ficavam de olho, se achassem que não era boa companhia, já cortavam logo a amizade, afinal, o circense também tinha seus preconceitos em relação à gente da praça.

O combinado ficou assim, quando acabasse o espetáculo, Lico – que por ser homem gozava de maior liberdade – ia esperar do lado de fora da cerca. Diva tinha que dar um jeito de sair sem que o irmão mais velho percebesse. Para não denunciar sua ausência, ajeitava uns travesseiros na cama, como se estivesse dormindo e cobria com o cobertor. Nessa época moravam em barraca e sair era a parte mais fácil, só levantar a lona e passar por baixo, com cuidado para não sujar a roupa. Lico já estava aguardando.

Plano bem executado e lá se foram os dois, caíram no samba!

3.7 O casamento do palhaço e outros romances

Figura 44 – Merle e Pipoquinha, em *O casamento do palhaço*.



Fonte: acervo da família.

No início dos anos 2000, fui aprendiz em um escritório de marketing onde descobri o programa *Photoshop* e suas possibilidades de edição de imagem. Para

além das campanhas publicitárias, comecei a criar algumas colagens digitais e corrigi, a pedido de minha avó, algumas fotos antigas dos seus álbuns, que haviam se deteriorado com o tempo. Impressionada com as possibilidades tecnológicas, minha avó ousou no próximo pedido, queria que eu criasse uma imagem do seu casamento. Se queixou de ter se casado somente no civil e de não ter uma recordação de sua união com meu avô assim como manda a tradição, vestida de noiva.

Ela tinha uma ideia, havia uma foto sua vestida de noiva junto ao irmão mais velho, atuando no espetáculo *O Casamento do Pipoquinha*, que poderia utilizar para fazer a união com alguma outra foto do meu avô vestido de terno. Esta era mais fácil de encontrar entre as fotos antigas, já que o terno era figurino do Trio Paulistano, conjunto em que tocava nos idos de 1950. No casamento, meu papel seria o de padre, e realizei o tal casamento digital, que ainda hoje tem seu lugar de destaque sobre a cômoda da minha avó, devidamente emoldurado e disposto entre as fotos de família.

Emprestar a noiva de uma peça de teatro para criar uma memória de um casamento ficcional é, de alguma maneira, a via oposta do movimento que a ficção de *O Casamento do Palhaço* produzia na praça e no picadeiro. Essa comédia foi muito comum entre os circos e de costume levava o nome do palhaço que a protagonizava, que, no caso do *Circo-Teatro Irmãs Ferreira*, era o Pipoquinha. Geralmente, esta peça era anunciada mais para o final da temporada, aproveitando os laços criados com a população local durante o tempo de estadia na praça, que variava de um a dois meses. O anúncio era feito no picadeiro e nas ruas, emprestavam carroças na cidade e saíam em passeata, os noivos à frente, seguidos do padre, do sacristão e pais da noiva, e atrás os convidados todos, caracterizados como caipiras.

— Essa noite, o casamento do Pipoquinha, estão todos convidados. Tragam seus presentes — anunciavam de cima da carroça.

A representação ganhava na praça a dimensão de um evento real, e o público levava os presentes, desde aqueles para sacanear o palhaço, uma cueca, um penico, até presentes que se levaria mesmo em um casamento real, como utensílios de uso doméstico. Minhas tias-avós afirmam terem ganhado muitos presentes assim e não só no dia do casamento do palhaço. Faziam amizades na praça e as pessoas retribuía o riso e o afeto com presentes, ofereciam almoços, levavam um pernil assado.

O Casamento do Palhaço foi representado por diversos outros palhaços da família, Piruá, Tiriri, Peninha, Bonitinho, sendo uma das poucas comédias a atravessar

décadas no repertório. Recebeu como convidados espectadores de dezenas de cidades, colecionando histórias em cada praça. Para além da ficção, as histórias de amor e casamentos entre pessoas do circo e da praça eram comuns e guardam sempre algo de cômico ou de dramático, ou as duas coisas juntas e misturadas, fazendo jus à própria natureza do teatro circense, que mesmo nos dramas não tinha pudores em temperar as lágrimas com o riso.

Os famosos versos “E o palhaço o que é? / É ladrão de Mulher!” faz alusão ao temor real que se tinha de que as moças e rapazes da praça fossem seduzidas por artistas circenses e abandonassem suas famílias e vidas na cidade para fugir com o circo. A magia do espetáculo circense era produzida em grande parte por corpos extraordinários. Entenda-se a literalidade da palavra, corpos que se apresentavam de forma grandiosa e realizavam atos que transbordavam as possibilidades da vida ordinária, tensionando os estreitos limites físicos e morais da sociedade sedentária.

Artistas que se vestiam com roupas brilhantes e coladas ao corpo, que voavam livremente de um trapézio ao outro, que demonstravam força, equilíbrio e graça. Os personagens dos melodramas viviam e despertavam no público fortes emoções. “Essas paixões, nem sempre contidas, transformavam com seu pulsar as relações, despertavam ciúmes, geravam confrontos e debates sobre a moralidade em perigo.” (Duarte, 1993, p. 94) Medo e fascínio, desejo e repulsa emergiam diante da liberdade que essa comunidade nômade do circo inspirava no imaginário dos espectadores, que muitas vezes tomavam a parte pelo todo, abstraindo que, além da magia do picadeiro, há todo um cotidiano, com sua rotina diária e exigente.

Do lado de dentro da cerca havia também o receio e, sobretudo quando se tratava das mulheres do circo, o controle era grande. Enquanto os homens dispunham de maior liberdade para transpor os gradis e transitar pela praça, as mulheres ficavam mais restritas ao fundo do circo. Saíam apenas em companhia dos irmãos para irem ao cinema ou dar uma volta na cidade, em geral na segunda-feira, dia de folga no circo. O casamento com pessoas da praça era um risco para a comunidade do circo-família, que poderia perder não só um parente, mas também um artista. Por isso meu bisavô era assertivo, para se casar com alguém da família tinha que estar disposto a seguir com o circo. Foi o caso de Miguel, que entrou para o circo para se casar com tia Mercedes.

Alguns romances aconteceram por um truque do acaso. Em 1974, o circo estava na cidade de Camanducaia, quando caiu uma chuva que uniu os destinos de uma jovem chamada Maria Augusta e do tio Devanir. Assim ele conta:

— Ela foi no circo, choveu, não teve espetáculo. A gente ficou conversando e ela foi pra minha barraca. O que aconteceu? Ela saiu no outro dia, seis horas da manhã. Naquela época, já viu, né... “vai e fala que eu vou falar com seu pai”. Quando foi três horas da tarde eu fui lá na casa do Sr. Ivo. Ih, rapaz, eu era invocado, ele não gostava de cabeludo e eu tinha o cabelo aqui no ombro. Época da jovem guarda, pô.... Eu fui lá, falei com ele... Eu conheci a Maria Augusta numa quarta-feira, no domingo eu casei com ela! Estamos com quarenta e sete anos juntos.

Maria Augusta também seguiu com o circo, aliás, tinha já alguma raiz no picadeiro, seu pai já tinha trabalhado em circo, fato que só revelou quando um palhaço foi pedir a mão de sua filha em casamento.

Se o casamento de Devanir e Maria Augusta foi tão repentino, o de Edinho e Cléia revela uma outra relação entre o fundo do circo e a praça, dos vínculos que se constroem com o tempo e com as temporadas. Edinho conta que esteve em Rincão pela primeira vez quando tinha seis anos de idade, quando trabalhavam no circo dos Irmãos Santos. Anos depois retornaram já com o *Circo Colina*. Seu pai, Miguel, armou o circo em frente à casa de um amigo que tinha na praça e que fornecia água para o circo. Em contrapartida, Miguel ajudou na mudança do amigo, que tinha uma neta. Foi quando os dois se conheceram, Edinho com nove anos e Cleia com cinco, ficaram amigos e brincaram juntos, enquanto durou a temporada. Seis anos depois retornaram a Rincão, o circo agora se chamava *Sete Estrelas* e os dois se reencontraram, ele com quinze, ela com onze anos. Oito anos mais tarde, outra temporada, nome novo – *Circo Latino-Americano* –, outro reencontro. A antiga amizade agora ganhava outros tons e os jovens, agora com vinte e três e dezenove anos, começaram a namorar e se casaram.

É curioso nessas duas histórias que, embora as cônjuges tenham seguido com o circo numa vida itinerante, as cidades de Camanducaia e Rincão se tornaram depois os lugares que buscaram para estabelecer suas raízes após encerrarem as atividades circenses. Também é interessante notar como os circenses frequentemente vinculam os fatos e datas aos lugares onde o circo estava quando ocorreram, criando uma espécie de cartografia do tempo. Uma forma de organizar as memórias de uma vida

de muitos deslocamentos. Mas esse é outro assunto e começo a digredir... cito um último exemplo para arrematar esse breve desvio e encerrar a narrativa com mais uma história de amor.

Já narrei como meus avós se conheceram no circo. O romance entre a trapezista e o músico, marcado não só pelo amor, como pelas tensões. Meu avô passava temporadas no circo da família Ferreira, mas também tinha como vínculo a cidade de São Paulo e fazia shows em outros circos. Minha avó tinha uma participação expressiva no espetáculo e havia o receio de que ela deixasse o circo. Em vez da clássica fuga com o circo, decidiram fugir do circo. Para não despertar desconfiança, meu avô foi na frente, pegou o trem para São Paulo e deixou dinheiro para que minha avó fosse no dia seguinte ao seu encontro. Marcaram na estação da Luz, e assim foi. O circo estava na cidade de Salto Grande, divisa com o Paraná, e quando meu avô contava essa história, gostava de repetir: “Ali nós decidimos dar um salto grande, o circo perdeu uma artista e o trio perdeu um cantor”. Apesar da fuga, seguiram, na música formaram uma dupla e construíram seu caminho artístico. Mesmo distantes, retornaram com frequência ao circo, onde faziam shows e minha avó participava das peças.

