

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto De Artes - Campus São Paulo

PEDRO EDUARDO DA SILVA

A FORMAÇÃO CIRCENSE:

Saberes éticos e técnicos

São Paulo

2021

PEDRO EDUARDO DA SILVA

A FORMAÇÃO CIRCENSE:

Saberes éticos e técnicos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em artes, área de concentração artes cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Artes, 23 de abril de 2021.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientador: Mario Fernando Bolognesi.

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S586f	Silva, Pedro Eduardo da, 1965- A formação circense: saberes éticos e técnicos / Pedro Eduardo da Silva. - São Paulo, 2021. 395 f. : il. + anexo Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Circos. 2. Artistas circenses. 3. Tradição oral. 4. Memória na arte. I. Bolognesi, Mario Fernando. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 791.3

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

PEDRO EDUARDO DA SILVA

A FORMAÇÃO CIRCENSE:

Saberes éticos e técnicos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em artes, área de concentração artes cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Artes

Tese aprovada em 23 de abril de 2021

BANCA EXAMINADORA

Mario Fernando Bolognesi
Instituto de Artes/UNESP – Orientador

Neyde de Castro Veneziano Monteiro
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP-Examinadora

Daniel Marques da Silva
Universidade Federal da Bahia - UFBA- Examinador

Ivanildo Lubarino Picolli dos Santos
Universidade Federal de Alagoas - UFAL-Examinador

André Carrico
Universidade Federal do R. G. Norte- UFRN- Examinador

Dedico este trabalho ao meu sogro e amigo Tabajara Pimenta, que nos deixou em 2020, e também à Daniele Pimenta, que me apresentou o universo do circo. Merecem especial atenção minhas filhas Beatriz e Isadora, testemunhas leais de minha caminhada. Por fim, gostaria de homenagear meu rim, que lutou bravamente contra um câncer, mas não resistiu e foi retirado de mim. Vida longa ao seu irmão!

AGRADECIMENTOS

São tantas pessoas que merecem agradecimento e o medo de esquecer alguém é muito presente. Tentarei.

Em primeiro lugar, além da dedicatória, agradeço à minha orientadora particular, companheira, amante, motivadora e musa, Daniele Pimenta, que me apresentou este mundo espetacular do circo, composto por pessoas batalhadoras e criativas. Também me apresentou à minha linda sogra Gê Pimenta (in memoriam) que tinha uma postura muito realista da vida circense e ao Tabajara Pimenta (in memoriam), o Tabão, o circense mais circense que pisou neste planeta e que me forneceu um conhecimento tão esplendoroso o qual nunca terei condições de expor de forma abrangente, no máximo tentar encantar a quem me der ouvidos.

Agradeço às minhas filhas, que sentiram minha aflição dia e noite "cutucando" um assunto tão cheio de detalhes, mas que também as envolveu por meio do amor de avós tão maravilhosos. Grato Beatriz e Isadora.

Ao Mario Bolognesi, meu competente orientador, companheiro de "boleia" neste trajeto que começou no mestrado e foi se ampliando, ampliando, ampliando até este momento no qual o circo se mostra um enorme coração que a todos recebe, sem fazer distinção.

Aos entrevistados Milton Fabbri e Cecília Beraldo Rosa que dividiram suas lembranças sem receios de deformações, porque são pessoas que não têm medo de gente.

Não posso deixar de citar meus anfitriões que me cederam teto, cama e café da manhã durante minhas viagens de Uberlândia a São Paulo quando cursava as disciplinas no início do doutorado. Grato Paulo Barone e Maria do Carmo, Rodrigo Guergolet, José Carlos da Silva e Tati, Patrícia Pimenta e Rodrigo, Adilson, Denise e Heitor, Daniel Ortega.

Aos meus colegas que transcreveram as entrevistas: Rose Martins, Luciano Pacchioni, Yuri Leite e Isadora Pimenta.

Agradeço ao meu cãozinho Thor, que me levou para passear, passeios estes que me ajudaram a refletir e a organizar ideias embaralhadas e confusas.

Meus agradecimentos pelo carinho dos comentários e observações da banca de qualificação deste trabalho, nas pessoas de Daniel Marques da Silva e Ivanildo Picolli, que iluminaram e guiaram minhas escolhas finais para concluir esta tese.

Sendo mais abrangente, mas não menos carinhoso, agradeço a todos os meus amigos e amantes do circo, pessoas que torceram e continuam motivando outras pessoas que possam demonstrar o quanto a nossa cultura circense é inovadora, rica, valorosa, política, relacional e espetacularmente humana.

Viva o circo brasileiro!!!!!!

"Este trabalho é resultado de um contato sincero com o artista ambulante. Fui lá procurando a essência da linguagem teatral brasileira. E encontrei pessoas. Procurando as ideias e encontrei a vida. Não dedico essa peça a eles porque eles jamais a lerão. E se a lessem não se interessariam por montá-la. E eles sabem o que fazem"

Dedicatória de Carlos Alberto Soffredini, no texto teatral de sua autoria: "Vem Buscar-me que ainda sou teu".

RESUMO

Esta tese destina-se a expor e a analisar os sistemas de formação circense brasileiros no período entre os anos de 1936 e 2000, por meio de informações obtidas de fontes primárias (entrevistas). O trabalho baseou-se na hipótese de que a atividade circense criou uma epistemologia de ensino-aprendizagem calcada na tradição oral e na itinerância. Os circenses entrevistados forneceram aspectos extremamente particulares que demonstram a idiossincrasia construída com práticas e raciocínios próprios dos circenses dessa época. A conclusão final é de que, além da tradição oral, principal amálgama de difusão do movimento de transmissão e absorção de saberes, no circo outras estruturas corroboram para a formação ética e técnica: a memória, que embasa a importância dos saberes dos entrevistados; o rizoma, que contextualiza e mapeia o movimento itinerante do circo; a ambiência, que demonstra a potência de um lugar que promove a interligação de pessoas e de seus saberes e a repetição oferecida por meio da itinerância. Por fim, trago algumas narrativas dos entrevistados com o intuito de demonstrar que o espírito de inventividade parte da relação dos indivíduos que encontram um veículo de fomento da liberdade de criação e do empreendimento oferecido pelo circo brasileiro.

Palavras-chave: circo, circense, tradição oral, rizoma, memória, itinerância

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo exponer y analizar los sistemas de formación circense en el período comprendido entre 1936 y 2000, a través de información obtenida de fuentes primarias (entrevistas). El trabajo se basó en la hipótesis de que la actividad circense creó una epistemología de la enseñanza-aprendizaje basada en la tradición oral y la itinerancia. Las personas de circos entrevistados aportaron aspectos sumamente particulares que demuestran la idiosincrasia construida con prácticas y razonamientos propios de los circos de esta época. La conclusión final es que, además de la tradición oral, principal amalgama del difusión de transmisión y absorción del conocimiento, en el circo, otras estructuras corroboran para formación ética y técnica: la memoria, que sustenta la importancia del conocimiento de los entrevistados; los rizoma, que contextualiza y mapea el movimiento itinerante del circo; la ambience, que demuestra el poder de un lugar que promueve la interconexión de las personas y sus conocimientos y la repetición que ofrece a través del itinerancia. Finalmente, traigo algunas narrativas de los entrevistados para demostrar que el espíritu de inventiva parte de la relación de individuos que encuentran un vehículo para fomentar la libertad de creación y sus emprendimiento que ofrece el circo brasileño.

palabras clave: circo, persona de circo, tradición oral, rizoma, memoria, itinerancia

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: PARA NÃO ERRAR O TREVO.....	10
2	MEMÓRIA E SUA CONSISTÊNCIA: SÓLIDA COMO UM MASTRO.	19
3	O CONCEITO DE RIZOMA APLICADO AO CIRCO: O QUE ACONTECE DENTRO E FORA DA CERCA.	28
4	TRADIÇÃO ORAL: A LONA QUE TUDO COBRE.....	46
4.1	NO CENTRO DO PICADEIRO: OS ARTISTAS DA ORALIDADE.	46
4.2	MUDANÇAS IMPORTANTES NAS TRADIÇÕES ORAIS	61
5	AMBIÊNCIA DO CIRCO: DO CENTRO DO PICADEIRO À PERIFERIA DO MUNDO.....	78
6	CONCLUSÃO: PALOMBANDO OS SABERES	109
7	BIBLIOGRAFIA	118
7.1	LIVROS.....	118
7.2	TESES E ARTIGOS	120
7.3	ENTREVISTAS GRAVADAS EM VÍDEO	123
7.4	FILMES	124
7.5	JORNAIS.....	124
	ANEXO A - ENTREVISTAS	127
	ANEXO B - FOTOS DOS ENTREVISTADOS	372

1 INTRODUÇÃO: PARA NÃO ERRAR O TREVO.

A expressão "não errar o trevo" é utilizada por circenses para expressar a opinião de colegas que abandonam o circo no qual estavam trabalhando. Esse ato acontece no momento da mudança de praça. O circo vai para um lado e o artista descontente vai para outro.

Uma tese de doutorado não se faz em quatro anos.

No meu caso, levei quase trinta e cinco anos para burilar¹ os conceitos que se seguirão e que se ergueram a partir do encontro e da convivência com uma família circense: a família Pimenta.

Digo trinta e cinco anos de trajeto porque é esse o tempo que levei para desenvolver minhas atividades teatrais. Penso que sou mais um caso improvável de fazedor de teatro: um jovem de família operária, que foi instruído para ser mais um operário de chão de fábrica e que, pelos desígnios da vida, foi em um fim de semana de outubro de 1981 a um sindicato ver como era fazer teatro. Encontro avassalador que me puxou como um buraco negro e que suga toda a minha energia. E como eu tenho energia!

O teatro me levou ao circo, mas o circo ainda está, para mim, na memória de outras pessoas que realmente viveram dentro da cerca. Minha memória mais antiga é bem semelhante àquela que Federico Fellini mostra no início de seu filme "I Clown": uma lona sendo armada ainda de madrugada e, à noite, a experiência de um espetáculo cheio de fantasias. Essa memória ficou latente em mim e se projeta em minha mente em momentos inusitados, como que alertando sobre algo que tenho que exteriorizar.

Esse conflito entre minhas experiências teatrais e a memória latente desse circo suburbano passou a se resolver quando conheci minha companheira, Daniele Pimenta, que em uma de nossas montagens teatrais me falou, com toda a simplicidade, que vinha de uma família de circo.

A partir desse momento, em 1996, iniciou-se um processo de aprendizado sobre o universo circense, que se intensificou quando passei a acompanhar Daniele em seu mestrado. Tive contato com vários parentes circenses que se prontificaram a narrar seus trabalhos, suas carreiras, suas aventuras e visões de mundo através das lentes do circo.

Esses encontros foram extremamente dialéticos em relação ao meu modo de pensar e de fazer teatro. Vindo do teatro amador dos anos 1980, que tinha características extremamente didáticas e panfletárias, já que advinha do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo onde acompanhava as assembleias

¹ Essa palavra é muito utilizada pelo entrevistado Tabajara Pimenta e traz a conotação de lapidar algo que vale a pena ser lapidado. É um termo muito usado para a formação de artistas circenses.

de Luiz Inácio Lula da Silva, e buscava um teatro de cunho popular com, grupos que objetivavam uma estética e linguagem de aproximação com operários de diversas naturalidades brasileiras, mas nunca tinha ouvido falar de circo-teatro ou encontrado escritos sobre a potência da dramaturgia de um palhaço circense.

Voltando ao acompanhamento do mestrado de Daniele Pimenta, na época eu já trabalhava como palhaço de festas, tinha estudado um pouco com Francesco Zigrino² e, fazia temporadas de dois espetáculos como palhaço, mas não sabia nada deste personagem no circo brasileiro.

Ouvindo as narrações dos entrevistados e comparando-as com minha vivência teatral, concluí que eu estava em um meio que tinha perdido o contato com elementos vitais das artes cênicas: o diálogo com o público, o arrojo de como se produzir e veicular um produto artístico, a logística e uma ética calcada na tradição oral.

Trabalhei cerca de três anos intensos com o autor e diretor Carlos Alberto Soffredini³ que fez um estudo muito potente sobre o circo-teatro, o que veio a influenciar a forma e o conteúdo de seus trabalhos. Jovens atores e atrizes passaram por um processo de configuração total para o entendimento da linguagem popular que ele queria na montagem de seu texto "Minha Nossa", em 1986. Soffredini trouxe uma leitura muito particular do que absorveu em suas pesquisas acerca do circo brasileiro, mas eu só passei a entender depois desta convivência de mais de 20 anos com os circenses da família Pimenta e com outros que conheci por intermédio deles. Por isso esse doutorado levou trinta e cinco anos para amadurecer.

Em meu mestrado fiz uma imersão no sistema de formação de palhaços da matriz circense brasileira da primeira metade do século XX e encontrei um sistema construído na tradição oral, que transmitiu saberes extremamente consistentes em forma de literatura oral (dramaturgia de entradas e reprises), de oralidades (entonações e musicalidades), corporeidade, visualidades (figurinos e maquiagens) e de outros saberes inerentes à arte da palhaçada.

Esse estudo acerca do palhaço me levou a uma ampliação de outras atividades do universo circense que se entrelaçam, se verticalizam, se horizontalizam, saltam no tempo e no espaço, adormecem, reaparecem, enfim... uma verdadeira estrutura rizomática que se adapta às condições impostas para

² Ator, diretor e professor que difundiu as linguagens sobre clown e *commedia dell'arte* no Brasil a partir de 1983. Estudou na escola de Leqoc na França, e recebeu convite para dirigir o espetáculo "Arranca Dentes", de Flaminio Scala da EAD/USP. Seu trabalho abriu portas para outros convites para ministrar oficinas e dirigir montagens no Brasil.

³ Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) foi um dramaturgo e encenador paulista, atuante no cenário teatral desde o final da década de 1960 até o ano de sua morte, completando 38 anos de carreira em 62 anos de vida. Autor de uma obra bastante expressiva dentro do contexto do teatro moderno nacional, seu projeto estético foi conscientemente elaborado a partir das espetacularidades populares brasileiras, principalmente o circo-teatro. (TORTORELLA, CATALÃO, 2017)

continuar avançando, continuar criando e sobrevivendo.

O circo é uma instituição que sempre vibrou na frequência cultural de seu tempo e de seu público. É a representação da alteridade artística e do arrojo criativo que tem uma missão avassaladora: realizar a fantasia para sobreviver.

Os objetos de estudo para o desenvolvimento desta tese são os pilares do circo: os próprios circenses. Mais especificamente os circenses advindos de famílias tradicionais do circo brasileiro, principalmente os que se desenvolveram na fase compreendida entre os anos de 1936 a 2000, período em que encontramos várias facetas do circo, como o circo-teatro em sua potência mais expressiva e a agregação de tecnologias em constante inovação (eletricidade, logística de transporte, tipos de montagem, materiais para lona, estruturas de moradia, arquibancadas, números artísticos com equipamentos mais modernos, musicalização, vestimentas, animais etc.)

Por meio de entrevistas com alguns artistas, gerentes e donos de circo, este trabalho constrói a tese de que existe uma estrutura rizomática de transmissão de conhecimentos técnicos, de ética e um conjunto de saberes técnicos e artísticos que ultrapassam a observação objetiva e leiga acerca do que se passa dentro e fora das cercas. O circo é como uma célula: um organismo que confina e absorve a cultura de um tempo/espço, ressignifica-a e a transforma em um elemento com todas as características artísticas possíveis e que se relacionam com todas as artes sem ser uma específica.

O conceito de rizoma elaborado por Guattari e Deleuze ilustra claramente as dinâmicas das idiosincrasias de transmissão de saberes que encontramos no circo no período estudado, principalmente pelas características básicas descritas pelos dois filósofos: "Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs." (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 33). É um conceito que coloca o circo dentro de parâmetros contemporâneos, sem concessões e sem simplificações, mostrando que esta atividade continua em movimento e em constante modernização. A itinerância do circo brasileiro é a materialização do movimento rizomático.

Antecipando-me, teremos à frente o terceiro capítulo deste trabalho, no qual demonstro como o rizoma é um conceito perfeitamente aplicável ao circo, pois é um sistema que existe como múltiplos processos de troca. Não existe evolução sem mutação, e as pessoas que atuaram e atuam no circo promovem essas mutações o tempo todo. Termos como linhas de fuga, conexões, ruptura, territorialidade, desterritorialização, mapeamento, a-significante e agenciamento, serão abordados e relativizados com o circo com exemplos palpáveis.

Os circenses do período em questão, se inventaram constantemente, tendo

como referência o público: observá-lo para criar, produzir para atrair, cativá-lo para tê-lo de volta e, com essas atitudes, viajar -literalmente- para encontrar outras provocações. São pessoas que enfrentaram adversidades tendo como aglutinante a amizade, o laço de sangue e um estado de coragem que encontra precedentes em outros movimentos artísticos quando se considera, principalmente, seu caráter mambembe.

O circo é uma atividade com muitas particularidades e que envolve, de forma contundente, todas as pessoas que se aproximam dele e se permitem permear pelas inúmeras experiências que ele promove. São atividades de grande diversidade e que alimentam e exigem do corpo e da mente o envolvimento, a dedicação, o engajamento em questões de cunho artístico, administrativo, logístico, meteorológico, cultural, ecológico e familiar.

Em termos artísticos, vemos o circo brasileiro desenvolvendo números acrobáticos, teatrais, aéreos, de malabarismo, de prestidigitação, de adestramento, e se desenvolvendo como empreendimento, desde a segunda metade do século XIX com a chegada das primeiras famílias advindas da Europa (Circo Bragassi em 1830)⁴ que faziam seus espetáculos em praças de diversas cidades do país. A contribuição cultural que essas famílias promoveram é de valor inestimável quando analisamos o intercâmbio com nossas próprias culturas, a troca de conhecimentos por meio dessa atividade pioneira e o potencial de inovação inerente ao circo, que levaram os espetáculos de variedades, o circo-teatro e até mesmo o cinema a cidades e vilarejos onde a fantasia e a poesia imprimiam um novo folego.

Entrevistar as pessoas que entrevistei, no alto de seus 80 a 90 anos de idade, estruturou em mim uma visão muito clara sobre a importância da tradição oral na construção dos saberes circenses.

Percebi, acima de tudo, que os dados e as informações colhidos nestas entrevistas não precisam de validação de inúmeros cientistas comumente citados por terem aprofundado aspectos ligados a conceitos diversos do universo acadêmico. Por exemplo: o circo transborda os conceitos de experiência de Larrossa Bondia e ilustra perfeitamente os temas levantados por Walter Benjamin acerca de sua obra "O Narrador".

Sobre a tradição oral, Paul Zunthor contribui com suas análises da transmissão oral da cultura europeia na Idade Média. Também contribuiu verticalmente neste trabalho, com seus estudos nesta área, o antropólogo belga Jan Vansina, que estruturou uma metodologia muito consistente para analisar a tradição oral africana. Deleuze e Guattari teriam se deliciado ao verem seus conceitos tão bem desenhados na topografia oferecida pelo circo.

4 (RUIZ, 1987. p.21). Há registros de pequenos circos de pau a pique e artistas atuando na rua antes desta data.

Por outro lado, os entrevistados comprovam a potência dos estudos sobre memória, assunto aprofundado no segundo capítulo. Temos dois estudiosos que contribuem de forma indireta ou transversal: Bosi e Bergson, que embasaram-me sobre as questões da memória e de seus labirintos, afirmando sobre a consistência das narrações que estão conceituadas e exemplificadas no segundo capítulo desta tese.

Todos esses autores maravilhosos não basearam seus estudos no universo do circo brasileiro do século XIX e XX. Seria maravilhoso que cientistas tão conceituados pudessem se debruçar sobre esse objeto de pesquisa, mas os estudos e conceitos por eles desenvolvidos aplicam-se ao universo circense e enriquecem esse trabalho.

Os entrevistados fornecem, além de suas experiências rememoradas com consistência, o bastante para gerar análises infinitas sobre o circo e seus conhecimentos práticos que poderiam ser absorvidos por outras artes: a pedagogia, a engenharia, a educação física, administração e outras áreas de conhecimentos.

Nesta revisão bibliográfica, autores que estudam o circo brasileiro de muito perto, como Roberto Ruiz, Daniele Pimenta, Ermínia Silva e Mario Bolognesi, contribuem de maneira vertical para minhas análises e, corroboram acerca de vários aspectos (dramaturgia, circo-teatro, cotidiano, modo de produção, palhaço, história etc.) que atravessam meu trabalho de traçar algumas estruturas de transmissão de saberes nesse empreendimento tão plural.

Juntam-se a esse conglomerado de contribuições acadêmicos e acadêmicas que, como eu, estão em volta da cerca, olhando ora para o terreno, ora para dentro da lona. Às vezes para dentro dos *trailers* e até mesmo para os caminhos trilhados por meio de trens e caminhões: Todos empoleirados nas arquibancadas estudando o desenvolvimento deste espetáculo que encanta e viaja no tempo e no espaço. Citando algumas destas pessoas: Walter de Sousa, Maria Augusta Fonseca, Paulo Merisio, Daniel Marques da Silva, Alda Fátima de Souza, Reginaldo Carvalho da Silva, José G. C. Magnani, Eliene Benício Amâncio Costa, Regina Horta Duarte, Marco A. C. Bortoleto e Verônica Tamaoki, que apesar de não ser uma acadêmica, tornou-se uma grande pesquisadora e quem respeito muito.

A metodologia adotada foi a de entrevistas semi-estruturadas e realizá-las e analisá-las foi um grande exercício de alteridade e sensibilidade para estabelecer, acima de tudo, uma conversa que pudesse fornecer informações técnicas preciosas sobre um universo imenso de temas que formam a memória destes artistas circenses.

Estabeleci que Tabajara Pimenta fosse minha principal fonte de informações em decorrência de sua memória primorosa, já observada nas entrevistas realizadas em meu mestrado. Tabajara exerceu inúmeras atividades no circo, desde seus nove anos de idade (artista, gerente, proprietário, produtor de números, administrador, capataz, lonista, adestrador, para citar as principais). Foi um consultor precioso do Centro de Memória do Circo⁵ e lembrou com minúcias o nome de famílias inteiras, fatos com citações de datas e locais de seu trabalho no circo brasileiro.

A partir das inúmeras entrevistas com Pimenta, foram-me apresentados alguns circenses com quem ele conviveu e que desenvolveram diferentes atividades artísticas, inclusive em outros circos, mas que tiveram os caminhos cruzados aos dele em vários momentos. Essas outras entrevistas sempre tiveram a presença de Pimenta, que ajudava a conduzir o fluxo de informações, com sua percepção aguçada sobre quais fatos poderiam servir como objetos de estudos, ligações ou fechamentos de módulos dessas informações.

Entrevistei a atriz de circo-teatro Cecília Beraldo Rosa, que também tinha feito números de lira e escada sete⁶ e que, já com idade avançada, trabalhou como figurinista, criando o guarda-roupa para outros artistas. Falei ainda com Milton Fabbri, perchista⁷ com um número que viajou pelas Américas.

Tabajara Pimenta também falou muito de sua esposa, Gê Pimenta, e de Geraldo Rocha, Francisco Stringhini, Antenor Pimenta e Miguel Perez, além de outros profissionais com quem trabalhou e aprendeu sobre a cultura circense.

A indexação das transcrições das entrevistas visa demonstrar que esse material bruto tem vários potenciais que foram descortinados pela metodologia da contra entrevista. Os conteúdos podem ser acessados por outros pesquisadores que terão acesso aos vídeos disponíveis, se quiserem aprofundar os estudos de tradição oral, literatura oral e oralidades dos narradores.

O ponto mais importante é que, descrevendo a carreira de Tabajara Pimenta, eu demonstro como se dá a transmissão de saberes no circo por meio dos aprendizados entrecruzados dos entrevistados, das pessoas sobre quem eles falam, dos circos por onde passaram, das cidades por onde circularam e das adaptações por quais passaram ao longo de suas carreiras. Essas trajetórias de vida e de carreira podem ser desenhadas por meio de transversalizações, verticalidades,

⁵ O Centro de Memória do Circo é um centro de memória que contém acervo e diversas histórias das tradições circenses no Brasil. Localizado dentro do centro cultural Galeria Olido, o espaço é mantido pela Prefeitura Municipal de São Paulo e é vinculado ao Departamento do Patrimônio Histórico, da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

⁶ O número de lira é da categoria dos aéreos. É realizado numa estrutura metálica em forma de lira ou círculo suspensa por corda. A escada sete é uma estrutura na qual a artista faz evoluções num trapézio fixado na extremidade superior de uma escada sustentada e equilibrada por um portô, que fica deitado utilizando os pés e as mãos. Na escada com garrafas temos a mesma estrutura da escada sete na qual troca-se o portô por quatro garrafas de vidro.

⁷ O perchista utiliza um dispositivo chamado de percha ou mastro chinês, que é feito de bambú, madeira flexível ou tubo metálico. O número consiste na sustentação feita por um portô (no ombro, na frente da cintura ou até mesmo na testa) para as evoluções dos volantes no alto da percha.

desvios, atalhos, linhas retas, circularidades que estruturam um rizoma pleno, estrutura essa que demonstra como se dá um aprendizado complexo e focado numa atividade diversificada como a de um circense.

A tradição oral é encontrada em várias narrativas, é um ingrediente muito utilizado na cultura circense e é ponto de partida para muitas pesquisas no campo artístico e tecnológico: desenvolvimento de números e movimentos que partem de uma visão tradicional e se transformam por intermédio do conceito de agradar ao público e que geram a atitude de aperfeiçoamento por meio de ensaios e experiências práticas. Tecnologias como a estrutura propriamente dita do circo que passa de uma lona de algodão para uma encerada, uma comprada, costurada, e por fim uma KP 1000⁸ soldada por micro-ondas. Esses exemplos solicitam investimento de tempo, dinheiro e visão profissional. A tradição oral é o veículo e o circense, o combustível.

No quarto capítulo, por meio da metodologia de Jan Vansina a respeito da tradição oral, pude selecionar fatos e exemplos de como se transmite o conhecimento na idiossincrasia circense. Serão expostas ações de ensino-aprendizagem que os entrevistados experienciaram em suas trajetórias e a maneira como contextualizaram esses saberes como, por exemplo, a narrativa da preparação do número de pombos adestrados.

Em relação à fundamentação da tradição oral como meio de transmissão de saberes no circo, foi revelador encontrar os escritos de Jan Vansina, que se agregaram aos estudos de Paul Zunthor que utilizei no meu mestrado, principalmente o aprofundamento que pude fazer acerca da literatura oral criada no circo e a oralidade (nuances fonéticos, musicalidade, expressões, pontuações etc.) que confere ainda mais riqueza às formas de comunicação com o público.

Em relação ao elemento tempo, estruturei um subcapítulo no qual específico algumas tradições orais que mudaram e deixaram de ser repassadas depois de anos sendo compartilhadas: a maneira de se fazer a iluminação; a cultura do trem para o rodoviarismo; do uso exclusivo da madeira para o aço; sistemas de montagens e lonas; e sobre a proibição de animais em circos brasileiros. Tradições que ficaram à mercê da evolução tecnológica e política brasileira e formaram uma estrutura mental que continua em movimento.

Temos o quinto capítulo, dedicado à importância da ambiência para o desenvolvimento da idiossincrasia circense, demonstrando que a inter-relação, o compartilhamento de experiências e o espaço físico geram uma epistemologia nos moldes descritos pelo pedagogo Paulo Freire em sua filosofia sobre educação. Esse capítulo atinge resultados que mostram a forma como se repassam alguns

⁸ Lona com camadas plásticas com uma malha intermediária que concede resistência adicional ao sistema. São encontradas no mercado com gradação de textura crescente (KP 500, KP 1000, KP 1500) e são as mais usadas na estrutura circense.

ensinamentos dentro da estrutura da tradição oral circense, por meios visuais, orais e práticos.

Nas considerações finais, aponto a itinerância como um elemento de extrema importância para a elaboração e a transmissão de saberes, e que a relação com o público impulsiona o conceito "agradar": o público nunca sai do foco do circense. Tudo que é criado tem o objetivo de encantar e cativar a diversidade de pessoas que uma sociedade oferece. Esse entendimento, que faz parte da estrutura mental das pessoas do empreendimento circo, é pouco entendido por artistas de outras artes cênicas, chegando ao ponto de se tornar um preconceito.

A hipótese inicial era de que a tradição oral fosse o mecanismo único de transmissão de saberes, mas a cada capítulo conclui-se que são necessários outros sistemas para catalisar a transmissão de saberes: a memória se torna essencial para a criação de novas alternativas e para a interpretação de novos problemas e demandas; para a relação ética para com seus pares, para elaborar novas estratégias de administração e de gerenciamento, ou seja, tudo que é novo passa pelo filtro do tradicional e da memória. O conceito de rizoma foi acessado para desenhar o movimento complexo do circo itinerante e para explicar como cada platô agrega e transmite os saberes, como cada nova relação gera uma memória, como cada nova cidade promove novas relações. Nas descobertas acerca da ambiência pode-se concluir que é necessária uma condição física para gerar novos platôs, memórias, repasse de tradições, criação artística, técnica e logística e repasse ético, inclusive com quem está fora da cerca.

Aproprio-me das palavras sobre rizoma do filósofo alemão Joseph Vodl que diz: "É um labirinto sem começo e sem fim, sem centro e sem periferia, é um lugar dos encontros imprevistos". E é o que aspiro com esse trabalho: que ele seja um platô e que envolva o leitor nessa viagem.

O material bibliográfico oferecido nesta tese visa contribuir com o fluxo de informações contidas no texto que virá e também para trabalhos de outros pesquisadores, principalmente a transcrição de todas as entrevistas que utilizei para elaboração desta pesquisa.

Na qualificação deste trabalho, foi sugerida a elaboração de um glossário. Fiz o possível para definir alguns termos que surgiram por meio de notas e, fazendo um levantamento na bibliografia consultada, encontrei quatro livros, dois dicionários e uma dissertação nos quais é possível buscar definições acerca de números, aparelhos, equipamentos, atrações e personagens que formam a idiossincrasia circense (RUIZ, 1987, p.141-144; SILVA, 1996, p.149-154; TAMAOKI & AVANZI, 2004, p.343-344; FERREIRA, BORTOLETO e SILVA, 2015, p.235-236, GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006 e MAVRUDIS, 2011. O site do Circodata⁹

⁹ www.circodata.com.br

também fornece um glossário.) Nas entrevistas anexas a esta tese, é possível encontrar uma riqueza de palavras, nomes, apelidos, expressões e corruptelas de estrangeirismos, que são uma indicação para novas explorações acadêmicas que espero poder executar futuramente.

As fotografias gentilmente fornecidas pelos entrevistados ajudam a dimensionar a importância da coletividade e os meios físicos que propiciam as relações. São fotos de pessoas em trens, caminhões, parques, barracas, de crianças, aparelhos e equipamentos sempre com a presença do espírito circense de trabalhar, do fazer, do envolvimento e do comprometimento com uma arte.

No segundo semestre de 2019, Tabajara Pimenta, bem adoentado, forneceu sua última entrevista que foi para o jornalista Alexandre Pignanelli e teve como foco a tragédia ocorrida na cidade de Americana-SP no dia 12 de dezembro de 1949 quando um temporal formou uma tromba d'água que destruiu todo o Circo Universal, de Máximo Bernardes, provocando mortes de munícipes e de circenses. Na época, Tabão (como eu costumava chamá-lo) tinha treze anos e, mesmo assim, forneceu informações vitais (nomes de circenses, parentescos, moradias, dias posteriores à tragédia etc.) para a montagem de uma matéria muito consistente acerca desse acontecimento e da história do Circo Universal.

São informações relevantes que fecham algumas ideias e abrem outras questões demonstrando que muitas pesquisas ainda devem ser iniciadas e aprofundadas para termos uma visão abrangente e não simplificada a respeito do circo.

2 MEMÓRIA E SUA CONSISTÊNCIA: SÓLIDA COMO UM MASTRO.

Ouvindo depoimentos orais, constatamos que o sujeito mnêmico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca, ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência. (BOSI, 2003, p.44).

Neste capítulo, desenvolverei as questões relativas à memória como um elemento tangencial às narrações dos entrevistados pois temos muitas ramificações de assuntos que precisaram ser contornados por meio de perguntas, observações, retificações, ratificações e pausas para reflexão sobre as diversidades de informações que eram ou não relevantes no momento.

A metodologia permeia a análise da memória, ao mesmo tempo que as informações foram fornecidas: era necessário entender como elas chegavam à narração e como serviriam de trampolim para o fluxo da entrevista. O intuito foi fornecer ao leitor um pouco dessa experiência de acessar as memórias desses mestres.

Em suas narrativas que falam a respeito de formação, Tabajara fala de sua infância, de observações da carpintaria circense, de entradas como “comparsaria”¹⁰ no circo-teatro, de manhãs de treinamentos de muitas repetições, de mingau de aveia e banhos frios, além de assistir ao trajeto de seu pai como porta-voz, mestre de pista, “clon”¹¹ e palhaço de destaque nos circos da família.

A importância da memória e da lembrança ganhará contornos na escrita abaixo e as palavras de Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY apud in BOSI, 2003, p.64) contribuem para introduzir esses conceitos: “O tempo da lembrança não é o passado, mas o futuro do passado”. Esses fundamentos perpassam a análise das entrevistas e nos ajudam a compreender quão valiosas são as narrações dos entrevistados e suas lembranças no contexto estudado. Como bem diz BOSI: “O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos da escolha e rejeição em relação ao que será lembrado”. (BOSI, 2003, p.54).