3.8 Nome de estrela

Figura 45 – Merle Mare aos 14 anos.



Fonte: acervo da família.

O primeiro casamento na família foi o da tia Mercedes com o Miguel. O rapaz na verdade se chamava Nilson Valasco, mas quando entrou para a vida circense ficou sendo Miguel, e é com esse nome que todos se referem a ele. O jovem da praça era filho de um dono de restaurante e trabalhava no Banco do Brasil, teria provavelmente

uma vida bem estável, mas se apaixonou pela artista do circo. A condição de bisavô Joaquim era: “se quiser casar com minha filha, tem que vir morar no circo”. Ele foi, não suportava ver sua amada fazendo papéis de mocinha apaixonada, sendo beijada pelo galã das peças, não, queria ele fazer esse papel. Seguiu com o circo, tornou-se um bom artista, além de ator, foi trapezista, equilibrista e o palhaço Beija-Flor.

Quando foram se casar, tia Mercedes ainda não tinha registro em cartório, nem ela nem nenhum de seus irmãos. A falta de certidão não era uma exclusividade do circo, em meados da década de 1950, nos interiores do país ainda muito rurais, muita gente não se preocupava em registrar os filhos. Segundo meu avô, essas histórias eram comuns também em Minas Gerais, onde ele nasceu. Na roça demoravam a registrar as crianças, e na hora de tirar os documentos os pais nem se lembravam mais as datas exatas, aí iam por aproximação: “ah, quando nosso filho nasceu, a gente tava comendo abobrinha nova, nasceu no tempo da colheita da abobrinha”. No caso do circo, é possível que a falta de vínculo com a praça, o preconceito e a constante itinerância dificultasse ainda mais esse processo. Fato é que as crianças foram nascendo, cada uma em uma cidade diferente e crescendo sem registro, e isso não era um problema.

Para o casamento de Mercedes, no entanto, seria necessário tirar seu documento e Miguel aproveitou para registrar todos os cunhados e cunhadas. Reuniu todo mundo no fundo do circo, pegou um saco de pão e um lápis e começou a anotar os nomes e as datas de nascimento no papel pardo. Bisavô Joaquim, então, virou-se para a filharada e disse: “quem quiser mudar de nome a hora é agora, pode mudar”. Foi aí que tia Fia trocou Maria por Carmelinda, o nome de uma amiga que havia feito na praça e que tinha achado lindo. Minha avó também não pensou duas vezes em desfazer-se do Benedita, nome que não gostava. Ela era fã da Marilyn Monroe, e se inspirou na atriz para escolher o novo nome. Como não sabia pronunciar direito e muito menos escrever o nome da *superstar* estrangeira, abasileirou a pronúncia e foi registrada como Merle Mare, estrela do *Circo-Teatro Irmãos Ferreira*.

Vovó não teria parado por aí. Contam que, desejando logo ter quinze anos, alterou a data de aniversário ficando dois anos mais velha nos registros. Mas pergunta aqui, investiga ali, é uma história bastante controversa e difícil de checar. O casamento da tia Mercedes foi em 1953, documento lavrado em cartório, então minha avó não teria pulado dos 12 para os 14 anos. Há uma foto sua com a seguinte inscrição à caneta, “meus 14 anos”, que, se estiver correta, comprova que ela comemorou esse

aniversário e não o teria saltado. Diante dos indícios, ela teria alterado sua idade dos 10 para os 12 anos, ainda distante de ser uma debutante. Há quem duvide da história e ache que ela é mesmo de 1941, como está no registro. Verdade ou não, ou como exatamente a coisa se deu, nunca saberemos, afinal, as memórias também são feitas de invenção. Fato é que a história existe e eu sempre ouvi contar.

3.9 A galinha caipira e o bilhete

Há poucas memórias que conseguem superar a força de uma memória gastronômica, atingem todos os nossos sentidos, são lembranças com cheiro, sabor, textura, afetos. Meu avô não se cansava de contar o quanto ele gostava de comer o frango caipira feito pela sogra. “A minha sogra matava frango, frangão caipira, né? Todo dia ela matava frango e guardava meu *almocim* lá no forninho, ah se alguém pegasse!” O tal frango caipira no fundo do circo não é uma memória exclusiva, é uma memória familiar. Comia-se muito frango por um fato recorrente no cotidiano do circo: quem não tinha dinheiro para comprar bilhete, oferecia em troca aquilo de que dispunha. E quem nesse tempo, nos interiores do país, não tinha no fundo do quintal uma criação de galinha, uma horta? E circo pequeno trabalhava mesmo para se manter, o cachê de hoje é o almoço de amanhã, então, uma cesta de alimentos, um frango, um latão de leite eram bem-vindos.

Ouvindo as histórias percebo que o circo estabelecia muitas trocas não monetárias com a praça, e que isso se perdeu muito recentemente com uma imposição do capital sobre as relações de troca, de escambo que eram comuns na região por onde minha família circulava pelo menos até os anos 1980. A água era oferecida por um vizinho em troca de permanentes (Magnani, 1998, p. 42-45) ou de serviços que poderiam ser prestados pelos circenses. Como o elenco não era numeroso, era comum que garotos da cidade trabalhassem durante as apresentações do circo, fazendo o comércio das pipocas e maçãs do amor que eram oferecidas nas arquibancadas, em troca ganhavam um doce, um saco de pipoca e, é claro, a possibilidade de assistir ao espetáculo todos os dias.

As pessoas da praça se aproximavam e se envolviam nessas atividades menos por algum ganho financeiro, do que pelo desejo de participar ativamente do evento que a presença do circo na cidade produzia. Criavam-se vínculos entre as pessoas

da praça e do circo que iam muito além do espetáculo. Algumas pessoas acompanhavam o circo enquanto estivesse pela região, se deslocavam para cidades vizinhas para assistir ao espetáculo e muitas vezes para estender a convivência com seus amigos nômades. Esses vínculos estabeleciam muitas vezes relações de solidariedade. Em épocas de chuva em que o circo ia mal, não era fácil, o circo não trabalhava. Recorriam às reservas, vendiam o que podiam, mas ainda assim, se não estiasse, faltava comida. Tinham que comprar fiado e honravam a confiança dos comerciantes, assim que entrasse um dinheiro pagavam a dívida. Mas minhas tias contam que muitas vezes as pessoas simplesmente chegavam com uma bacia de legumes, doavam uma lata de leite e não pediam nada em troca.

3.10 O pó da estrada e a melhor comida do mundo

Figura 46 – Mudança de praça, 1986.



Fonte: acervo da família.

Nos dias de mudança, o trabalho era árduo: baixar a lona, dobrá-la, enrolar cordas, desmontar as arquibancadas, guardar cenários, instrumentos musicais, desmontar as barracas, organizar ferragens e empanados, malas de figurinos, malas pessoais, caixas de utensílios domésticos, carregar o caminhão... era muita coisa. Os “peludos”, os contratados para auxiliar na montagem e desmontagem da lona, ajudavam nos trabalhos mais pesados, mas todas as pessoas do circo, homens, mulheres e crianças, se empenhavam na mudança. Ninguém é só artista no circo.

Tudo organizado, chegava o momento de encarar as estradas de terra vermelha, cheias de buraco. O pessoal ia todo em cima do caminhão, comendo um pó danado. Às vezes, acontecia de quebrar no meio do caminho, tinham que dormir por ali mesmo, se ajeitavam na carroceria em cima da bagagem, uma fome que doía no estômago. Ainda assim, a criançada se divertia, pra criança tudo é diversão. Teve uma vez que, enquanto aguardavam o conserto do motor, saíram caminhando pelo meio do mato e encontraram uma mangueira bem carregada, se acabaram de comer manga. Sorte que o Pipoca não estava por perto, ele dizia que manga engorda muito e não deixava as irmãs comerem. Elas faziam números acrobáticos, números de deslocação em que passavam por dentro de argolas estreitas, tinham que estar leves para saltar, por isso a alimentação era controlada. Porcarias então, um docinho, um chocolate, só escondido. Mas naquele dia, com aquela fome, ninguém ligou para as proibições.

Solucionado o problema do motor, seguiram o caminho. Chegaram na nova praça de madrugada. Quando era assim, não dava tempo de montar as barracas, Miúdo improvisava um quiosque com uma lona, colocavam uns colchões embaixo, onde todos dormiriam amontoados. Enquanto isso, Fia arranjava um pouco de água, aquecia num fogareiro e banhava as irmãs menores, Sônia e Cida, com uma canequinha, depois mandava as crianças vestirem o pijama e aguardarem no quiosque enquanto ela preparava o jantar. Tudo cozido numa mesma panela, chamavam de minestra, comida de chegada de praça. Começava a cheirar... nossa. Era arroz e linguiça, mas era a melhor comida do mundo.

3.11 O trailer no quintal

12 de julho de 2024, saio de Pedrinhas Paulista, onde estive por dois dias para entrevistar Eurípedes Ferreira, o tio Lico, e sigo rumo à Rincão. Após um dia inteiro de viagem, esperas e baldeações, eu estava cansado de tanto ônibus e ansioso pelo reencontro com a família. A última vez que havia visitado aquela pequena cidade do interior paulista foi em dezembro de 2021, quando fizemos as primeiras filmagens para o documentário. Muita coisa se passou desde então, Tia Fia, a mais velha das irmãs Ferreira e guardiã de tantas memórias, já não estava mais entre nós. Seria a primeira vez que me encontraria com uma Rincão sem ela.

As minhas visitas à cidade foram sempre separadas por hiatos mais ou menos longos, o que produz em mim uma memória episódica, como fotografias de momentos específicos da vida familiar. Aos olhos de quem não acompanha de perto o lento desfiar dos dias, as transformações operadas pelo tempo se tornam muito evidentes. Imagens presentes se sobrepõem às imagens passadas, como quem folheia um álbum de fotos e, por fim, se encontra diante de si mesmo e das transformações do próprio olhar. A criança, o adolescente, o jovem, o adulto que visitaram e guardaram Rincão.

Quando finalmente desembarquei, a noite já ia avançada. Eu havia errado o ponto do ônibus e descido um pouco mais distante. Caminhava por uma rua escura, quando Tio Gilberto veio ao meu encontro. Atravessamos o trilho do trem e chegamos até a casa da família. Fui recebido por tia Sônia e tia Cida, conversamos um pouco, comi algo e fomos descansar. Desta vez, me hospedaram no quartinho do tio Gilberto, que fica no fundo do quintal. Fiquei um pouco constrangido de que ele cedesse sua cama para mim e fosse passar a noite na sala. Tentei rejeitar a oferta, mas já haviam organizado assim e sei que não adiantaria muito insistir... aceitei. Este quarto separado da casa, ao lado de uma mangueira frondosa, me desperta uma lembrança da infância. Quando pequeno, me admirava que no fundo do quintal houvesse um trailer, se não me trai a memória de uma cor amarelada com uma faixa marrom que o cortava horizontalmente.

Não tenho lembranças de ter entrado no trailer quando criança, mas ao passar a noite no quarto do tio Gilberto, me vi cercado por sua coleção de DVDs – clássicos, comédias, filmes dos três patetas e Charles Chaplin, além das gravações de festas e aniversários da família. Tio Gilberto não gosta de estar diante das câmeras, mas tem um verdadeiro gosto pelos registros, foi com ele que tivemos acesso a gravações em fita K7 com composições do bisavô Joaquim, cantadas por minhas tias-avós Carmelinda e Mercedes³³. Também não deixei de notar um artesanato em madeira feito por ele – uma arvorezinha composta por um galho e peões torneados em madeira formando a copa. Havia algumas imagens católicas ao lado da cama e, na porta do quarto, duas espadas de São Jorge cruzadas, fixadas com um prego.

Nunca perguntei quando e por que o tio Gilberto deixou de morar no trailer, mas imagino que o tempo tenha agido sobre suas paredes de lata, que já não eram novas

³³ Áudios disponíveis no link: <https://youtu.be/RIV8cwA-MpY>

quando eu era criança. A suíte de alvenaria foi construída no mesmo lugar em que antes ficava o trailer e em semelhantes proporções. Quando olho para ela, não deixo de reparar que a porta não está à mesma altura do chão, mas um pouco elevada, preservando do antigo trailer a altura das rodas e os mesmos dois degraus diante da entrada. Foi intencional construí-la assim? Essa é uma pergunta preciosa não realizada. Certamente a faria se Tio Gilberto não tivesse se recusado a gravar entrevistas, apesar de sua presença constante e solícita durante as duas vezes que fui a Rincão para realizar as filmagens, sempre pronto a auxiliar no que precisasse. Também não cheguei a perguntar nos momentos de conversas informais, e a indagação permaneceu sem resposta. Para meus olhos, a sobreposição do trailer e do cômodo de tijolos é inevitável. É um símbolo evidente de como as memórias do circo foram se incrustando na vida sedentária e dando forma a ela. A memória se dá muitas vezes por caminhos que escapam à razão: o trailer se envoltou, tornou-se de tijolos, duas imagens sobrepostas nas dobras do tempo.

3.12 O picadeiro no fundo de casa

A memória do circo se mantém viva na família. Como os múltiplos e constantes fazeres que envolvem a vida circense, a memória também é uma feitura. Faz parte da contínua fabricação de si que perdura mesmo após o baixar das lonas. Para aqueles que “tem serragem nas veias”, o circo não acaba, se encarna na vida cotidiana, na sua maneira de ver o mundo na criação de momentos de celebração da memória.

Já disse ter convivido com o circo através de seus vestígios, das falas de peças que minha avó traz para os diálogos cotidianos, dos momentos em que me pintava de palhaço, na parceria artística com meu avô, que só se encerrou com a morte dele em 2021. Construíram suas vidas como cantores e viviam fazendo shows, viajavam muito e, às vezes, passavam um mês inteiro na estrada. Em períodos de menos viagens, sentia que minha avó ficava inquieta, compensava a falta de movimento externo com o movimento interno. Mudava os móveis de lugar na casa, reorganizava a sala, a copa, tinha sempre alguma mudança. Pode ser coisa da minha cabeça, mas acho que meus avós não sabiam não ser nômades. A trajetória no circo e nos bailes e shows moldou a dupla para a estrada.

A memória, no entanto, transborda a esfera individual, ecoa no coletivo e é tecida a muitas mãos. As histórias precisam ser contadas e ouvidas. A produção da memória se dá nos encontros, nas conversas, que é quando as lembranças se fazem verbo e ato. No pequeno mundo atrás das cercas, o fundo do circo era esse espaço de produção das memórias, era ali que ao final de cada espetáculo todos se reuniam para comer, comentar os acertos e rir dos erros das apresentações, vislumbrar novos números. O fundo do circo era o espaço onde as experiências vividas se sedimentavam como memória coletiva e onde eram adubadas as novas ideias.

No mundo sedentário, com os parentes vivendo em casas e cidades diferentes, esse espaço de convívio do fundo do circo precisa ser produzido. Os encontros entre parentes eram sempre uma oportunidade para relembrar e deixar as memórias fluírem. Edinho, na sua entrevista, fala dos momentos em que se juntava com seus irmãos e tios para relembrar os espetáculos:

— Teve uma época que a Dirce era viva... [...] Juntava eu, o Edmilson, Tia Dirce, Tia Sônia, a Clea, o Nenê, Tio Devanir. A gente levava um drama sentado na cozinha. Levava um drama. Falando as cenas, falando tudo, falando: “Ó, você lembra disso? Daquilo?” “Lembro, fazia isso, isso, isso...”.

As festas de final de ano em Rincão, que reuniam a família toda, faziam parte de um esforço familiar que envolvia deslocamentos e toda uma organização para acomodar tanta gente durante três, quatro dias de convívio. Era um momento importante e esperado para matar a saudade e reforçar os vínculos que são os mastros no circo-família. “A família é muito unida”, é uma frase que se repetia entre todos. Apesar dos conflitos, dos desentendimentos, dos diversos caminhos que cada um trilhou, a percepção da família como alicerce não se perdeu. As vezes em que estive presente nesses encontros marcaram profundamente minha memória, eu só pensava “como é divertido esse povo do circo”, a descontração e a alegria do momento eram um caminho aberto para performar o circo. A varanda que dá para o fundo do quintal tornava-se o núcleo da festa. Era ali que o movimento maior acontecia. As pessoas se fantasiavam, montavam uma banda com bateria, guitarra, microfones, cantavam e dançavam. Até o momento do amigo secreto, que, confesso, geralmente acho meio tedioso, ali ganhava outra dinâmica, no meio da brincadeira sempre aparecia alguém caracterizado como personagem, fazendo piadas.

Em 2014, para na festa de comemoração dos 80 anos da tia Mercedes, surgiu uma ideia mais elaborada. Queriam matar a saudade do circo e mostrar para os mais novos, que não conheciam, como era o espetáculo. Recriaram o picadeiro no fundo da casa. Compraram canos de PVC, que utilizaram na construção de uma estrutura para sustentar as cortinas. As cortinas foram feitas nas cores azul, vermelho e amarelo. Colocaram um tapete no chão e demarcaram o espaço da banda, com bateria, guitarra e contrabaixo. Os artistas se dividiram para a apresentação dos números, organizaram figurinos, foi toda uma produção. A assistência foi organizada na varanda e, como a família é grande, estava lotada. Tio Lico era o apresentador e anunciava os números, quando a plateia fazia graça e mexia com os artistas, ele brincava: “essa pessoa não faz parte da família, essa família é muito respeitosa.”

Como no tempo do circo, fizeram uma apresentação em três partes. Na de variedades realizaram números de monociclo, malabares, magia, entradas de palhaço. No show musical, as *Irmãs Ferreira*, Carmelinda e Mercedes, se apresentaram e contaram a história da entrada da família para o circo. Também se apresentaram meus avós, Luzia, Dirce, Eliane, Devanir e Gilberto. Na última parte encenaram a comédia *O Olho do Diabo*, em que o palhaço Tiriri, apaixonado pela mocinha da peça, tenta impedir seu casamento com o novo namorado. Através do olho do diabo, um amuleto, tem o poder de evocar o capiroto, que o ajuda a tramar contra o casal. Uma fada luta ao lado dos enamorados. Ao final, todos se dão bem, exceto Tiriri, que reclama: “para mim sobrou o olho fedido do diabo”.