É fato que a memória de Tabajara Pimenta é extremamente confiável. Pude conferir por meio de inúmeras situações nas quais, por meio de conversas informais em família, entrevistas e questionamentos em encontros formais (mesas redondas, palestras e gravações de documentários), ele forneceu informações sobre famílias

¹⁰ Comparsaria é um termo circense usado no circo-teatro que define o trabalho como figurante numa peça teatral, ou seja, que não tem falas complexas ou papel que define mudanças dramáticas no conflito.

¹¹ Clon é uma corruptela para a palavra clown, o personagem que faz escada para o palhaço principal da entrada ou reprise. Se apresenta numa forma elegante, com pintura predominantemente branca e com detalhes suaves em cor preta e vermelha.

circenses, artistas e seus números e assuntos diversos sobre sua intensa e extensa experiência. Sua memória conseguia ser precisa em relação aos fatos, às datas e aos locais dos acontecimentos.

Essa característica não é um dom, ela foi trabalhada desde sua infância por seu pai que tinha o hábito de montar álbuns com artigos de jornais que eram publicados com notícias sobre o circo em que trabalhavam. Com esse procedimento, pai e filho visualizavam os contextos históricos e geográficos de suas experiências, já que o pai também anexava outras notícias - sobre fatos não relacionados ao circo - como por exemplo, a manchete do fim da Segunda Guerra Mundial, que foi colocada junto à informação de estreia do número de malabarismo de Tabajara Pimenta. Ecléa Bosi (2003) dá um embasamento acerca dessa qualidade exemplificada por meio de Pimenta:

A memória dos velhos pode ser trabalhada como um mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal de cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições (escola, a igreja, o partido político) e que existe a transmissão de valores de conteúdo, de atividades, enfim, os constituintes de cultura. (BOSI, 2003, p.15).

Essa metodologia, trabalhada por anos a fio, estruturou uma habilidade notável ao principal entrevistado. Infelizmente, também me disse que esses álbuns foram descartados pelos irmãos após o falecimento de sua mãe e posterior esvaziamento da casa da família. Entendo que essa metodologia com o arquivamento de fotografias tiradas por ele com comentários anotados no verso, mais os artigos de jornais, formaram a habilidade de Tabajara Pimenta em guardar datas e locais com muita fluência, possibilitando a relação com fatos ocorridos com outras pessoas.

Além de ser entrevistado sobre os vários saberes do circo, Tabajara pôde acompanhar as outras entrevistas, colaborando com alguns complementos que ajudassem os amigos. Ao observar a potência de sua memória, pude perceber, também, que ele se continha em vários momentos das narrativas dos colegas, como se se lembrasse de algo importante, mas que não considerava relevante ao tema: parecia que ele havia ganhado consciência sobre a necessidade de se desenvolver um fluxo da memória acessada.

Essas observações acerca da memória e a consciência de não interromper seus amigos me impeliu a realizar uma contra-entrevista com Tabajara, que consistiu em obter informações objetivas sobre os fatos narrados pelos entrevistados anteriores: nomes, fatos, situações, entre outros detalhes. Sempre observando se havia absorvido algum aprendizado, o como foi feito, quem transmitiu

conhecimentos, a influência da ambiência etc.

Esse método me permitiu obter informações preciosas, como por exemplo, a importância de Francisco Stringhini no desenvolvimento artístico dos três entrevistados e de como ele transferiu saberes valiosos sobre capatazia para Tabajara Pimenta. Sem a contra-entrevista eu não saberia que ele foi contundente na vida de Cecília Rosa, com quem Stringhini foi casado. Ela não quis falar sobre ele, por respeito ao atual marido Miguelzinho, mas Tabajara falou sobre o número que faziam juntos e a relação que cresceu e se dissolveu.

Tive acesso à entrevista gravada por Pignanelli e fiquei impressionado sobre como uma nova metodologia de aplicação de perguntas focadas num acontecimento pontual e numa data específica pode desprender informações novas para minha pesquisa, inclusive de dados que já havia me dedicado a conseguir, como, por exemplo, o nome do primeiro marido de Cecília Beraldo Rosa: Fioravante Felici, que era motorista e palhaço no Circo Universal. Como nada surge do nada, nesta mesma época, havia dois artistas no circo em questão que faziam o número de escada sete e que devem ter inspirado Cecília a montar, futuramente, com Francisco Stringhini. Eram eles: Dalva Escobar e Solano Gimenes.

Algumas informações importantes - extraídas da última entrevista de Tabão - relativas ao Circo Universal: era de estrutura de pau fincado e montado próximo à estação rodoviária, tinha iluminação elétrica, alguns circenses moravam em barracas no pátio do circo e famílias alugavam casas na cidade durante a temporada (uma delas era a família Pimenta, de Tabão). Havia também um número com um transformista chileno chamado Nilo Durval; a média de tempo de trabalho dos circenses era de dez anos; como a lona não era encerada, não houve espetáculo naquele dia de chuva. As pessoas que estavam nas barracas sofreram perdas materiais e pessoais e o circo foi totalmente destruído, levando cerca de um ano para se reerguer.

Uso as palavras de BERGSON (apud BOSI, 2003, p.68) para sensibilizar acerca da importância das narrações dos entrevistados: "Lembrança não é uma percepção mais fraca, percepção não é uma lembrança mais intensa. Percepção são alucinações verdadeiras". Constatei que para desenvolver um fluxo de lembranças relativas ao assunto em questão, faz-se necessário promover um ambiente propício ao chamamento das lembranças e a presença de um cúmplice ajuda muito na qualidade das informações.

Com Milton Fabbri, Tabajara lembrou de como a habilidade de Stringhini em ensinar, contribuiu para o aperfeiçoamento de um número de salto mortal com bolas. Com as contraentrevistas, me movimentei para fazer uma entrevista especial com Tabajara sobre esse professor que, de fato, era a materialização de um agente da

tradição oral. Esse método foi utilizado em outros encontros com Tabajara Pimenta, nos quais ele falou sobre outras personalidades importantes para seu aprendizado: Alipio Gomes Miguel, o Miguelzinho (marido de Cecília), que foi artista, capataz e fabricante de lonas; Gê Pimenta com quem adestrou pombos; Antenor Pimenta, de quem foi sócio; Geraldo Rocha Ferraz, para quem administrou vários circos; e outros nomes com quem trabalhou, aprendeu e ensinou sobre circo.

Ao entrevistar Cecília Beraldo Rosa e Milton Fabbri, pude comprovar a eficácia de minhas observações referentes à memória de Tabajara, que me indicou e me acompanhou nas conversas com os dois primeiros citados. Pimenta lembrava de datas, pessoas e lugares que completavam as narrativas dos amigos, ajudava na fluência dessas narrativas e vice-versa e assim, os fatos ganhavam contornos mais fortes e reais.

Como já dito, os três são da mesma faixa etária, da mesma geração - embora Cecília seja tia materna de Tabajara, a diferença de idade entre eles era de apenas seis anos - e foram companheiros de trabalho em alguns circos. Esses fatos corroboraram para que a presença de Tabajara alinhasse algumas informações sobre os circos e seus donos, sobre as praças, datas e cidades que contextualizavam as informações técnicas e de transmissão destes saberes.

Tabajara Pimenta adorava falar sobre sua vida no circo e podia falar sobre qualquer aspecto, pois trabalhou em várias frentes e para vários circos ao longo de sua vivência em nascer no circo, em 1936, até sua aposentadoria, em 2014 com 78 anos. Tive várias conversas com ele no âmbito familiar. De forma descontraída contava muitas características pitorescas dessa vivência, mas quando comecei a trabalhar minha dissertação de mestrado, em 2015, sobre a formação do palhaço circense, constatei que se lembrava de muitos detalhes sobre a carreira do pai, que era palhaço. Nas entrevistas realizadas com ele, não foi difícil sistematizar um método que ele pudesse enxergar e deixar fluir sua memória: falar, lembrar, contextualizar o tema, desmembrar para outros aspectos e retornar ao tema.

Essa metodologia foi absorvida de tal maneira que ele passou a aplicar com outros entrevistadores, tornando-se um grande contribuinte nos assuntos ligados ao circo a partir de 1945, pois acompanhava à distância o trabalho de seus companheiros circenses que continuam na ativa.

A repetição em contar suas histórias reforça a memória, a mantém sólida, viva, e ajuda a conservar os detalhes. Quando Tabajara era apresentado a uma pessoa ele logo perguntava de onde a pessoa era e, a partir dessa pergunta ele localizava em sua memória as lembranças sobre a cidade citada, falava detalhes sobre ela e introduzia histórias sobre o circo naquela região. Ele sempre dizia que já correu o Brasil muitas vezes e que só não montou circo em Fernando de Noronha,

porque não é permitido. Esse exercício de memória é um método muito potente de lembrar e expor experiências. As palavras de BOSI (2003, p.61) reforçam essa narração sobre Tabajara: "O passado, a rigor, é uma alteridade absoluta, que só se torna cognoscível mediante a voz do narrador".

Quando os três entrevistados narram suas lembranças e os fatos de suas vidas, eles nos trazem um contexto histórico-social e introduzem uma postura dialética do contexto apresentado, pois sofreram preconceitos por exercerem uma atividade muito diferenciada. Sendo assim, recorro novamente a BOSI (2003): "Não há métodos fáceis para reconstituir uma cultura popular: ela é uma história tecida de silêncios, uma vez que pertenceu sempre às classes dominantes". (BOSI, 2003, p.64).

As memórias de Cecília Beraldo Rosa têm muita clareza em relação ao circo-teatro, que foi sua primeira atividade circense. Ela descreve as montagens teatrais e as atitudes dos ensaiadores das peças nas quais atuou, falando que alguns eram muito severos e mandavam repetir muitas vezes as cenas, as marcas e as entonações, até que ficassem como o idealizado.

Ela chegou no circo por ter se tornado órfã de seu pai que havia instruído que ela deveria ser criada por seu compadre Arlindo Pimenta, casado com sua outra filha Graciana, ou seja, pelos pais de Tabajara. Ela tinha dez anos e já havia terminado a quinta série, formação que contribuiu para a leitura de textos teatrais das peças no primeiro circo.

Cecília ajudou a criar os sobrinhos enquanto observava e admirava sua irmã trabalhando no circo-teatro e, se adaptou rapidamente ao universo circense participando na comparsaria das peças em personagens infantis, oportunidades que lhe motivavam e geravam uma renda extra. Ela, como toda criança circense da época, participava do aprendizado corporal típico realizado todas as manhãs, quando treinava contorcionismo, malabarismos e acessava alguns aparelhos (rola-rola, lira, arame bambo etc.).

Em 1950, com vinte anos de idade, já participava das duas partes dos espetáculos do Circo Universal de Máximo Bernardes: na primeira parte fazia lira e na segunda era atriz de peças como "De amor também se morre".

Voltando à potência de sua memória, tive acesso a uma entrevista gravada em 1999 por Daniele Pimenta para sua dissertação de mestrado, ainda em fita cassete, na qual Cecília narrava sua carreira como atriz de circo-teatro. Comparando com a entrevista dada a mim, constatei que sua memória se manteve fiel aos fatos narrados sobre os circos-teatro nos quais trabalhou, conservando os nomes dos ensaiadores, das peças montadas, alguns trechos de texto, a dinâmica dos ensaios, as experiências de apresentações e, se lembrando dos figurinos e da relação com o público.

Outros fatos submergiram na entrevista dada a mim, mas com a contribuição de Tabajara Pimenta, geraram-se alguns "ganchos" que puxavam informações relevantes ao trabalho em si. Outro fator de diferenciação foram as perguntas relacionadas ao aprendizado geral do circo, sobre seu trabalho como acrobata e aspectos gerais de sua carreira.

A memória de Cecília trouxe fatos importantes para comprovar a consistência das informações relacionadas à transmissão de saberes, tais como: como se davam os ensaios e treinamentos; quem promovia esses treinamentos; a disciplina e as didáticas das atividades; a produção dos números; a rotina diária; a comparação entre vários circos nos quais trabalhou; as mudanças de atividades em relação ao gosto do público; aposentadoria etc.

Milton Fabbri forneceu uma entrevista muito longa, com três horas, e pediu que fosse realizada no Centro de Memória do Circo, no centro de São Paulo, capital. Foi o único que não desejou trabalhar na própria casa, o que foi uma novidade para mim. Entendo que estar num ambiente familiar ajuda o fluxo da memória. Um fator que corrobora para essa afirmação é o acesso a fotografias, que permite lembrar de locais e pessoas associados ao tema da entrevista. Com Fabbri foi mais trabalhoso e a contribuição de Tabajara foi crucial, pois ajudou o amigo a manter um fluxo.

Em alguns momentos da narração relacionados ao trabalho fora do Brasil, tanto eu quanto Tabajara percebíamos que Fabbri fazia confusões temporais desconexas à narração, pois ele passava a narrar conversas pessoais com pessoas que não identificávamos. Essa maneira de narrar tinha muita semelhança com "causos", histórias com teor ficcional, mas Tabajara conseguia clarear perguntando pelas pessoas envolvidas, pelo lugar e o circo onde se deu o fato.

A entrevista de Fabbri abrangeu seis gerações. Do avô que tinha um circo pavilhão até sua bisneta, que começa a ensaiar um número fora do país. Ele assinou contratos com vários circos internacionais que viajaram a América Latina, Central e do Norte. O último país em que trabalhou foi Canadá. Obteve ganhos que possibilitaram comprar elefantes e almejar ser dono e sócio de circos. Sua carreira se concentrou nos números de percha, parada de cabeça e saltos, trabalhando também como palhaço saltador, mestre de pista e barreira. Seus principais parceiros foram Abelardinho (parente de Piolin) e sua esposa Jane que era sua portô¹² no número de percha.

Milton Fabbri teve uma carreira muito rica em experiências de contratos artísticos com empresas dentro e fora do Brasil, que são compostas de muitos detalhes. Por isso, dentro das três horas de entrevista, teve dificuldades em manter o fluxo de fatos, mas Tabajara contribuiu em fomentar um clima de companheirismo

¹² Portôs são artistas que são a base de sustentação dos números circenses, oferecendo força e equilíbrio para os volantes, que são os que saltam, fazem as piruetas e trabalham com flexibilidade, agilidade e também equilíbrio.

e de confidências, trazendo à tona fatos hilariantes e com grande teor de informações pertinentes à transmissão de saberes no circo. A prova disso se configura no interesse das descendentes de Fabbri em continuar no universo circense, desenvolvendo números e morando em circos.

Entendo que a dificuldade de Fabbri em manter sua memória e suas lembranças em um fluxo que separasse assuntos ou temas vai ao encontro da riqueza de experiências ocorridas em sua trajetória. Mesmo que dividíssemos em fases (infância, viagens com o pai, primeiros trabalhos, casamento, criação de seu número mais potente, filhos, ser proprietário e sócio de circos, aposentadoria, netas etc) ainda assim as memórias mais relevantes seriam as referências do fluxo das narrações. A solidez e a concretude das memórias têm relação com as experiências mais potentes do entrevistado.

A memória é a matéria essencial deste trabalho; ela é sólida e confiável e é quem conserva os saberes que a tradição oral se ocupa em transmitir para as gerações futuras. Essa matéria concreta será desmembrada para análise em outros planos: o conceito de rizoma, a ética circense, a tradição oral como veículo de transmissão de saberes, o público como alavanca da inventividade e a ambiência como fator de aglutinação e de compartilhamento de saberes

Distração tem origem em dis-tração ou desvio do eixo de tração pelo qual somos puxados. O aluno escuta a aula e anota no caderno aquilo que da matéria lhe parece proveitoso. No entanto, em certos momentos, ele esquece de anotar para não perder as palavras do professor que narram algo que desperta seu interesse, suspende a anotação e o espírito se perde em lembranças, idéias, relações com episódios vividos. Estes salutares momentos de distração vencem o utilitarismo e alargam o conhecimento. (BOSI, 2003, p.40).

A citação de BOSI (2003) introduz minha experiência ao entrevistar os três colaboradores: foi preciso me colocar em diferentes pontos de vista para poder captar os vários aspectos das narrativas e, ao me colocar nessas posições, também pude me enxergar como na citação acima e sentir que meu conhecimento estava se expandindo como se estivesse me colocando diante de uma fagulha de experiência da tradição oral, buscando absorver conhecimentos diversos. De alguma maneira, essa sensação não sustenta o fato de que as atividades e experiências circenses possam ser transmitidas oralmente para um pesquisador que tem apenas uma proximidade artística via teatro popular. No entanto, isso não me impede de apreciar e analisar esse universo tão rico culturalmente sem, necessariamente, aprender algo técnico e objetivo como uma experiência, mas me coloquei de forma porosa em relação à ética que emanou das entrevistas.

Minha preocupação constante neste trabalho sempre foi a de tentar captar a intensidade da narrativa para gerar perguntas que não quebrassem o fluxo da memória e que não fugissem do tema¹³ da entrevista. Sendo assim, afirmo que obtive o melhor que a memória dos colaboradores poderia oferecer, além de submeter um método de cruzamento de informações entre os mesmos.

Até o final do século XIX, cada circo era constituído por uma família, geralmente estrangeira. A partir deste período, verifica-se o enraizamento destas famílias no Brasil, o entrelaçamento das diversas famílias através de casamentos, sociedades, contratações de famílias artistas. Assim como a resultante do enraizamento é uma nova linguagem, o nascimento de filhos brasileiros com nomes brasileiros, a interligação e a fixação das famílias resulta, também, em um processo de socialização/formação/aprendizagem e uma organização do trabalho, em que os saberes, práticas e a tradição serão os balizadores da continuidade e manutenção do circo. (SILVA, 1996 p.13).

Ermínia Silva descreve o desenvolvimento do circo-família no Brasil, a mesma base da qual vieram Tabajara Pimenta, Cecília Beraldo e Milton Fabbri, além de seus outros contemporâneos citados em suas entrevistas. Essa origem familiar se preserva nos dias de hoje, esses mestres encontraram novas maneiras de propagar seus conhecimentos e artes fora do circo, seja por meio de escolas, projetos sociais e até mesmo no meio acadêmico. Esse potencial de inventividade em reelaborar o circo e transmitir saberes é nato no circense, as novas gerações continuam absorvendo conhecimentos e práticas desses mestres que passaram por muitas mudanças, e não é algo fácil para muitos deles ter que passar seus conhecimentos para jovens que não são seus filhos e filhas já que aprenderam com a tradição oral alicerçada sobre um ambiente muito mais fértil, se comparado, no mínimo, a uma escola de circo debaixo de uma lona.

Mas o circo-família só existiu até o momento em que estava fundamentado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas; através da memória e do trabalho, e na crença de que era necessário que a geração seguinte fosse depositária do saber circense. Saber transmitido oralmente, que pressupõe também todo um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense. (SILVA, 1996 p.13).

É certo afirmar que sem as contribuições narrativas dos participantes desse período histórico do circo brasileiro, seria muito difícil reconstruir os aspectos sobre transmissão de saberes e como se dá essa estrutura rizomática do circo brasileiro

13 Nos encontros com os entrevistados eu procurava traçar um universo de assuntos que me interessavam para que o narrador pudesse buscar, por conta própria, essas conexões. Era natural que se desencadeassem algumas dispersões quando havia lembranças de algumas pessoas ou fatos que geravam outros chaveamentos, mas combinávamos que eu traria a conversa de volta para os trilhos do tema abordado.

até a contemporaneidade. Essa corrente de transmissão de saberes para as gerações seguintes sofreu uma mutação inesperada pelos próprios circenses, pois muitas proles resolveram não serem mais artistas, proprietários e administradores de circo. Ainda assim, uma grande parcela de jovens, de fora do universo circense, se voltou e se dedicou às atividades do circo. Houve uma mudança de paradigma que provoca comentários desses mestres advindos do circo-família de que o que essa nova geração aprende não é circo. No entanto, existem outros mestres que passaram a entender que surgiu um novo perfil para quem devem ser transmitidos os saberes da melhor forma possível.

Tabajara Pimenta viu seus filhos saírem do circo para estudarem e terem oportunidade de se dedicarem a outras atividades. Em 2001, ele foi convidado a coordenar uma escola de circo do Município de Ribeirão Preto e repassou o que pôde aos jovens alunos, tendo consciência de que era uma outra geração de possíveis artistas circenses que poderiam, ou não, se profissionalizar.

Essa generosidade, que só se vê em verdadeiros mestres do circo - pois eles sabem que uma das possibilidades de trabalho do circense é o cachê fora do circo - fez com que Tabajara realizasse muitas dessas atividades entre 1977 e 1980¹⁴, juntamente com sua esposa Gê Pimenta, quando deixaram a itinerância para se fixar em São Paulo. Gê tinha números com pombos adestrados e ele fazia número de equilíbrio com bolas.

Cecília trabalhou em circo até se aposentar definitivamente, mas seu marido Miguelzinho, além de fabricar lonas, fazia cachês com número de cães adestrados. Fabbri também se aposentou definitivamente, mas passou seus conhecimentos a seus filhos e netas. Segundo RUIZ, 1987:

Essa reunião de gente, no mundo inteiro, deu ensejo também ao nascimento da grande e única família circense, gente de todas as procedências, de todas as cores e religiões, numa democracia ideal, hoje neste circo, amanhã naquele. (RUIZ, 1987, p.19).

A memória desses membros do circo-família tem uma importância vital no que diz respeito à história do circo brasileiro e à transmissão de saberes pois, dentro da idiossincrasia circense, todo conhecimento se projeta para o futuro, se adapta, se dilata, se reinventa, seja com familiares, com agregados, aventureiros, estudantes de projetos sociais ou acadêmicos.

¹⁴ Após esse período, Tabajara voltou a itinerar como gerente de circos.

3 O CONCEITO DE RIZOMA APLICADO AO CIRCO: O QUE ACONTECE DENTRO E FORA DA CERCA.

O rizoma pode perfeitamente funcionar como um princípio geral para o norteamo de análises em grupos, indivíduos, sociedades e culturas. Podemos pensá-lo como uma metodologia, um questionamento que pode atuar tanto em níveis materiais como os imateriais. (BORGES E CABRAL, 2006, p.11)

Associar os conceitos de rizoma de Deleuze e Guattari às idiossincrasias do universo circense é algo totalmente possível e coerente se considerarmos, principalmente, os princípios básicos que partem da definição em botânica: um caule subterrâneo que se dedica a realizar trocas estreitas com o solo circundante. Colocado dessa maneira, quase como uma metáfora da complexidade desenvolvida pelos dois autores que buscam, acima de tudo, um projeto construtivista da contemporaneidade em vez de somente criticá-la, são conceitos que não se limitam à materialidade, mas também à imaterialidade da realidade.

A dupla de filósofo e psicanalista forneceu conceitos que podem ser aplicados para analisar vários tipos de constelações rizomáticas¹⁵. No caso, o circo apresenta possibilidades palpáveis com os princípios de rizoma dos autores: conexão e heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, e cartografia e decalcomia.

Interessa muito mais ao assunto os pontos de conexão com o sistema aberto do conceito de rizoma e como tratar a realidade do circo.

É certo que os autores de Mil Platôs utilizam todos os componentes de um tratado clássico de filosofia (ontologia, física, uma lógica, uma psicologia, e uma moral e uma política), no entanto, não se desenvolve dentro de uma lógica indo de um a outro componente, pois dão mais peso ao espaço em relação ao tempo e ao mapa do que à árvore. Nas palavras dos autores de Mil Platôs:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e...e...e...". Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.34)

O filósofo alemão Joseph Vodl (2017), da Universidade Humboldt de Berlim, diz haver três características principais de um rizoma:

a. É um labirinto sem começo e sem fim, sem centro e sem periferia com estruturas de passagens com atalhos e desvios nunca em linhas diretas e retas:

¹⁵ Termo utilizado para definir um universo cultural que passará por uma análise com os conceitos desenvolvidos por Guattari e Deleuze.

- b. Não apresenta um fio de Ariadne;
- c. Lugar dos encontros imprevistos. (VODL, 2017)

Como pode ser observado, rizoma é um sistema de evolução típico, no qual o ambiente permite mutações por causa das trocas feitas com esse ambiente. Se analisarmos as entrevistas por esse prisma, veremos que o circo oferece todas as condições para se associar a um rizoma e às suas possibilidades de multiplicidade, em que tudo está conectado como uma rede ao mesmo tempo que conservam suas interdependências.

Com o intuito de gerar uma análise mais objetiva, coloco abaixo o "*curriculum vitae*" de Tabajara Pimenta, que contém uma legenda sinalizando quando os outros entrevistados surgem na trajetória do nosso sujeito base ou platô principal. Com esse "*curriculum*" é possível visualizar uma amostragem do conceito de rizoma na troca de saberes entre os colaboradores.

CURRICULUM VITAE DE TABAJARA PIMENTA, o TABÃO.

APRESENTAÇÃO INICIAL

Nascido em Três Corações – MG em 23 de setembro de 1936

Avós: Antônio Pimenta (Dentista) e Verônica Caligari Pimenta.

Tio Avô: Juvenal Pimenta¹⁶ ;

Pais: Arlindo da Silva Pimenta e Graciana Pimenta;

Tio e Tia: Antenor Pimenta e Jacira Pimenta, também circenses.

O Pai, Arlindo começou no circo (com 17 anos) de Juvenal Pimenta em torno de 1920 (Circo Pimenta, que se tornou o Circo-Teatro Pimenta e posteriormente, Circo Novo Horizonte). Depois foi seguido pelo irmão, Antenor Pimenta.

Competências:

Artista e Administrador Circense

Fabricação e Montagem de circos e estruturas afins

Relações públicas e organização de eventos circenses

LEGENDA:

*Circo-teatro;

¹⁶ Todos os dados obtidos em entrevistas e bibliografia indicam Juvenal como o precursor da arte circense na família; entretanto, Antenor Pimenta dizia que inicialmente representava como seus avós faziam na Europa, indicando ligação anterior da família com o circo. Infelizmente nenhum dos familiares vivos atualmente pôde nos ajudar a esclarecer se a família era circense antes de Juvenal Pimenta. Sabe-se que o sobrenome da Silva Pimenta não era o sobrenome original da família que, vinda da Itália, adotou-o ao providenciar documentação brasileira, escolhendo Silva por ser o nome mais comum no Brasil e Pimenta (sobrenome do escrivão que fez os registros) para distinguir a família. Antenor e seus irmãos registraram seus filhos sem o Silva e atualmente a família tem apenas o nome Pimenta. (PIMENTA, 2003, P.11)

©Cecília Beraldo Rosa;
 ‡Milton Fabbri;
 ¨Gê Pimenta;
 ∞Francisco Stringhini;
 ØAlípio Gomes Miguel (Miguelzinho);

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

Foi artista circense entre 1945 e 1960, tendo excursionado por todo o país como membro das companhias abaixo:

1945/50 – CIRCO TEATRO UNIVERSAL, de Máximo Bernardi. [* , © , ∞]

Função: Equilibrista

1950/54 – CIRCO TEATRO ROSÁRIO, de Antenor Pimenta. [* , © , ∞]

Função: Malabarista

1954/55 – CIRCO HAMBURGO, de Manoel Pires.

Função: Malabarista

1955/56 – SUPER CIRCUS, de Alaor Seissel. [© , ∞ , ‡]

Função: Malabarista

1956/58 – CIRCO MUNIQUE, de Família Palácios. [© , ∞]

Função: Malabarista

1958/60 – BARNUNS CIRCUS, de Gilberto Rocha Ferraz. [© , ‡]

Função: Malabarista

Entre 1960 e 1975, além de artista, foi diretor e proprietário das seguintes companhias circenses:

1960/64 – GRAN ROSÁRIO CIRCUS. [© , ‡ , Ø , ¨]

Função: Malabarista, diretor e proprietário em sociedade com Antenor Pimenta.

OBSERVAÇÃO: Tabajara Pimenta confidenciou que depois da saída de Antenor Pimenta da sociedade, ele adotava outros nomes para o mesmo circo (DUMBAR CIRCUS e GRAN BARNUS CIRCUS) para poder repetir as praças num possível caminho entre cidades.

1964/66 – NOVO CIRCO AMERICANO. [© , Ø , ¨]

Função: Malabarista, diretor e proprietário em sociedade com Geraldo Rocha Ferraz.

1966/74 – NEW AMERICAN CIRCUS. [© , Ø , ¨]

Função: Malabarista, diretor e proprietário em sociedade com Geraldo Rocha Ferraz.

Entre 1974 e 1977, atuou como artista e gerente operacional:

1974/77 – MONUMENTAL CIRCO CHARLES BARRY, de Charles Barry.[¶]

Função: Malabarista

Entre 1977 e 1980, Tabajara Pimenta e família se estabeleceram em São Paulo (capital) para os estudos dos filhos. Trabalhou com Gê Pimenta fazendo seus números de bolas e com pombos -por cachês- em festas e outros circos, além da atuação como consultor técnico de construção e montagem de lonas:

1977/1980 – APRESENTAÇÕES POR CACHÊS FECHADOS EM FESTAS E CIRCOS. [¶]

1977/80 – MIGUEL LONAS SP. [Ø]

Função: Consultor técnico na fabricação de circos e coberturas

A partir de 1981, até 1994, assumiu o cargo de gerente geral em importantes companhias circenses brasileiras:

1980/82 - CIRCO DI ROMA, de Roberto Robattini.

1982/83 - CIRCO BISMARCK, de Geraldo Rocha Ferraz.

1983/84 - CIRCO DI ROMA, de Roberto Robattini.

1984/87 – CIRCO MOSCOU, de Rutener Domingo Martins e José Régis Barbosa.

1987/88 – CIRCO BARTHOLO, de Rui Bartholo.

1988- CIRCO HATARY, de Walter Bartholo

1989/93 – PARK CIRCUS WORLD, de Rui Bartholo

1993/94 – GRAN REAL CIRCUS, de Norival Ribeiro Dutra.

De 1994 a 2014, passou a atuar como gerente geral de Parques de Diversão:

1994/2001 – CENTURY PARK, de José Paulo Leite.

2002 (3 meses) – PARQUE BRASÍLIA, de Homero Ribas.

2002/07- ITA PARK, de Edilson Alves Moreira.

2008/14 – PLAY CITY, de Manoel Gomes

Entre 2001 e 2002 coordenou a Escola de Circo da Prefeitura de Ribeirão Preto-SP.

De 2015, quando foi homenageado por sua contribuição com o circo brasileiro, até três meses antes de seu falecimento, contribuiu inúmeras vezes, com diversos pesquisadores, prestando informações sobre o universo circense em encontros no Centro de Memória do Circo em São Paulo capital.

FIM DO *CURRICULUM VITAE*

Apesar do desenho linear apresentado por esse currículo, ele se enquadra

perfeitamente dentro dos conceitos de rizoma e seus princípios mais específicos. Escolhendo-se qualquer ponto da vida profissional de Tabajara Pimenta, vamos encontrar situações de conexão e de heterogeneidade, como quando convida o pai de Gê Pimenta (sua futura esposa e parceira de números) e toda a família de músicos mirins de seu futuro sogro a trabalharem no Gran Rosário Circus, em 1962. Esse fato gerou inúmeras conexões, como por exemplo, dois casamentos: o do próprio Tabajara e de seu irmão Ary com Tereza, irmã de Gê. Essas conexões se multiplicaram com a agregação de novas pessoas e com experiências completamente heterogêneas ao longo de suas trajetórias no circo. Esse princípio define que "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, P.12).

Em relação ao princípio da multiplicidade, a ambiência do circo fornece muitas ramificações numa só pessoa ou atividade, que sofrem mutações definitivas com a própria experiência em si. Deleuze e Guattari (1995, p.14) destacam que "as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras." Princípio que vai ao encontro de uma das características mais presentes no circense: a porosidade em relação às situações externas de cada indivíduo, e mesmo a de um coletivo, que gera uma habilidade em se adaptar e criar alternativas de fuga dessas diversidades.

Exemplifico esse princípio com a relação com o público, ou melhor, os vários públicos que um circense encontra no tempo e no espaço, e que movimentam essa alteridade em forma de inventividades, como no caso narrado por Cecília Beraldo que fazia um número de "Escada Sete". Nesse número ela sobe numa escada de mais de cinco metros, na qual é montado um pequeno trapézio numa outra escada menor e perpendicular à maior. Ela fazia evoluções nessa escada em forma de sete, sustentada por um portô que, deitado, segurava todo o sistema com as pernas. Tempos depois, ao se separar deste portô especializado, Cecília adapta o número, quando substitui o portô por quatro garrafas, tornando o número mais ousado e curioso para o público.

Outro exemplo é encontrado no circo-teatro, produzido pelo Gran Rosário Circus e dirigido por Antenor Pimenta, que escrevia adaptações do cinema para o teatro, trazendo para o público um verdadeiro transladamento¹⁷ de roupas, frases,

¹⁷ Termo usado por Antenor Pimenta e repassado para Tabajara Pimenta, que define a ação de copiar e transcriar um filme e transformá-lo em teatro.

visagismos¹⁸ e cenografia. Essas peças eram levadas a cidades nas quais não havia cinema, mas onde o público ouvia falar de filmes como ...*E o vento levou*.

A-significante: distinguimos as "semióticas significantes" - aquelas que articulam cadeias significantes e conteúdos significados - das "semióticas a-significantes", que agem a partir de cadeias sintagmáticas, sem engendramento de efeitos de significação no sentido linguístico. Elas podem estar diretamente conectadas com seus referentes no quadro de interação diagramática. Exemplo de semiótica a-significante: a escrita musical, o corpus matemático, as sintaxes informáticas, as dos robôs, etc. (GUATTARI e ROLNIK, 2000, p.317) .

Com o princípio de ruptura a-significante encontramos a característica em que "um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.15), e ainda:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentadas explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. estas linhas não param de se remeter uma á outras. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.15).

Outra definição de ruptura a-significante que considero elucidativa e que corrobora com o fluxo do entendimento do conceito de rizoma, vem de Parpinelli e Souza:

Não obstante, sob influência de dispositivos de controle, o plano de consistência das multiplicidades vê a atividade das linhas de fuga e da desterritorialização se estratificar, organizar e territorializar, ou então se perder no "buraco negro" da esquizofrenia clínica. É nesse ponto que entra em questão o princípio de ruptura a-significante. Considerando-se que a palavra significante advém da palavra signo e que esta, por sua vez, possui um valor e um sentido já instituído, o a-significante pode ser entendido como o novo, como sendo uma intensidade que suga para fora, aspira e transforma o velho conceito, valor, sentido, etc. O a-significante abrange ainda os componentes que sustentam os signos e que auxiliam na composição de um sentido, ou seja, o papel sob o qual está escrita uma mensagem, a caneta que a escreveu, a própria tinta desta caneta, as marcas de mordida na superfície plástica desse objeto, etc. O princípio do a-significante se configura como uma potência de ruptura com o já *instituído*¹⁹, visto que precede o significado em si. Desse modo, este princípio ajuda a manter viva a conectividade desterritorializante da multiplicidade, já que possibilita a conexão com o novo, com o criativo, com

18 Visagismo vem da palavra francesa "visagem" que quer dizer "rosto". O termo é muito usado para definir características da maquiagem, de sobancelhas e cabelos. Também ganhou difusão no teatro para definir o conjunto de hábitos e costumes de uma época, de um povo e de uma idiossincrasia. Exemplo: quando queremos estudar os usos e costumes dos anos 1970 no Brasil, encontraremos um vestuário específico utilizado pelos jovens: calça "boca-de-sino", sapatos plataforma, camisa cacharrel com gola alta etc. Encontraremos um penteado específico, como também maquiagem, maneira de andar, dançar, falar, esse conjunto é o visagismo.

19 Barembliitt faz uma diferenciação entre instituído e instituinte, sendo o primeiro o resultado da atividade do segundo. "O instituinte transmite uma característica dinâmica; o instituído transmite uma característica estática, congelada." O instituinte produz, enquanto o instituído reproduz.

o não-instituído. (PARPINELLI e SOUZA, 2005, p.483).

A relação entre os três entrevistados ilustra perfeitamente esse princípio e pode ser visto no "*curriculum vitae*" de Tabajara. Quando eles se encontram, se separam e voltam a se encontrar, há um movimento de ruptura no qual o encontro revela mudanças que foram influenciadas por outras rupturas e que conservam, por exemplo, o que foi absorvido em outros circos, outros públicos e outros colegas de trabalho. O rizoma continua o mesmo.

É a-significante porque cada pessoa estrutura, em si, sua própria arquitetura com seus detalhes heterogêneos: técnicas, relacionamentos, números, habilidades, criatividade, empreendedorismo etc. Na convivência entre Tabajara e Antenor Pimenta entre 1960 e 1964, os dois desenvolveram cortes de lona para não empoçar água sobre a região do palco, técnica que ele só foi usar novamente quando foi trabalhar com Miguelzinho em 1977. Fabbri, quando voltou da América do Norte e adquiriu dois filhotes de elefante, procurou Tabajara para ajudá-lo a empreender com adestramento. Cecília também aprendeu na convivência com Tabajara e Fabbri, a administrar sua carreira em outros circos.

Os circenses entrevistados criaram vários agenciamentos entre si, ou seja, conexões às quais trouxeram novas subjetividades e conhecimentos que foram trocados e aperfeiçoados, mas sempre mantendo a essência de cada um. Tabajara, ainda criança, fazia suas participações no circo-teatro quando Cecília foi agregada ao Circo Universal. Seus primeiros trabalhos também foram na comparsaria e, mais tarde, tornou-se uma atriz de grande competência e Tabão um malabarista, juntamente com seu irmão, Ubirajara.

Esses platôs se projetam para outros circos, levando suas habilidades e competências. Confrontam outras realidades de administração, outros artistas, outras sequências de espetáculos, absorvem-nas e voltam a se encontrar. O amadurecimento gera novas relações, novos agenciamentos, mas mantêm uma essência que se conecta com o novo.

Chegando ao último princípio que é o de cartografia e de decalcomania, encontramos algumas definições que colocam o mapa em oposição ao decalque, o primeiro "por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói." (DELEUZE e GUATTARI, 1995, P.19). E continua:

Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, P.19).

Em contrapartida, o decalque não é próprio do rizoma, pois traduz o mapa em imagem. Ele organiza, estabiliza e neutraliza as multiplicidades, enfim, "o que o decalque reproduz do mapa ou do rizoma são somente os impasses, os bloqueios, os germes de pivô ou os pontos de estruturação" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.20). Uma associação ao princípio do decalque seria a dos preconceitos criados em relação aos circenses, que sempre encontraram esses bloqueios deste cunho por onde passaram com seus trabalhos, preconceitos mais visíveis fora do ambiente do espetáculo, propriamente no cotidiano de algumas cidades e vilarejos que apenas confrontaram suas culturas, sem uma absorção salutar de visões de mundo.

Gê Pimenta narrou as dificuldades que passou com as idas e vindas para matricular seus filhos nas escolas pelo fato de serem de circo; Tabajara descreveu inúmeras discussões com padres que forçaram a saída do circo da cidade e também, com delegados que questionavam a honestidade dos circenses quando procurados para mediar brigas de munícipes desordeiros; a impossibilidade de contratarem serviços (alimentação, estadia, aluguel de terreno etc.) sem pagamentos prévios; o medo da comunidade para estabelecer relacionamentos amorosos entre rapazes e moças etc. Esses são exemplos de decalques que demonstram a limitação do desenvolvimento pleno da cartografia.

Com esses fundamentos podemos traçar algumas associações que demonstram que esse princípio ilustra como o circo se relaciona com a sociedade na qual transita, absorvendo sua cultura e oferecendo um elo de contato com sua estrutura atípica dessa sociedade. O circo sempre se inseriu na cartografia da sociedade, sempre buscou uma relação, sempre esteve numa estrutura aberta, o circo sempre buscou agradar ao público, é um conceito próprio repassado por gerações e que norteia todas as suas atividades.

Tabajara Pimenta contou-me a história de uma passagem pelo Nordeste com o Circo Bismark, em 1982, quando tiveram dificuldade em encontrar carne para alimentar os leões. Tabajara resolveu comprar cerca de vinte jegues vivos para serem abatidos e dados aos leões ao longo da temporada, mas os cidadãos da cidade não gostaram nada deste ato, pois os jegues, que suprem todas as necessidades de trabalho e transporte, eram muito respeitados pelos nordestinos, que se revoltaram e enviaram um jornal para fazer uma matéria sobre a ação absurda do circo. Os circenses ouviram os comentários na cidade e ficaram sabendo que o jornalista estava a caminho com um fotógrafo, que iria registrar o massacre.

Tabajara ordenou que o adestrador dos leões (Beto, irmão do dono do circo, Geraldo Rocha) colocasse seu figurino completo (usado no espetáculo) e se colocasse junto aos jegues, no picadeiro, fingindo treiná-los. Os jornalistas chegaram e foram levados para ver os "ensaios" do novo número, que estava sendo

feito para homenagear os locais com animais típicos da região. A reportagem foi publicada e acalmou os ânimos da população, que compareceu aos espetáculos sem os jegues. Saíram da cidade, continuaram fazendo outras praças e os leões seguiram alimentados pelos pobres equinos regionais.

Temos vários pontos dessa história que formaram platôs calcados no princípio da cartografia, da relação entre elementos de estruturas ou naturezas diferenciadas que se combinam, se absorvem e se tornam outras coisas, um relacionamento no qual algo se transforma: o sedentário que encontra o nômade, o tradicional que encontra o exótico, a realidade que encontra o fantástico, a aventura que move a vida comum. Regina Horta Duarte (2018) colabora com as observações acima com os dizeres:

O circo era um lugar desafiador: ali se cultivava o elogio da ilusão e do simulacro, a relatividade da dor, da morte, dos valores morais dominantes, a baixeza dos ditos e gestos do clown, a vivência criativa do corpo. Finda a temporada, o circo era desmontado, as carroças apinhadas dos artistas desapareciam no horizonte das empoeiradas estradas mineiras. Deixavam pra trás uma cidade saudosa, ansiosa pela visita de outros nômades que transformassem, mais uma vez, sua vida, seu cotidiano, seu tempo, despertando novos e diferentes risos, desejos e sonhos. (DUARTE, 2018, p.197)

São inúmeras as narrações de artistas circenses, jornais, literaturas, documentos oficiais e cartas de pessoas que assistiram a um espetáculo de circo em que esses aspectos da cartografia, da ruptura a-significante, da multiplicidade e conexão e da heterogeneidade aparecem de forma potente, provando que o circo se movimenta como um rizoma. A entrevista de cada circense encontrada neste trabalho demonstra isso em cada nome, cada aprendizado, cada apresentação, cada cidade, cada circo, cada portô, *partner*, ensaio etc.

Um caso, que ilustra bem a exemplificação de todos os itens acima descritos deu-se numa transição de circos da família de Tabajara, no ano de 1974. Estavam no New American Circus de Geraldo Rocha e receberam uma ótima proposta para trabalhar no Monumental Circo Charles Barry, com os números de malabarismo e dos pombos. O circo de Barry estava numa cidade no Rio Grande do Sul e, como estavam em São Paulo, resolveram fazer uma parada com o ônibus moradia no terreno do Circo de Munique, dos irmãos Palácios, que estava em Santa Catarina. Outro motivo para parar nos Palácios era que o filho, Tabinha, precisava fazer exames escolares e, por isso, precisariam ficar vários dias. Já no segundo dia de estadia, um dos artistas principais, Sr. Temperani, adoentou-se e pediu que Tabajara e Gê Pimenta completassem o programa do espetáculo. Eles aceitaram ficar dez dias, mas como fizeram muito sucesso, acabaram ficando um mês. No final desse período foram para o circo de Barry, como combinado. Tabajara disse que isso

configurava um conceito: "Deixar a casa aberta".

Estudando-se os movimentos do circo, podemos pinçar e colocar vários aspectos sob análises. O que me interessa neste trabalho é a transmissão de saberes que estão intrinsecamente e extrinsecamente conectados à própria vida dessas pessoas que criaram procedimentos potentes para se manterem ativa por séculos.

As estruturas de ensino-aprendizado são rizomáticas, dependem da memória de circenses tradicionais que transmitem conhecimentos dos mais diversos por meio da tradição oral aglutinada pela ambiência proporcionada pelo circo. Ainda assim, a tradição oral também sofre mudanças, porque o circo se reinventa, absorve novas tecnologias, novos costumes, novas maneiras de viajar, planejar praças, criar números e espetáculos e estruturas dramatúrgicas se repassam muito mais pela literatura oral do que pela escrita; é a ética que dá conta das questões familiares, de agregados e de aventureiros e que continua norteando as decisões do circense.

O currículo de Tabajara Pimenta, com as indicações dos nomes de outros entrevistados e os nomes de outros artistas importantes para a carreira de Tabajara, não dá conta de desenhar o rizoma entre essas mesmas pessoas, pois cada um desenvolve inúmeros bulbos. Olhando para o currículo, lendo e ouvindo as entrevistas, é possível enxergar alguns agenciamentos desse rizoma.

A infância de Tabajara Pimenta no circo, mostra um desenho bem linear e uma primeira relação com o circo-teatro, como acontecia com todas as crianças do circo em sua época. Na sequência, inicia treinamentos físicos básicos e ensaios de números; aos nove anos ele entra no picadeiro com seu irmão, Ubirajara Pimenta, em um número de equilíbrio numa escada e se estabelece como artista solo já aos onze anos. Nessa pequena trajetória, já observa como se dá a montagem e desmontagem de um circo (capatazia), a construção de lonas e já convive com outros artistas, principalmente seu pai, Arlindo, como palhaço.

Ao longo de doze anos, passa por seis circos e já trabalha em outras atividades estruturais e artísticas; com 24 anos estabelece uma sociedade com Antenor Pimenta e estruturam o GRAN ROSÁRIO CIRCUS, que foi um dos ápices de sua carreira, pois se envolveu com produção de circo-teatro, contratação de artistas, logística de transporte, capatazia, construção das próprias lonas etc. Com Antenor Pimenta, pôde observar uma mente criativa e inventiva, pois seu tio além de dramaturgo, ator, ensaiador, excelente publicitário, era um inventor que trouxe inovações na construção de lonas para evitar bolsões de água, criou casas desmontáveis numa época na qual não havia *trailers*, transladou filmes para o circo-teatro, entre outras coisas.

Tabajara Pimenta teve a oportunidade de verticalizar muitas observações e

experiências que absorveu nos doze anos anteriores e, também reuniu artistas amigos como Cecília Beraldo, Milton Fabbri e família, Miguelzinho, Aberlardinho e Gê Pimenta. Devemos considerar que essa sociedade viajou o Brasil todo entre 1950 e 1954 por linhas de trem, rios e estradas que eles mesmos abriram, como o caminho de Cuiabá a Porto Velho, no qual teve que abrir picadas com facão para seus caminhões passarem. Sua família continuou unida e os platôs começaram a se multiplicar de forma exponencial num desenho que pode lembrar o de uma espiral, pois as carreiras de muitos amigos se encontraram em vários pontos anteriores.

Trazendo as questões relevantes ao aprendizado, é necessário destacar o papel de Francisco Stringhini, personalidade importante na vida de Tabajara Pimenta, um formador muito presente nas narrações, tendo, inclusive, uma entrevista de Tabão dedicada somente a ele.

Stringhini era saltador, palhaço, trapezista, adestrador, capataz; foi um mestre que ensinou muitas crianças e estruturou vários números, até mesmo o de Cecília (sendo seu portô), de Milton Fabbri e de Tabajara Pimenta, que dizia: "Ele era que nem Bombril, mil e uma utilidades, só não servia para circo-teatro". Stringhini aparece já no Circo-Teatro Universal onde encontra Tabajara Pimenta e Cecília ainda muito jovens, se moldando para a primeira parte do espetáculo.

Com a experiência adquirida no Gran Rosário Circus, Tabajara Pimenta estruturou outra sociedade com seu cunhado Geraldo Rocha (casado com sua irmã Yara), que tinha um excelente número de corda bamba. Durante dez anos pôde trabalhar novamente com Cecília e Miguel (agora casados) e Gê Pimenta, que foi primeiro musicista, após casados, mágica e, depois, no número de pombos.

Nessa sociedade com Geraldo Rocha, a evolução de aprendizado se amplia quando passa a desenvolver o número de adestramento de pombos do ponto zero, em parceria com Gê Pimenta. Em 1971 já tinham dois filhos: Tabajara Pimenta Junior e Daniele Pimenta²⁰, e viviam num ônibus adaptado como casa. Falo do tipo de moradia porque o tipo de transporte circense havia mudado de registro, agora eram caminhões, pois os trens estavam sendo sucateados pela nova política de industrialização do Brasil. Esse assunto será aprofundado no subcapítulo 4.1.

Tabajara Pimenta fornece muitas informações sobre os aprendizados com Geraldo Rocha, que também veio do circo-família e foi um excelente proprietário de circo, por vários anos, desenvolvendo um belo rizoma.

Depois de trabalhar por três anos no Monumental Circo Charles Barry, encontra-se um ponto de mudança de agenciamento no rizoma de Tabajara Pimenta e sua família: venderam tudo para se dedicarem aos estudos dos filhos. Nesta "parada", como Tabajara chama, ele se tornou um caixeiro vendedor de aventais para cabeleireiros, costurados por Gê Pimenta, além de continuarem a trabalhar em

²⁰ Em 1972 nasceu Patrícia Pimenta, terceira filha do casal.

festas e outros circos. Tabajara também vai trabalhar com Miguelzinho, que se tornara fabricante de lonas e trabalhava por cachê com um número de cachorros adestrados.

Esses caminhos dos "cachês" tornaram-se algo muito comum para muitos artistas circenses que tinham filhos e resolveram parar de viajar com o circo.

O estudo das crianças havia sido feito nas escolas das cidades por onde circulavam com circo, e Gê Pimenta sempre carregava uma cópia da Lei nº 301 de 13/07/1948 promulgada pelo Presidente Eurico Gaspar Dutra, que obrigava a escola a aceitar as crianças de circo em trânsito, desde que trouxessem a matrícula da escola anterior. É importante citar que, anteriormente a essa lei, os filhos de circenses só eram aceitos nas escolas como ouvintes e que Getúlio Vargas iniciou as discussões sobre essa obrigatoriedade, que só foi oficializada muito tempo depois em outro governo.

Quando Tabajara Pimenta Júnior iniciou os estudos no chamado ginásio (atual ensino fundamental dois), os Pimenta resolveram parar, para que todos estudassem em escolas fixas.

Com essa mudança de paradigma, o rizoma ganha contornos imediatos de ruptura e multiplicidade, obrigando os adultos a se adaptarem à nova cartografia e a novas conexões. Isso também acontece com Cecília e Miguelzinho e seu filho Fábio; Fabbri continua sua carreira neste período em outros países das Américas.

Tabajara Pimenta passa três anos em serviços diversos e apresentações esporádicas de seus números de malabares e pombos, até que é convidado para ser o gerente geral do Circo di Roma, de Roberto Robattini. Essa nova atividade concentra muitas competências absorvidas ao longo de mais de 40 anos de comprometimento com o circo e que prova toda a ética de um circense experiente. Por mais de 14 anos exerce essa função nos circos de Geraldo Rocha, Roberto Robattini, Bartholos entre outros.

Nesse período como gerente geral nos circos citados, aparece a filha Daniele Pimenta como geradora de outro rizoma artístico, pois, ainda que residindo fora do circo (Tabajara voltou a viajar, mas Gê Pimenta permaneceu na cidade para que as crianças estudassem), passava as férias familiares no circo e trabalhava como dançarina nos números de bailado. Fora do circo, além de estudar balé e piano, cursou faculdade de Artes Cênicas, na UNICAMP.

Tabajara, depois dos circos, gera um novo platô, agora com parques de diversões por mais dez anos consecutivos até se aposentar definitivamente. Teve que aprender outros procedimentos de administração, de logística e de gerenciamento, os quais sempre associou à sua vivência no circo.

O único platô que não avançou com Tabajara Pimenta foi a escola de circo a

qual foi convidado a coordenar em Ribeirão Preto em 2001. As razões foram questões totalmente burocráticas e a falta da estrutura de autonomia que um circense experiente não declina. Viu jovens com potencial, com corpos potentes, mas que necessitariam de muito mais tempo para absorver outras habilidades e competências vitais a um circense.

Eu constato que Tabajara se deparou com um decalque de circo e não com um possível rizoma. Essa artificialidade vem gerando estudos de inúmeros casos de escolas e projetos sociais que tentam abarcar o circo como um aparato técnico para a formação de jovens, e prevejo que logo tenhamos algumas análises sobre essa tendência de escolas de circo e de circo social, que possam utilizar o circo de forma a contemplar suas qualidades e potências mais acessíveis.

Nas entrevistas com Tabajara e Fabbri, captei opiniões unificadas a respeito das escolas de circo: ambos declararam que nas escolas de circo não se ensina a vivência do circo, impossibilitando que esses estudantes se tornem circenses potentes e de conhecimentos amplos. Como Tabajara teve a experiência de coordenar uma escola de circo municipal, entendeu que, apesar das limitações, os jovens aprendizes poderiam utilizar as novas habilidades para fazerem pequenos números em festas e eventos. Esse posicionamento deriva do fato dele ter trabalhado por cachês depois que deixou de ser um circense itinerante. Sendo assim, se os jovens aprendessem bem as técnicas, poderiam empreender neste campo de trabalho.

Particularmente, concordo com os dois aspectos apresentados sobre o uso da formação circense: o ensino de técnicas para elaboração de números diversos (acrobacias, palhaço, malabarismo, aparelhos etc.) para aplicação em eventos ou como linguagem em espetáculos teatrais e, acerca da formação limitada desses cursos, também concordo que a formação não seja ampla e consistente em relação à vida itinerante, que envolve muitas questões da idiosincrasia circense.

Na minha experiência como arte-educador de teatro, entendo a importância do ensino da arte em vários veículos que disponibilizam a vivência para a formação de um ser humano com visão mais ampla da sociedade, da cultura e de si mesmo, mas as contextualizações que as pessoas fazem com esses aprendizados quase nunca se dirigem a um construto profissional, no máximo, funcionam como cursos vocacionais.

[...] diz que falta ao Brasil uma escola de circo, à semelhança das que existem na Alemanha, na Rússia, nos Estados Unidos. Essa escola ensinaria principalmente as crianças de orfanatos a arte circense. E Arrelia faz questão de que se encare o circo como arte definida. Para ensinar na escola, entre outros, seriam escolhidos professores da educação física e artistas veteranos (SEYSSEL, Waldemar, 1968, p. 31 apud MATHEUS, 2016, p.89).

“[...] a escola é uma aspiração muito antiga da classe. [...] Antigamente, cada circo era uma escola de pai para filho, mas essa característica está desaparecendo, em vista da dispersão da sociedade circense, que sofre a competição da televisão. Daí a importância da escola, repor uma tradição de ensinamento que se vai perdendo. É a revalorização do circo como imagem, como presença na sociedade, como classe de gente respeitável” (SILVEIRA, Miroel, 1977, p. 98 apud MATHEUS, 2016, p. 90).

Essa polarização em relação à importância da escola de circo no Brasil sempre gerou discussões como os posicionamentos de Tabajara e Fabbri, mas a ideia acabou vingando e tornou-se uma realidade na cidade de São Paulo, em 1976, com a Academia Piolin de Artes Circenses, que durou até 1982, ano que surgiu a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro. Em 1984 o Circo Escola Picadeiro se estabelece em São Paulo. Essas três são exemplos de escolas que tiveram seu corpo docente proeminentemente formado por circenses de famílias advindas do circo itinerante. Felizmente, temos hoje, inúmeras escolas de circo espalhadas pelo país com diversos projetos pedagógicos. No final das contas, a ideia da escola de circo se tornou mais um empreendimento circense de sucesso.

Todo ofício exige empenho e comprometimento, este trabalho visa demonstrar que um circense é empreendedor, artista, que entende de logística e quer se comunicar com o público. Pode-se repetir esse discurso inúmeras vezes nas escolas, mas a experiência é contundente.

O currículo de Tabajara Pimenta apresenta outros platôs importantes, por meio das carreiras de Cecília Beraldo Rosa e Milton Fabbri, que foram entrevistados, e de Gê Pimenta, Francisco Stringhini e Geraldo Rocha, cujos nomes são citados por Tabajara Pimenta como personalidades importantes em sua formação. Ao longo das entrevistas dos três colaboradores surgem muitos outros nomes importantes que geraram não só histórias, mas aprendizados. As lembranças que surgem como histórias são reflexos de aprendizados e exemplos de tradição, oral em forma de narrações.

Como a questão neste ponto do trabalho é o desenvolvimento de alguns platôs, agenciamentos e rizomas, vou continuar a desfiar esses desenhos de movimento, agora com Milton Fabbri, que cruza a carreira de Tabajara Pimenta em três momentos entre 1955 e 1964. Depois que sai para trabalhar no exterior, retorna com a intenção de ser proprietário e para isso investe em dois filhotes de elefante, requisito prévio para levantar verba para se associar a outro dono de circo naquela época.

Fabbri vem de um platô estruturado por seu avô, que tinha circo de pavilhão e origem europeia. Seu pai, Fabbrinho, trabalhou com o pai de Tabajara, Arlindo, no

Circo Universal. Fabbri e Tabajara eram crianças, brincavam e observavam os diferentes trabalhos dos pais: Arilndo como palhaço e Fabbri como acrobata. Separaram-se e voltaram a se encontrar no circo de Alaor Seyssel, em 1955, que se chamava Super Circus, uma menção à nova moda dos supermercados.

No Super Circus, Fabbri já fazia o mesmo número que o pai com o sobrinho de Abelardo Pinto (o palhaço Piolin), o Abelardinho que era portô de parada de cabeça. Mais tarde, em 1959, Fabbri aparece em trio no circo de Geraldo Rocha (que era casado com a irmã de Tabajara) fazendo mais números tendo a esposa Jane Portugal como sua portô e de Abelardinho.

Neste ponto se faz necessário falar de outro platô transversal, que é formado por Jane Portugal. Nascida em circo, fazia um número de rola-rola, batia estaca, consertava lona, era portô, adestrava cachorros e fazia número com elefante. Teve uma filha com Milton Fabbri chamada Lamara, que gerou duas netas que hoje trabalham no Stankowich com aéreos. São muitos desdobramentos nas famílias Fabbri e Portugal; duas famílias tradicionais que geraram mais gerações de circenses e que ilustram a força feminina no circo.

Fabbri, em sua entrevista, não falou muito de Jane, mas descreveu alguns fatos com Lamara e netas. As informações sobre Jane foram obtidas de uma das contra-entrevistas com Tabajara e fiquei bem confuso com essa atitude de exclusão. Na verdade, a separação ocasionou algumas desavenças que se refletem nas exclusões ilustradas nas entrevistas.

Da carreira de Fabbri é possível ver o início no mesmo tempo e espaço que a de Tabajara e depois um rizoma independente: a criação do número de dândis com Abelardinho; o momento seguinte com Jane e o número que os lançou ao exterior - a percha de quase dez metros com uma mulher como portô-; o retorno ao Brasil com a intenção de ser proprietário; adquirir dois elefantes que tiveram morte prematura e a orientação da carreira da filha e das netas.

Vemos exemplificados todos os princípios sobre a estruturação de um rizoma. A ruptura com Jane não teve maiores narrativas: um casamento que findou e gerou um a-significante, desterritorializou-se e tornou-se múltiplo de si; conectou-se com suas filhas e netas em outra cartografia. Não há decalque com Jane, ela é autêntica circense.

Fabbri se recriou várias vezes, fez o que um circense deve fazer bem, se promoveu e alçou novas cartografias, fez várias conexões com Tabajara Pimenta. É realmente um rizoma muito rico em experiências, ou seja, multiplicidades. Em sua formação inicial teve auxílio de Francisco Stringhini nos treinamentos básicos, e de aperfeiçoamentos, no Super Circus, dez anos depois.

Cecília Beraldo Rocha é um platô muito interessante, pois fez a primeira e

segunda parte do espetáculo quando se iniciou na vida circense, no circo-teatro de Máximo Bernardi, junto com Tabajara Pimenta e Milton Fabbri, ainda crianças. Stringhini, então com seus 22 anos, também circulava e iniciava os jovens nos treinamentos e ensaios que viriam a se tornar números da vida artística de todos. Esse mestre tinha uma frase que norteava os jovens quando estes questionavam sua postura exigente: "Vão se esforçar para serem artistas ou preferem carregar peso, bater estaca e montar arquibancada a vida toda?".

Cecília não tem raízes no circo, sua irmã casou-se com o palhaço Arlindo Pimenta e, a partir disso ela se agregou ao circo pré-adolescente e, basicamente, aprendeu a ser atriz vendo sua irmã trabalhar. Tornou-se uma ótima profissional que ganhou convites para atuar em outros circos, pois passou a fazer primeira e segunda parte depois que aprendeu a fazer um número de lira.

Com Stringhini se aperfeiçoou e estruturou o número de escada-sete. Casaram-se e levaram o número para outros circos. Separaram-se por causa do alcoolismo do marido. Cecília era cobiçada por outros circos-teatro depois de trabalhar com Antenor Pimenta no Gran Rosário Circus e por memorizar textos quase inteiros que depois transcrevia para as novas companhias.

Ainda fez números com outros portôs; casou-se com Miguelzinho, que nos circos de Geraldo Rocha já era artista de aéreos se nomeando "Miguel Perez, o homem sem medo", pois fazia o passeio aéreo sem rede. Trabalharam juntos em outros circos, então Cecília parou para criar o filho em São Paulo (capital) em 1980.

Cecília e Miguel, separadamente ou juntos, fizeram várias conexões com Tabajara Pimenta, que sempre convidava os dois para trabalharem em seus circos, gerando várias multiplicidades e desterritorializações, que geraram rupturas em casamentos mal sucedidos que influenciavam nos números. Assim, Cecília também gerou novos a-significantes em sua vida no circo. Suas ações de cartografia foram sempre em terreno familiar e com muitas pessoas conhecidas. Em suas entrevistas não falou muito de nomes de circos e datas, esses fatos foram lembrados por Tabajara Pimenta e indicados em seu "*curriculum vitae*".

Cecília teve facilidade em se dedicar à vida circense e desenvolveu várias atividades nas quais se tornou especialista: excelente atriz, com grande facilidade de decorar textos de teatro; relacionava-se bem com as pessoas com quem trabalhava; e criava empatia com o público por meio de seus números; tinha facilidades cinestésicas necessárias para seus números de acrobacia; criava, costurava e bordava seus próprios figurinos e, posteriormente, atendeu a pedidos de outros artistas.

Os saberes, necessariamente, precisam de uma base estrutural pessoal para serem absorvidos, desenvolvidos, registrados, para que possam ser repassados por

meio das práticas e da tradição oral, encontradas no circo.

Uma inteligência implica na capacidade de resolver problemas ou elaborar produtos que são importantes num determinado ambiente ou comunidade cultural. A capacidade de resolver problemas permite à pessoa abordar uma situação em que um objetivo deve ser atingido e localizar a rota adequada para esse objetivo. A criação de um produto cultural é crucial nessa função, na medida em que captura e transmite o conhecimento ou expressa as opiniões ou os sentimentos da pessoa. (GARDNER, 1995, p. 21)

A ambiência do circo fomenta de forma potente as duas frentes do aprendizado: transmissão e recepção dos saberes. Para tal, é necessário que as pessoas catalisem esse universo de teorias e práticas que é confrontado em todos os dias de trabalho porque, afinal de contas, circo é um empreendimento, um negócio, um meio de subsistência que envolve muitas pessoas para se concretizar. É muito interessante como algo tão complicado quanto o circo, que envolve logística, planejamento, criação artística, publicidade, inúmeras técnicas, administração, relacionamento com público e investimento, possa funcionar com uma sistematização de ensino-aprendizagem tão aberta em relação à educação formal.

A autonomia alcançada no ambiente circense é exemplar para a pedagogia moderna quando consideramos as teorias do educador Paulo Freire (1996), que motivava a fomentação de uma epistemologia própria, de um modo de aprender e de ensinar democratizado, que tivesse como principal objetivo a emancipação. Vejo tudo isso no circo e também na imanência das inteligências pessoais que contribui nessa trama de transmissão de saberes.

Entendo que Gardner (1995) dialoga com os preceitos de Paulo Freire (1996) e os sistemas de ensino-aprendizagem desenvolvidos no circo quando diz:

De acordo com minha análise, a abordagem acadêmica passou a dominar nossas ideias sobre a aprendizagem e a exercer um imenso controle sobre as atividades apresentadas na escola. No entanto, os indivíduos também podem treinar as inteligências - incluindo uma faixa muito mais ampla de suas inteligências - através de regimes de treinamento informais ou não acadêmicos.

Em poucas áreas de conhecimento a distinção entre estas duas formas, é mais saliente do que no campo da educação das artes. Por centenas, se não milhares de anos, os alunos aprenderam as artes na condição de aprendizes; eles observavam os mestres artistas trabalhando, começavam gradualmente a participar dessas atividades. A princípio, eles participavam de maneira simples, cuidadosamente apoiada, e depois passavam a assumir tarefas mais difíceis, com menos apoio por parte de seu treinador ou mestre. (GARDNER, 1995, p. 121)

Essas conexões entre memória, princípios de formação do rizoma e ambiência juntar-se-ão à metodologia de análise da tradição oral para formar um escopo conceitual sobre a transmissão de saberes no circo. Faz-se necessário o

entendimento dos dispositivos utilizados pelos circenses para darem continuidade a uma arte tão complexa, duradoura e inovadora, na qual outras artes cênicas poderiam se espelhar e procurar uma comunicação com o público mais ampla e democrática.

Como seres humanos, todos temos um repertório de capacidades para resolver diferentes tipos de problemas. Nossa investigação começou, portanto, com uma consideração desses problemas, os contextos em que são encontrados e os produtos culturalmente significativos que constituem os resultados. Nós não abordamos a "inteligência" como uma faculdade humana reificada, que é convocada literalmente em qualquer colocação de problema; pelo contrário, nós começamos com os problemas que os seres humanos resolvem e depois examinamos as "inteligências" que devem ser responsáveis por isso. (GARDNER, 1995, p. 29)

Os circenses estão constantemente em estado de resoluções de problemas das mais diversas naturezas. Essa ambiência, que promove o confronto constante entre inteligências e problemas reais, é a grande questão deste trabalho. A maneira circense de se relacionar com os aspectos de sobrevivência, artísticos, logísticos, pessoais, profissionais etc. é o ponto principal de associação com as outras artes.