Esta apresentação foi filmada e editada em DVD, fizeram várias cópias que distribuíram entre os parentes. É notável o empenho da família para manter viva a memória do circo. Realizam o exercício ativo de lembrar e recriar as experiências do picadeiro e do fundo do circo. Esse mesmo empenho e disposição demonstraram durante esta pesquisa, em que são colaboradores ativos, sempre que as dúvidas surgiram estiveram ao meu lado, atenderam minhas ligações, mobilizaram outras pessoas da família para checar alguma informação, pacientemente me narraram histórias, ajudaram a encontrar documentos e fotografias. Acolheram a pesquisa como mais um esforço familiar de construção da memória.

3.13. “Do que tem não falta nada”

Figura 47 – Circo após uma tempestade. Ao centro, Joaquim Ferreira, década de 1950.



Fonte: acervo da família.

Às vezes eu perguntava à minha avó: “Como a senhora está?” E ela brincava: “Do que tem não falta nada!”, mais uma das inúmeras falas extraídas do picadeiro que ganhava expressão no dia a dia. Eu compreendia essa fala como uma forma jocosa de não tocar em assuntos indesejados, de que alguma coisa não estava bem, mas ela não queria falar. Até poderia ser, em alguns casos, mas mergulhando mais nesse mundo do circo passei a compreender de outro modo, a expressão evoca duas qualidades do circense: resiliência e criatividade.

O circo se faz na relação com a realidade, se faz com aquilo que se tem em mãos. A cada praça, novo contexto, a cada momento de abundância ou de precariedade, os circenses estão atentos àquilo que se apresenta para garantir sua existência diária, a realização do espetáculo, o sucesso com o público. Como num jogo de malabares, deve manter as claves no ar, ou como num número de palhaço, um mundo há de ser construído com meia dúzia de objetos que traz em sua maleta. A vida nômade impunha muitos desafios, que exigiam resoluções ágeis e resiliência para continuar.

Há uma imagem de meu bisavô Joaquim diante do mastro do circo e um amontoado de lonas e madeiramento das arquibancadas. Ao fundo outras pessoas posam para a foto, uns ao lado do mastro, outros em pé sobre os escombros do circo, que havia sido derrubado por uma tempestade. A expressão de meu bisavô, no entanto, não denuncia a gravidade do ocorrido. Fico pensando por que diante desse evento ele se dirigiu para frente do circo e registrou o momento. Sua expressão altiva parece ser uma forma de confrontar a dificuldade impostas pelo mau tempo. As tempestades eram temidas, a lona rasgava, tinham medo de que o circo caísse sobre as barracas e o dia seguinte era de muito trabalho. A vida precisava ser retomada. Caiu, agora vamos reerguer! Todos se empenhavam em costurar a lona, reparar o que tivesse quebrado. Não havia muito tempo para remoer tristezas e se queixar das perdas.

Na mesma medida em que é resiliente, o circo também é criativo em encontrar soluções. Exemplifico com uma narrativa quase anedótica, que mostra a sagacidade circense em organizar os recursos de que dispõe para superar os problemas. Quando entrevistei meu tio Lico, ouvindo o timbre de locutor de sua voz, cometi um equívoco e atribuí a ele um elogio que eu havia ouvido em relação ao seu irmão Devanir, e falei: “Dizem que o senhor canta muito bem!” Ao que ele respondeu: “Por incrível que pareça, Murilo, eu nunca cantei”, e contou-me uma história de quando representavam *O Ébrio*, peça de Gilda Abreu escrita a partir da canção homônima de seu esposo e parceiro artístico Vicente Celestino. Tio Lico fazia o personagem Gilberto, galã e protagonista da peça. Havia um momento do espetáculo em que ele precisava cantar, não era qualquer momento, era um dos pontos altos do espetáculo, só que ele não cantava. O elenco era pequeno e não havia outra pessoa para representar o personagem, tinha que ser ele. Então faziam assim, Lico dublava e Devanir, que fazia o personagem cômico da peça, modulava sua voz para que o público não o reconhecesse e cantava de dentro da coxia. “Tornei-me um ébrio, na bebida busco esquecer, aquela ingrata que eu amava e que me abandonou”. Uma solução simples, ousada e livre de qualquer amarra de verossimilhança que os “palcos sérios” exigiriam.

“Do que tem não falta nada” revela, a meu ver, uma forma de olhar para o que se tem e compor com isso. Não se trata de nenhum elogio à precariedade, mas à inteligência de superá-la de forma criativa. A frase hoje me soa como uma forma de subversão pelo humor das dificuldades cotidianas e representa a capacidade de produzir soluções criativas a partir daquilo que se tem. Esta capacidade dialógica entre

resiliência e criatividade me parece permear não só as experiências cotidianas dos circenses que observo, mas está na base do modo de viver circense e necessária à sobrevivência do próprio circo, à sustentação de sua autonomia, de sua natureza mutável, relacional, em constante transformação.

Considerações Finais

Desde as primeiras entrevistas, gravadas em setembro de 2021, até o momento em que finalizo este percurso de escrita, foram quatro anos de muitas transformações, mudança de cidade e estado. Faz parte desse movimento meu retorno ao ambiente acadêmico dezesseis anos após concluir a graduação. A pesquisa me possibilitou a abertura de outras perspectivas sobre as artes circenses, que apesar de tão próximas eram para mim um universo pouco conhecido. Na família lidamos com o falecimento de parentes: meu avô Paulinho (Vicente de Paula), cujo adoecimento despertou-me para a urgência de registrar as histórias da família; Carmelinda, a tia Fia, nossa mais velha guardiã das memórias do circo; os irmãos Jeferson, Alex e Liliane, todos filhos do Pipoca. A vida segue seu fluxo e ressignifica, a cada dia, o processo de registro e produção de memórias, e também o sentimento e o papel dos colaboradores na pesquisa. A memória “define relevância a tudo que evoca o que passou, garantindo sua permanência reatualizada, ou mesmo ressignificada no presente” (Delgado, 2006, p. 18) e é perceptível que nesse curto período aconteceram atualizações e transformações nos afetos e nos significados das experiências vividas pela família e por mim como pesquisador.

O resultado deste trabalho é fruto de um esforço coletivo, que se expandiu para além das entrevistas registradas. Na medida em que a pesquisa caminhava, as dúvidas, incoerências e contradições surgiam e, nem sempre, as respostas estavam nas entrevistas e nas fotografias de que eu dispunha. Foram várias ligações e trocas de mensagens com parentes, que me auxiliaram a percorrer as múltiplas vias que compõem a trajetória da família, a checar datas e fatos e a desdobrar temas apenas anunciados durante as entrevistas, mas que eu acreditava imprescindível aprofundar. Essas recorrentes consultas e prosas acabaram se tornando parte da metodologia durante a escrita do segundo e terceiro capítulos, criando uma aproximação ainda maior dos colaboradores com a pesquisa.

Dos objetivos iniciais que orientaram o trabalho, creio ter conseguido percorrer a trajetória da família desde a entrada das *Irmãs Ferreira* para o circo no final dos anos 1940, o processo de entrada e iniciação da família na tradição circense e sua constituição como proprietária de sua(s) própria(s) lona(s), até as experiências mais recentes com o *Circo Real Madri*, que parou suas atividades em 2020. Importante lembrar que este trabalho foi construído a partir das entrevistas realizadas somente com parentes da segunda geração, com exceção de Edinho, que é cabeça da terceira geração, portanto, contemporâneo às suas tias mais novas, e Luciana, filha do Tio Lico, que não estava prevista inicialmente, mas aproveitei a estadia em sua casa em Pedrinhas Paulista para entrevistá-la. Esse recorte voltado aos mais velhos pretendia dar um foco maior ao princípio da história da família entre 1950 e 1970 e se encerrar nos anos 1990, mas os próprios entrevistados extrapolavam esses limites. A memória não se prende aos recortes temporais fixados pela história, e nas entrevistas, mesmo com a baliza das perguntas, passeavam por muitas temporalidades. Como um dos maiores propósitos da pesquisa era o registro das histórias narradas e das memórias familiares, e também a observação dos processos de reelaboração destas memórias, não pude deixar de incluir, ainda que em linhas gerais, experiências mais recentes da família. Embora com menos elaboração historiográfica, ficam como apontamentos para aprofundamentos futuros e continuidade da pesquisa, que precisaria incluir entrevistas com os parentes das terceira e quarta gerações e a ampliação da base documental.

Penso que esta primeira pesquisa sobre a família Ferreira tinha mesmo o objetivo de criar certa cartografia, mapear essa trajetória e, mais do que chegar a conclusões, abrir temas, aprofundar questões. Na caminhada, foram várias as bifurcações e encruzilhadas encontradas, momentos que exigiram escolhas sobre os rumos a tomar, o que narrar, de que forma, o que não narrar. Foi necessário compreender o que era imprescindível ser abordado neste trabalho e o que se anunciava como caminhos para pesquisas futuras. Mais do que esgotar o tema, a pesquisa serviu para revelar sua amplitude. “É muito assunto” foi uma frase recorrente durante os diálogos travados com os parentes, quando não era eu mesmo a evocá-la, eram as/os minhas/meus interlocutoras/es. Sim, é muito assunto, múltiplos trajetos individuais que se cruzam para tecer imagens desta história familiar. Muitas vezes me perguntava como dar conta da dimensão do que se revela. E ao mesmo tempo pensava como é interessante a trajetória circense dessa família, como tem sido

prazeroso e instigante mergulhar nesse mar de memórias e, sobretudo, como o circo é interessante.