4 TRADIÇÃO ORAL: A LONA QUE TUDO COBRE.

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.

Tierno Bokar²¹

A transmissão oral é a ponte entre o comunicador e o receptor, entre o professor e o aprendiz, e é por meio desse artifício que muitos conhecimentos foram transferidos de memórias de pessoas mais experientes para outras, em um processo de aprendizagem. As futuras gerações receberam saberes valiosos que se fixaram na memória, principalmente pelas cognições auditiva e visual que fixaram inúmeras informações na memória dos jovens.

Em dois tópicos, este capítulo utilizará o método de análise de Jan Vansina para demonstrar como se manifesta a tradição oral no circo e também tem o intuito de expor alguns fatos que mostram saberes e ensinamentos que se perderam como tradições orais otimizadas do universo circense.

4.1 NO CENTRO DO PICADEIRO: OS ARTISTAS DA ORALIDADE.

Não há dúvida sobre a potência da tradição oral como meio de transmissão e de perpetuação dos saberes circenses. Apesar disso, em que consiste, afinal, a metodologia da transmissão oral? Jan Vansina²², estudioso e estruturador de uma metodologia para análise da tradição oral, diz que "A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade." (VANSINA, 2010, p.140) e se coloca em relação à escrita de modo a entendermos que a transmissão oral abarca muitos mecanismos responsáveis por preservar e proliferar informações e técnicas de diversas naturezas.

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocução-chave²³, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. (VANSINA, 2010, p.139).

²¹ Tierno Bokar Salif, falecido em 1940, passou toda a sua vida em Bandiagara (Mali). Grande mestre da ordem muçulmana de Tijaniyya, foi igualmente tradicionalista em assuntos africanos.

²² Jan Vansina (1929-2017) foi um historiador e antropólogo belga, considerado uma autoridade na história da África Central. Foi um grande inovador na metodologia histórica da história oral e um professor emérito da Universidade de Wisconsin-Madison.

²³ Narração que descreve ações de personagens.

No circo, junto a membros de famílias tradicionais²⁴ ou circo-família, a tradição oral garantiu - e garante - a permanência de fatores importantes à manutenção do circo desenvolvido pelos entrevistados e os mestres e mestras que transversalizaram suas vidas neste ambiente. Eles, como os que os antecederam, tiveram que superar muitas questões relativas às suas condições de circenses itinerantes, condições que fizeram com que o público, alinhado com um *status quo* de cunho moralista, construísse uma imagem incoerente (vagabundos, ciganos ladrões, nômades exploradores etc.), na qual a escrita supera a oralidade. Sendo assim, a cultura circense construiu métodos de proteção e de transmissão de sua cultura. Alcoforado (2008) corrobora com essa observação com o seguinte enunciado:

A crescente desigualdade entre as classes sociais no mundo moderno determinou a associação da literatura escrita com a elite burguesa, enquanto as tradições populares foram associadas às classes de menor prestígio sócio-cultural, aos analfabetos, revestindo-se a sua produção de conotações depreciativas e, sobretudo, preconceituosas, quem sabe, talvez pelo equívoco de admitir a oralidade como improvisação por desconhecimento do peso da tradição na recriação de um texto. (ALCOFORADO, 2008, p.111)

É interessante citar que toda sociedade se apoia, de uma maneira geral, na tradição oral. Muitas iniciações adotam esse método introdutório, que desenvolveu várias formas de perpetuar informações por meios cognitivos e mnemônicos.

Do ponto de vista da sua estruturação, o texto oral tradicional organiza-se a partir da voz de um enunciador, o locutor, responsável pelo discurso dirigido a um certo alocatário – um auditório que simultaneamente percebe e distingue na mesma pessoa o “autor”, o narrador e o transmissor do discurso narrativo. Discurso que engloba não apenas a fala do seu enunciador, o eu da enunciação, mas também um coro de vozes que se organiza por meio dessa instância narrativa, dando a impressão de uma coisa só – a voz imemorial, a voz de um “eu” que representa o senso comum e a voz de um “eu” coletivo, representação da voz de uma comunidade especificada. Esse feixe dialógico, concerto de vozes e de outros códigos de linguagem, confunde-se com o eu enunciador, o sujeito da enunciação, gerando muitas vezes ambiguidades no momento da transcrição do texto. (ALCOFORADO, 2008, p.113).

Por meio das entrevistas foi possível obter contato com algumas tradições orais que foram narradas pela fluidez da memória, como se fossem fotogramas de um filme projetado muitas vezes no dia a dia desses colaboradores. Ouvi vários tipos de informações, muitas foram registradas e algumas foram aprofundadas na

24 Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo; significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção. Ser tradicional é, portanto, ter recebido e transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda a estrutura. (SILVA, 1996, p .56)

própria conversa. Um bom exemplo foi quando Tabajara descreveu a montagem de uma arquibancada ainda toda construída em madeira: foi insistente nas questões de segurança e na responsabilidade em se estruturar o terreno, trazer os apoios, montar as tábuas e, principalmente, em nivelar todo o sistema. Foi muito claro em detalhes como: o tipo de madeira, os tipos de cunhas, como bater e nivelar o terreno, entre muitos outros. Era como se ele estivesse montando as arquibancadas naquele momento ou dando ordens para alguém montar.

Ele me disse ter feito essas montagens inúmeras vezes, ter instruído vários auxiliares, ensinado alguns capatazes a fazerem essa ação e, com ênfase, ter fiscalizado essa atividade. Insistiu muito sobre a importância de uma boa montagem, pois já havia visto uma vez, quando criança, uma arquibancada cair com as pessoas em cima durante um espetáculo, lembrou-se do público saindo machucado. Diante do trauma em ver o público sair machucado, decidiu adotar uma postura de grande comprometimento nesta parte da montagem do circo.

Outro ponto interessante dessa narração é demonstrar o mesmo comprometimento com o desenvolvimento tecnológico das estruturas de arquibancada, que passaram pelo seguinte processo: apoio de madeira com tábuas (tábua de apoio, chapuz, grade, tábua de piso, cruzeta, tábua de assento e pau-de-roda); estruturas de aço com tábuas de assento e de piso; depois totalmente de ferro com chapas apoiando cadeiras de madeira e, por último, cadeiras de plástico. No Gran Rosário Circus chegaram a ter poltronas estofadas e reclináveis.

Foram muitas transformações nos materiais de montagem de arquibancadas. Para Tabajara Pimenta, o medo de um acidente, juntamente com uma postura de segurança, sempre moveu uma atitude de prevenção aplicada à otimização de uma montagem ideal.

Tabajara me explicou, com detalhes, como se monta uma arquibancada: desenhou croquis, me explicou a sequência de montagem, me falou dos tipos de madeira que usava para cada tipo de escora e como instruía os serralheiros a soldar a estrutura. Essa "aula teórica" foi abrangente e, em poucas horas, visualizei e absorvi muitas informações técnicas, mesmo reconhecendo que teria muitas dificuldades para montar uma arquibancada, pois não presenciei o ato de fato. Afirmo isso porque trabalho com cenografia teatral e estou habituado a ouvir descrições como a de Tabajara. É fato que alguns saberes repassados via tradição oral necessitam da prática para se cristalizarem a contento do mestre, mas tenho certeza que absorvi a seriedade ética nesse tipo de montagem, seja qual for o material, local ou público.

O desenvolvimento tecnológico que descrevi das mudanças de materiais, de desenhos de estrutura, estudo do terreno para cada tipo de escoramento e tipo de

assento que a arquibancada sustentaria, também promove mudanças de tradição oral cada vez que algum detalhe importante muda, altera o saber, o *know how*, as técnicas, as medidas de segurança. O que não muda é a narração de um acidente que viram ou ouviram descrever.

A definição de Vansina (2010) corrobora com o aspecto de mudança de tradição que se manifesta na oralidade:

A tradição oral foi definida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra. Suas características particulares são o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escritas. Devido à sua complexidade, não é fácil encontrar uma definição para a tradição oral que dê conta de todos os seus aspectos. Um documento escrito é um objeto: um manuscrito. Mas um documento oral pode ser definido de diversas maneiras, pois um indivíduo pode interromper seu testemunho, corrigir-se, recomeçar, etc. Uma definição um pouco arbitrária de um testemunho poderia, portanto, ser: todas as declarações feitas por uma pessoa sobre uma mesma sequência de acontecimentos passados, contanto que a pessoa não tenha adquirido novas informações entre as diversas declarações. Porque, nesse último caso, a transmissão seria alterada e estaríamos diante de uma nova tradição. (VANSINA, 2010, p.140)

Outro exemplo de tradição oral que presenciei em todas as três entrevistas foi sobre duas funções do circo que fazem parte da apresentação artística: operador de lonja²⁵ e barreiras²⁶. Essas atividades são solicitadas a alguém que faz parte do espetáculo como artista, mas que tem que se desdobrar, após seu número, para atender a uma demanda de um colega que necessita de auxílio especializado.

Tabajara e Fabbri narraram terem operado lonja para diversos números de aéreo (tecido, lira, trapézio, força capilar, arame em altura etc.). Muitos eram ensaiados quando tinham uma sequência mais complicada, com músicas diferentes e agregação de outros aparelhos, mas era comum executar operações mais simples sem ensaio. Essas operações demandavam conhecimento em conjuntos de corda, moitão e contrapesos e habilidade em preservar a segurança do artista, conhecer o número e saber ouvir e absorver seu ritmo. Em suas narrações pude notar a clareza destas descrições e de seus componentes. Além da experiência, a ética é perceptível na maneira como narram a preocupação e a beleza de fazer parte de um número bem executado.

Cecília, que nunca operou uma lonja, narra a segurança com que foi protegida por esse dispositivo e seus operadores, desde quando era menina e ensaiava, até se tornar uma profissional segura. Descreveu os mesmos pontos de

25 Lonjas são cintos de segurança feitos de couro, com argolas laterais nas quais são passadas as cordas que vão para as carretilhas dos quadrantes que sustentam a elevação do corpo de alunos e artistas. Servem para dar segurança em números aéreos e para dar segurança aos aprendizes.

26 Homens e mulheres que ficam em alas na entrada dos artistas, trajando roupas iguais. Os homens ajudam na troca de aparelhos. Atualmente os "barreiras" foram substituídos por homens que não participam das alas. Eles usam macacões e ficam à margem da entrada, fazendo mudanças de tudo que compõe-se nos números para a apresentação dos espetáculos. (RUIZ, 1987, p.142)

importância que Tabajara e Fabbri narraram, provando entre si que a tradição oral, dentro de uma ambiência que promova a prática, se distribui de fato entre os circenses.

Tabajara narrou que Francisco Stringhini, que também era capataz, foi vítima de um acidente fatal durante a montagem de um circo, quando um subordinado iniciante soltou um moitão de levantamento de lona, que o atingiu na cabeça. Essa história foi contada para ilustrar que todos num circo devem estar concentrados em todas as atividades e que o menor deslize pode atingir o circense mais experiente sem aviso e gerar uma nova tradição, como diz Vansina (2010):

A origem das tradições pode, portanto, repousar num testemunho ocular, num boato ou numa nova criação baseada em diferentes textos orais existentes, combinados e adaptados para criar uma nova mensagem. Mas somente as tradições baseadas em narrativas de testemunhos oculares são realmente válidas. (VANSINA, 2010, p.141)

Em sua metodologia para analisar a tradição oral, Jan Vansina (2010) estabeleceu diretrizes para captar e pinçar informações de várias naturezas, principalmente a história; seu intuito era de que a tradição oral fosse mais um meio de remontar a história, juntamente com a arqueologia e a história escrita. Como se deparou com um universo fortemente calcado na oralidade, constatou que as narrativas tinham formas e estruturas que continham informações de extrema riqueza e que deveriam ser interpretadas e analisadas por cientistas de diversas áreas ligadas aos estudos da África Central. No entanto, sua metodologia mostrou-se ser aplicável a estudos diversos que estivessem calcados na tradição oral.

O universo circense narrado pelos entrevistados possibilitou associar muitos dos elementos metodológicos propostos por Jan Vansina (2010) para encontrar a consistência das narrações e relacioná-las à tradição oral. Os principais elementos são: o contexto social, a estrutura mental, a cronologia, a tradição como obra literária e, por fim, como avaliar todos esses elementos.

Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição. Toda instituição social, e também todo grupo social, têm uma identidade própria que traz consigo um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição que o explica e o justifica. Por isso, toda tradição terá sua “superfície social”. Sem superfície social, a tradição não seria mais transmitida e, sem função, perderia a razão de existência e seria abandonada pela instituição que a sustenta. (VANSINA, 2010, p.146).

Na entrevista de Milton Fabbri existe um diálogo com Tabajara Pimenta no qual os dois esclarecem que, para circenses como eles, amigos desde crianças e com pais também amigos, é impossível se alienar das necessidades do cotidiano do circo: as necessidades básicas (banho, alimentação, estadia, cachê); a manutenção de caminhões, lonas e arquibancadas; o tratamento dos animais; e a qualidade do espetáculo, com o comprometimento de fazer tudo que estiver ao alcance para que o desenvolvimento dos números transcorra bem. Está implícito e inerente que todos estão ali para encantar o público, o que, conseqüentemente, garante sua subsistência e os leva a almejar lucros cada vez maiores para o empreendimento.

A pré-produção da praça²⁷, os trâmites legais, a preparação do terreno, a montagem, divulgação, realização do espetáculo, estadia na cidade, educação dos filhos, desmontagem e o encaminhamento para outra praça envolvem muitas pessoas nos afazeres; é um contexto social muito realista e focado, que produziu muitos saberes que necessitam da dinâmica da tradição oral para se manterem potentes e atualizados.

A estrutura mental é amplamente exercitada no universo circense por meio das histórias contadas, das narrações e dos fatos observados no cotidiano, e esse imaginário forma a visão de mundo das pessoas que vivem no circo. As palavras de Vansina (2010) descrevem perfeitamente esse termo:

Por estrutura mental entendemos as representações coletivas inconscientes de uma civilização, que influenciam todas as suas formas de expressão e ao mesmo tempo constituem sua concepção do mundo. Essa estrutura mental varia de uma sociedade para outra. A nível superficial, é relativamente fácil descobrir parte dessa estrutura, através da aplicação de técnicas clássicas da crítica literária ao conteúdo de todo o corpus de tradições e da comparação desse corpus com outras manifestações, sobretudo as simbólicas, da civilização. A tradição sempre idealiza; especialmente no caso de poemas e narrativas. Ela cria estereótipos populares. Toda história tende a tornar-se paradigmática e, conseqüentemente, mítica, seja o seu conteúdo "verdadeiro" ou não. (VANSINA, 2010, p.152).

A estrutura mental é bastante complexa no circo. Ouvir algumas narrativas sendo "de fora do circo" é bem diferente de ouvi-las sendo uma pessoa próxima que tem a possibilidade de fazer perguntas para reunir detalhes das histórias. Contar uma história com ingredientes poéticos ou acontecimentos inusitados ajuda a proliferar o conteúdo. Um exemplo que considero muito poético me foi contado por Daniele Pimenta, filha de Tabajara: num momento de compartilhamento de fotografias; em três fotos via-se Tabajara batendo estacas em locais diferentes. Daniele, que tinha cerca de cinco anos na época das imagens, lembra-se de estar em sua cama, no ônibus adaptado como casa, e ser acordada pelo bater de

²⁷ Praças são as cidades que são preparadas para receber os artistas e os circos que realizam suas temporadas. (MAVRUDIS, 2011, p. 335).

estacas. Disse saber, somente com as batidas, se o terreno era, ou não, muito rígido. Em suas palavras: "Eu nunca montei um circo, mas aprendi muitas coisas, como essa, 'de ouvido'. Mesmo que ninguém tenha tentado me ensinar a montar o circo, eu absorvi conhecimentos só por estar lá, por viver no circo, por crescer brincando naquela estrutura".

Interpreto essa narração como uma estrutura mental pura, a escuta de uma criança de cinco anos determinou a dureza do solo. Ela sabia que o pai estava batendo a estaca, que haveria alteração da rotina do dia e a sensação de pertencimento permitiu se visualizar brincando no espaço que era também de trabalho.

Tabajara Pimenta Junior, também narrou que, com cerca de oito anos de idade, presenciou um acidente no qual um trapezista sofreu uma queda fatal, depois que seu aparelho se avariou com o rompimento de uma corda. Lembra de ver o artista ser retirado do picadeiro e levado para trás da cortina, e de ouvir, dos adultos, que o mesmo tinha falecido por não ter feito a verificação correta do aparelho. Esse fato reverberou na vida de Tabajara Jr. de modo a fazer parte da estrutura mental relacionada a fatores de segurança e de responsabilidade individual.

Na entrevista de Milton Fabbri, encontra-se a narrativa sobre como ele adquiriu o aparelho com que firmou seu número de percha, que o levou para uma carreira internacional. A história foi confirmada por Tabajara Pimenta, que estava presente na negociação ocorrida, no circo de Geraldo Rocha nos anos 1960, especificamente com o pai deste último, que havia contraído uma dívida com Fabbri por causa de várias semanas sem pagamento. Milton soube que o pai de Geraldo Rocha estava com uma percha de aço inox de oito metros de comprimento, sem uso, e se interessou em adquiri-la como parte da dívida. A estrutura mental de um circense não admite dever cachês, sendo assim, Rocha negociou, mesmo com certo prejuízo, para que Fabbri pudesse seguir para outro circo.

Apresentei três exemplos de estrutura mental agregados aos seus valores éticos acessados em situações similares. São muitos preceitos repassados por meio de histórias reais e poéticas, mas que refletem a idiossincrasia circense.

Outro elemento importante para analisar uma tradição oral é a cronologia, que Vansina (2010) define assim:

Sem cronologia, não há história, pois não se pode distinguir o que precede do que sucede. A tradição oral sempre apresenta uma cronologia relativa, expressa em listas ou em gerações...Torna-se cada vez mais claro que a cronologia oral está sujeita a processos de distorção concomitantes e que agem em sentidos opostos: às vezes encurtam e às vezes prolongam a verdadeira duração dos acontecimentos passados. (VANSINA, 2010, p.156).

Quanto ao elemento cronologia, fica clara sua função ao analisar as tradições orais - principalmente as de caráter histórico -, as sequências factuais, a relativização de acontecimentos e também as pessoas, os locais e as datas como marcadores e referenciais dos fatos. Já comentei que entre os três entrevistados havia diferenciais de memória em relação aos mesmos fatos, e que Tabajara serviu como um suporte das lembranças, pois estruturou uma metodologia de registro que se tornou uma competência.

Pelo *curriculum vitae* de Pimenta é possível observar a relativização de várias personalidades que conviveram no mesmo circo e período temporal. Não foi possível fazer o mesmo com Cecília e Fabbri - para observar as carreiras independentes - pelo fato de que não houve interesse destes em estruturar a escrita de seus currículos. Apoiaram-se na tradição oral para firmar contratos de trabalho, dizendo de onde vieram, de que família faziam parte e em que circos haviam trabalhado. Essas informações eram suficientes para transitar nos inúmeros circos pelos quais passaram. O currículo de Tabajara Pimenta foi elaborado juntamente com o filho mais velho, que cruzou suas lembranças com as do pai, resultando em uma cronologia geral. Claro que, como pude observar ao catalogar fotografias com Tabajara, muitas delas continham anotações no verso que ajudaram a compor essa cronologia, enquanto outras, sem tais observações, ficavam “soltas” na memória, impossibilitando contextualizar, com precisão, a situação retratada.

Vansina (2010) aponta a importância de se observar a profundidade temporal em determinadas circunstâncias:

A profundidade temporal máxima alcançada pela memória social depende diretamente da instituição que está ligada à tradição. Cada instituição tem sua própria profundidade temporal. A história da família não remonta a um passado muito distante porque esta conta apenas três gerações, e porque, de modo geral, há pouco interesse em lembrar acontecimentos anteriores. Portanto, as instituições que englobam maior número de pessoas se prestam melhor a nos fazer mergulhar mais fundo no tempo. (VANSINA, 2010, p.154).

A tradição oral como literatura oral é, ao meu ver, a mais concreta relacionada ao circo por estar ligada diretamente à estrutura teatral do espetáculo circense, à cultura do circo-teatro e do palhaço. Dentro do universo dos entrevistados, vamos encontrar muitas experiências nas quais a literatura oral foi desenvolvida até as últimas consequências, graças a profissionais altamente reconhecidos nos itens citados. Entre eles, temos a persona de Antenor Pimenta, que escreveu, ensaiou, produziu e atuou em espetáculos de circo-teatro que se tornaram referência na história do circo brasileiro, como o melodrama circense "...E o céu uniu dois corações". Além dos esquetes, das entradas e reprises de palhaço que Tabajara

Pimenta descreveu de suas experiências de picadeiro, é preciso direcionar a análise para outras formas de literatura oral que Vansina (2010) cita:

Toda literatura oral tem sua própria divisão em gêneros literários. O historiador não só tentará apreender o significado desses gêneros para a cultura que está estudando, mas também colherá ao menos uma amostra representativa de cada um, pois em todos eles pode-se esperar encontrar informações históricas, além do que, as tradições que o interessam particularmente são mais fáceis de se compreender quando analisadas no contexto geral. Já a própria classificação interna fornece indicações valiosas. (VANSINA, 2010, p.144).

Um dos elementos pertinentes aos estudos do circo está relacionado à tradição como obra literária e suas "Formas Fundamentais das Tradições Orais" nas quais ele divide os tipos de narração pela forma e pelo conteúdo.

Divide "forma" em livre e estabelecida e "conteúdo" em fixo e livre. Com a combinação desses aspectos, obtém-se quatro qualidades que podem ser vistas no quadro abaixo, elaborado por Vansina (2010, p.142):

		FORMAS FUNDAMENTAIS DAS TRADIÇÕES ORAIS		
		CONTEÚDO		
FORMA		<i>fixo</i>	<i>livre (escolha de palavras)</i>	
	<i>estabelecida</i>	poema	epopeia	
	<i>livre</i>	fórmula	narrativa	

Numa sociedade oral, a maioria das obras literárias são tradições, e todas as tradições conscientes são elocuções orais. Como em todas elocuções, a forma e os critérios literários influenciam o conteúdo da mensagem. Essa é a principal razão das tradições serem colocadas no quadro geral de um estudo de estruturas literárias e serem avaliadas criticamente como tal. (VANSINA, 2010, p.142).

O circo desenvolveu formas muito ricas de literatura oral que nos servirão para encontrar equivalentes nas formas e conteúdos acima descritos. Abaixo, podemos ver as definições de Jan Vansina (2010) e alguns exemplos na cultura circense:

O termo "poema" é apenas um rótulo para todo o material decorado e dotado de uma estrutura específica, incluindo canções.

O termo "fórmula" é um rótulo que frequentemente inclui provérbios, charadas, orações, genealogias, isto é, tudo que é decorado, mas que não está sujeito a regras de composição, a não ser às da gramática corrente. Em ambos os casos, as tradições compreendem não só a mensagem, mas

também as próprias palavras que lhe servem de veículo. (VANSINA, 2010, p.143)

Poema e fórmula têm conteúdos fixos, ou seja, material decorado, e têm formas diferenciadas: o poema tem forma fixa, ou seja, tem uma métrica e rima; a fórmula tem forma livre. São oralidades que são memorizadas por terem um ritmo que conduz o espectador; têm um caminho dramatúrgico bem objetivo e a funcionalidade está condicionada a um entendimento desses ritmos e entonações.

No circo temos vários exemplos de artistas que construíram suas poéticas na estrutura do poema. Entre eles, temos o palhaço Piolin, que recitava poesias de autoria própria no picadeiro, e os palhaços cantores, como Benjamim de Oliveira e Carequinha. Um poema que faz parte do imaginário do circo e configura-se como uma tradição oral é a canção de perguntas para o público responder, usada por palhaços em cortejos e porta-vozes de divulgação. Abaixo, uma versão dessa canção (que se tornou de domínio público) dos artistas da Carroça de Mamulengos, intitulada "Canções de Palhaço"²⁸:

Eita!
Vai começar o te-te-re-te-tê

Oh, meninagem
"Oi!"
Vocês já estão todos preparados?
"Eu tô!"
Posso dar início à passeada?
"Pode!"
Eita, madeira!

Tombei, tombei, tornei tombá
"A brincadeira já vai começar"
Tombei, tombei, tornei tombá
"A brincadeira já vai começar"

O raio, o Sol suspende a Lua
"Olha o palhaço no meio da rua"
O raio, o Sol suspende a Lua
"Olha o palhaço no meio da rua"
O raio, o Sol suspende a Lua
Olha o palhaço no meio da rua"
Eu vou ali, eu volto já
"Vamos todos passear"
Eu vou ali, eu volto cedo
"Vou chupar limão azedo"
O que é que a velha tem?
"Tem carinho por neném"
Ela tem, mas eu não digo
"To com tudo, meu amigo"
Pompeu, pompeu
"Dá um beijo n'eu"
A cabeça do palhaço
"Urubu comeu"

²⁸ Versão escrita e com áudio: <https://www.vagalume.com.br/carroca-de-mamulengos/cancoes-de-palhaco.html>. Outra versão pode ser encontrada em MAVRUDIS, 2011, p.273.

A mulher do palhaço é um colosso
 "Caiu do cavalo e quebrou o pescoço"
 Pisei na copa do meu chapéu
 "Mulher buchuda só vai pro céu"
 A,B,C,D
 "Mulher buchuda só quer comer"
 Mas três pimentas não dá um molho
 "A cabeça do palhaço só tem piolho"
 Papai, mamãe, vêm vê vovó
 "Chupando cana com um dente só"
 Papai, mamãe, vêm vê titia
 "Tomando banho de água fria"
 Olha a moça na janela
 "Tem a cara de panela"
 Olha o velho no portão
 "Tem a cara de balão"
 O palhaço na linha
 "É ladrão de galinha"
 O palhaço na rua
 "É ladrão de perua"
 Pepino maduro que dá semente
 "Moça bonita que mata a gente"
 Mas, Dona Mariquinha se eu pedir você me dá
 "Uma rede na varanda e um penico pra mijá"
 Mas, Dona Mariquinha, picolé de préu
 "Pegue a sua rede e vêm dormir mais eu"
 Olha o toco no caminho
 "Alevante o pé"
 Foi por causa desse toco
 "Que eu quebrei meu pé"
 Mas cabeça de bagre não tem o que chupar
 "Suvaco de gente não tem o que cheirar"
 Pipoca, amendoim torrado
 "Carreguei sua tia num carrim quebrado"
 Pipoca, amendoim torrado
 "Carreguei sua tia num carrim quebrado"
 Pipoca, amendoim torrado
 "Carreguei sua tia num carrim quebrado"
 Hoje teve espetáculo?
 "Teve, sim senhor!"
 Hoje teve marmelada?
 "Teve, sim senhor!"
 Hoje teve farofada?
 "Teve, sim senhor!"
 E o palhaço o que é?
 "É ladrão de mulher!"
 E arrocha, minha gente!

Muitas entradas e reprises²⁹ de palhaços servem como exemplos de fórmulas, pois atendem às características de forma livre e conteúdo estabelecido. Quando um

29 Uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 a 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a plateia, em jogo improvisado. Desconhece-se a origem do termo "entrada". Ele pode se referir às paradas circenses, efetuadas como formas e divulgação do espetáculo, quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses, esperando que o público adquirisse o ingresso e entrasse no recinto. Outra provável origem do termo diz respeito à brevidade paródica das intervenções dos clowns nos espetáculos equestres. Nesse caso, contudo, o termo equivalente, "reprise", seria o mais adequado, pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas. A participação dos palhaços, assim, seria uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias. (BOLOGNESI, 2003, p.103).

palhaço experiente ensina uma entrada ou reprise, ele enfatiza que o ritmo e as escolhas das palavras são essenciais para o arremate e o riso imediato do público. Agregam-se a esses elementos a triangulação com o público, as entonações que destacam o ritmo, as palavras-chaves do conflito e as expressões corporais que reforçam a encenação cômica. O "texto" oral tem uma estrutura, uma sequência, cenas e células com lógicas otimizadas que não devem sofrer alterações substanciais e nem ganhar acréscimos que alonguem desnecessariamente o enredo, pois mudanças deste tipo geralmente alteram o ritmo e destroem a graça da reprise ou entrada, que são materiais que levaram muitos anos para serem "afinados" e que passaram por diversas representações de vários atores, atrizes, comediantes e palhaços, os quais lhes deram formas diferenciadas, ou seja, formas livres.

No livro *Palhaços*, de Mario Fernando Bolognesi (2003), estão disponíveis diversos esquetes tradicionais de palhaços de picadeiro, material fruto da tradição oral que se tornou literatura oral. Na descrição desses esquetes não há rubricas e nem explicações de como devem ser encenados; foram desenvolvidos para serem executados sem muitos ensaios - o normal é que não haja ensaio e sim uma combinação de quem faz o quê; toda a "interpretação" é livre -. Também não foram estruturados para sofrerem elucubrações psicológicas que normalmente alteram o ritmo e tiram a graça.

Um outro exemplo são os *Canovacci* das *Commedias dell'Arte*, que têm estrutura com possibilidade de jogo, combinação e incrementação de células (burla, lazzo e chiste); são roteiros que "colam" células essenciais e formam um conjunto coeso e cheio de graça.

Tabajara Pimenta descreve, em suas entrevistas, como o pai, Arlindo, ensaiava suas entradas como escada³⁰, e depois, como o palhaço atrapalhado. Suas observações orientam o olhar para a necessidade de se construir um corpo e uma voz para o picadeiro, de buscar os efeitos cômicos e uma relação com o público.

Outra entrevista muito interessante é a realizada com Roger Avanzi (2011), que foi professor da arte do palhaço em vários projetos e enfatiza a importância de seguir o "texto" otimizado da reprise, fornecendo exemplos de entradas por meio de sua interpretação.

Em relação à epopeia, podemos apreciar a definição nas palavras de Vansina (2010) de maneira simplificada e objetiva:

A denominação "epopeia" significa que o artista pode escolher suas próprias

30 Escada é a designação do palhaço da dupla cômica que dá as deixas das "gags" e piadas. Quando palhaço, aparecem como os "clowns" brancos ou "clon", na corruptela circense, também são representados pelos mestres de pista, ou mestre chicote.

palavras dentro de um conjunto estabelecido de regras formais, como as rimas, os padrões tonais, o número de sílabas, etc. Esse caso específico não deve ser confundido com as peças literárias longas, de estilo heroico. (VANSINA, 2010, p.143).

Epopeia é como o poema. Tem forma estabelecida, mas seu conteúdo é livre. É encontrada no circo por meio de dois produtos bem diferentes, um deles são as peças de circo-teatro, principalmente do gênero melodramático, com seus textos longos divididos em vários atos e com muitas personagens. São textos que depois de suas estreias, foram transmitidos para outros circos por atores e atrizes do elenco original, e até mesmo por ensaiadores de outros circos que assistiam várias vezes às apresentações dos circos concorrentes.

Cecília B. Rosa descreve em suas entrevistas que fez isso com várias peças que encenou: como tinha ótima memória, decorou o texto de vários personagens e os repassava para novas montagens. Daniele Pimenta, em seu trabalho de mestrado, descreve que encontrou várias versões escritas de "...E o céu uniu dois corações", de Antenor Pimenta, que diferiam muito do original, inclusive com ausência de um dos atos e adaptações sem personagens-chave para a trama. Essas modificações comprovam a importância de se ter uma forma estabelecida e de se abusar do conteúdo livre.

Outro produto desenvolvido no tipo de circo em que o trio de entrevistados viveu, são as histórias de acontecimentos ocorridos com eles e que se tornaram verdadeiras epopeias pelo fator da repetição, a ponto de virarem uma "contação de história" com a, repetindo, forma estabelecida e o conteúdo livre.

Uma epopeia que ouvi várias vezes da boca de Tabajara Pimenta, depois de Milton Fabbri e Tabajara, e também outras versões com o filho, filha e esposa de Tabajara - tendo a mesma sequência de fatos, mas com a liberdade poética de cada um - , é sobre quando Tabajara e Fabbri foram buscar as duas filhotes elefante, Karen e Kelly, no aeroporto e acabaram parados pela polícia rodoviária. A abordagem policial ocorreu, pois um motorista que passava pela caminhonete deles viu algo como serpentes se movimentando para fora da lona da carroceria. Foram parados e o policial se sentiu ofendido porque Tabajara disse que eram trombas, e que estava carregando dois elefantes. O policial, então, dialoga: "Meu senhor, eu estou aqui trabalhando e não admito gracinha comigo, como vocês podem estar carregando dois elefantes numa caminhonete deste tamanho?". Tabajara responde: "O senhor nasceu deste tamanho? (o policial faz uma cara de confuso). Então...estou levando dois elefantes filhotes". Eles descem as aliás, preparam duas mamadeiras enormes com leite em pó e dão para elas. "Virou uma festa, com gente parando pra tirar foto", terminam os contadores da história.

Nas entrevistas de Tabajara Pimenta, são várias contações de história que se

enquadram nessa categoria de literatura oral, a epopeia.

Em relação à categoria narrativas, Vansina (2010), define:

A última categoria é a das “narrativas”, que compreendem a maioria das mensagens históricas conscientes. Nesse caso, a liberdade deixada ao artista permite numerosas combinações, muitas remodelações, reajustes dos episódios, ampliação das descrições, desenvolvimentos, etc. (VANSINA, 2010, p.144)

As narrativas têm forma e conteúdo livres. Neste caso, as próprias entrevistas se enquadram nestas características pois os entrevistados narram assuntos diversos, descrevem fatos, demonstram fisicamente, fazem personagens, imitam amigos e elaboram ambientes para ilustrarem as narrações; é uma forma fundamental de tradição oral muito comum a todos os circenses e suas histórias de vida.