Relembro meus anos de graduação em artes cênicas na Universidade Estadual de Campinas, onde tive o privilégio de ter contato com várias técnicas circenses, mas, apesar disso, as aulas não excediam a dimensão do “treinamento do ator”. Nada foi estudado em relação à história do circo, às suas múltiplas linguagens e saberes, sobre sua importância na formação cultural brasileira. Seguir os passos de pesquisadores/as como Erminia Silva, Regina Horta Duarte, Mário Bolognesi, Daniele Pimenta, Daniel de Carvalho Lopes, Walter de Souza Júnior, José Guilherme Magnani, Verônica Tamaoki, entre outros/as tantos/as que se dedicaram e se dedicam à historiografia do circo, foi essencial para fundamentar a trajetória desta pesquisa num contexto mais amplo das artes circenses no Brasil. São precursores do estudo do circo em território nacional e, felizmente, aos seus esforços muitos outros nomes têm se somado. A pesquisa sobre circo e, especificamente, sobre a história do circo tem se expandido; ainda assim é evidente que há muito por se fazer.

O circo ainda é visto como arte minoritária, apesar de sua expressiva relevância na formação cultural do país. Como arte popular de grande capilaridade nos mais diversos territórios e extratos sociais, o circo se fez e refez em constante diálogo com a realidade social, cultural e política de cada período histórico e espaços geográficos onde esteve presente. Através de seu dinamismo e itinerância, sempre esteve em contato muito próximo com a realidade de seu público, adequando-se a cada praça para estabelecer uma comunicação direta e vívida com as pessoas daquela localidade, ganhando as cores locais. Ao mesmo tempo que era um espelho onde o público se via, o circo era também aquele que “levava” espetáculos, novidades, entretenimento. “Levar” é um verbo comum no vocabulário circense para se referir à composição de seu espetáculo, “levar um drama”, “levar um número”, mas também para se referir a sua função social, “levar alegria”, “levar o riso”. A expressão diz muito sobre a natureza itinerante do circo e de seu papel na criação e na difusão cultural. Na relação praça-picadeiro o circo transforma os lugares e é transformado por eles. Estudar a história do circo é estudar os Brasis refletidos no espetáculo circense. O picadeiro é um espelho, mas um espelho mágico, que nutre imaginários, não só reflete como também é propositivo. Essa interação do circo com a sociedade e com as diversas linguagens artísticas e meios de comunicação, como o rádio, o teatro, o cinema e a TV, faz das artes circense um vasto e instigante campo de pesquisa, não só para os estudos em

artes, mas também para a história cultural, a sociologia, a antropologia, a educação física, entre outras áreas de saber.

Ao observar a trajetória da família Ferreira no circo e sua contextualização no panorama nacional e regional das artes circenses, esse estudo contribui para a compreensão dos diversos movimentos vividos pelas artes circenses no decorrer da segunda metade do século XX e começo do XXI. Destaco a transição entre circo-teatro, formato de espetáculo muito presente entre os anos de 1930 a 1970, para o circo americano/circo de tiro. Digno de destaque é também a transformação da relação que os circenses tinham com a praça, que, ao que pude observar, era menos institucionalizada e envolvia mais trocas não monetizadas, com escambos e troca de serviços, que por um lado contribuía para a subsistência do circo e, por outro, tornava o espetáculo acessível. Vemos também esse trânsito entre a proeminência do picadeiro como espaço aglutinador e de difusão da produção cultural e sua necessidade de adequação a um contexto de rápida expansão de outros meios de comunicação.

Outra contribuição desta pesquisa para a historiografia sobre o circo se dá em relação à sua regionalização, ao tratar de territórios ainda pouco pesquisados. Enquanto buscava por estudos do circo na região em que minha família itinerava, me vi diante da carência de referências que se deslocassem das capitais Rio de Janeiro e São Paulo. Creio ser urgente assumir na pesquisa sobre circo um movimento de interiorização que as artes circenses sempre fizeram. Encontrei, no entanto, algumas contribuições importantes por meio dos trabalhos de Jaqueline Gutemberg (2018), sobre o legado artístico de José Fortuna e a presença da música e dos dramas sertanejos nos circos-teatros; de Daniele Pimenta (2005), sobre a obra do icônico Antenor Pimenta; e de Iracema Cavalcante (2011), em seu livro de memórias sobre o *Circo Guaraciaba*, localizado na cidade de Sorocaba. Estas obras dão alguma dimensão das características regionais do circo no interior paulista. No entanto, quantas outras lonas nasceram e circularam somente nesta região? Além dos diversos circos dos quais a família Ferreira foi proprietária, vários outros foram citados durante as entrevistas, *Circo Irmãos Miranda*, *Irmãos Santos*, *Uberlândia*, *Circo-Teatro Romano*, *Circo do Pequito*, entre outros, formando uma rede de famílias e artistas circenses que estabeleceram relações entre si. A trajetória da família Ferreira, como uma parte de um quebra-cabeças, se conecta com as trajetórias desses diversos circos que vão se apagando pouco a pouco de nossa memória cultural. A

menção a esses circos, cujos nomes não estavam registrados na bibliografia pesquisada para este estudo, é um atestado de sua existência e, assim espero, deixam pistas para estudos futuros e outros pesquisadores que se dediquem à pesquisa do circo na região.

Ainda sobre essa perspectiva regional, considerando as localidades por onde os Ferreiras itineravam, abarcando principalmente os estados de São Paulo, Minas Gerais e Paraná, é notável a presença das duplas e trios sertanejos que realizavam os shows musicais, o surgimento dos dramas sertanejos e da constante figura do caipira nas comédias. Muitas vezes as figuras do caipira e do palhaço se misturavam, a exemplo da comédia *O casamento do Pipoquinha*, abordada neste estudo, em que a trama se passa em um contexto rural e o figurino do palhaço remete à vestimenta do caipira. O tipo caipira também pode ser uma chave para o estudo da presença de mulheres palhaças. Ao perguntar aos meus avós sobre mulheres palhaças na família e nos circos da época, as respostas eram no sentido da ausência de palhaças com “cara pintada”, mas que “as mulheres faziam comicidade também, mas a comicidade delas é uma mulher meio caipira. No *Circo Irmãos Santos*, por exemplo, tinha a Nhá Barbina³⁴” (Paulinho, Franca, 2021). Minha avó reforça: “ela era a palhaça do circo, mas só que ela era o tipo de uma caipira, né?” (Merle, Franca, 2021). A figura cômica caipira foi expressiva também entre as mulheres da família Ferreira, Tia Fia (Carmelinda) e tia Sônia relatam terem feito esse tipo de personagem. Outro exemplo de comicidade feminina na família é a dupla formada por Beija-Flor (Miguel) e Borboleta (Diva), da época do Circo Teatro Irmãs Ferreira. Borboleta, apesar de não utilizar maquiagem de palhaço, atuava como “crom”, que nas duplas cômicas é a “escada”, sendo responsável por preparar a piada para o parceiro (Castro, 2019 p. 27-29).

Durante a pesquisa busquei evidenciar a presença feminina no circo, assunto incontornável em uma família de expressiva maioria de mulheres, em que, além de participarem dos espetáculos com números de variedades, música e teatro, também assumiram, em diversos momentos, funções centrais na liderança e gestão da empresa circense. Não era propósito deste trabalho expandir esse olhar para outros circos, mas não temo em afirmar que certamente existiam outros circos sob lideranças

³⁴ Nhá Barbina, personagem criada pela comedianta Conceição Joana da Fonseca, se tornou ícone da comédia caipira. Figura conhecida dos picadeiros e do rádio, também realizou trabalhos no cinema e na TV. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nh%C3%A1_Barbina Acesso em 05/10/2025.

femininas. Provavelmente, muitos nomes femininos ficaram à sombra de nomes masculinos, ocultando a real importância dessas mulheres na gestão, organização e manutenção dessas empresas e das famílias circenses. Creio que uma forma de descortinar essas presenças tantas vezes invisibilizadas é lançar o olhar para o fundo do circo. Fica evidente no trabalho que, na sociedade machista em que o circo estava inserido, havia uma diferença marcante entre homens e mulheres na interação com a praça, então, quem fazia essa mediação com o mundo externo eram quase sempre homens, o que se reflete no que conhecemos sobre o circo. No entanto, é no fundo do circo que as relações e os papéis de cada indivíduo dentro da estrutura familiar e da empresa são mais evidentes.

Creio ter sido acertada a intuição inicial que orientou este estudo, de que o circo seria melhor compreendido a partir da observação dos três espaços físicos-simbólicos propostos pela pesquisa. Essa perspectiva tríplice sobre o circo é reveladora de aspectos menos evidentes da estrutura e da vida circense, mas que são de grande importância. O circo se faz na relação entre Praça, Picadeiro e Fundo, é na dinâmica desses diferentes espaços que os sujeitos do circo se movem, é nessa relação que são tomadas decisões individuais e coletivas. O que acontece em um desses espaços interfere diretamente no outro, demanda escolhas, adaptações, soluções, como fica evidente ao olharmos para a trajetória da família Ferreira. É nessa relação, assim me parece, que se faz possível um olhar transversal, aprofundado para as questões de gênero, racialidade, regionalidade, no contexto circense.

A metodologia embasada na oralidade e o fato de manter uma relação contínua com os/as colaboradores/as me permitiram adentrar esse espaço do fundo do circo, da intimidade familiar, o que foi muito importante para a compreensão dos processos de construção das identidades, afetos e memórias. O fundo do circo é o espaço em que o circense está de fato em casa, num território conhecido, desvestido das máscaras que precisa utilizar no picadeiro e na praça. É nesse espaço também que se dá grande parte da formação profissional e pessoal do sujeito circense. Os processos de ensino e aprendizagem vivenciados e narrados nas entrevistas, como vimos, são muito semelhantes aos descritos por Erminia em sua pesquisa sobre circo-família (Silva, 1995), sendo reconhecidos diversos elementos abordados pela autora, a exemplo do processo de iniciação na tradição circense e a transmissão oral de saberes de geração a geração. Após a família deixar a vida circense, é o fundo do

circo o que parece restar, recriado através dos encontros familiares em que se atualizam as memórias, os afetos e as identidades.