Uma narração que Tabajara Pimenta forneceu e que considero um exemplo de ensino de ética é a respeito de um acidente fatal, ocorrido com um trapezista no circo Bartholo, em 1987:

TABÃO: Nunca houve greve em circo. Não existe. Entre os funcionários... No circo eu nunca vi briga de Ministério do Trabalho. Nunca...
 PEDRO: Ninguém reclama. Resolve-se lá dentro?
 TABÃO: É. É contrato...É que nem a Dona Irene. Morreu o marido no trapézio. Ribeirão Preto. O Bartholo... o Bartholo apavorou, viajou e eu fiquei lá, porque você já viu, é polícia, é Ministério do Trabalho, é tudo, com televisão. E aí quiseram entrevistar ela na delegacia. “Nós queremos falar é com a mulher do cara que morreu. Não é com o senhor que veio aqui”. Tudo bem, eu vim representar, mas... levei a Dona Irene e não deu tempo e nem ia dobrar ela, uma mulher que perdeu o marido, de jeito nenhum. Chegamos lá o cara perguntou: - “o que a senhora vai exigir”. Ela falou: - “nada. Eu tenho vendas de maçã-do-amor, eu tenho vendas disso, é uma empresa que é a minha casa. Quem foi culpado foi o meu marido. Quebrou o grilhete³¹ (grilhão), ele fez de ferro para não gastar dinheiro, que é tão barato. Eu ainda falei com ele. Isso aí é perigoso. E ele falou: - não, não, segunda-feira eu compro. Porque ele queria viajar para São Paulo para votar nesse que candidato que segurou o dinheiro de todo mundo aí.”

As narrações são as principais transmissoras de saberes, as mais simples histórias contêm ensinamentos que se proliferam e se difundem dentro do meio circense, qualquer assunto pode ser transformado numa narração que pode ser reproduzida por outra pessoa. Ouvi uma mesma história, de três pessoas diferentes da família Pimenta, acerca de um artista do Circo Di Roma com quem conviveram nos anos 1980 e que queria muito fazer um número de bicicletas igual ao dono do circo, Roberto Robattini. Zé Anão só pensava em bicicletas, até quando foi fazer exame psicotécnico para obtenção de sua carteira de motorista, "deu um jeitinho" de

³¹ Acessório náutico que serve para juntar dois equipamentos que irão girar em si. Também são chamados de destorcedor e anilha-grilhete.

desenhar bicicletas nos testes. Depois de anos observando, praticando, corrigindo e pedindo sugestões, encomendou bicicletas para seu tamanho e conseguiu estruturar seu número e estrear no circo de seu mestre.

Cada área de atividade circense tem suas narrações fundamentais, que servem desde o iniciante até o mais experiente. Qualquer experiência nova ganha uma narração que se comunica adequadamente com os membros dessa sociedade. Alcoforado (2008) ilustra com suas palavras a característica coletiva do texto oral:

O texto oral mantém-se funcionalmente vivo, atuante, portador de conhecimentos e de ensinamentos nas chamadas "instituições de transmissão", ou seja, em encontros de convívio coletivo de uma dada comunidade: em reuniões de trabalho, de lazer, ou por dever de solidariedade. (ALCOFORADO, 2008, p.115)

Paul Zumthor (1993), contribui para este trabalho com suas palavras acerca da memória popular e da construção de uma poética que transcende tempo e espaço por meio da memória vivaz e da inteligência inerente e trabalhada dos circenses que formam rizomas vivos e cheios de riquezas, que ainda estão para serem decifrados e apreciados.

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de "memória popular" que se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recia. O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica; correndo na fluidez das frases poéticas pronunciadas hic et nunc³², não deixa instaurar-se a distância que permitiria ao olhar crítico sobrepor-se a ele. (ZUMTHOR, 1993, p.142)

A análise de uma tradição oral foi sistematizada por Vansina para obtermos mais objetividade nos processos de transmissão de conhecimentos em meios não formais. Sua contribuição nos ajuda a estruturar uma metodologia para que possamos entender, primeiramente, o que é uma tradição oral no circo: como ela é criada, otimizada e repassada até que seja atualizada ou abandonada. O circense é um inovador de seu próprio meio, se volta para resoluções de problemas de várias naturezas: ética, logística, relação com o público, tecnologia, criação artística, empresarial e, principalmente, se reinventa a todo momento para sempre encantar.

Uso o termo "encantamento" pois é o dispositivo que dispara a empatia responsável por gerar todo o universo de subsistência do circo desde seus

32 "aqui e agora"

primórdios. O encantamento gerado pelo encontro entre público e circo desencadeia a publicidade do "boca-a-boca"³³, o retorno do público com mais pessoas, a oferta de atrações, números e infraestruturas que corroboram para o encantamento geral e nutrição do empreendimento.

Com a contribuição de Vansina, também pudemos observar que tradições orais sofrem mutações com contornos de inovação, tornando-se outras tradições orais ou até mesmo, se perdendo. No circo podemos perceber que algumas descobertas podem, ou não, tornar-se tendências, como por exemplo, o circo-teatro que dividia o espetáculo em duas partes: a primeira com números de variedades e a segunda com uma peça de palco. Essa tendência ganhou muita força no circo moderno e podia ser vista na maioria dos circos brasileiros até por volta dos anos 1960. Depois, foi dando lugar novamente ao circo de variedades com ganhos tecnológicos no campo da iluminação e da sonorização e dando novas roupagens a números novos e tradicionais. A tradição oral mudou e os ensinamentos ganharam novos focos.

4.2 MUDANÇAS IMPORTANTES NAS TRADIÇÕES ORAIS

A primeira tradição oral que demonstra mudanças no período exemplificado pelos entrevistados e para qual eu gostaria de chamar a atenção do(a) leitor(a) é a do termo "pai-para-filho", que tem uma ligação muito forte com os processos de ensino-aprendizagem feitos em famílias circenses. No Brasil, na chegada das famílias circenses do exterior no século XIX, os processos de transmissão de saberes realmente se davam de pai-para-filho, pois estes detinham conhecimentos e até mesmo segredos profissionais que envolviam técnicas, dramaturgia, visualidades, ritmos, elementos de segurança e construção de aparelhos, entre outros saberes.

O universo circense e a ambiência estruturaram o conceito de circo-família, responsável pelo modo de transmissão de saberes e práticas, ou seja, a transmissão oral. É importante enfatizar que a tradição oral se expandiu para campos além dessas famílias e temos exemplos vivos disso nas pessoas de Tabajara Pimenta, que aprendeu seus números com Francisco Stringhini, que, por sua vez, aprendeu tudo sobre circo mesmo sendo adotado por um circense tradicional e estrangeiro. Miguel Perez aprendeu tudo sobre capatazia e fabricação de lonas com Tabajara Pimenta. Cecília B. Rosa e Gê Pimenta, como Miguelzinho,

³³ O termo "boca-a-boca" é quando a publicidade dá-se pelo público que foi ver o espetáculo e o descreve para outras pessoas e faz com que essas queiram, ou não, assistir o descrito que por conseguinte, gera mais divulgação que pode ser positiva ou negativa, atraindo ou afastando o público do evento.

se agregaram e absorveram seus conhecimentos e técnicas de outros circenses que não eram seus pais. Fabbri é um exemplo, neste trabalho, de aprendizado "pai-para-filho", juntamente com seus irmãos, mas o melhor seria utilizarmos a frase de Regina Horta para visualizarmos a transmissão de saberes no circo: "As habilidades transmitiam-se de circense a circense." (DUARTE, 2018. P.157), simples e realista.

A diversidade é um elemento natural do circo e se manifesta em todas as atividades, sendo assim, o termo "pai-para-filho" ganha um contorno mais dilatado pois filhas aprendem com pais, com mães, irmãos e agregados que, por conseguinte, aprendem com outros agregados e com circenses tradicionais que representam perfeitamente o conceito de mestres das artes do circo.

Foram criadas escolas de circo no Brasil nas quais os saberes foram disponibilizados para jovens de fora do universo do circo-família, gerando um novo perfil de artistas e técnicos que contribuem com a longevidade do circo para além das lonas. Esse fator promove novas contextualizações e transversalidades dos saberes circenses e, conseqüentemente uma mudança na tradição oral do esquema "pai-para-filho". Ermínia Silva descreve o fenômeno que demarca essa alteração cultural no meio circense:

O modo de transmissão oral do circo-família havia sido quebrado. A ideia de que "o artista tinha que ser completo" - no sentido de que cada indivíduo fazia parte de uma comunidade e, a sobrevivência do grupo depende do seu trabalho como um todo - não mais fundamenta o aprendizado. Dá-se origem a uma nova maneira de se ser artista de circo e a novas formas de organização do trabalho. (SILVA, 1996. p. 148)

Como já dito, alguns aspectos das tradições orais sofrem mutações e deixam de ser uma tradição oral, ou seja, deixam de ser um conhecimento transmitido de uma geração para outra. Uma das razões mais influentes para essa mudança de paradigma é a inovação tecnológica que atua em vários segmentos do circo; um exemplo forte é a obtenção e o uso da eletricidade que repaginam vários elementos: a iluminação (que muda a estrutura do espetáculo e das atrações), a divulgação, a administração e a comunicação. As informações a seguir foram retiradas de várias reportagens disponibilizadas no jornal O Estado de São Paulo e do TCC de Leandro Campos Lima (LIMA, 2019).

Em relação à iluminação podemos traçar uma linha cronológica desde o marco do circo moderno, em 1768, na Inglaterra, feito em praças, até os dias de hoje quando a iluminação ganhou tons eletrônicos, com os refletores de lâmpadas LED operados por mesas que as programam cena a cena, com um único toque. Esse trajeto começa com espetáculos saindo das ruas com a luz natural e entrando no universo dos espetáculos circenses feitos em espaços fechados, com iluminação artificial - primeiramente feita com velas em candelabros -. O uso do óleo de baleia

se tornou uma regra, inclusive para iluminação pública de ruas e praças, tendência que chega ao Rio de Janeiro em 1794, com uso de azeite. Em 1808, com a chegada da família real, tornou-se uma questão de segurança pública a instalação de lampiões em entradas de prédios, vielas e ao longo de alguns caminhos. Em 1830 é abolido o uso do óleo como combustível de iluminação e, em 1834, otimiza-se o uso do gás de carvão, tendência que começou em 1802, em Londres. Voltando ao Brasil, o uso do gás como iluminação pública termina em 1936, sendo São Paulo a última cidade a utilizá-lo.

Já perambulavam pelo Brasil do século XVII algumas trupes de saltimbancos, mas por volta de 1830 temos registros da chegada do Circo Bragassi (RUIZ, 1987, p.21), ato que marca a intensificação de circos estrangeiros no país entre 1860 e 1870 (SILVA, 1996, p.94).

Em 1879 há um marco importante para o circo. É o ano em que a iluminação elétrica chega ao Cooper, Bailey & CO, nos Estados Unidos, que, como atração, utiliza várias lâmpadas de arco voltaico inventadas por Brush, que equivaliam a 35.000 bicos de gás de hidrogênio carbonado. Neste mesmo ano Thomas Edson inventou a lâmpada de filamento, que iniciou sua escalada comercial; e também foram instaladas 16 lâmpadas de arco voltaico Jablockhon na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro.

As lâmpadas de arco voltaico eram alimentadas por geradores compostos por dínamos e movidos por motores a vapor, conjunto elétrico que custaria aproximadamente R\$200.000,00 nos valores de hoje. Em 1881, foi instalado um conjunto semelhante para 16 lâmpadas de arco voltaico na Praça da República, em São Paulo.

As primeiras usinas termoelétricas surgiram em 1883, em Campos dos Goytacazes-RJ e em Rio Claro-SP, cidades que instalaram iluminação pública com lâmpadas de arco voltaico; o mesmo aconteceu em 1887 em Porto Alegre-RS. No ano de 1889, em Juiz de Fora-MG, foi inaugurada a primeira hidrelétrica construída no Rio Paraibuna; em São Paulo, iniciam-se os trabalhos dos bondes elétricos movidos por usinas a vapor da Light Canadá, esse transporte tornou-se parceiro no importante movimento cultural implementado pelos circos nas capitais.

Em 1888 foi instalado o primeiro sistema elétrico em um teatro: o Teatro Lucinda (que também se chamou Éden Concerto) na cidade do Rio de Janeiro. Nesta mesma cidade, em junho de 1894, foi apresentada, no Imperial Theatro São Pedro de Alcântara, a atração "Dança Serpentina", com performances de Loie Fuller e Miss Emilie D'Armoy, anunciada assim:

(...) o maior sucesso do mundo inteiro; de pouco em pouco as luzes de gás se apagam, de súbito a dançarina entra em cena e os raios de luz elétrica a iluminam de verde, azul, amarelo e roxo, no seu amplo vestido, que se

estende quando ela se agita, fazendo ondulações na Serpentina, vagas no açafate, asas de borboleta, etc. etc. (SILVA, 2003.P.163)

Neste anúncio vemos que a arte se junta à tecnologia, criando uma atração circense executada em um teatro com iluminação mista. Era comum que espetáculos circenses ocupassem teatros, fato que gerava muitas discussões entre artistas de teatro e de circo. Essa janela de quinze anos entre o anúncio do uso de iluminação elétrica pelo Cooper, Bailey & CO e a apresentação da "Dança Serpentina", denota como a eletricidade era uma novidade que ganhava contornos de atração no século XIX; novidade que demoraria a se normalizar no universo circense, que se apoiava na iluminação feita com lamparinas de querosene e gás acetileno. O Circo Americano, em 1903, anuncia no jornal O Estado de São Paulo, que seus espetáculos são iluminados por lampiões de gás acetileno pois os de querosene sujavam os espectadores com fuligem. Esses lampiões eram colocados nos mastros, nas ribaltas e em gambiarras em forma de varais.

Ainda no campo da iluminação pública, as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo incrementam a eletricidade a partir de 1904, em detrimento da iluminação feita com gás. Em 18 de março de 1910, o Circo Spinelli anuncia no jornal "O Paiz", a atração "Bailados com Projeção Elétrica", mas não me foi possível saber se a obtenção de eletricidade se dava por geradores ou por fornecimento público.

Em 1915 inicia-se a substituição de lâmpadas de arco voltaico por incandescentes na cidade do Rio de Janeiro. A tendência vai se fortalecendo e chegando às residências.

Em 1933, na cidade do Rio de Janeiro, vai deixando-se de usar o gás como combustível de iluminação pública e, em São Paulo, como já foi dito, isso ocorreu três anos depois. Uma última inovação tecnológica vale a pena ser citada: a iluminação pública com lâmpadas a vapor (fluorescentes e mercúrio) que são implementadas nessas duas capitais a partir de 1950.

Para fins de contextualização, descrevo algumas comparações entre a iluminação feita a gás e a com lâmpadas elétricas no final do século XIX: no Jornal O Estado de S. Paulo de 23/06/1893, temos a informação de que uma lâmpada de arco voltaico equivalia a 2000 velas e, uma incandescente, a 16 velas. Em valores de hoje, o custo de uma lâmpada de arco voltaico em 1894 seria de R\$ 0,20/hora, uma incandescente custaria cerca de R\$ 0,05/hora e um bico de gás, R\$ 1,25/hora, sendo que uma lâmpada incandescente equivalia a dois bicos de gás, ou seja, um bico de gás era igual a oito velas. Vela ou Candela, era a unidade de luminescência utilizada por várias décadas no Brasil e equivale a 12 lúmens³⁴, unidade mais

³⁴ A unidade mais popular nestes últimos anos é o watt, que é a quantidade de energia que alimenta um determinado equipamento, também conhecemos como o consumo dos equipamentos elétricos. Para uma lâmpada incandescente, cada watt de consumo equivale a 14 lumens, para uma lâmpada fluorescente cada watt vale 50 lumens e para uma LED, são 85 lumens para cada watt.

moderna utilizada para cálculos de luminotécnica.

Um espetáculo circense sempre agregou o conceito de iluminação cênica: seja com a luz do sol direta ou sendo filtrada pelo algodão cru; velas em candelabros deram *status* a muitos números vindos das feiras e que dividiram o picadeiro com cavalos majestosos; a disposição das lamparinas de óleo pelo chão, em forma de ribaltas ou dependuradas como um varal, ganharam parabólicas para projetar a luz nos artistas. Lâmpioes de querosene, de álcool ou mesmo de gás de carbureto foram opções com melhor custo-benefício até a chegada da cobiçada luz elétrica. O que chegou primeiro ao circo foram as poderosas lâmpadas de arco voltaico, que, ainda assim, exigiam uma infraestrutura que levou muitos anos para ganhar os circos e que ficou melhor em teatros fixos em cidades que ofereciam eletricidade pública, mesmo convivendo com as tubulações de gás.

Mesmo com a existência das fracas lâmpadas de Thomas Edson, a iluminação elétrica não era uma tendência definitiva até depois de 1940. Assim, a menos que o roteiro de viagem dos circos desse preferência a cidades estruturadas com eletricidade pública, a outra opção era carregar um grupo gerador.

Regina Horta nos apresenta duas situações diferentes que exemplificam o uso de lâmpioes de querosene³⁵. A primeira, em 1872, retirada do jornal "Noticiador de Minas" de Ouro Preto-MG, descreve a forma como era disposta a iluminação do Circo Americano: "O circo era fortemente iluminado por doze lâmpioes belgas, dispostos em lustre de madeira de forma quadrangular em torno do mastro e pendente por uma roldana para subir e descer, conforme a necessidade" (DUARTE, 2018. p.179).

É uma descrição rara acerca de dispositivos criados para iluminar o espetáculo circense e de como a inventividade perpassa todos os aspectos inerentes à ambiência do circo. Uma informação interessante acerca dessa descrição, é o fato do equipamento ter sido criticado, por outro jornalista, por emanar uma luz fraca e por desprender muita fumaça.

A segunda situação aconteceu em Belo Horizonte, no fim do século XIX, e gerou prejuízos à Companhia Albano:

Uma noite, a rivalidade entre os assistentes desencadeou uma briga. Como resultado, a arquibancada desabou, o querosene dos lâmpioes ateou fogo aos panos, levando o restante da plateia ao pânico, com gritos de terror, desmaios de senhoras e choro das crianças. Os rapazes desencadeadores do conflito pertenciam "à boa sociedade": nenhum foi preso, nem sequer alertado pelo delegado de polícia, que os aconselhou a ir para casa, dormir. Já os artistas arcaram com todos os prejuízos, e partiram, com as bugigangas salvas do incêndio, no dia seguinte, para Queluz. (VASCONCELOS apud DUARTE, 2018. P. 86).

35 O querosene, primeiro derivado do petróleo, foi inventado em 1849 pelo canadense Abraham Gesner, mas só a partir de 1859 foi produzido industrialmente após a incrementação da extração do petróleo. A partir deste fato, foi possível substituir o azeite e o óleo de baleia como combustíveis para iluminação.

As situações expostas nos mostram a importância do uso de lampiões de querosene como iluminação em circos, tecnologia que possibilitou a execução dos espetáculos a noite.

É certo que, na metade do século XX, já havia circos utilizando a eletricidade para iluminação, sonorização e divulgação. Uma prova dessa afirmação é a informação dada por Tabajara Pimenta em sua última entrevista - a de setembro de 2019, para o jornalista Alexandre Pignanelli -. Nela, como já citado, Tabajara contou sobre a tragédia natural em Americana, no ano de 1949, na qual O Circo Universal foi atingido por uma tromba d'água desproporcional, que provocou a morte de moradores e circenses, além de um vultuoso prejuízo material. Entre os heróis do dia estava Irineu Pezzati, que salvou várias pessoas nadando nas águas revoltosas - Irineu - era o eletricista do circo: se havia um eletricista, havia iluminação por meio de lâmpadas.

Neste acontecimento, Tabajara Pimenta tinha treze anos de idade e já convivia com iluminação feita com lampiões de querosene e com lâmpadas incandescentes. Não se lembrou, porém, se no Circo Universal (que existiu no período entre 1931 e 1957) foram usadas lâmpadas de arco voltaico. Tabão nasceu nesse circo em 1936, estreou seu primeiro número em 1945 e saiu em 1950. Ele faz parte de uma geração que precisou se adaptar a várias situações tecnológicas e, no caso da iluminação, passou pelo fim do gás encanado, mas conviveu com lampiões de gás acetileno, de querosene, de álcool (não muito popular), com lâmpadas de arco voltaico, incandescentes, fluorescentes, de mercúrio e halógenas, além dos diversos tipos de grupos geradores.

Para consolidar os dados acima, vejamos a seguinte narrativa, de Ermínia Silva:

No pau-fincado começa a surgir a iluminação, com o uso de candeeiros, alimentados por óleo, com mecha ou camisas incandescentes, substituídos depois pelos lampiões a gás com carbureto. O circo já podia trabalhar à noite, dependendo da região do país em que se encontrava. Mesmo os circos que já tinham iluminação elétrica, ao chegar em regiões do país, nas quais não havia eletricidade, voltavam à iluminação de carbureto. (SILVA, 1996. p. 105)

A pesquisadora continua com um relato de circense nascido na década de 1930:

Nas cidades de Goiás, Mato Grosso, no Norte e Nordeste não tinha iluminação, então nós trabalhávamos com lampião de gás e carbureto, mas também trabalhamos muito tempo, em alguns lugares, com querosene. Era interessante aquilo, porque soltava uma fumaça preta e quando terminava o espetáculo nós e o público estávamos com o nariz e as roupas tudo preto (BARRY apud SILVA, 1996. p. 105)

Depois que Tabajara Pimenta começou a se familiarizar com a eletricidade, aprendeu a dimensionar, comprar, construir e fazer manutenção em equipamentos como grupos geradores, amplificadores de som, gambiarras, baterias e refletores de luz. Em entrevista, contou que certa vez, no Gran Rosário Circus (1950-54) teve problemas com o motor de um grupo gerador, e como não havia quem pudesse fazer o conserto na região em que estava, adaptou uma correia que ligava o gerador à roda de um de seus caminhões, assim pôde fazer várias sessões naquela semana.

Em outra ocasião, em viagem com o mesmo circo, comprou dez baterias de 12 Volts juntamente com 16 faróis, tudo era usado em caminhões naquela época. Com isso, fez suportes de madeira para cada quatro faróis e instalou-os em cada mastro do picadeiro. Ligou cada conjunto com duas baterias, deixando duas de reserva. Ligava essa iluminação durante os espetáculos e recarregava as baterias durante o dia. Esse dispositivo deu um brilho especial ao espetáculo e, mais tarde, ele aprendeu a como dispensar as baterias, pois era só ligar dez faróis de 12 Volts em série³⁶ na corrente de 127 Volts. Ele aprendeu essas técnicas com os eletricitas que contratava. Também aprendeu com seu pai, Arlindo Pimenta, a fazer piscar as gambiarras (varais de lâmpadas) das placas da entrada com um dispositivo feito com tocas discos: no prato destes havia fios segmentados ligados numa fase elétrica que, ao girarem, entravam em contato com outro fio que ficava parado, assim, tinha-se um pisca-pisca que chamava a atenção do público, mesmo numa época em que não havia equipamentos eletrônicos para essa finalidade.

São exemplos que denotam a inventividade do circense. Muitos saberes dessa área de conhecimento (iluminação) eram repassados para outras gerações como uma tradição oral, mas muitos desses saberes foram perdidos no caminho, como é o caso dos lampiões de carbureto que produziam uma luz muito forte, mas que também exigiam muita atenção, pois podiam explodir se houvesse uma regulagem ou manutenção errada. Esses lampiões trabalhavam como uma pequena panela de pressão: um compartimento superior pingava água em pedras de carbureto que emitiam o gás que era transmitido por tubos muito finos até um carvão, que incandescia depois de ser aceso.

O uso do óleo e do querosene passou por processos semelhantes de agregação e distribuição de saberes, que não são mais difundidos em circos nos dias de hoje, quando a eletricidade tomou conta. Muitos eletricitas foram formados entre os próprios circenses, que passaram a construir seus equipamentos, e esses

³⁶ Para se ligar equipamentos elétricos, pode-se fazer em série ou paralelo. O primeiro tipo de ligação divide a corrente elétrica entre os equipamentos proporcionalmente à potência. O segundo tipo distribui a mesma voltagem para cada equipamento, independentemente da potência. Exemplificando: no caso dos dez faróis de 12 Volts, pode-se ligar em série na corrente de 127 Volts, se cada farol for de 60 Watts, todos recebem a mesma voltagem. Se ligássemos os dez faróis de 12 Volts em paralelo na mesma corrente de 127 Volts, todos queimariam ao mesmo tempo.

saberes se difundiram e tornaram-se tendências até o surgimento de aparelhos e dispositivos mais baratos, práticos e seguros, também utilizados nos teatros.

Como a eletricidade é uma tecnologia ainda em uso, os saberes foram se acumulando e não perdidos, diferentemente dos lampiões; lembremos de Cooper, Bailey & CO que fizeram da iluminação, com lâmpadas Brush de arco voltaico, uma atração utilizando o que havia de mais revolucionário no campo da eletricidade: um grupo gerador conduzidos por motores movidos a vapor produzido a carvão e água, como os trens da época, trens que eram utilizados para viajarem e levarem o mesmo padrão de espetáculo.

Outra mudança de tradição oral no circo brasileiro dá-se com a substituição do uso dos trens pelo das estradas rodoviárias, paradigma que provocou alterações na cultura e nos saberes circenses. Desde que famílias de artistas chegaram ao Brasil no século XIX e abriram praças com transporte animal, carregando estruturas simples que se desenvolveram gerando espaços em becos (tapa becos), com panos de rodas, pau a pique, pau fincado, pavilhão e utilizando teatros, ginásios ou qualquer outro espaço nos quais pudessem mostrar sua arte, o transporte se tornou vital para essa atividade.

Durante grande parte desse período [primeira metade do século XX] os circos não tinham transporte próprio e o principal meio empregado era o ferroviário. Os empresários circenses alugavam vagões ou até mesmo composições inteiras, dependendo do porte do circo. Como clientes assíduos, os circenses contavam com um bom desconto, em relação à tabela padrão de preços.

Para se ter uma base, um circo do porte do Circo-Teatro Rosário precisava de três vagões só para material de cena, fora o próprio circo, com arquibancadas, poltronas, palco, picadeiro, madeiramento, lona, além dos artistas e sua bagagem pessoal (PIMENTA, 2009, p. 85)

A família de Fabbri fez um trajeto bastante comum entre os circenses brasileiros do início do século XX: no caso de Milton, saiu de um pavilhão fixo de seu avô, juntamente com seus pais, que empreenderam em circo de tourada e depois chegaram a fabricar a própria lona.

Quando a família Fabbri encontrou a família Pimenta no Circo Universal antes de 1950 (quando Tabajara e Milton eram crianças e não faziam números), o trem era o principal transporte de ligação entre as praças desde a criação, pelo Barão de Mauá, da Imperial Companhia de Navegação a Vapor e Estrada de Ferro de Petrópolis em 1854, que tinha o intuito de melhorar o transporte de café que era feito em lombos de burros e em carroças para os portos.

Em 1922 o Brasil tinha 29.000 km de trilhos, 2000 locomotivas a vapor, cerca de 30.000 vagões e diversas bitolas que dificultavam a integralização das malhas; a partir de 1930 inicia-se o uso da eletricidade para modernização das locomotivas a

vapor; em 1950 intensifica-se a implementação da rede diesel/elétrica. A federalização da rede ferroviária se concretiza com a criação da RFFSA - Rede Ferroviária Federal S/A, que vai se extinguir em 1999. Neste ínterim, o estado de São Paulo cria uma administração própria de sua malha em 1971, a FEPASA - Ferrovia Paulista S/A que vai se fundir à RFFSA em 1998.

A partir de 1980 e até 1992 temos o processo de desestatização que se conclui em sete de dezembro de 1999, incluindo a outorga da exploração da Estrada de Ferro Vitória a Minas e Estrada de Ferro Carajás, pela Companhia Vale do Rio Doce, que foi privatizada em 1997. Hoje, a malha ferroviária brasileira encontra-se sucateada e abandonada com algumas poucas linhas servindo como transporte de carga, e passageiros podem encontrar alguns roteiros turísticos. Esse processo de desmonte se inicia com fortes investimentos em rodovias que, a princípio, tinham a intenção de incrementar o transporte pelo país. Um marco deste incremento das rodovias é a frase proferida pelo presidente Washington Luís, em 1930: "Governar é abrir estradas". É importante salientar que o governo Getúlio Vargas, que durou 24 anos (1930-1954), trabalhou tanto no desenvolvimento das ferrovias quanto no das rodovias. A grande virada para o sistema rodoviarista deu-se com Juscelino Kubitschek a partir de 1956.

Essa breve história das estradas de ferro no Brasil mostra que o circo usufruiu intensamente do transporte ferroviário, que possibilitou o transporte de artistas, técnicos e de materiais, com ótimo custo-benefício, e também a abrangência maior de cidades num espaço de tempo menor. O uso de caminhões e de automóveis era inviável para o circense no começo do século XX, realidade que vai mudando vagarosamente até os anos 1950 com a chegada da indústria automobilística: 1921-Ford, 1925-General Motors, 1950-Volkswagen. Estas três só montavam veículos no país, ou seja, o automóvel não era de produção nacional.

Retornando à importância das ferrovias como eixo de transmissão oral, que abrangia saberes acerca de análise e programação de propensas praças e de logísticas de carregamento de material, animais e pessoas, foram anos de experiências que permitiram determinar, ao logo do tempo, roteiros mais otimizados:

Além de facilidades de transporte e de oportunidades de exploração comercial de um raio mais abrangente de cidades, ferrovias também ofereciam aos circos acesso a mercados consumidores potencialmente mais prósperos. Uma ferrovia, afinal, frequentemente permitia maior integração econômica de cidades ou regiões com outros centros mais dinâmicos, o que tinha implicações para a organização estrutural da economia local. (XAVIER, AMARAL, DIAS. 2019.P.153).

Tabajara Pimenta formou-se em meio ao uso das ferrovias como principal

transporte circense e mais tarde, já dono de circo, teve que aprimorar seus conhecimentos para um gerenciamento mais racional. Muitos dos conhecimentos específicos da relação com o transporte ferroviário ele aprendeu com seu tio Antenor Pimenta, que o instruiu acerca de acordos comerciais com as companhias ferroviárias que já tinham pacotes específicos para o transporte de circos. Um exemplo muito usado era a "Tabela C6", que oferecia: um vagão para passageiros, um vagão fechado para transporte de lonas e animais, um vagão gôndola (aberto só em cima) para madeiramento e pequenas ferragens e, por fim, um vagão fueiro (totalmente aberto) que levava ferragens pesadas e um pequeno caminhão, utilizado para transporte de material para o terreno e divulgação. Essas informações também foram descritas por Milton Fabbri:

TABÃO: Cadeira, de madeira assim? (aponta as cadeiras de madeira do Centro de Memória do Circo) Todo mundo fazia.
 PEDRO: E carregava no caminhão, né?
 FABBRI: Caminhão não dava. Ninguém tinha caminhão.
 TABÃO: Ninguém fazia viagem de caminhão. Tudo era trem. Carregava o trem, punha nas gôndolas, no vagão, porque a estrada era de terra e ninguém se sujeitava, não tinha, né? Até percurso grande, tudo era trem. Estrada de ferro. (FABBRI, 2018)

Tabão narrou que utilizava muito as companhias: E. F. Mogiana, Cia. Paulista, E. F. Araraquara, E. F. Noroeste e E. F. Sorocabana, que tinham ponto de partida no Estado de São Paulo e que, em 1971, passaram para FEPASA. Essas estradas de ferro eram compostas por vários ramais que interligavam a maioria das cidades paulistas com outras possibilidades de entroncamentos, para continuar empreitadas em outros estados e países da América do Sul.

As possibilidades de roteiros se tornaram quase infinitas para olhares menos experientes, mas depois de tantas experiências acumuladas, alguns roteiros se tornaram mais usuais. Muitos fatores eram analisados para que a cidade se tornasse uma praça: ter uma estação de parada, um número de habitantes condizente com o poder econômico do município em questão, um terreno bem localizado, uma boa relação do poder público com o circo e a proximidade das cidades vizinhas, entre as condições principais. Mesmo que uma cidade ganhasse uma estação, isso não fazia dela uma recebedora potencial de um circo:

A inauguração de uma ferrovia, no entanto, não transformava uma cidade qualquer imediatamente em local atraente para visitas de circos. Tal atratividade só parecia se materializar depois da consolidação de uma rota comercial capaz de oferecer oportunidades de visitas a um número relativamente grande de cidades. (XAVIER, AMARAL, DIAS. 2019.p.149).