Ao olharmos para o picadeiro, as entrevistas ofereceram importantes informações sobre a estrutura e composição dos espetáculos e suas transformações durante o período pesquisado. Descrevem os processos de aprendizagem, treinamentos, ensaios, tipos de números apresentados e repertório teatral. Revelam, no entanto, algumas diferenças na forma de conceber o espetáculo daquelas encontradas em outras bibliografias, a exemplo da divisão em três partes, destacando o show musical da parte de variedades. Nesse caso específico, parece-me que, para além de uma especificidade na forma de organizar e compreender o espetáculo apresentado no circo da família Ferreira, estamos diante de uma questão mais ampla. Compreendo a autonomia e a importância da parte musical no espetáculo circense realizado entre os anos 1940 e 1970, um tema para estudos mais amplos, uma vez que parece configurar uma tendência entre os circos-teatros no período.

Em relação ao olhar que se direciona à praça, as entrevistas revelam a perspectiva do circense quanto ao mundo externo às cercas do circo. Como eram percebidos pela sociedade sedentária, as relações que estabeleciam com os locais, os preconceitos sofridos por serem “gente de circo”, mas também diversas situações em que as relações se estabeleceram de forma cordial e solidária. É notável como as relações picadeiro-praça e fundo-praça do circo são muito diversas, uma vez que, nesses dois contextos, tanto o circense quanto os locais estão exercendo papéis diferentes. No primeiro caso (relação picadeiro-praça), são artistas e público, em um encontro que se dá em função do rito do espetáculo. No outro (fundo-praça), são gente do circo e gente da cidade, uma relação atravessada pelo imaginário, preconceitos e diferentes modos de vida. Neste trabalho, evidentemente, o objetivo era estudar o circo desde dentro, portanto, a Praça é apresentada a partir da perspectiva do circense, das relações positivas e negativas que estabeleciam com autoridades e moradores locais. Contudo, penso que seria um interessante objeto de estudo cruzar essa perspectiva com aquela da Praça em relação ao circo, ou seja, pelos olhos dos moradores locais, de como percebiam a chegada, a presença e a partida do circo.

Como é próprio do pesquisar, a conclusão é só o começo de um novo percurso. É chegar a uma encruzilhada, parar e observar os caminhos que se anunciam. Olho para essa caminhada feliz por ter percorrido décadas, pisado sobre as pegadas deixadas por cada parente que generosamente se dispôs a me narrar suas histórias.

Que mecanismo fantástico é a memória, uma viagem costurando tempos, lugares, produzindo imagens e imaginários. De algum modo, pude pegar nas mãos de minhas tias-avós quando pisaram pela primeira vez no picadeiro, ansiosas diante do público, assisti aos voos dos “demônios do ar”, devorei mangas na estrada enquanto consertavam o caminhão, percorri praça a praça, pintei minha cara com as tintas do palhaço, sentei-me cansado no fundo do circo, enfrentei tempestades, dei risadas... Alegria ainda maior é a de não viajar sozinho. A memória é uma arte coletiva, que felicidade ter empreendido essa viagem em tão agradável companhia. Minha profunda gratidão à família Ferreira, minha querida família, e aos leitores e leitoras que, se chegaram até aqui, é porque também se dispuseram a transitar por essas estradas e histórias.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O Teatro no Circo Brasileiro** - Estudo de caso: Circo-Teatro pavilhão Arethuzza Tese (doutorado) Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

BARRIGUELLI, José Cláudio. O Teatro Popular Rural: O Circo-Teatro. Debate & Crítica – **Revista quadrimestral de Ciências Sociais**. Número 3 – julho de 1974.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Do Teatro de Feira ao Circo Moderno. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 4, e93237, 2020.
Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266093237>>

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. In **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais** Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2006, Vol. 3 Ano III nº 4 ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br

CASTRO, Lili. **Palhaços: Multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

CAVALCANTE, Iracema Pires. **A Vida Maravilhosa nos Circos-Teatros**. Sorocaba: Loja de Ideias, 2011.

COSTA, Cristina. **O circo-teatro: Comunicação e Censura na produção cultural paulista de 1930 a 1970**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História oral: memória, tempo e identidades. In: **História Oral**, 6, 2003, p. 9-25 Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Tese de doutorado - UNICAMP, 1993.

FARIA, João Roberto (Direção). **História do teatro brasileiro**, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC/SP, 2013.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2. ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, José Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

GAMA, Fabiene. «A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla», **Anuário Antropológico** [Online], v.45 n.2 | 2020, posto online no dia 28 maio 2020, consultado o 09 junho 2023. URL:

<http://journals.openedition.org/aa/5872> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.5872>

GONÇALVES, Rita de Cássia; LISBOA, Teresa Kleba. Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida. **Rev. Katál**. Florianópolis. v. 10 n. esp. p. 83-92 2007.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-49802007000300009>. Acesso: 28 abril 2023.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

GUTEMBERG, Jaqueline de Souza. **A arte Polissêmica de José Fortuna: da Música Sertaneja ao teatro circense (1948-1983)**. Tese de doutoramento - Universidade Federal de Uberlândia - Programa de pós-graduação em História. 2018. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.603>

HARTMANN, Luciana; VELOSO, Jorge das Graças. **O Teatro e suas Pedagogias – práticas e reflexões**. Brasília: Ed. da UnB, 2016.

JUNIOR, Walter de Sousa. De cor e salteado: oralidade e memória do circo. **Revista eca - comunicação & educação** • Ano XVI • número 2 • jul/dez 2011a.

JUNIOR, Walter de Sousa. **Mixórdia no Picadeiro** - Circo-teatro em São Paulo (1930-1970). São Paulo: Editora FAPESP, 2011b.

JUNIOR, Walter de Sousa. **Mixórdia no Picadeiro** - Circo-teatro em São Paulo (1930-1970). Tese de doutorado, ECA-USP. São Paulo, 2008.

LOPES, Daniel de Carvalho. Olhares preliminares para a historiografia do circo no Brasil: um campo bibliográfico em construção. **Corpo-Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos**, v. 12, n. 12, p. 106-117, Enero-junio 2025.

LOPES, Daniel de Carvalho. Circo Social e suas histórias: impulsos e provocações pela emergência de suas histórias múltiplas. Em: BORTOLETO, M. A. C.; RODRIGUES, G.S.; SOMME, M.I.; ABREU, D.; OLIVEIRA, G.V. **"Vozes do circo social no Brasil: práticas, diálogos e reflexões"**. Campinas, SP: FEF-UNICAMP, 2024.

LOPES, Daniel de Carvalho; GUIMARAIS, Marcos Toyansk; SILVA, Erminia. Circenses e Ciganos: caminhos que se cruzam. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, 2025.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. **Um Brasil de Circos: a produção da linguagem circense no século XIX aos anos de 1930**. Campinas: Circonteúdo/Prêmio Funarte de estímulo ao Circo (2019), 2022a.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. A contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e re-existências nos modos de se fazer circo. Em: INFANTINO, Juliana (org.) **A arte do circo na América do Sul**: Trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2023.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia; CARNEIRO, Giane Daniela. Pensando Circo – Circonteúdo o Portal da diversidade. Org.: OSSES, Carolina (directora). **Saberes de Circo – Revista Colaborativa del Circo Chileno**. El Circo del Mundo, Chile, Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), s/nº de página. Ed. 12, septiembre 2022b.

LOPES, Daniel de Carvalho; GUIMARAIS, Marcos Toyansk; SILVA, Erminia. Circenses e Ciganos: caminhos que se cruzam. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, 2025.

LOPES, Nei. **O Racismo explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães; CASTRO, Paula de Almeida (Org.). **Etnografia e educação: conceitos e usos**. 1. ed. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco**: Cultura popular e lazer na cidade. — 2ª edição — São Paulo: Huitec / UNESP, 1998.

MACEDO, Cristina Alves de; COSTA, Eliene Benício Amancio. **Das origens ao circo-teatro**: mutabilidade e permanência do melodrama. Urdimento, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro no teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo: Huitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro no Brasil**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta: Circo e Poesia**: A vida do autor de E o Céu Uniu dois Corações. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História**. São Paulo, v. 14, p. 25-39, fev. 1997.

PINTO, Monilson Santos. A dialética da máscara negra: nego fugido contra o blackface. **Revista Aspas** | Vol. 7 | n. 1 | 2017

ROCHA, Gilmar. **O Circo no Brasil** – Estado da Arte. BIB, São Paulo, nº 70, 2º semestre de 2010, p. 51-70.

ROCHA, Gilmar. O Circo: memórias de uma arquitetura em movimento. In. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 14, n. 2, p. 503-532, julho-dezembro, 2018.

OLIVEIRA, José Benedito Andrade de. **Memórias de Picadeiro** - Histórias de vidas de circenses do semiárido baiano entre Senhor do Bonfim e Jacobina. Monografia (Especialização) – Universidade do Estadual da Bahia- UNEB - Jacobina/ BA: 2012

SANTOS, Cyntia Carla Cunha. **De Ponta-cabeça: Percursos Feministas No Circo**. Tese de Doutorado em Artes, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Lisboa, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/56417>

POEL, Francisco van der. **Dicionário de religiosidade popular: cultura e religião no Brasil**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes** - o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. 162f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1583268>. Acesso em: 30 abr. 2023.