O uso de ferrovias gerou vários saberes transmitidos oralmente. Em termos

culturais, Tabajara narrou vários procedimentos que só poderiam ocorrer em trens, como, por exemplo, a alimentação de famílias inteiras com aquecimento feito por espiriteiras e fogareiros portáteis, além do desenvolvimento de uma culinária feita com alimentos não perecíveis, tal qual a produzida por tropeiros. Um prato descrito por Gê Pimenta é um macarrão que já era cozido juntamente com o molho e os pedaços de carne-seca. O livre trânsito pelos vagões possibilitava a conversa e a troca de saberes dos circenses, que abordavam vários assuntos: a passagem por uma cidade e o contato com o público e as autoridades; o conhecimento de várias culturas atribuídas à origem dos circenses; o planejamento e a implementação de uma inovação nos números; o programa do espetáculo; ensaios de papéis das peças teatrais; a manutenção da estrutura do circo etc. O contato humano era feito num ritmo mais lento e com mais intensidade, se comparado com o transporte rodoviário que pulverizou essas relações que tinham que ser feitas apenas quando se parava o comboio.

Tabajara contou que escolhia algumas cidades ao longo da linha férrea para montagem do circo e que pulava outras que também tinham potencial. Assim, na volta (que era pela mesma linha), ele parava nas cidades que havia excluído na ida e muitas vezes mudava o nome do circo para que pudesse atrair moradores das cidades próximas visitadas na ida.

A ordem de carregamento dos caminhões que levavam as cargas às estações ferroviárias era essencial para o aproveitamento do tempo e do esforço dos circenses, o que na época áurea do circo-teatro incentivou bastante uma atitude colaborativa entre artistas e técnicos, que também faziam o traslado do circo todo de uma composição para outra, quando havia mudança de bitola de trilho.

Mesmo depois da unificação das redes ferroviárias brasileiras, em 1971, com a RFFSA, existiam cinco bitolas (largura entre os trilhos) que definiam um universo de locomotivas e vagões. Esse fato se deve às concessões dadas para as companhias de nacionalidades diferentes. As medidas destas bitolas, em metros, eram: 1,60, 1,435, 1,0, 0,76 e 0,60.

Eu sou da época do trem, que na época era chamado de Maria Fumaça. [...] Muita gente ia à estação dar as boas vindas à companhia. [...] O secretário era quem preparava a praça. Cabia a ele arrumar terreno, providenciar licenças e autorizações, contratar a banda de música, fazer propaganda e alugar casas para a hospedagem dos artistas. Nós morávamos em casas e para isso viajavamos com toda a mobília e utensílios domésticos necessários a uma residência. Mas havia também quem vivesse em barracas e pensões (AVANZI e TAMAOKI, 2004, p. 49).

Infelizmente, a malha ferroviária tornou-se inviável para os circenses com a implantação do rodoviarismo a partir de 1956, com o governo de Juscelino

Kubitschek, que motivou a fabricação de veículos automotores nacionais e de rodovias que ligassem à nova capital nacional no estado de Goiás: Brasília. É fato que Getúlio Vargas já havia criado uma infraestrutura importante para a construção de estradas: o CNP - Conselho Nacional de Petróleo, que criou o imposto sobre combustível para o FRN-Fundo Rodoviário Nacional, em 1938 e a Petrobrás, que veio a produzir asfalto a partir de 1954. Ainda no governo Vargas temos a criação da CSN - Companhia Siderúrgica Nacional e a FNM - Fábrica Nacional de Motores; também temos a inauguração da Rio-Bahia (BR393/BR116) em 1939, da Anhanguera (SP 330) em 1940 e a montagem do Fusca em 1950.

Nos anos 1960 o circense migrava para o transporte rodoviário por causa dos efeitos da nacionalização do transporte ferroviário. Na verdade, o resultado foi o sucateamento desta rede até a desfederalização desenvolvida a partir de 1980.

Essa passagem do uso das ferrovias para o rodoviarismo foi um processo muito truncado de adaptação e que gerou muitas despesas ao circense com a compra de caminhões e o confronto com estradas que não se equiparavam à malha ferroviária a qual estavam adaptados. A tradição oral relacionada ao transporte teve que ser reelaborada, desenvolvida e transmitida para que se alcançasse uma otimização de custo-benefício que evitasse a falência da atividade circense.

No início do governo de Kubitschek, em 1956, iniciou-se o plano "50 anos em 5" e criou-se a GEIA-Grupo Executivo da Indústria Automobilística, que motivou a construção do primeiro carro totalmente nacional pela ROMI, no primeiro ano de seu governo. Em 1957 várias fábricas já estavam produzindo veículos totalmente nacionais: Mercedes Benz, Scania, Willys-Overland, ROMI, Ford, VEMAG, General Motors, FNM e Volkswagen. Em termos de rodovias, foram inauguradas a BR 381-Fernão Dias e a BR 116-Régis Bittencourt, além do planejamento da BR 153-Belém/Brasília. Até a inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960, muitas estradas também foram construídas com o intuito de ligar a capital com às principais cidades do entorno.

O que está exposto acima é uma grande mudança de paradigma que continuou durante o regime militar, de 1964 até 1985, período em que se implementou o já citado sucateamento da malha ferroviária e mais construções de rodovias. Mesmo que essa última ação não tenha sido feita para resolver os problemas desta tendência de infraestrutura, só foram construídas duas grandes rodovias: SP 280/BR 374- Castelo Branco (1968), BR 320- Transamazônica (1970) e SP 348- Bandeirantes (1978). Expus o período no qual Tabajara Pimenta trabalhou como circense submetido ao rodoviarismo, sistema que apresenta características que, de certo modo, elitizaram essa atividade devido ao alto investimento para se movimentar com veículos automotores, que exigem muita manutenção e cuidados que estão diretamente ligados à qualidade das estradas:

A política do rodoviarismo no Brasil é, no entanto, muito criticada, principalmente porque a priorização desse modal contribuiu para que outros tipos de transportes fossem colocados em segundo plano, como as ferrovias e as hidrovias, que costumam apresentar uma melhor relação custo-benefício. Enquanto um caminhão, por exemplo, transporta 30 toneladas de carga, um trem transporta 125 toneladas com o mesmo custo e as hidrovias possibilitam o transporte, da mesma forma, de mais de 575 toneladas. (PENA, 2020)

A opção dos governos brasileiros pelo investimento em estradas só trouxe prejuízos para o circense e para o país pois hoje, 62% de todo transporte é feito através de 450 rodovias totalizando mais de 1,8 milhões de km com somente 180.000 km pavimentados, ou seja, apenas 10% de asfalto, em sua maioria esburacados; somente as rodovias privatizadas com pedágios oferecem condições de trânsito com qualidade de rodagem segura. Num país com dimensões continentais como o Brasil, temos um grave erro de logística que interfere diretamente nos custos de empreendimentos privados, como o circo.

Além do uso de caminhões para o transporte da estrutura do circo, os artistas, administradores e técnicos tiveram que empreender no transporte individual ou celular. Cada aparelho (globo da morte, táxi maluco, jaulas, bilheteria, cadeiras etc.), moradia (barracas, camas de campanha e ônibus adaptados), ferragens, lona, cerca etc. tinha que ter sua carreta, carroceria e cavalinho (parte automotora do veículo).

Tabajara teve um ônibus adaptado para transporte da família a partir de 1965; depois teve vários "trailers" que eram puxados por carros bem potentes, no entanto, também se envolveu em vários acidentes, em um deles, teve um "trailer" destruído. O fator risco se agregou a esse tipo de transporte, risco que era raro no ferroviário.

Nas companhias que continuavam excursionando pelo país, na década de 1960, o desconforto das barracas era compensado pela aquisição de automóveis. A compra de carros por circenses acompanhava mudanças no padrão econômico e industrial do país, mas também refletia uma mudança no sistema viário nacional.

A malha ferroviária perdia seu lugar de importância nos investimentos públicos e privados. Sem ampliação e sem manutenção, as opções de acesso às diversas regiões do país dependiam do investimento em rodovias.

[...] Essa mudança, fruto da nova configuração viária nacional, mesmo que gradativa, deu-se junto com a necessidade de investimento em frotas próprias para o transporte do material do circo. Um empreendimento inevitável, considerada a única maneira de fazer frente às despesas com locação de caminhões e à falta de garantias de que as localidades visitadas teriam disponibilidade de frete para a próxima viagem.

Aos poucos as companhias que possuíam seus próprios caminhões conseguiam atingir novos mercados. Cidades e povoados nunca antes acessados por via férrea recebiam agora companhias circenses de médio e grande porte. Mas, na maioria dos casos, o alto custo de aquisição e manutenção da frota forçava à redução do volume do material do circo (PIMENTA, 2009, p. 92-3).

O filho mais velho de Tabão, conhecido como Tabinha, narrou que se lembrava nitidamente de quando a família empreendeu uma viagem de trem, em 1971, para Pedro Juan Caballero, no Paraguai, quando tinha seis anos de idade. Foi uma viagem mista, na qual caminhões foram levados em vagões abertos e tiveram que passar por um translado, já que as bitolas mudavam. Tabinha também se lembrou das dificuldades em se viajar pelas estradas brasileiras, uma delas era a total falta de sinalização em trevos, obrigando os circenses a rodar vários quilômetros sem saberem se estavam na direção certa, até encontrarem alguém que pudesse dar alguma informação.

Muitos roteiros de viagens tiveram que ser revistos e refeitos, muitas praças tiveram que ser montadas longe das estações de trem, que eram os polos de movimentos de pessoas gerando novos paradigmas de planejamento. O circo se adaptou e aproveitou para usar seus veículos para publicidade móvel; pintores artísticos se formaram no circo, criando novos saberes no campo da pintura, funilaria, serralheria e mecânica de veículos; outra ação dos circenses foi abrir novos caminhos para se chegar a localidades nas quais não havia nem linhas férreas e nem estradas ideais, afinal, levar o circo onde não havia nenhum entretenimento já se configurava um bom negócio, apesar dos sacrifícios.

Outro elemento que agrega saberes que são transmitidos oralmente, depois de anos e anos de otimização pelos profissionais do circo, é o universo da montagem da lona, que agrega conhecimentos de logística e engenharia, além da formação de capatazes que lideram a estruturação física do circo.

Para visualizar e entender bem a complexidade dos tipos de montagens de circos e suas peculiaridades, indico as descrições feitas por Sula Kyriacos Mavrudis em seu Dicionário Crítico Ilustrado do Circo no Brasil, entre as páginas 210 e 223. Suas explicações e gravuras são muito esclarecedoras e facilitam muitíssimo o entendimento das diversas montagens citadas.

Muitas mudanças de paradigmas deram-se por implementação de novos materiais e tecnologias, como por exemplo a substituição gradativa da madeira pelo aço, primeiro os mastros de eucalipto, que foram substituídos por tubos mais leves e robustos e depois por treliças. Essa mudança da madeira para o aço formou e agregou os profissionais da serralheria, que passaram a desenvolver outras estruturas: arquibancadas, cercas, mastaréis, aparelhos artísticos, palcos etc.

Tabajara narrou que, juntamente com seu tio Antenor Pimenta, projetou diversos tipos de montagens com mastros treliçados para melhorar a visibilidade do público para as peças teatrais; construíram circos com dois, três e quatro mastros,

também para direcionarem as quedas de água de chuva para fora da área do palco e dos bastidores.

Os trabalhos de serralheria incrementaram os aparelhos aéreos, trazendo mais segurança e agilidade nas montagens dos números e dos circos. Um fator intrínseco ao desenvolvimento do ensino-aprendizado da serralheria circense é a mudança do circo de pau fincado para o circo americano (circo de tiro), que exigiu uma nova mentalidade do circense: a montagem mais rápida do circo americano exigia mais agilidade e menos especialização dos trabalhadores, que podiam ser angariados em albergues de cada cidade. Encaminhava-se, a partir daí, uma postura menos colaborativa das famílias que, antes, tinham o costume de participar de todas as fases de montagem e desmontagem do circo.

PEDRO: É que a capatazia tem umas coisas muito específicas pra fazer. Não é qualquer um mesmo que ascende uma arquibancada por exemplo.

TABÃO: Ih, tem muito segredo. No calçar na areia. Eu nasci mexendo com isso.

FABBRI: Fazendo isso.

TABÃO: E eu armei circo de leilão...

PEDRO: Você também fazia isso Fabbri?

TABÃO: Fazia. Fazia de tudo em circo. Não é falar assim. A gente veio lá daquele circo pra cá. Essa turma agora não sabe nada.

FABBRI: Não sabe nada.

PEDRO: Posso dizer que você aprendeu a fazer o pau fincado porque seu pai fazia.

TABÃO: Isso.

PEDRO: E qual é que foi a próxima inovação assim?

TABÃO: Foi os circos que vieram de fora e trouxeram o circo americano que não era pau fincado. Não tinha buraco. Era estaca. Tinha um pau de roda socado. Então veio o circo de fora, os Palácios que chegaram aqui e nós vimos o que era o circo americano.

PEDRO: Só de ver?

TABÃO: É lógico. Eu olho no circo e já mato a charada, né? Aí eu falei: Nossa Senhora!

PEDRO: E qual era o segredo afinal?

TABÃO: No circo fincado, o último que levanta é a lona. E no circo americano primeiro é a lona. Você levantou os 2 mastros, levanta a lona e trabalha na sombra. E não tem que fazer buraco. Você arma no asfalto. O outro tem cavadeira, né?

PEDRO: É mais fácil.

TABÃO: Nossa Senhora.

PEDRO: E porque demorou tanto para aprender isso, né?

FABBRI: Foi a evolução...

TABÃO: Tem coisas que eu fico lembrando como era...antes do orelhão, hoje eu vejo aqui, tititi, no celular.

PEDRO: O circo tem sua tecnologia também, né?

TABÃO: É tem. Não tinha "tifor", era moitão. E a gente punha moitão.

PEDRO: O que é tifor?

TABÃO: Tifor é um (gesto de alavanca) também está obsoleto.

PEDRO: Está ultrapassado.

TABÃO: Agora é motor.

PEDRO: Uma talha, né?

TABÃO: A talha já está obsoleta também. Agora é elétrico. Redutor. Vai levantando o mastro.

FABBRI: Levanta tudo.

TABÃO: Eu levantava com dois pau de roda comprido.

FABBRI: Pois é.

(na entrevista de FABBRI, 2018).

A lona também acompanhou essas mudanças desde o algodão sem impermeabilização, passando pela aplicação de cera misturada com algum diluente inflamável, até chegarmos nas lonas de material plástico tipo KP, intercalando camadas de material emborrachado com malhas que conferem maior resistência à lona.

A evolução dos materiais citados exigiu desenvolvimentos de novos saberes para novas atividades cotidianas: a manutenção da madeira era diferente da manutenção do aço, que deve ser pintado para se proteger da oxidação; os novos desenhos de lona pediram novas amarrações e os materiais aéreos exigiram novos tipos de elevação, que começaram com içamentos feitos com roldanas e moitões (combinações de roldanas) de cordas e de correntes, passando para o tirfor³⁷ (equipamento manual com catraca redutora de esforço) e hoje são montadas com guinchos com engrenagens redutoras de força, que conferem mais segurança e exigem menos esforços da equipe de montagem.

Tabajara Pimenta que, além de artista, foi administrador, gerente e dono de circo, teve que se adaptar a muitas mudanças de logística, teve que montar vários tipos de circos: picadeiro central; picadeiro elevado; com palco com cortina ao fundo ou na frente; com palco giratório para circo-teatro; circo com dois e três picadeiros com números simultâneos; com todos os tipos de lonas citados; a céu aberto, com pano de roda; e em ginásios esportivos.

Milton Fabbri também narrou suas experiências em circos internacionais, fixos, com conforto máximo para o público, com praças de alimentação; e em circos pequenos, com "puleiros" (arquibancadas) de tábuas.

Essa diversidade assimilada pelos entrevistados ao longo de uma vida intensamente ligada ao universo circense, demonstra que esses aprendizados das diversas áreas do conhecimento sofrem mudanças radicais. Alguns saberes se modificam e se adaptam, mas muitos se perdem e se tornam impossíveis de serem repassados como tradição oral, pois deixam de ser praticados. O ingrediente principal da tradição oral é a prática da atividade, seja ela ouvir, ver, fazer, errar, repetir até se tornar orgânica no cotidiano, tornar-se uma atitude, ou seja, torna-se um platô.

Infelizmente, ouvi diversas vezes da boca de Tabajara, Fabbri, Cecília, Gê Pimenta, Miguelzinho, Geraldão, Bira (irmão de Tabão) que alguns destes saberes

³⁷ TIRFOR. Esse equipamento serve para elevação de cargas e estiramento de cabos de ações. Existe uma corruptela do termo: tifer.

se tornaram impossíveis de se repassar. Tornaram-se tradições orais mortas, platôs que secaram. Tornaram-se decalques, ou seja, descrições incompreensíveis até mesmo para um circense que experienciou a atividade repetidas vezes, até essa atividade fazer parte de sua estrutura mental. É o caso do circo de pau fincado, do transporte por trem e da iluminação por gás e óleo.

5 AMBIÊNCIA DO CIRCO: DO CENTRO DO PICADEIRO À PERIFERIA DO MUNDO

A gente, os antigos que se encontram lá na segunda-feira no bar na Av. São João, é uma ramificação. Você começa a conversar e a gente começa a lembrar...ah, é muito bonito a nossa história.

Tabajara Pimenta.

Ambiência é um fator determinante no estudo da cultura circense, tornando-se o catalizador principal de todas as atividades ligadas à tradição oral, ao fortalecimento da memória e à criação de platôs do desenvolvimento de rizomas do universo do circo.

O recorte feito para se definir qual é o ambiente de estudo, é o delimitado pela vivência dos entrevistados, que se tornaram circenses nos parâmetros dos circos itinerantes, formados basicamente por famílias que trabalharam no circo no início do século XX.

Este recorte define muito do modo de formação desses artistas, administradores e empreendedores, que nos fornecem conhecimentos preciosos de como é necessário um ambiente de nível microcósmico para interagir com um macrocósmico, e essas relações promovem ações na direção da criação artística, da escuta das necessidades do público de diversas culturas, e da estruturação de uma porosidade que sustenta a longevidade do circo moderno.

Venho aqui me apropriar dos estudos da arquiteta Maria Luísa Trindade Bestetti sobre a ambiência e suas influências diretas nas atividades humanas, aproveito suas conclusões para associar ao universo circense e traçar paralelos para comprovar a eficácia das criações espaciais, que dão estofamento às diversas atividades no âmbito da convivência cotidiana, de trabalho e relação com público.

A ambiência, enquanto espaço de encontro entre sujeitos, apresenta-se como um dispositivo que potencializa e facilita a capacidade de ação e reflexão das pessoas envolvidas nos processos de trabalho, possibilitando a produção de novas subjetividades e aumentando a eficiência funcional. (BESTETTI, 2014, p.609).

Nas narrativas dos entrevistados não faltam exemplos de como o dia a dia no circo cria um ambiente no qual podemos vislumbrar a disciplina de ensaios e treinos em horários e sistemas bem definidos, que existem funções pré-concebidas para resolução de problemas e questões de todas as ordens, e que existem conjuntos de ambientes nos quais as posturas de relação são diferentes (dentro da lona, no entorno da lona dentro da cerca e no ambiente externo à cerca). O circo, como espaço de encontro, realmente potencializa a produção de novas subjetividades, como citado por Bestetti.

Tabajara e sua esposa, Gê Pimenta, criaram um número com pombos adestrados. Qual o ponto de partida? Segundo a narrativa de Tabajara, é possível enxergar que são vários passos para se chegar a esse ponto de partida, e todos eles, incluindo os passos posteriores, estão ligados - diretamente - ao ambiente circense.

Gê Pimenta³⁸ tinha 16 anos quando foi trabalhar no circo como musicista (tocava acordeom) juntamente com oito de seus irmãos. Formavam a Orquestra de Crianças, regida pelo pai, Waldemar Justino. Tabajara conta que ouviu falar da orquestra que tocava em eventos e festividades da cidade de Jaboticabal-SP e, por fazerem muito sucesso, procurou o pai e lhe fez o convite para trabalharem no circo durante as próximas férias escolares. Depois de uma oferta muito boa, o senhor Justino aceitou e acabou ficando quase cinco anos viajando com o circo, quando resolveu parar e voltar à sua residência. Gê Pimenta, que já tinha 21 anos, casou-se com Tabajara Pimenta e passou a ser uma circense itinerante com seus três futuros filhos: Tabajara P. Junior, Daniele Pimenta e Patrícia Pimenta.

Casou-se quando estava em temporada no Gran Rosário Circus em 1965, e migrou da área musical para a apresentação de números como mágica (Caixa de espadas³⁹ e Mala Moscovita⁴⁰), até estabelecer-se com o número de pombos adestrados, que manteve mesmo depois de sair do Monumental Circo Charles Barry, no final de 1977, fazendo apresentações por cachê após deixar a itinerância. Esta pequena trajetória em circo ilustra muito bem as questões que envolvem a ambiência e como ela é definitiva na vida pessoal, profissional, afetiva e material do circense.

Gê Pimenta saiu de uma vida pacata num sítio em Jaboticabal, onde o pai ensinou vários instrumentos musicais aos filhos de todas as idades. Essa Orquestra de Crianças tocava em eventos da cidade até que chegou aos ouvidos de Tabajara que fez a proposta de aceite do pai, que se encantou com o universo do circo, vivência que o conscientizou a impulsionar o profissionalismo dos jovens músicos em bailes de carnaval, formaturas, casamentos e onde fossem convidado a se apresentar. Depois do circo, o senhor Justino mudou-se para a cidade de São Paulo

38 Jeronima Justino Pimenta, nascida em Jaboticabal em 1943, foi a filha mais velha de Maria Nícia Justino e Waldemar Justino.

39 Caixa de espadas é um número com aparelho no qual a(o) ilusionista se utiliza de uma caixa vertical ou cesto. O(A) partner entra neste aparelho e a(o) ilusionista encaixa várias espadas em furos existentes. A quantidade de espadas deve criar a ilusão de que o(a) partner está correndo perigo de morte. Em alguns truques, o rosto ou outras partes do corpo do(a) partner podem estar a mostra. No final retiram-se as espadas e o(a) partner sai ileso(a).

40 A Mala Moscovita é um número de ilusionismo com aparelhos no qual a ilusionista entra em cena com uma partner e um baú horizontal. A partner é colocada num saco que pode ser fechado e levada para dentro do baú pelos barreiras. O baú é trancado pela ilusionista que entrega a chave para alguém do público. Na sequência ela sobe no baú e recebe um tecido aberto em cima, que contorna todo o aparelho. A ilusionista faz uma contagem, levanta o tecido que esconde ela e o baú e numa fração de segundo o solta. Antes mesmo do tecido cair no chão, revela-se o desaparecimento da ilusionista e o surgimento do saco que foi trancado dentro do baú. Os barreiras descem o saco e dele surge a partner, em seguida ela pega a chave do público e abre o baú revelando a ilusionista.

e adquiriu um ônibus e equipamentos de sonorização para o conjunto musical, fato que não teria acontecido se tivesse permanecido na vida rural.

Em questões rizomáticas vemos fatores de ruptura e a-significante, de cartografia e multiplicidade, que formam vários platôs artísticos decorrentes do contato intenso com a vida circense. Em termos de tradição oral, os platôs Gê Pimenta e Waldemar Justino enriqueceram seus conhecimentos empresariais, éticos e artísticos a ponto de elaborarem produtos e administrá-los por anos, com verdadeiro potencial de sustento familiar.

No caso de Gê Pimenta, ela absorveu conhecimentos via tradição oral e também agregou, desenvolveu e aperfeiçoou ações de adestramento de pombos juntamente com Tabajara Pimenta, ao longo de três anos de trabalhos consecutivos. Neste caso, a tradição oral deu-se em vários planos: vendo o número de outra artista por várias vezes, agregando uma nova estética de aparelhos e vestuário, desenvolvendo técnicas de escolha de pombos e de ambientes de treinamento, além de aperfeiçoar o próprio número para ambientes fora do circo de lona (ginásios, áreas abertas - como estádios - e festas diversas).

Na descrição da criação dos números de pombos (que Tabajara me confidenciou em entrevista), ele conta que quando ele e Gê Pimenta decidiram elaborar o número com pombos, não imaginaram que levariam três anos de pesquisa para finalizarem. O número com pombos que viram inúmeras vezes em outros circos, utilizava aparelhos que eram movimentados pela artista com os pombos colocados também por ela. O casal queria que os pombos fizessem todas as ações, com aparelhos em miniatura de roda gigante, gangorra, carrossel, escada giratória e revoada entre outros movimentos. E foi assim que fecharam o número.

Voltando às questões de memória, a narrativa de Tabajara deu alguns saltos temporais que envolveram pessoas que contribuíram para a elaboração do adestramento dos pombos, mas os locais destes saltos eram sempre o picadeiro. Esses saltos não eram devido a lapsos de memória, tinham mais ligação com a necessidade em se construir uma narrativa didática, querendo mostrar como o processo de criação começa de maneira que uma pessoa que não estava presente naqueles momentos, possa visualizar o caminho. Esse procedimento é muito inerente à tradição oral e aos processos de ensino-aprendizagem das culturas populares, pois está carregado de posturas de tratamento profissional e social, exemplificadas no circo.

Tabajara, rememorando 1965, começou dizendo que enquanto pesquisava o tipo de pombo ideal para a empreitada de adestramento, lembrava também de como, em 1956 no Circo de Munique, ele fazia números com pôneis adestrados pelo

uruguaio Romeu Pensado, que usava os pés para sinalizar alguns truques aos pequenos cavalos (parar, cumprimentar, virar, correr etc.). Viu o mesmo princípio usado, em 1958, no Circo Arlay (outro nome do Super Circus), pelo “Mago dos Cães Matemáticos, o grande Bracardinni!”. Neste número, colocava-se uma mesa redonda no centro do picadeiro com tabuletas com números pintados. O artista pedia que o cachorro encontrasse um número que ele pedia, o cachorro corria em torno da mesa e parava no número solicitado. Isso se repetia várias vezes, inclusive com operações matemáticas, até que Bracardinni pedia a alguém do público dissesse um número qualquer. O cachorro matemático repetia a ação de correr e encontrar o resultado mediante um sinal que o artista fazia com os pés e, após o acerto, sempre era premiado com uma guloseima. O método de reforço positivo⁴¹ foi o mais experienciado por Tabajara Pimenta, e foi a maneira escolhida por ele para adestrar os pombos.

Além de observar o trabalho de Bracardinni e Romeu Pensado, outras duas personalidades influenciaram a maneira de treinar de Tabajara Pimenta: Ademar Emiliano, também conhecido como Gope Richards que Tabão viu adestrar cachorros em 1965, enquanto preparava os números com pombos, e Zoltan, que adestrava felinos e elefantes por meio de premiação e não de submissão, como os norteamericanos faziam com esses tipos de animais. O primeiro treinava o número de futebol com cachorros - além de truques como abrir e fechar portão, dançar, fingir morrer e outras ações que geravam grande empatia do público -, sempre com premiações de acertos e repetições numerosas para que o animal entendesse o truque.

Os artistas dividiam o picadeiro para ensaios e treinos, sendo que Gope fazia duas ações ao mesmo tempo: com cachorros e o globo da morte. Tabajara, que foi dono de um globo da morte, explicou-me os detalhes deste número: o globo tem 4,20 metros de diâmetro; antes de treinar com motos, utiliza-se bicicletas para se acostumar com a malha do globo, que deixa os globistas desorientados, perdendo também a noção de horizontalidade. Depois, treinava-se com uma, duas e três motos dentro do globo; apitos eram usados para dar os comandos. Enquanto Gope esperava os artistas treinarem e ensaiarem os comandos dados para o globo da morte, ele focava no adestramento dos cães. O interessante é que Tabajara observou e se apropriou bem da construção dos dois números, a ponto de comprar um globo da morte para oferecer o número em vários circos e também associar os aprendizados ao adestramento dos pombos, que se iniciava na mesma época.

41 Reforço positivo é um termo advindo da psicologia comportamental e quer dizer que nas atividades que a pessoa ou animal está executando, agregam-se estímulos para a repetição das mesmas atitudes positivas.

Gê Pimenta e Tabajara se habituaram a fazer suas experiências com os pombos depois dos espetáculos, quando o picadeiro estava vazio e tranquilo. Nesses momentos de treinos aprenderam que tipo de pombo apresentava maior rendimento no adestramento: o pombo leque⁴². Também observaram como aparar as penas da cauda e da asa para que voassem a distância ideal; outro ponto é que deveriam ensaiar sempre com roupas de mesmo tom de cor (branco) e volume, para que os pombos se acostumassem com a figura de comando do número, que era Gê Pimenta (seus figurinos para o número eram inspirados nos vestidos da rainha Maria Antonieta). A música deveria ser específica para cada momento do número, para não confundir os animais quanto aos movimentos que deveriam fazer com cada aparelho; o mesmo fundamento era aplicado à luz do espetáculo. Tabajara narrou que tentou primeiro com pombos comuns, desses encontrados em praças públicas, mas eram muito dispersos; disse que tentou por muito tempo com essa espécie e que ficou só com um pombo destes para o número e que o mesmo se tornou importante para a dramaturgia, pois fazia sempre o contrário do solicitado. Era chamado de Pretinho e ficou sendo um pombo palhaço, pois fazia o público rir com suas confusões.

Ao longo de três anos, Tabajara foi criando e orientando a construção dos pequenos aparelhos, que eram cromados para dar um ar requintado ao número, tal como o vestuário dele e de Gê. O número tinha 45 pombos, sendo 15 para as ações com aparelhos e 30 para uma revoada de apoteose, na qual todos pousavam no vestido de Gê, que era a artista que dava os comandos aos pombos. Tabajara era o *partner* dela e cuidava do posicionamento dos aparelhos de cada parte do número. Todos os pombos tinham nome e Tabajara construiu um viveiro sobre rodas, que era puxado por um engate adicionado ao ônibus em que residiam.

O número ganhou grande projeção nos circos nos quais se apresentou até 1978, quando assentaram residência em São Paulo (capital) e passaram a fazer cachês em pequenos circos, festas, orfanatos, presídios e parques como “Playcenter” e “Cidade da Criança”. Essa nova situação obrigou Gê e Tabão a treinarem os pombos para se acostumarem com espaços abertos e suas distrações.

Em 1983 eles pararam definitivamente com o número com pombos e, apesar de várias propostas de compra, preferiram soltar todos em um parque na cidade de Garça-SP, no qual os pássaros ficaram soltos numa grande área arborizada, cercada, mas não subdividida em viveiros. O casal entendeu que os pombos artistas deveriam descansar com dignidade depois de trabalharem muito bem.

Somente a ambiência do circo poderia alimentar tantas experiências

⁴² Pombo Leque ou Pombo Rabo-de-leque são originários do Oriente, tendo chegado à Espanha via comerciantes. Essa espécie foi criada por reprodução seletiva. Sua cauda pode ter até 40 penas, o que propicia a formação do leque. As outras espécies de pombos chegam a ter no máximo 15 penas em suas caudas. Tabajara adquiria esses pombos no Mercado Municipal de São Paulo.

diferentes, tantas conexões, rupturas, multiplicidades, cartografias, repasses de conhecimentos pela oralidade, inovações e ética, até mesmo com animais. Como disse Tabajara Pimenta em entrevista: “o circo é uma cadeia de acontecimentos, não tem como desligar” e ainda, “as pessoas ensinam com métodos diferentes, o caminho é o mesmo e chegamos no mesmo final”. A primeira frase denota como a ambiência é rizomática por natureza e a segunda ilustra bem a força da tradição oral e da ética: “o mesmo final” tem a ver com o 'agradar ao público' e manter o circo em pé. A citação de Maria Bestetti corrobora com a narração do número de Gê Pimenta e Tabão:

Quando falamos em ambiência, pensamos em humanização por meio do equilíbrio de elementos que compõem os espaços, considerando fatores que permitam o protagonismo e a participação. Pressupõe o espaço como cenário onde se realizam relações sociais, políticas e econômicas de determinados grupos da sociedade, sendo uma situação construída coletivamente e incluindo as diferentes culturas e valores. O termo ambiência tem origem do francês “ambiance” e pode ser também traduzido como meio ambiente. Para melhor compreensão da sua abrangência, podemos afirmar que não é composto somente pelo meio material onde se vive, mas pelo efeito moral que esse meio físico induz no comportamento dos indivíduos. (BESTETTI, 2014, p.602)

Gê Pimenta não nasceu no circo tal qual Tabajara, mas se adequou a ele, evoluiu nesse novo meio ambiente muito mais propício a enriquecer suas subjetividades, firmou família e números, encontrou pessoas que contribuíram com seu protagonismo, profissionalismo e ética. Neste último quesito tenho fatos que presenciei quando trabalhamos juntos no espetáculo teatral infantil “Estação Pic Pan Pum”⁴³, Daniele Pimenta e eu resolvemos escrever um espetáculo no qual pudéssemos imprimir uma linguagem circense e fizemos o convite para Gê Pimenta tocar acordeom na peça.

Fizemos várias temporadas em teatros, participamos de vários projetos para SESI, SESCs e festivais de teatro, projetos que nos levaram a viajar muito, principalmente pelo estado de São Paulo. A postura profissional de Gê Pimenta era irretocável em obedecer a horários, na disposição para ensaios e aquecimentos, para as adaptações de encenação devido às diversidades dos locais de apresentações. Gê dispunha de uma grande consciência de trabalho em grupo, sempre com uma qualidade artística impecável, que impressionava o público: ela tinha uma encantadora presença de palco, triangulava com a plateia e sabia dividir o foco de atenção com os colegas de cena.