SILVA, Erminia. O circo era uma escola única e permanente. in Silveira, Cleia (org.) – Rede Circo do Mundo Brasil uma proposta metodológica em rede. Rio de Janeiro, Fase, 2003, pp. 34-38.

SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público** - O circo em cena Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Erminia. Aprendizes Permanentes: Circenses e a construção da produção do conhecimento do processo histórico. In: BARRAGAN, Teresa Ontañon; BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; SILVA, Erminia (Org.). **Circo: Horizontes Educativos**. Campinas, SP: Autores Associados, 2016.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro** - Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. Org. Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural; editora WMF Martins Fontes, 2022.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. **Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, 2014.

VELOSO, Jorge das Graças. Paradoxos e Paradigmas: A Etnocnologia, os saberes e seus léxicos. **Repertório**, [S. l.], p. 88–94, 2016. DOI: 10.9771/r.v0i0.17456. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/17456>. Acesso em: 30 abr. 2023.

XAVIER, Rosana. **Cultura, ferrovias e desenvolvimento econômico: circos em Minas Gerais no final do século 19**. Em: Revista de História Regional 24(1): 135-159,

2019 Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr>>

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

CIRCO-Teatro Irmãs Ferreira. Direção: Murilo De Paula. Apoio: Itaú Cultural. 2022. 1 vídeo (10 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s2u7gZA11qg>

GUARANY: Histórias do Circo dos Pretos. Direção: Mariana Gabriel. 2021. 1 vídeo (76 min.). Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/documentarios/?mediald=d33de84be56e89232a05f2682ca5344f>. Acesso: 30 abril 2023.

Memórias e experiências audiovisuais no circo – Webinar memória e reinvenção. Com Murilo De Paula, Sandra Mara e Merle Mare de Paula do *Circo-Teatro Irmãs Ferreira* (SP), Mariana Gabriel (SP) e a mediação é de Paula Gomes (BA). Transmitido ao vivo no dia 12 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/nrvH5q5g6Rk?feature=share>. Acesso: 30 abril 2023.

MINHA Avó Era Palhaço! Direção: Ana Minehira e Mariana Gabriel. 2016. 1 vídeo (51min.). Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/documentarios/?mediald=62b513adbb50bd94a1131243abe0775c>. Acesso: 30 abril 2023.

ANEXO A — CARTAZ 1: CIRCO TEATRO IRMÃS FERREIRA

Circo Teatro Irmãs Ferreira

Grandioso espetáculo em benefício
da LIRA MUSICAL de
Ribeiro dos Santos

No dia 8 de Setembro próximo, por gentileza da Empresa do Circo Irmãs Ferreira, será levado nesta praça um grandioso espetáculo circense cuja renda 50% será empregada em benefício da Banda de Música ora em formação pelo Maestro Vicente Delamanha de Olimpia e ideado pelo Sr. Ademar Falcão. Na primeira parte será levada a hilariante comédia em 3 atos pelo Pipoquinha e comediantes intitulada:

Pipoquinha nas garras do sogro

Na segunda parte será levado o monumental drama religioso que tem alcançado grande sucesso, intitulado

Jesus na Casa do Pobre

POVO AMIGO: Não deixe de passar algumas horas de verdadeiro entretenimento e ao mesmo tempo cooperar pelo êxito da «furiosa» em formação, que muito virá alegrar a nossa vila.



ANEXO B — CARTAZ 2: CIRCO TEATRO IRMÃS FERREIRA

Circo Teatro Irmãs Ferreira

o melhor pavilhão que percorre toda a América Latina. O Palácio dos Bons Espectáculos, exclusivamente familiar.

Brevemente nesta Cidade

Espectáculos sempre com Novidades. Grandioso repertório de Peças Teatrais e de Píccolo. O Palácio dos Bons Espectáculos. Uma ótima Companhia em voo pelo interior do Estado, apresentando ao público diversão Sada e Alegre.

Trazendo consigo um elenco artístico de primeira ordem, destacando-se PIPOQUINHA e BO BOLETA, BELJA-FLOR e NUDO, o Trio Moreno com as Irmãs Ferreira, que cantam e encantam.

«O Trio Moreno»
com as Irmãs Ferreira
As pequenas que cantam e encantam

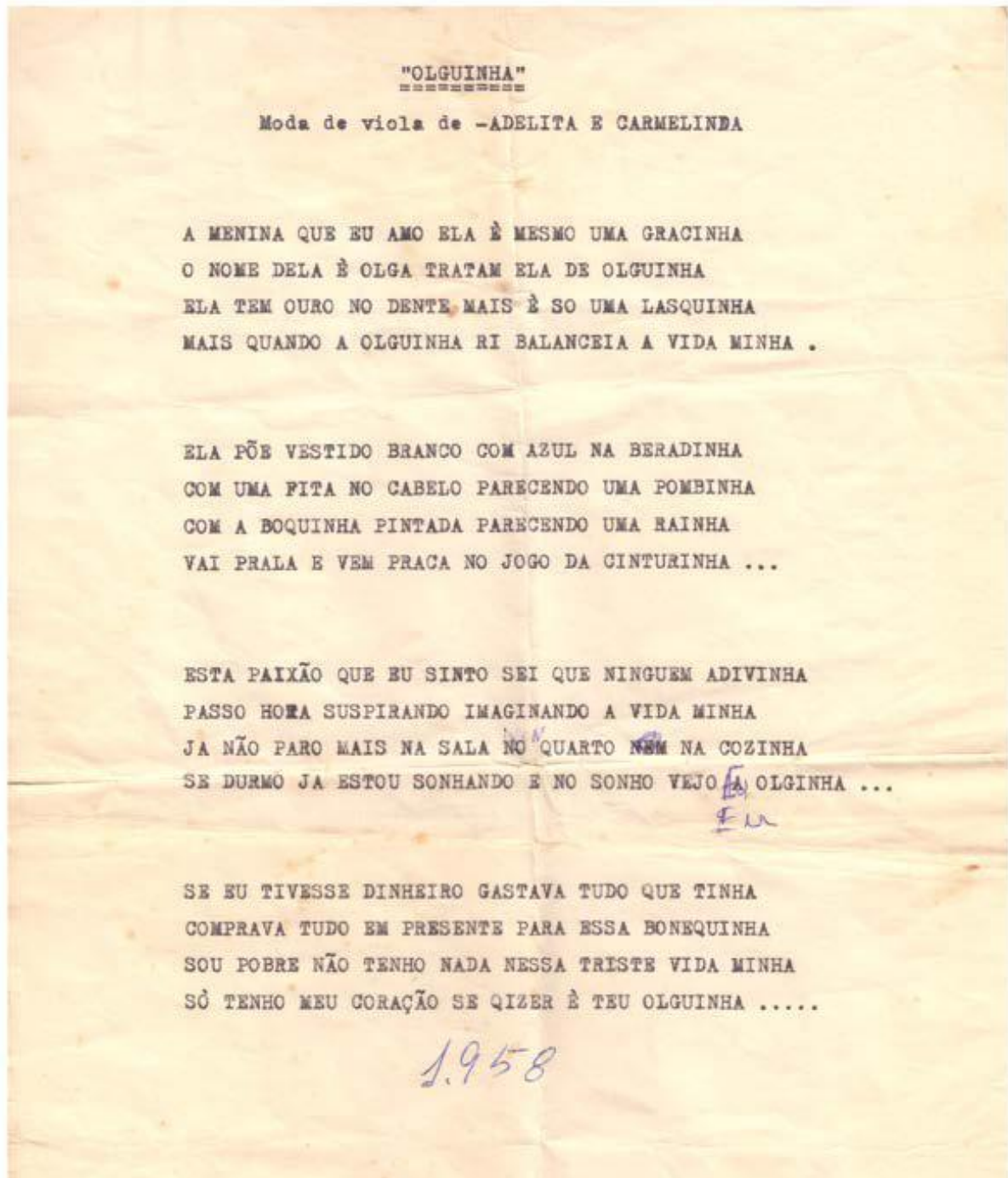
Trazendo em seu amplo palco um vasto repertório de Dramas, nacionais e estrangeiros, comédias, esquete, parlêtas, anedotas, cortinas cómicas, etc.