Foram inúmeras situações nas quais Gê demonstrou sua ética e profissionalismo: em hotéis e alojamentos que nos causaram surpresas negativas

⁴³ Estação Pic Pan Pum foi uma produção da CIA PICNIC DE TEATRO, que estreou em outubro de 1999 e se manteve no repertório da companhia até o fim de 2004. Tinha no elenco: Edu Silva (meu nome artístico), Eliseu Paranhos, Daniele Pimenta, Orlando de Sousa (na percussão) e Gê Pimenta (no acordeom). Direção de Edu Silva e Daniele Pimenta, que também escreveram o texto.

nas acomodações, refeições não muito confiáveis, transportes inadequados e longas viagens, ela não reclamava, mas nos instrua com sua maturidade. Em festivais de teatro gerava interessantes discussões, com jurados e público, em relação à sua presença no espetáculo junto com a filha e à sua vivência no circo, que agregava um grande valor artístico à peça. Estar com ela foi um aprendizado amplo por meio da tradição oral. A força da ambiência que ela absorveu se transportou para o espetáculo e nós, jovens de teatro e permeáveis ao aprendizado, deixamo-nos invadir.

Quando Gê se instalou com seus filhos numa casa fixa e parou de viajar com o circo, ela se empenhou em educar seus filhos artisticamente: Tabajara Junior estudou violão popular, Daniele e Patrícia Pimenta estudaram balé clássico e fizeram aulas de piano (as duas fizeram balé por muitos anos, até irem para a faculdade; Patrícia abandonou o estudo do piano, mas Daniele formou-se como pianista clássica). Sempre exigiu dos filhos empenho nos estudos, todos formaram-se em universidades públicas do estado de São Paulo: Daniele fez artes cênicas na UNICAMP e tornou-se professora universitária, atualmente na Universidade Federal de Uberlândia - UFU, com pesquisa em circo; Tabajara Pimenta Junior estudou engenharia mecânica e fez mestrado na USP de São Carlos, em seguida cursou administração e doutorou-se na USP de Ribeirão Preto, onde hoje é professor de finanças; e Patrícia estudou economia na UNESP de Araraquara e tem um cargo executivo no Banco Bradesco, em São Paulo.

Gê Pimenta dedicou-se à educação dos filhos, fez apresentações por cachê e criou uma pequena empresa de confecção de aventais profissionais, que Tabajara vendia para salões de beleza, de porta em porta como um mascate⁴⁴. Depois que Tabajara retornou às viagens com circos, ela passou a confeccionar roupas e agasalhos, por muitos anos, os quais os filhos chegaram até a vender em suas universidades. Com isso vemos que, a força de trabalho e o espírito empreendedor absorvidos nos circos, serviram-lhe de referência para se tornar produtiva em outro meio ambiente. Por fim, é preciso salientar que Gê Pimenta, que não era de família tradicional de circo, tornou-se uma circense respeitável graças ao trabalho incessante e por ter um ótimo guia para se movimentar nesse universo e torná-lo seu meio ambiente.

É importante delimitar os espaços da ambiência do circo para analisarmos como o aprendizado se distribui nesse meio. Temos a lona e a diversidade de elementos que ficam debaixo dela: arquibancada, picadeiro, palco, aéreos, bastidores, corredores, passarelas, mesa de operação de som e luz, banda, mastros, cordas, cabos de aço, aparelhos, marquise, rampas, cortinas, entre outros

44 Gê e Tabajara entraram nesse mercado de aventais profissionais sob orientação dos pais de Gê, que já estavam trabalhando no setor há alguns anos, em São Paulo.

elementos. Esse espaço é o de relacionamento entre público e circenses quando acontece o espetáculo, mas também é o local de ensaios e treinos, onde as crianças do circo brincam entre os espetáculos, onde acontecem conversas sobre números, sobre viagens que estão por vir e as que já aconteceram, sobre planejamentos, causos, cantorias, sobre reparos, enfim...É um universo de riqueza de aprendizado oral.

Existe um espaço que fica entre a lona e a cerca que é o pátio onde ficam os caminhões, *trailers*, ônibus moradia, relógio de luz e de água, banheiros, banhos, as barracas, cordas e cabos, a minegeria⁴⁵ e o rancho⁴⁶. Na fronteira, fica a cerca que separa o cotidiano da cidade do cotidiano dos circenses. É na cerca que fica a bilheteria e a entrada do circo para o espetáculo. Nesta fronteira também se estabelece, até hoje, o contato com o público começando com tabuletas, estacionamento, as investidas de divulgação com carros de som e folhetos de promoção, palhaços vendendo bugigangas. Esse é o universo da divulgação, o circo é um ambiente expandido que pretende cativar o público, tanto no sentido de encantá-lo quanto de tê-lo em todas as noites de show.

Esse espaço expandido começa com o trabalho do secretário, o administrador que procura o terreno, solicita os alvarás, manda limpar o espaço, coloca serragem e pedriscos, faz as ligações de luz e água. No momento em que o circo chega e inicia sua montagem, já temos a instalação dessa ambiência de relacionamentos que se potencializa com o cortejo. Na geração de Tabajara, Fabbri e Cecília, os circos causavam grande rebuliço nas cidades, mudavam a rotina dos cidadãos e do comércio; durante a semana eram oferecidas atrações e novidades de números e peças de circo-teatro. O meio ambiente sofria uma mutação em seus noticiários, na economia, incitava curiosidades com os animais e artistas e até os políticos ficavam inquietos. Havia relação direta com os munícipes quando se convidavam as bandas locais para tocarem no circo, as pessoas para ajudarem a montar o circo e com eventos da cidade acontecendo no palco.

No espaço-circo há um pouco de tudo, porque, afinal, na exiguidade ambiente, é ele, nas suas reduzidas dimensões, assim mesmo maiores do que o que o cerca, o único capacitado a oferecer ambiente para congregação da comunidade. Torna-se, deste modo, um elo forte para a soma da coletividade ambiente, contribuindo para uma sociedade e quebrando o isolamento crescente nos centros urbanos onde convive-se nas horas do trabalho e onde foge-se nas horas noturnas, confinando-se a maioria dentro de suas casas, apenas abrindo janelas para o mundo, através da tela mágica da televisão. (RUIZ, 1987. p.44)

⁴⁵ Minegeria: Abrasileiramento da palavra francesa *ménagerie*, barraca onde se guardam os animais e as jaulas com feras. (<http://circo.data.com.br/> consultado em 27/02/2021 às 22h). Essa barraca, inclusive, tornou-se uma atração com cobranças de ingresso.

⁴⁶ Rancho é a barraca na qual se fazem as refeições coletivas dos trabalhadores do circo.

No final de 1961, Tabajara iniciou outro aventureiro⁴⁷ no mundo circense, o jovem Alípio Gomes Miguel, um adolescente franzino que se ofereceu para ajudar na montagem do circo. Ao contar a história de Miguelzinho, Tabajara Pimenta também descreve o processo de desmontagem e carregamento de circo num trem:

TABÃO- Ele começou comigo. Foi em 61, 62, por aí. Eu estava fazendo a temporada em Porto Epitácio, que é o final da estrada de ferro Sorocabana e terminou a temporada, a gente pôs na rádio, pôs nos carros de som na rua, “precisa de homem, paga-se bem por hora”, pra desmontar o circo. Pegava muito homem, porque o trem ia de madrugada, tinha que carregar... terminava o espetáculo, nesse dia 15 para as 10 da noite acabava, quando era 4 horas da manhã não tinha mais nada no terreno. Eu era o capataz, eu que montava, desmontava, eu era encarregado. Então quanto mais homem, muito mais rápido, não perdia tempo fazendo uma carga bem feitinha, porque não ia no caminhão, tinha que levar só pra estação, tinha uma turma no vagão esperando, o caminhão era assim, vai chega um, entra outro, primeiro limpava o circo, depois arreava a lona. Dobrava a lona, já ia a lona, arreava os mastros, já tinha turma arrancando estaca. E eu usava aquele negócio, delegava cargos pra cada um, porque senão ficava tudo sobre mim. Eu pegava um capataz prático e “você é o encarregado da cerca”, era o Nelson. Terminou e (faz gesto demonstrando) o último número, o trapezista estava balançando, o pano de roda já estava caindo. A turma ria comigo de capataz pelo seguinte... começava o espetáculo, deu a primeira parte, se tivesse 100 cadeiras vazias, aquelas 100 cadeiras iam saindo devagarzinho, sem nem fazer barulho, pra hora que terminasse tinha só as que tinha público, pra adiantar, ia tirando a cerquinha de dentro.

Tinha o espetáculo à noite, o público entrava, tinha o bar, com trailer, com tudo, né? Acabou o intervalo e começava a segunda parte, a barraca saía, quando o pessoal saía, cadê a frente? (risos) Tinha que ser assim, se não fosse assim, como que sai 4 horas da manhã com o trem?! Tinha que ser assim. Eu tinha um carrinho, com os pneuzinhos, que o pano de roda ia caindo e ia enrolando pra quando... então no último número não tinha mais pano de roda, a volta do circo. Mas era assim... a turma achava graça. Uma vez falei pro Dias, o Dias era um menino que fazia contorcionismo, tinha o cunhete, a caixa do aparelho dele, era daqueles caras que encapava, punha... eu falei pra ele “Dias, cuidado com a tampa da caixa, porque eles vão levar pro caminhão, hein”. “Não, pode ficar tranquilo”, aí eu falei “faz igual eu, igual todo mundo, terminou o espetáculo, tira de dentro do circo, lá fora ninguém vai mexer, agora aqui dentro...”. Dali a pouco ele “cadê minha tampa da caixa?” (risos) Já tinha carregado. Então... porque lá era assim, era coisa de maluco, né? (PIMENTA, 2019)

Para colaborar e completar a narrativa de Tabajara, eu compartilho as palavras da circense, Dirce Militello⁴⁸ - que descreve perfeitamente a função e a natureza desses homens que surgiam para ajudar nas montagens e desmontagens de um circo:

Para a mudança de um circo são necessários muitos homens. Esses homens eram chamados de amarra-cachorros, casacas-de-ferro, peludos, camaradas, não no sentido pejorativo, mas porque esses homens não

47 Aventureiro é um termo usado pelos circenses de família tradicional para definir pessoas que se juntam ao circo para viajarem e trabalharem nele. São agregados que, com o tempo, podiam se tornar artistas, capatazes, administradores, gerentes e até donos de circo.

48 Dirce Militello, da tradicional família Tangará, foi uma circense que contribuiu para várias pesquisas com seus livros. O trecho citado por RUIZ, 1987, foi extraído de MILITELLO, Dirce (Tangará), Picadeiro. São Paulo: Edições Guarida Produções Artísticas, 1978, no qual consta um ótimo glossário de termos circenses.

pertenciam ao meio, ou melhor, ao mundo do circo, mas são respeitados como gente, a maioria deles vieram somente para um carregamento ou descarregamento, mas ficavam. Geralmente são homens solitários que se encantam com a vida das viagens, homens que, sem nenhum objetivo, se prendem aos costumes, ao desprendimento e vão seguindo de cidade em cidade, sem terem a coragem de se desligarem. (MILITELLO apud RUIZ, 1987. p.26)

Na cidade seguinte, Paraguaçu Paulista, Miguelzinho trabalhou na portaria coletando ingressos e depois passou a ajudar Tabão na capatazia. Durante esse período houve um incêndio criminoso em um circo em Niterói, o Gran Circo Norte-Americano em dezembro de 1961⁴⁹, que resultou em exigências por melhorias estruturais nos circos de todo país, obrigando o Gran Rosário Circus a se recolher em Ribeirão Preto e fazer reformas na lona. Assim, temos abaixo as palavras de Pimenta descrevendo um resumido processo de ensino-aprendizagem:

...você precisa de ensinar, senão você fica sozinho fazendo tudo e não pode. Você vai delegando e dando cobertura, não é chamando atenção... eu ensinei muita gente, mas tem que saber também. Não pode exigir que o cara de um dia pro outro... aí não dá, aí ele vai cair fora, esse cara não tá satisfeito nunca, e não é bem assim... aí o Miguel ficou como se fosse da casa. Ele já era piolho da casa. Aí viajamos pro Nordeste. Na primeira viagem, ele foi amarrar carga, caiu de cima do caminhão e quebrou o braço, engessamos, ele viajou com o braço engessado. Na primeira viagem. E falei “fica aí”, aí ele “Não, mas esse outro braço tá bom pra fazer aquilo...” aí fomos viajar de navio... Ihhhh foi muita viagem. (PIMENTA, 2019)

Como se vê, aventureiros que demonstravam interesse, vocação e aptidão, tinham incentivos para se agregarem ao universo circense e desenvolverem diversas atividades. No caso de Miguelzinho, sua postura e expertise contribuiu para que ele se tornasse, em pouco tempo, um ajudante de capatazia e um construtor de lonas. A atividade de manufaturar lonas persistiu até seu falecimento (no final de 2020), por meio de uma empresa formal que foi estruturada juntamente com Tabajara Pimenta em 1977, quando ambos passaram, também, a fazer cachês. Tabajara com o número de malabarismo com bolas e Miguel com a cachorrinha adestrada, Puca.

No circo, depois que Miguelzinho ganhou seu status como capataz, investiu em ser artista e ter seu número. A cachorrinha Puca não foi sua primeira inserção no picadeiro. Inicialmente, fez entradas como palhaço no táxi maluco, um número que necessitava de muitas pessoas para preencher o aparelho e a dramaturgia. Não era imprescindível ser um palhaço experiente, mas saber as ações e combinar quem

49 O incêndio do Gran Circo Norte-Americano causou grande abalo aos empreendimentos circenses da época, por ter sido uma verdadeira tragédia que levou mais de 500 pessoas à morte e causou ferimentos em cerca de 800 pessoas. O incêndio foi causado pelo ex-funcionário Adilson Marcelino Alves com os comparsas Walter Rosa dos Santos e José dos Santos, que foram presos e condenados a mais de 16 anos de prisão.

fazia o quê, sim. Na verdade, o número do táxi maluco sempre serviu como um batizado para o picadeiro e Miguel passou por ele com louvor.

A ambiência do circo, aliada ao apadrinhamento de Tabajara, incentivou Alípio Miguel a treinar acrobacias de solo, que sempre foram básicas no universo circense. Depois, teve a orientação de amigos circenses para seu número principal e definitivo, o “Passeio Aéreo”, que consistia em uma estrutura em forma de escada horizontal colocada acima do picadeiro e acima do trapézio. O artista fazia evoluções com flexões, se pendurava de cabeça para baixo, fazendo um “passeio” de ponta-cabeça, sustentando-se pelo peito dos pés flexionados. O detalhe principal era o do número ser executado sem rede de proteção ou lonja, fato que causava muita aflição na plateia atenta.

O irmão mais velho de Tabajara, Ubirajara Reis Pimenta, era a pessoa do circo que criava os nomes artísticos dos números estruturados no Novo Circo Americano. Desde o Gran Rosário Circus, era uma aptidão dele e todos o procuravam para batizar novos números ou dar roupagem nova para os mesmos. Com Miguelzinho não poderia ser diferente, Ubirajara batizou seu número assim: “E com vocês, no alto do picadeiro, o cubano do passeio aéreo, o homem sem medo, Miguel Perez!”.

Foi assim que Miguelzinho, natural de Presidente Venceslau-SP, tornou-se o cubano Miguel Perez, com bigode e todo o figurino que não deixava dúvidas no público, além de também ser palhaço do táxi maluco e ajudante de capatazia. Mais tarde, por volta de 1970, no New American Circus, Miguel pede para Gope, o globista treinador de cães, que adestre uma cachorrinha para ele ter outro número. É prontamente atendido e agrega a companheira Puca, mestiça de fox paulistinha, ao seu menu artístico, número que lhe garantiu inúmeras apresentações fora do ambiente circense, participando, até mesmo, do programa Silvio Santos em 1973.

Quando Tabajara Pimenta e Gê Pimenta decidiram parar de viajar para se dedicarem à educação dos filhos no fim de 1977, mas ainda fazendo cachês, Alípio Miguel já havia se casado com Cecília Beraldo e eles resolveram fazer exatamente o mesmo, pois já tinham um filho, chamado Fábio, que veio a se tornar advogado, e também uma filha adotiva chamada Kátia, que foi casada com Gope. Vemos aqui, novamente, que o ambiente do circo se torna um ambiente de laços familiares, que se tornam platôs com desenvolvimentos de ruptura a-significante, pois estão sempre investindo em subjetividades, mas continuam conectados em outras cartografias. É tudo muito rizomático, tendo a ambiência circense como catalisadora destes movimentos de ensinamentos pela tradição oral e pelas multiplicidades devido às mudanças culturais impostas pelo tempo e espaço.

Outra pessoa que merece ser inserida nessas questões da ambiência é

Cecília Beraldo Rosa, outra agregada que desenvolveu inúmeras atividades decorrentes dos incentivos e das oportunidades que o circo de sua época oferecia.

Como já foi dito, Cecília foi acolhida por sua irmã mais velha, após a morte do pai que preferiu que ela fosse criada pela irmã Graciana (e seu marido, Arlindo, padrinho de Cecília) do que pela madrasta, e, pouco a pouco, foi sendo absorvida pelo cotidiano circense, que lhe oferecia opções produtivas e estimulantes de se viver. Nas palavras da própria Cecília:

É... então. Aí eu fui criada ali com eles, no teatro, fazendo. Então a gente fazia anjinho, apoteose... quando tinha apoteose de algum santo, quando tinha na peça, alguma coisa... Então era eu, ele (Tabão) e o Bira. Então, ele fazia anjinho, eu também fazia, ganhava um trocadinho do dono do circo pra agradar as crianças. Hoje é figuração, mas naquele tempo era comparsaria, então precisava de um anjinho pra ficar no altar não sei com quem, a gente ia. (ROSA, 2018).

É que a gente ia fazendo essas figurações, como fala hoje. Aí de repente eu fui crescendo ali, fui ficando mocinha e fui começando a fazer papel melhor. E ultimamente eu já fazia... inclusive nessa última peça que o Antenor escreveu, o irmão do meu cunhado, o Antenor Pimenta... eu fiz o papel principal. Ele escrevia de filme, ele tirava de filme...Transladava. (ROSA, 2018).

Eu fiquei um tempo no circo-teatro. Depois de muitos anos é que eu fui aprender ginástica... aí que eu comecei...Agora eu já fiz rola-rola, escada de garrafa... Por que chama de garrafa? Porque muita gente fazia de garrafa de madeira, o meu era de garrafa mesmo, de vidro, de cerveja, dessas assim... Eram quatro garrafas, a escada em cima, eu subia com o copo de água na testa, com uma flor dentro do copo e fazia tudo ali. (ROSA, 2018)

Nesta prévia de trajetória, é possível visualizar que Cecília dedicou-se, inicialmente, ao circo-teatro, que era uma atração muito popular nos circos quando ela entrou no Circo-Teatro Universal de Máximo Bernardes, em 1946. O convívio com a irmã atriz, que trabalhava apenas na segunda parte do espetáculo, e as participações como comparsaria, a impulsionaram a querer papéis mais desafiadores, o que foi se concretizando gradativamente.

Ao mesmo tempo em que se desenvolvia no circo-teatro, Fila, como foi apelidada pela nova família, iniciava treinos regulares básicos de acrobacia com Francisco Stringhini, que se ofereceu para realizar esse trabalho sistemático de formação com as crianças do circo. Ela se dedicou aos números de rola-rola e arame esticado, mas não obteve segurança em executá-los. Desistindo de apresentá-los ao público, o primeiro número com o qual foi para o picadeiro a uma altura de dez metros do solo, foi o trapézio de balanço. Ela tinha 16 anos. Neste ponto da carreira, Cecília já participava das duas partes do espetáculo.

No Gran Rosário Circus, sob a direção artística de Antenor Pimenta, Cecília Beraldo Rosa fez parte do primeiro elenco da emblemática peça “...E o Céu Uniu Dois Corações” depois de atuar em transladagens⁵⁰ - que Antenor fazia do cinema para o teatro: “Os Miseráveis”, “Canção de Bernadete” e “De Amor Também se Morre” entre muitas outras do repertório de mais de 40 peças. O ambiente deste circo foi uma perfeita escola de circo para muitos jovens e também para profissionais experientes, pois inovou em muitos aspectos estéticos e tecnológicos: microfonagem de palco, poltronas acolchoadas, palco sobre trilhos, explosões com ar comprimido, iluminação com holofotes, estruturas de lonas e ferragens para proteger palco de caídas de água etc.

No contexto da análise da ambiência, Cecília, em sua entrevista, confidencia muitas experiências da época do circo-teatro, uma criação estética que se tornou uma tendência que caiu no gosto de muitas gerações de público e de circenses, que concentraram grandes energias para aperfeiçoar essa inovação que passou a dividir o espetáculo em duas partes. Foi uma inovação, pois potencializou a linguagem do teatro em forma de peças que adotaram o melodrama, basicamente, como o gênero de preferência do grande público. Foram esses melodramas que encantaram a jovem recém chegada ao circo e a cativaram por meio de pequenas inserções em figurações, mas foi o trabalho de interpretação teatral da irmã que gerou a paixão em fazer teatro no circo. Nas palavras de Cecília, podemos observar esse amor ao teatro juntamente com comentários de Tabajara Pimenta, que conviveu com essa postura ética que se estruturou desde os primeiros momentos de contato com o circo:

CECÍLIA – Mas sabe que o interessante... a minha irmã já estava no circo-teatro, e minha irmã deu uma atriz que eu nunca vi igual, a minha irmã era muito bonita, minha irmã era linda no teatro. Então eu não sei se foi isso que... eu amava circo-teatro, enquanto eu tava no circo-teatro, eu amava aquilo que eu fazia. Uma vez a Jacira, esposa do Antenor Pimenta, ela fazia uma portuguesa e ela ficou doente de última hora, e o Antenor veio e disse: “você vai me salvar”.

TABÃO – Mas não era, Cecília? Tia Cecília jogava em qualquer posição. Era como se fosse da casa e não era só no meu circo, foi no Universal, foi no Rosário, foi no Arlay, foi em todos os lugares. Porque já nasce com a pessoa essa boa vontade de ser útil, né? E tem outros que não se mexem com nada. (ROSA, 2018)

Dentro deste caráter de ensino aprendizagem, os jovens circenses precisam de guias, de tutores que os guiem nesse universo para que possam adquirir autonomia e de atitudes consistentes que os permitam fluir e sobreviver nesse meio ambiente que alimenta e exige posturas de relacionamentos com seus iguais e com

⁵⁰ O processo de transladagem implementado por Antenor Pimenta, consistia em reunir todos os auxiliares técnicos responsáveis por uma montagem de circo-teatro (autor, ensaiador, cenoplasta, roupista, sonografista, iluminador e contra-regras) para assistirem várias sessões do mesmo filme, fazendo anotações e croquis como material-base para transposição do cinema para o teatro.

o público.

Mas eu agradeço porque o meu cunhado, Arlindo Pimenta, me ensinou a ser honesta, o que é meu é meu, o que é dos outros é dos outros. “Nunca peça emprestado”. Ele falava pra mim: “Cecília, nunca peça emprestado. Se você pedir, você paga, porque não é seu, é emprestado.” Eu não ligava muito que ele era enérgico demais, eu falava que não gostava dele, mas ele falava: “minha filha mais velha”, ele falava pra mim. Então hoje, tudo que eu sou, agradeço ao meu cunhado. Porque ele ensinou tudo pra mim. Nunca peguei nada de ninguém, nada! (ROSA, 2018).

Cecília teve o mesmo professor que seus sobrinhos Tabajara e Ubirajara, o amazonense Francisco Stringhini, que com cerca de 22 anos, apareceu no Circo Universal, em Bauru-SP, pedindo trabalho sem dizer seu currículo e que, ao longo do tempo, foi ganhando espaço, pois já era um circense experiente (palhaço, capataz, acrobata e professor), pois foi adotado por um circense da tradicional família Stringhini, que chegou ao Brasil por volta de 1892.

Stringhini encaminhou Cecília para números que ganharam espaço na primeira parte do circo-teatro e que ela levou para outros circos de tiro (circos de montagem rápida) que passaram a ser uma nova tendência que potencializou a elaboração de espetáculos com números de variedade. Como já foi dito, Fila foi trapezista de balanço, fez lira, fez um número difícilíssimo de escada sete com oito metros de altura - no qual tinha Stringhini como portô, que sustentava a escada até mesmo com uma só perna -, e também desenvolveu outro, em que subia numa escada sustentada por quatro garrafas, número que levou um ano para ficar pronto.

Cecília nos mostra a importância de vários fatores que formam um circense que se apropria das condições de ensino-aprendizagem oferecidas por um ambiente motivador e com bons profissionais. Na época do circo-teatro conviveu com uma ótima atriz, que foi a sua irmã, além do apoio do cunhado Arlindo. Depois se aprimorou trabalhando nada mais, nada menos que com Antenor Pimenta, se tornando cobiçada por outros circos e ensaiadores. Ainda jovem pôde aprender acrobacias com Francisco Stringhini e acompanhar as mudanças que aconteceriam no circo-teatro e na nova tecnologia de montagem, com o circo americano ou circo de tiro, como também ficou conhecido. Em sua entrevista, ainda falou do orgulho de criar e fazer suas próprias roupas e bordar vestuários para outros artistas, além de vender doces nos intervalos de seus números. Enfim, foi uma verdadeira circense.

Trabalhou 30 anos em mais de doze circos, até resolver parar para criar o filho que teve na altura de seus 40 anos de idade. Mesmo parando de viajar, ainda fez cachês por circos, festas e eventos, até se aposentar definitivamente. Perguntei das dificuldades em criar filhos no circo, já que adotou Kátia quando estava casada com Francisco Stringhini, e a decisão de parar quando engravidou no casamento com Miguelzinho:

PEDRO – E como é que foi... a senhora chegou a criar filho no circo?

CECÍLIA – Mas eu não quis porque eu sei que é sofrido a chegada e a saída, sabe? Você fica no terreno horas e horas, esperando carregar o caminhão, se é que às vezes você vai de caminhão pra aproveitar a viagem, ou então você tem que ir pra um hotel, pra uma pensão, pra ir depois de ônibus no outro dia. Então a chegada e a saída são muito difíceis, né? Então eu falei “não! Eu não vou criar ele aqui não”. Mas ele gosta viu?! Ele gosta! Vai em tudo que é circo aí, o Miguel pega convite e ele vai lá assistir, ele adora. (ROSA, 2018)

A vida de um circense é dura, e para a mulher que tinha jornada dupla cozinhando, cuidando de filhos depois de apresentar seus números, vender doces e bordar roupas, o peso dessa vida se tornava, muitas vezes, insustentável dependendo da saúde ou da idade. O acolhimento, as amizades, novidades, vitórias cotidianas se tornavam vitais para tornar um ambiente circense produtivo e satisfatório. A ambiência tinha que preservar a privacidade destas pessoas que estavam sempre em relação ao trabalho. Criavam-se momentos nos quais as famílias pudessem se desenvolver como células de hábitos próprios que possibilitassem a construção de suas subjetividades. Por isso, trago novamente as palavras de Bestetti que falam sobre a importância da privacidade na estruturação da ambiência:

A privacidade diz respeito à proteção da intimidade do indivíduo, e facilita os processos de trabalho necessários aos relacionamentos profissionais. O aumento da interação social torna-se, também, mais espontâneo e significativo, a partir da possibilidade de encontros em ambientes que permitam escolhas. Entendendo que cada pessoa é diferente da outra, vinda de um cotidiano e espaço social específico, busca-se criar ambientes que permitam ao usuário preservar sua identidade. Essa individualidade é reforçada pelo entendimento de que os valores culturais determinam características próprias em diferentes comunidades, que manifestam seus desejos e necessidades de acordo com suas histórias. É preciso respeitar a privacidade, autonomia e vida coletiva da comunidade em que se está atuando, construindo ambiências acolhedoras e harmônicas que contribuam para a promoção do bem-estar desse grupo social. (BESTETTI, 2014, p.605)

Essas pessoas, longevos profissionais das artes circenses, encontraram um fator em comum, o acolhimento, uma das razões de tornar o meio ambiente do circo um catalisador vital para a transmissão de conhecimentos técnicos e éticos de tão ampla formação profissional. Nas palavras de Bestetti:

O acolhimento expressa uma ação de aproximação, ou seja, uma atitude de inclusão. Os sentidos proxêmicos⁵¹ e de prazer são, aqui, elementos fundamentais para sua efetivação, de acordo com o contexto e com a relação entre os protagonistas da ação. (BESTETTI, 2014, p.609)

⁵¹ Termo proxêmica foi cunhado pelo antropólogo Edward Twitchel Hall em 1963 para o fenômeno da proximidade humana. Quatro categorias de espaço: íntimo, pessoal, social e público. Considera-se que o espaço privado é o mecanismo de controle interpessoal que regula o isolamento ou distanciamento dos outros, a fim de manter a privacidade. (BESTETTI, 2014. P. 604). Hall, Edward Twitchell. A Dimensão Oculta. São Paulo: Martins Fontes; 2005.

Tabajara narra o espírito de colaboração que existia no circo-teatro que foi se alterando com a chegada do circo americano, ou circo de tiro. Essa relação entre as famílias, os artistas e os trabalhadores braçais era um pilar de sustentação da longevidade do circo itinerante brasileiro:

...Só que no Circo Universal, que era circo-teatro, era diferente dos circos de tiro. Circo de tiro tem um capataz e os empregados, os artistas não armam nem desarmam. No circo-teatro, todo o pessoal trabalhava na montagem e desmontagem, daquela época, todos. Cada um com um tipo de serviço de acordo com a sua idade, né? Tinha circo que até as mulheres punham capa de cadeira, tirava capa de cadeira, cortina... todo mundo tinha que colaborar, né? Porque não tinha como carregar, porque o circo era um mês sem desmontar, e tem um monte de empregado sem fazer nada, né? Preferia dar um dinheiro a mais na montagem para os caras. Mas eu mesmo montei circo-teatro, eles tinham quatro ou cinco empregados de carregar e descarregar caminhão. E muita gente, a molecada toda, rapaziada, ajudava, né? (PIMENTA, 2019)

No circo, na época destes artistas, o modo de agir influenciava o acolhimento, a ética e o respeito para com essa atividade e sempre foi repassado, desde o primeiro momento de contato. O contrato tácito entre circenses e aventureiros sempre foi claro: aprender, trabalhar, inovar, criar, trabalhar, agradar e sobreviver.

Em suas entrevistas, Tabajara Pimenta cita, por várias vezes, a pessoa de Francisco Stringhini, o que denota a importância e a influência deste circense na carreira dele, de Cecília Beraldo Rosa e de Milton Fabbri.

A primeira lembrança que Tabajara, então com nove anos, narrou sobre Stringhini com cerca de 22 anos, foi a de sua chegada no Circo Universal pedindo trabalho para Máximo Bernardes - a praça era em Bauru-SP -. Disse estar vindo do norte do Brasil e podia ajudar na montagem e desmontagem do circo e também na limpeza diária. Até que, nas palavras de Tabajara Pimenta, Stringhini demonstrou outros talentos como artista:

Ah, eu me lembro que ele entrou de empregado, ficou alguns dias varrendo o circo, mas aí ele já começou a mostrar que tinha... sabia ferrar uma lona, sabia... e era nascido praticamente dentro do circo porque ele foi adotado muito novinho, né? Aí, o Gumercindo, filho do dono do Circo Teatro Universal, ele pediu pra entrar no charivari⁵² pra saltar, que ele sabia, fez palhaço V8. Aí arrumaram roupa, sapatilha pra ele, e ele fez aquela pintura do palhaço nordestino, com aquele cabelo...aquele “churiço” em cima, aquela bocona... serviu até de gozação entre os outros profissionais aqui do sul.

Era diferente a pintura, o nordestino tinha um estilo, aqui no Sul tinha outro. Aqui, já muitos palhaços tinham sua pintura de marca registrada praticamente, e alguns já estavam usando as pinturas dos palhaços europeus, já. Por exemplo, tinha vários palhaços, o Palpitoso, que pintava o

52 Charivari: Apresentação que inicia ou finaliza o espetáculo e consiste numa sequência de saltos acrobáticos em que todos os acrobatas do circo se apresentam, mostrando o que sabem de melhor. (AVANZI, TAMAOKI, 2004, p.343) .

rosto todo, meu pai começou pintando o rosto todo, né? O Churupita, o Quiabo, tinha muitos palhaços que...o Picolé, o Vareta... mas, o Stringhini era uma pintura bem nordestina. E ele entrou no charivari. Aí no meio do charivari, o Gumercendo falou: "vai você V8". E "o atração" era anunciado como o único que dava "beduíno"⁵³ inteiro, que era o Cida, dos Alves. Hoje eles falam pirueta, né? Naquele tempo nós falávamos "beduíno". É, e tinha quem dava um beduíno e meio, né? E ele dava um beduíno inteiro que já era uma... fora de série. Só que o Stringhini deu rondada⁵⁴, flic-flac⁵⁵, salto-mortal⁵⁶, pirueta⁵⁷, pirueta e pirueta. Quando ele caiu e cumprimentou...deu cambotinha à frente e cumprimentou, o circo veio abaixo. Aí, o que era "o atração" falou: "não me anuncia como o único no mundo que dá pirueta que esse cara deu três agora." (ri). Aí no outro dia já mudou a vida dele, né? Já arrumaram a casinha de madeira pra ele mudar, já não era mais empregado, já foi uma reviravolta, aí já começou a mostrar o que ele sabia, aí deram liberdade. Ele era exímio no arame bambo. Já fizeram...foram na serralheria... para o soldador do circo, ajudando, fazendo, fizeram o passeio aéreo e ele fez o número de passeio aéreo com 4-5 dias, já fizeram malha...aí ele pegou o Antoninho da Costa pra ensinar percha. Stringhini já era portô de percha. (PIMENTA, 2019)

A narrativa conta uma história que ficou na memória de Tabão como o surgimento (para ele que era uma criança de nove anos) de um circense completo, que chegou ao Circo Universal com muita cautela e escolheu um momento propício para mostrar suas habilidades que passaram, também, a ser ensinadas para todos que estavam dispostos.