Não faltando a dupla do barulho
MIUDO E BEIJA-FLOR

Joana Ferreira
Dancista

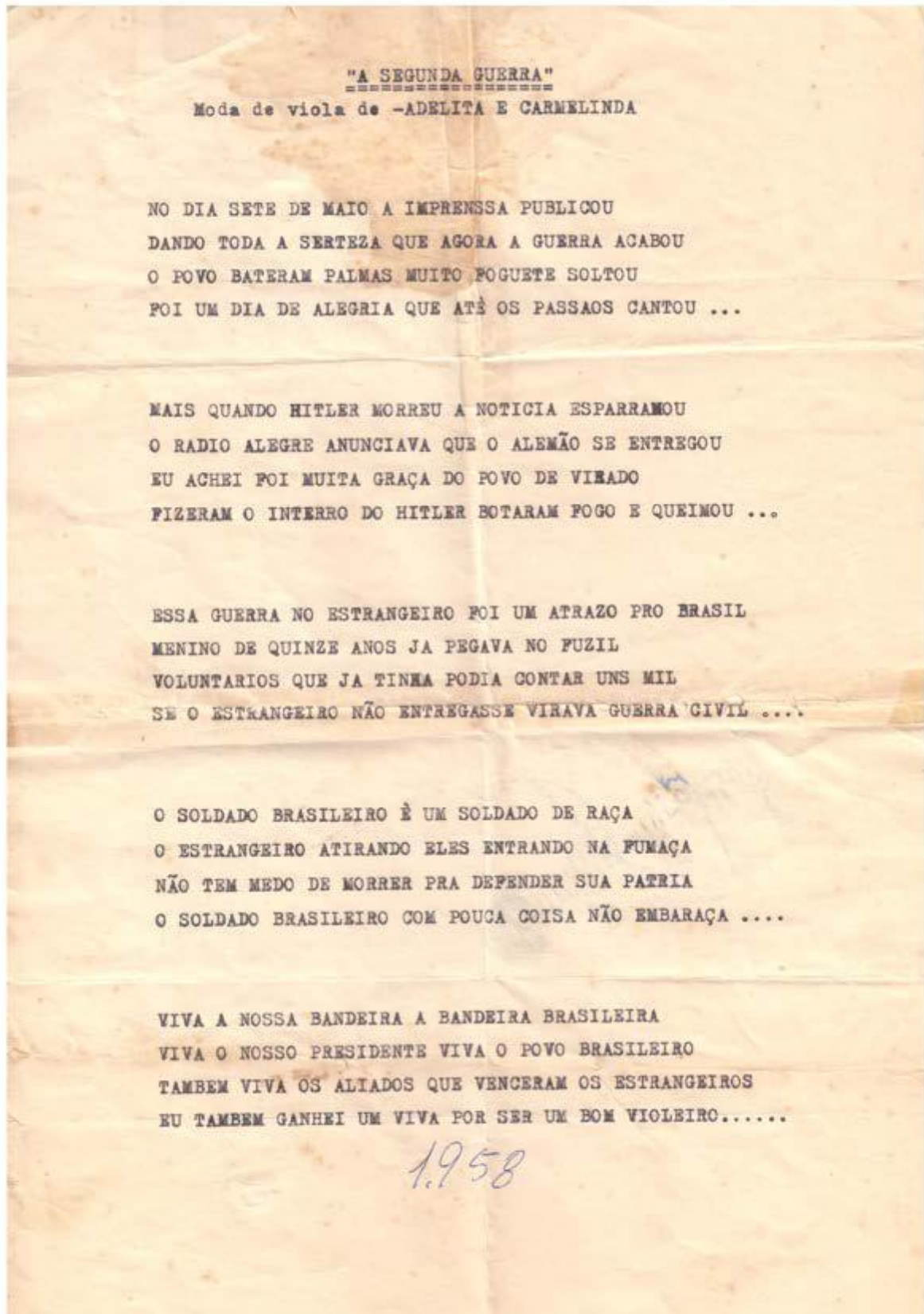
Dilinha Ferreira
BAILARINA

João Ferreira
O MAIS JI
EQUILIBR

ANEXO C — MODA DE VIOLA³⁵ “OLGUINHA”³⁶

³⁵ As modas de viola dos anexos C, D, E e F são composições de Joaquim Ferreira, datilografadas por Vicente de Paula.

³⁶ A data 1958 escrita à caneta ao fim das páginas desta e demais canções se referem possivelmente à data em que foram datilografadas, uma vez que as composições são anteriores à esse ano. No entanto, também não é possível confirmar essa informação, que não é coerente como a cronologia dos relatos orais, que levam a crer que esse registro aconteceu posteriormente à morte de Joaquim Ferreira. O mais provável é que Vicente de Paula tenha atribuído posteriormente uma data aproximada para as composições. Importante de nota também que a informação “moda de viola de Adelita e Carmelinda, não se referem autoria da música, mas às interpretes, as irmãs Adelita (um dos nomes artísticos de Merle Mare, utilizados posteriormente à sua saída do circo em 1960) e Carmelinda, como as duas nunca cantaram juntas nos shows do circo é possível a formação da dupla estivesse sendo cogitada por Vicente quando datilografou as canções.

ANEXO D — MODA DE VIOLA “A SEGUNDA GUERRA”³⁷

³⁷ Segundo Carmelinda Ferreira, seu pai Joaquim compôs esta moda no dia em noticiou-se no rádio o fim da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1945.

ANEXO E — MODA DE VIOLA “DESPEITO TRISTE”“DESPEITO TRISTE”

Moda de viola de - ADELITA E CARMELINDA

TAVA NUM DESPEITO TRISTE QUANDO ESTA MODA INVENTEI
TÃO LONGE DA MINHA TERRA DE UMA MOÇA QUE EU AMEI
FOI O GOLPE MAIS DOIDO QUE NESTE MUNDO PASSEI
FOI NAQUELA TRISTE HORA QUE DELA ME SEPAREI .

A NOSSA SEPARAÇÃO FOI IGUAL A DOR DA MORTE
DUAS HORAS NO SEGURO FOI PRA NOS QUEIXAR A SORTE
ASSIM MESMO EU TE DEIXEI COM SEU CORAÇÃO MAIS FORTE
TODO BANHADO DE LAGRIMA EU PARTI PRA OUTRO NORTE ..

COM A NOSSA SEPARAÇÃO TIVE MEDO DE MORRER
NÃO HA OUTRA DISTRAÇÃO QUE ME FAIS EU ESQUECER
PASSO DIA E PASSO NOITE SEM DORMIR E SEM COMER
MAIS QUANDO A SAUDADE APERTA MEU DESPIQUE É SO BEBER...

COM ESSA SEPARAÇÃO NÃO SEI PRA QUE LADO EU SIGO
ACABOUSE MEUS PRAZERES PARECE MESMO UM CASTIGO
HOJE EU VIVO DESPRESADO NESTE MUNDO DESVALIDO
MAIS O ALIVIO QUE EU TENHO É QUEIXAR PROS MEUS AMIGOS

1.958

ANEXO F — MODA DE VIOLA “VIDA DE SOLTEIRO”

"VIDA DE SOLTEIRO"
 =====
 Moda de viola -de ADELITA E CARMELINDA

OS RAPAZES QUE SÃO SOLTEIROS NÃO DEVIA SE CASAR
 DEPOIS QUE SE VE CASADO A MULHER PEGA ENCIUMAR
 ELE FALA DE IR NA CIDADE A MULHER NÃO QUE DEIXAR .

O HOMEM VAI PRA CIDADE A MULHER VAI PRO VIZINHO
 SO FALANDO MAL DA GENTE OLHANDO LA PRO CAMINHO
 DIABO FOI PRA BAGUNÇA ME DEIXOU AQUI SOZINHO..

O MULHER VOCE NÃO SABE O QUE FOI QUE CONTECEU
 SE EU NÃO VIM HOMTEM DE TARDE FOI PORQUE POR LA CHOVEU
 ESPEREI A CHUVA PASSAR E FOI ATÈ QUE AMANHECEU -...

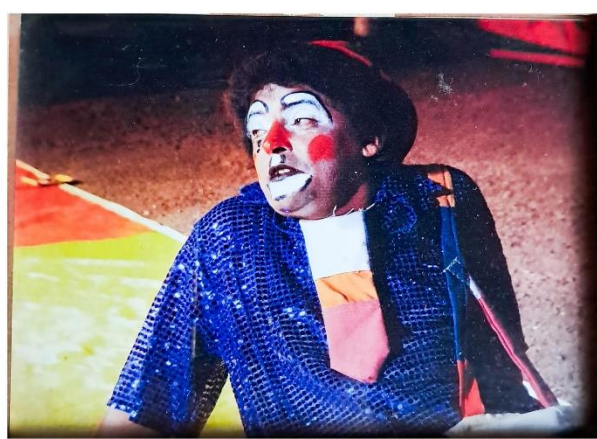
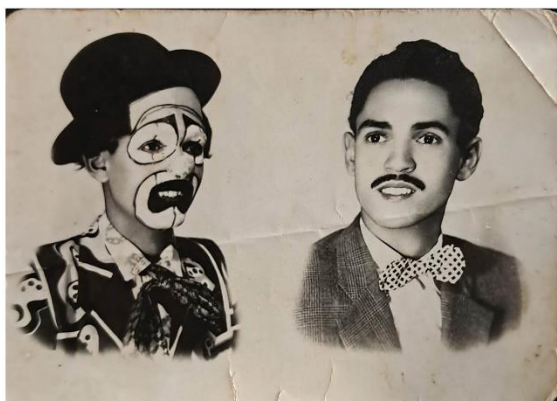
MARIDO ISSO È MENTIRA PELO GEITO QUE EU TO VENDO
 VOCE CHEGOU DA CIDADE NUM PERFUME ARRECENDENDO
 SE POR INDO DESTE GEITO ATÈ VOU TE DAR VENENO ...

MULHER EU VINHA PASSANDO E PAREI LA NO BARBEIRO
 O CHEIRO QUE OCE TA VENDO MANDEI POR NO MEU CABELO
 EU PIZ UMA FRICÇÃO È PORISSO QUE EU TANTO CHEIRO

A MULHER ENTRou PRA DENTRO ENTRou COM MUITA GIRIZA
 O CHEIRO QUE EU ESTOU VENDO È MESMO NA SUA CAMISA
 CUSTEI TANTO PRA CASAR CASEI COM UM HOMEM SEM JUIZO.....

1.958

ANEXO G — PALHAÇOS



Fonte: acervo da família. Na ordem da direita para a esquerda e de cima para baixo os palhaços Pipoquinha (José Joaquim Ferreira), Piruá (Lico Ferreira, Miúdo (Mário Furquim), Pipoquinha em cena na esquete "O barbeiro", Piruá, Tiriri (Devanir Ferreira), Peninha (Nilson Valasco).