Na narrativa, é muito interessante a descrição sobre o estilo de maquiagem de palhaços do sul e do norte-nordeste, que criava estranhamentos nas duas partes. Há o detalhe que, os palhaços do Sul já adotavam uma estética bem mais europeia, no caso, menos carregada nas formas e cores. O nome dos palhaços nos motiva a imaginar o corpo cênico destes artistas e suas personalidades (Palpitoso, Churupita, Quiabo, Picolé e Vareta).

A denominação dos saltos (beduíno, pirueta, flic-flac, rondada, cambotinha e salto-mortal) é um repasse importante porque estão alinhavados ao número Charivari, que é um número de destreza realizado por meio de saltos que tem uma dramaturgia de progressão dos artistas, até chegar a uma apoteose com o mais habilidoso.

Nesta narração, temos inúmeras informações sobre o circo de famílias

53 Beduíno: salto-mortal (volta completa do corpo no ar, sem apoio das mãos) de costas, com torção no ar e queda de frente (<https://www.meudicionario.org/saltos>, consultado em 27/02/2021 às 23h).

54 Rondada: Salto que, geralmente, precede e impulsiona outros saltos, como flic-flac e mortal. Porém na rondada, o acrobata executa uma curveta, chegando com os dois pés juntos e de costas. (MAVRUDIS, 2011, p. 8-10 e p. 348).

55 Flip-flaps, ou flicks, são saltos para trás, nos quais o artista bate as mãos no chão para chegar com os pés novamente. O salto-mortal é o salto no qual o artista sai do chão de pé e chega novamente com os pés, após fazer uma volta completa com os pés passando por cima da cabeça. (MATHEUS, 2016, p.204).

56 Salto-mortal : volta completa do corpo no ar, sem apoio das mãos. (<https://www.meudicionario.org/saltos>, consultado em 27/02/2021 às 23h).

57 Pirueta: Giro em volta do próprio corpo. (MAVRUDIS, 2011, p. 334). Rotações laterais completas do corpo estendido. (MATHEUS, 2016, p.85).

itinerantes que viajavam pelo Brasil nas primeiras décadas do século XX, como por exemplo o modo como se pedia trabalho num circo: observar como ele é administrado, os vetores de administração, e como o solicitante deveria se colocar como artista, sem causar conflitos com os que já estão lá e ocupa seu verdadeiro espaço; em decorrência de uma boa postura ética, ganha uma acomodação melhor, aparelhos, números..."deram liberdade".

Neste platô, que se configura com a ruptura e desterritorialização de Stringhini e sua família no nordeste, vemos uma nova conexão gerando uma cartografia diferente e uma potente multiplicidade que se dá, principalmente, pela oralidade e pela motivação da ambiência encontrada no Circo Universal. Segundo Tabão: "O Stringhini era fora de série. Ele tanto ensinava voos, tempo, subir de barriga, fazer dupla de trapézio, escada giratória... Tudo ele tinha muita noção, mas muita noção". (PIMENTA, 2019)

O primeiro número de Tabajara, que estreou no Circo Universal depois de um ano de ensaios e treinos, foi o de equilibrismo de taças com líquido colorido, de mesas, de bengalas, com subidas e descidas numa escada. A preparação foi feita por Stringhini, que exigia seriedade do futuro artista:

TABÃO:(...)Ele exigia respeito, não podia ficar conversando, cada um na sua vez, sem grito, sem nada, mas ele punha respeito na gente, ele falava antes, quando terminava todo mundo corria em volta do picadeiro, depois a gente fazia aqueles... chuveiros que era de lata, puxava uma cordinha e a água saía, que era água de poço, todo mundo, a molecada de calçãozinho tomava banho, aí tava liberado, aí era prato de aveia (ri). Mas a meninada gostava de ensaiar.

PEDRO: Você já fazia equilibrismo ou você aprendeu do zero?

TABÃO: Do zero, eu era muito criança, né?

PEDRO: E como é que ele... ele começou a equilibrar o que com você?

TABÃO: Eu comecei com uma rosa com a haste de arame no nariz, equilibrando. Aí ele explicava, vai cair pra cá, cê vem, vai cair pra cá... Aí você acaba dominado, né? Aí foi me ensinando outras, pra eu poder chegar à perfeição.

PEDRO: Você equilibrava o que no seu número?

TABÃO: No meu número eu abria com uma bengala, equilibrava essa bengala...sem curva, aquela bengala reta. Tirava a capa, entregava para o barreira, aí eu sentava, virava com o corpo e sempre...

PEDRO: Com a bengala...

TABÃO: Aí levantava, tirava a bengala, cumprimentava, e subia uma escada, que era presa com quatro cabos de aço, aí subia com a rosa, subia lá em cima, virava e descia. Depois tinha uma peça que tinha quatro ripas, então eram doze copinhos coloridos, em cima um vasinho, e eu punha no queixo e subia com aquilo, e aquilo já era pesado, mesmo sendo só cálice, pra mim...

PEDRO:E tinha líquido?

TABÃO: Tinha um pouquinho de líquido colorido, né. E depois, o final era uma garrafa de madeira, quatro tacos pegando nos quatro pés da mesa, a mesinha tudo de cedro, leve, uma boneca sentada, e eu subia com aquela coisa toda na escada.

PEDRO: Na escada...

TABÃO: Era o final. Aí depois eu quis outro número solo, que foi o número de homem-foca, né?

PEDRO: E quanto tempo você levou pra aprender a fazer esse da escada?
 TABÃO: Ah... levei um ano. (PIMENTA, 2019)

Como dito, o número levou um ano para estreiar. Era 1945, ele tinha nove anos, e realizou-o com plenitude com o intuito de consolidar sua produtividade como jovem artista, pois todos são educados a trabalharem, contribuírem com a qualidade do espetáculo e fazerem parte de algo maior.

Pouco tempo depois, por volta de 1947, Tabão e Francisco Stringhini deram o “pontapé inicial” para o número de homem-foca, intitulado: “Tabajara, o mago das pelotas” ou “Tabajara, o campeoníssimo das pelotas”. O fato deu-se quando foram assistir à apresentação do número: “Príncipe Ubir e suas escravas Amarcandas”, no Circo Coliseu Argentino. A narração de Tabajara ilustra o encantamento e a transição para seu novo platô:

É, nós estávamos no Rosário. Foi em São José do Rio Preto-SP, veio o Circo Coliseu Argentino, e tinha o Príncipe Ubir, que na época era um mago desse número, né? Aí eu fiquei doido pra assistir. Fui lá, voltei encantado. No outro dia já comprei uma bola de borracha, o Stringhini olhou e falou: “Tá tudo errado isso aí, nós vamos na rua, vamos comprar uma bola de vôlei. Senão você vai ter que aprender duas vezes, a errada e a certa”. Porque aprender com uma bola, que é a bola de borracha, vai ficando flácida, e a outra você (faz gesto de encher a bola com bomba). E naquela época, a bola não era como hoje, hoje você compra uma bola, ela pesa tudo igual. Aonde tem a válvula, é metálica tipo uma laminazinha, não pesa, e lá do outro lado tem o contrapeso, que a bola não pode ser mais (gesto de balancear) ...Mas na minha época não, era um troço de borracha assim, eu equilibrava assim ó (faz gesto), um lado era mais pesado. Mas ele me ensinou como é que batia pra dominar, pra você trazer a bola pra onde você quer, né? Ixi! Ele me ensinava. (PIMENTA, 2019)

Levaram dois anos para prepararem o número para estreiar em Sorocaba-SP. Tabajara, então com treze anos, havia treinado e ensaiado com vestuários improvisados, bolas preparadas, facas etc. Três vezes por dia para se acostumar com luzes diferentes. Cecília foi sua *partner* na época e também teve que ensaiar bastante para atingir os resultados que Stringhini almejava. Tabão fala algo importante sobre o trabalho de *partner* ou auxiliar de número: “Até pra jogar um lenço para o artista, tem que saber. Jogar uma banquilha, pôr um calço, puxar um moitão com lonja. Quem ajuda tem que ser um artista, também.” (PIMENTA, 2014).

Como já dito, a ambiência circense corrobora com os processos de ensino-aprendizagem que se dão pela convivência, com o olhar experiente sobre as ações concretas que se desenrolam no espaço dos treinos e ensaios. Citando Tabajara: “O circo era como uma academia, alguns ensaiavam no palco, outros no picadeiro e Stringhini dava instruções para vários artistas.” (PIMENTA, 2014).

Numa dessas convivências, Milton Fabbri, que havia visto um artista de outro

circo realizar a proeza de jogar uma bola para o alto, dar um salto mortal e pegá-la com as mãos ao mesmo tempo em que finaliza o salto, treinava exaustivamente com Tabão, sem atingir o resultado desejado. Stringhini sentou em um camarote e ficou observando o movimento:

O Milton ensaiando, ensaiando, e ele sentado em um dos camarotes, assistindo o ensaio sem dar palpite. Aí o Milton jogava a bola, dava o tempo, quando ele estava virando no salto mortal a bola já tinha caído. Aí ele falou: “Milton, você sabe fazer, você tá fazendo, só que...no tempo errado”. O Milton falou: “O que eu estou fazendo de errado?”. Ele falou: “Se você jogar a bola pra daí dar o tempo pra saltar, a bola já caiu, não dá tempo. Quando você for dar o salto mortal é que você tem que jogar a bola, você joga a bola no salto mortal”. “Poxa vida”. Daí, na segunda acertou. “Puuu! Mas que cabeça a minha”. Disse Fabbri. (PIMENTA, 2019).

Stringhini foi uma personalidade muito influente na formação de Tabajara e Cecília, que adquiriram muita atitude acrobática e de equilíbrio por meio de seus números orientados por ele. A admiração nas narrações de Tabão, demonstra apreço e absorção de posturas éticas advindas de Stringhini e outras pessoas vitais na estruturação de sua carreira longínqua: seu pai, Arlindo Pimenta, e seu tio, Antenor Pimenta, com quem empreendeu no emblemático Gran Rosário Circus. Nas palavras de Tabajara:

TABÃO: Stringhini é isso aí. Mas ele era demais em montagem e desmontagem de circo, levantar uma lona, levantar mastro, ele tinha uma noção incrível. Se podia fazer pela orientação dele com os olhos fechados que fazia certo...Eu cortava e costurava a lona, eu. E ele me ensinou uma outra coisa que é cinquenta por cento da lona, que é palombar, arrematar, religar, fazer todos os arremates. Ele me ensinou. A lona era palombada à mão com barbante encerado, comprava uns rolos de barbante e cera virgem, tinha que encerar, passava com uma madeira, aquele encerado, né? E a gente aprendeu, eu aprendi tudo em termo de arrumar...

PEDRO: E você aprendeu isso com ele também?

TABÃO: Aprendi. Aperfeiçoei com ele. O meu tio Antenor ensinou...eu cortar lona, que o Stringhini nunca cortou lona, ele era arrematador, tudo. Mas sabia que tinha que molhar a corda, que tinha que esticar, senão depois ela cede e a lona não acompanha e estoura, né? O Antenor me ensinou a conta, a fazer 3,1416, o “Pi” da circunferência, tirar metragem quadrada de um redondo pra poder comprar a lona, o tecido, né? O Antenor me ensinou porque era matemática, né? O Antenor nisso era cobra. E eu ensinei muita gente, também, a mexer. Quem me ajudava, aprendia. O Miguelzinho mesmo, quando veio pra Ribeirão Preto, foi me ajudar, ele era cru, e ele hoje é melhor do que eu. Só que hoje tá muito mais fácil, no computador faz croquis, faz tudo, né? Mas o Miguelzinho ficou bom, porque ele foi um aluno que surpreendeu e ficou melhor que eu. (PIMENTA, 2019).

O formador circense em foco nesse texto, Stringhini, separou-se de Cecília Beraldo Rosa principalmente por se sentir velho para continuar sendo artista e, infelizmente, tornou-se alcoólatra. Uma fala de Tabajara sobre um velho amigo de estrada que corrobora com esse sentimento de envelhecer no circo: “Ninguém é

tolerante com velhos no circo. Lembro do velho trapezista Junga Quinzote, que insistia em trabalhar, mas quando caía na rede, ouvia”: “Tira esse velho daí!”. “Tem que saber a hora de parar” (PIMENTA,2014). Tabajara finaliza sobre Stringhini:

O problema, acho que foi bebida, não sei, acabou não dando mais certo, ela [Cecília] ficou sozinha e ele foi embora, achei que foi o fim, né? Porque ele não tinha mais vontade, já não tinha aquela idade toda. Aí foi ser capataz, só capataz, montar e desmontar circo. Aí acabou a vida dele no Nordeste, montando circo. Quebrou um moitão, aquela peça de ferro, ela veio e pegou na cabeça dele, não resistiu e morreu assim. (PIMENTA, 2019).

Gostaria de falar mais de outro mestre circense que teve uma relação mais expandida com o conceito de ambiência, que é o Milton Fabbri, artista que viajou para outros países das Américas trabalhando e conhecendo outras formas de se fazer circo. Estou focando, como já visto, em um artista que remonta a seis gerações de circenses, começando com seu bisavô proprietário de um pavilhão de circo-teatro em Campinas-SP e que vai até suas bisnetas que trabalham atualmente no Circo Stankowich. Nessa descendência temos uma representante da família Portugal que é a pessoa de Jane Portugal. Como vemos, os platôs, novamente, geram movimentos de conexão, ruptura, multiplicidades, a-significante, desterritorialização e de cartografia, ou seja, o rizoma circense se torna cada vez mais rico e diverso.

Em entrevista juntamente com Tabajara Pimenta, Milton Fabbri contou sobre suas memórias da convivência atribulada entre o avô e o pai, Fabbrinho, que se desligaram do trabalho no pavilhão "Dois Irmãos Fabbri" porque o segundo não gostava de circo-teatro. Fabbrinho era saltador na primeira parte e fazia entradas cômicas na segunda, mas tinha uma visão de que o circo de variedades era o verdadeiro e único circo, e que o circo-teatro seria uma “moda” que passaria logo. Esse rompimento deu-se durante os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, por volta de 1940, período em que fez alguns cachês pelo estado de São Paulo, mas quando o Brasil entrou na Guerra, em 1942, Fabbrinho decidiu se mudar com a família para o Uruguai, pois não queria ser convocado e lutar contra suas origens italianas.

Retornando ao Brasil no fim da Grande Guerra, Fabbrinho adquiriu uma pequena lona e estabeleceu uma sociedade com outro circense, que fazia touradas. Fabbri narra a história com mais detalhes:

FABBRI: Ele voltou e comprou uma lona. Foi a primeira vez que eu o ouvi falar “meu circo”. Era um circo pequeno. Um circo de pau fincado na época.

TABÃO: Tudo era de pau fincado.

FABBRI: É. Eu lembro que nós íamos para a beira do córrego lavar a lona, para molhar tudo primeiro para depois secar tudo...

TABÃO: Para encolher. Era um algodão trançado que se não molhasse, na primeira chuva ela estourava. Então tinha que botar as peças... fiz isso muito...

FABBRI: Depois tinha que encerrar...

TABÃO: Ela sai aquela goma, né? E depois encolhia.

FABBRI: É. Então o pai fez esta lona com um cara do Circo. Eu era moleque. O rapaz era dono de uma corrida de touro, meu pai com o circo e a tourada.

PEDRO: Mas uma arena?

FABBRI: É. Meu pai fez uma sociedade com ele. Meu pai entrava com o circo. Pra começar, meu pai tinha quatro números sozinho. Fazia rola, trapézio e balanço.

(FABBRI, 2018)

A descrição acentua dois pontos importantes sobre circos da época: todos eram de pau fincado e tinham lonas de algodão que tinham que passar por um processo de tratamento de encolhimento, costura e impermeabilização com cera, processo que Tabajara ajuda a explicar, pois era uma tradição oral tecnológica bastante comum entre os circenses da época. Em outro ponto de sua narração, Fabbri reforça que os ensinamentos começam cedo e que a ambiência favorece a formação ética orientada pela prática cotidiana, por meio dos afazeres específicos do circo:

(...)Eu sei que meu pai não se deu bem com o rapaz da tourada. Desmancharam a sociedade. Quando eu já comecei, com nove anos, a entender as coisas. A vida era o Circo. Não era só: Traz a cadeira. Vamos lá pegar! Acaba o geral pra vir aqui pra carregar. A vida não era só isso. A gente já fazia alguma coisa como artista. (FABBRI, 2018).

Como Tabajara já havia dito anteriormente, sobre sua rotina de aprendizados básicos (quando criança) dados por Stringhini, vemos a mesma tradição oral em outra narração de Milton Fabbri, na qual o pai promoveu ensinamentos acrobáticos para todos os filhos, conhecimentos que vêm desde o tempo do bisavô. Também reitera as questões sobre a função e tipo físico:

PEDRO: Mas aí Fabbri, o número você já começou a aprender. Os quatro irmãos já começaram a aprender número?

FABBRI: Todos saltavam.

PEDRO: Todos saltavam. E aprenderam como?

FABBRI: Com o pai. Ele ensinou.

PEDRO: Pegavam num horário para ensinar?

FABBRI: Todo dia de manhã. Não tinha esse negócio de... todo dia de manhã. Não podia ir pra escola. Só depois do almoço.

PEDRO: Ah, tá. Escola tinha que ser à tarde.

FABBRI: À tarde.

PEDRO: E de manhã, treino.

FABBRI: Ensaio.

PEDRO: Ensaio.

FABBRI: Depois a gente tinha que ficar ensaiando sozinho. Porque ele saía para ver outra peça.

TABÃO: Ele era muito sério nos ensaios. Não tinha essa de ficar conversando toda hora, não. Era: Agora você. Já! E papapa. Agora você!

PEDRO: Mas, uma curiosidade. Teu pai ensinava a mesma coisa para todo mundo e depois ele...

FABBRI: Ele ensinava a mesma coisa pra todo mundo. Tudo. Primeiro: saltar. Tem que saltar primeiro.
 TABÃO: É a base.
 FABBRI: Primeiro todos tinham que saltar.
 PEDRO: Aí ele dividia o aparelho pra um ou pra outro dependendo do que? Do que precisava no número ou dependia da aptidão?
 FABBRI: Não. Então, era assim: Nós éramos três irmãos homens e uma mulher. A mulher ele ensinava truque, número de rola-rola. Eu nunca gostei de rola-rola, eu nunca gostei. O Douglas ele ensinava malabares, porque o Douglas tinha nefrite.
 PEDRO: Não conseguia saltar.
 FABBRI: Não podia saltar. Mas saltava. Fazia o fundamental, mas não podia fazer o que eu fazia, o que o outro fazia. Mas não tinha jeito.
 TABÃO: Saltava.
 FABBRI: Fazia.
 TABÃO: Virar estrela e fazer parada de cabeça era impossível.
 FABBRI: Parada de cabeça foi assim também. Pai punha a rodilha.
 PEDRO: Rodilha é o que?
 FABBRI: É um negócio redondo assim.
 PEDRO: Que nem um pneuzinho.
 FABBRI: Um pneuzinho que a gente punha na cabeça. O pai dava aquilo pra mim e pá.
 PEDRO: Mas era teu pai que colocava vocês para equilibrar?
 FABBRI: Ah, pôs. E depois que eu equilibrava eu comecei a aparecer cedo demais. Acho que porque eu gostava eu comecei a aparecer cedo demais. Fazia isso. Fazia um trono. Vinha minha irmã no ombro. Aí vinha com o pé aqui e o outro aqui. Aí ele subia a escada com nós dois e descia. Aí ele falava: parada de cabeça. E eu punha a coisa na cabeça. E subia essa escada e descia. Fazia a mesma coisa.
 PEDRO: Essa coisa de aparelho então... ia vendo o que cada um ia sentindo.
 TABÃO: É. Um serve para portô, outro serve para volante. É nos ensaios que vai vendo...
 PEDRO: E quando é criança, todo mundo é volante?
 FABBRI: Todo mundo é volante.
 TABÃO: Todo mundo quer ser volante.
 FABBRI: O portô é o mais forte.
 TABÃO: Eu já fui o contrário. Miltinho olhou em mim e falou: você vai fazer ou malabares, ou bola ou vai ser portô.
 (risos). (FABBRI, 2018).

Como a sociedade de Fabbrinho com a tourada não deu certo, ele vendeu seu pequeno circo e foi com a família trabalhar no Circo Universal, no qual a amizade entre Fabbri, Tabajara Pimenta e Cecília Rosa se construiu fortemente, gerando um rizoma com várias conexões. Nesse circo, Milton estruturou o número de dândis com os dois irmãos, que exigia grande desenvoltura e agilidade acrobática, atributos assimilados de tal maneira que eram demonstrados em espaços fora do circo, com o intuito de arrecadar algum ganho extra. Essa atitude circense de capitalizar suas qualidades em ambiências diferentes remete aos tempos das feiras, nas quais os artistas mostravam-se com muita propriedade:

PEDRO: Como chamava o número?
 FABBRI: Dândis.
 TABÃO: É uma mesa. Antes se ensaiava primeiro, fazia bem o tipo dois garçons. Aí faz tudo naquela mesa.

FABBRI: Saltar. Todos têm que saltar. Os dois têm que saltar.
 PEDRO: O pessoal tem que ficar combinando a ordem.
 TABÃO: Isso.
 PEDRO: Tem que ir crescendo.
 FABBRI: Essa mesa entra no final do número. Sempre no final. Antes tinha que saltar aqui. Um no ombro do outro. Era bom que a altura era a mesma.
 PEDRO: Sempre em dois?
 TABÃO: Em dois. Olha aqui ó.
 FABBRI: Tantas vezes nós ficávamos na estação. (risos)
 TABÃO: Eu e ele.
 FABBRI: Quantas vezes ficávamos na estação esperando o trem. E tinha a turma de circo. Os colegas também estavam juntos. Todos juntos. O Wilson com a mulher...
 TABÃO: É.
 FABBRI: Vamos fazer um número para esperar o trem chegar.
 TABÃO: Eu. Eu era um cara de pau. Vamos arrecadar uma grana aqui? Vai, já. (risos).
 PEDRO: Passava o chapéu?
 TABÃO: Eu. Só eu.
 FABBRI: Passava o chapéu. (risos)
 TABÃO: Fazia eu. Ele não tinha coragem. (risos)
 PEDRO: Vão fazendo aí que depois eu recolho.
 FABBRI: Aí nós fazíamos. Fazia parada de mão.
 TABÃO: E o povo parava e começava ver. Estamos agradando (risos).
 PEDRO: É legal quando o número está no corpo, né?
 FABBRI: Nós éramos meninos, então. Mas era gostoso. Nós fazíamos aquilo tudo e ganhava dinheiro. (FABBRI, 2018).

É muito interessante a atitude de se passar chapéu enquanto se espera o trem que levará o circo para outra cidade, pois além do acerto feito com o circo, também vemos a atividade de se fazer cachê em outros circos, festas, casas noturnas etc. Com essa narrativa, temos mais dessa maneira de se arrecadar fundos com a força do trabalho circense; essas habilidades têm o grande objetivo de viabilizar o sustento de quem foi educado nessa idiossincrasia, atividades circenses são “ganha-pão” e não “arte-pela-arte”. Em outro trecho da conversa da qual participei com Tabajara e Fabbri, tive a oportunidade de colher a seguinte pérola:

PEDRO: Mas como é que você fazia? Você tinha seu número. Você estava apresentando num circo. Aí você estava ensaiando outro. Pra você ganhar mais, você saía de um circo e ia para um outro?
 TABÃO: Não. Você acertava antes com a empresa. A partir de tal data é “\$X”... e quando não chegava num acordo...
 FABBRI: Ia embora...
 TABÃO: Ia embora para outra empresa.
 PEDRO: É que eu queria entender o que motivava você a fazer outro número.
 TABÃO: Ganhar mais...e a vaidade também
 FABBRI: E a vaidade. Motivava você a melhorar o teu número.
 (FABBRI, 2018).

A ambiência do circo carrega a oralidade que ensina a se "auto-empresariar", o que move o circense na direção de um número que seja uma atração rentável para todos, pois todos querem que o circo continue sendo um negócio de sucesso, como

se todos os circos fossem um só, um conceito. É interessante quando surge o termo " vaidade " que alinhavam com negociação, com ganhar e motivar para melhorar o número. Vemos, nitidamente que os pontos citados se misturam, formando esse conceito multifacetado de superação do comum, que se torna um encantamento para a plateia.

Os ensinamentos de salto aprendidos por Fabbri e seus irmãos, abriram-lhe oportunidades quando estava sozinho procurando trabalho em outros circos. Numa dessas empreitadas, ele reencontra Tabajara trabalhando em outro circo, que intermedeia uma negociação que estava dando errado para Fabbri, que havia oferecido seu novo número de trapézio de cabeça. Já havia três artistas alemães fazendo o mesmo número e, por isso, foi dispensado pelo dono do circo, o senhor Araujo (o nome do circo não foi citado). No entanto:

TABÃO: Eu falei com o dono: “Seu Araujo! Você não contratou, lá?” Ele: “Não que o trapézio é das...”
 TABÃO: O senhor não está atrás de um cômico que salta? Esse aí é o fim da picada, ele salta... Sr. Araujo: “Mas você não me falou... é esse? Então eu quero”. E chama de novo... aí ele acertou.
 FABBRI: Aí o homem veio falar pra eu fazer palhaço. Eu nunca tinha feito palhaço.
 TABÃO: Mas saltava. O problema é que o homem queria alguém que saltava.
 PEDRO: Mas aí o que você fez? Fez uma roupa?
 TABÃO: Não.
 FABBRI: Ele deu a roupa dele.
 TABÃO: Ele tinha a estatura dele.
 PEDRO: Mas isso tudo conversando. Não tinha que mostrar nada?
 FABBRI: Não. Não tinha que mostrar nada.
 TABÃO: Aí ele já veio de mala e cuia. E lá no fundo se maquiou tudo e quando entrou a trupe, ele entrou e já saiu salto mortal, girava, rodava, meia pirueta...
 PEDRO: Mas isso aí é um tipo de palhaço, também?
 TABÃO: Era um palhaço.
 PEDRO: Cômico saltador?
 TABÃO: Porque abria, os palhaços não podiam entrar num circo grande eeeee não. “Agora com vocês a parte cômica!”. Abre a cortina entra aquele bando e salta, joga a calça fora.
 FABBRI: Ainda mais que era um circo que tinha dois picadeiros.
 (FABBRI, 2018).

Em outra oportunidade, Tabajara e Fabbri trabalharam novamente juntos, no Barnuns Circus, em 1958. Essa fase foi muito importante para Fabbri pois é quando, por um acaso, ele adquire uma percha de oito metros de altura que define sua carreira definitivamente. O proprietário do Barnuns Circus, o senhor Gilberto Rocha, desenvolveu uma grande dívida com Fabbri por causa de semanas ruins de público e de um acordo de contrato que não estava sendo cumprido. Sendo assim, Fabbri propôs aceitar a percha manufaturada em tubo de aço inoxidável do senhor Gilberto,

que havia utilizado esse aparelho por anos, mas que estava desativado por causa da idade avançada dele. O senhor Gilberto aceitou o negócio para se livrar da dívida, mesmo entregando o aparelho pela metade do valor de valia. Em seis meses, Fabbri, sua esposa Jane e Abelardinho prepararam o número de percha que evoluiu muito mais, ao longo de 26 anos de execuções. Quando esse número foi apresentado no Gran Rosário Circus, Tabão lembrou de alguns detalhes pelo olhar de dono:

PEDRO: E quanto tempo durava o teu número?
 TABÃO: Uns 12 minutos.
 FABBRI: Durava uns 12 a 15 minutos, depende.
 PEDRO: Como é que você sabe que é 12 minutos?
 FABBRI: É que ele era dono do circo, contratava muita gente.
 TABÃO: Eu fazia o programa. Aí eu somava com as reprises e dava uma hora e quarenta.
 PEDRO: Entendi. E era sempre o mesmo tempo por causa da música.
 TABÃO: É, não muda. Era tudo sincronizado.
 PEDRO: E quantas vezes você fazia esse número por dia? Dependia do dia?
 FABBRI: Depende do dia. Naquela época era uma vez por dia.
 PEDRO: O dia que fazia mais era o que?
 TABÃO: Matinê e noite. Mas quando entrou nos Palácios, não. “cinco únicas funciones”. “A lás diez, a lás 15, às 17, 19 e 21 horas”. Saía um público, entrava outro.
 (FABBRI, 2018).

Na tradição oral circense, essas informações sobre tempo de duração e quantas entradas por dia, eram fatores fundamentais para a elaboração do programa do espetáculo e faziam parte do conceito de dramaturgia deste, além de serem responsáveis pelo ritmo de apresentação dos números. Em outro momento da conversa, também é fornecida a informação de que os artistas auxiliavam outros números como barreira, assistente de lonja e até mesmo mestre de pista:

PEDRO: E ensaiava pra isso.
 FABBRI: Ensaiaava.
 PEDRO: E como é que era isso? Você acabava seu número, saía, trocava de roupa. Voltava e alguém da barreira tinha que sair pra você entrar porque ele tinha que fazer o número dele?
 TABÃO: Isso.
 FABBRI: Em seguida. Todo mundo que estava na barreira era artista.
 TABÃO: Tinha barreira que era empregado de carregar pranchão.
 PEDRO: Isso combinava no dia?
 TABÃO: Não. No dia-a-dia.
 (FABBRI, 2018).

O número de percha de Fabbri, Jane e Abelardinho pode nos apontar muitos detalhes que validam todos os conceitos utilizados até o momento e que se configuram como pilares da cultura circense.

A ambiência atua diretamente na formação de uma estrutura mental que

orienta a realização de trabalhos de todas as naturezas (braçal, estratégica, comercial, empresarial, criativa, logística, financeira etc.) e que é para todos os interessados e envolvidos nesse meio ambiente. A tradição oral se encarrega de transmitir conhecimentos diversos, uma criança da geração dos entrevistados tinha contato direto com técnicas preservadas e repassadas com a finalidade de se estruturar números que serviriam como sustento, juntamente com ensinamentos de como tornar o empreendimento-circo algo longo e vigoroso. Toda estrutura mental encaminha um sistema no qual o arrojado é o ponto de partida e de chegada, e visa, também, formar pessoas como os três entrevistados: artistas (platôs) nascidos no circo, que aperfeiçoaram suas habilidades (a-significante), se encontraram e trabalharam juntos (conexão), estruturaram um número de grande dificuldade técnica (multiplicidade), viajaram muito e por bastante tempo (cartografias) e se separaram e pararam por diversas razões (ruptura).

Uma pessoa que merece uma atenção especial é a ex-esposa de Milton Fabbri, a senhora Jane Portugal, também de uma tradicional família circense brasileira e que aprendeu e praticou de tudo no ambiente circense. Sua estrutura mental formada com as mais consistentes tradições orais, tornou-a uma artista especial que gerou e formou novos frutos: sua filha Lamara e as netas que trabalham hoje no circo Stankowich. Sobre ela, Tabajara Pimenta fala um pouco, pois conheceu a família toda em suas viagens:

Tabão – É... a Jane é Portugal, batia estaca, dirigia carreta, tinha número de rola e era portô. Ela teve um número de cães muito bom, de futebol de cães. Pedro – Ela adestrou cães, também?

Tabão – Duas traves, o cachorro que fica no gol fica na coleira e só solta pra pegar a bolsa porque senão solta e ele vai jogar também. Então tem um tubo que vai saindo as bexigas e os cachorros bate o focinho, fica tudo doido. Aqueles buldogues. Esses cachorros não servem (apontando seus cães, com focinho), esses estouram a bexiga. O buldogue não tem como, não tem focinho. Então eles vão e bate, bate e goooollll e entra aquele bolo de cachorro com bola e tudo, aí tem a roupa do Corinthians, do Palmeiras, né?! É um sucesso o número. Mas agora ela parou com o número de cachorro.

Pedro – Então como ela é filha de circense, ela tinha os números acrobáticos, com animal...

Tabão – É...ela começou com o rola. Com animal ela trabalhou com cachorro e com elefante, que o Milton comprou a Karen e a Kelly e o Milton trabalhou, ela trabalhou, a Lamara trabalhou, com os elefantes. Porque era número, né? eles ensinaram... os elefantinhos sentavam, ficavam em pé, faziam tudo.

Pedro – Interessante essa Jane, né Tabão? Porque ela era uma portô. É difícil você ver...na verdade, eu não sei se é difícil mesmo, né?

Tabão – Eu contratei nessa época que o Milton entrou, nessa volta... eu contratei uns voos que (hoje) tá tudo velho, eu namorava uma delas. Era a Magali, fazia dobre e volta, voos... A Francis, volta e meia pelos pés, cruza com salto na frente...a Glades...Você já viu três mulheres ser voos? Não entra homem, só mulher. Aparador, tudo, só moça.

Pedro – Não. Não vi.

Tabão – Show. Mas nessa época, mulher fazia barreira. Hoje você não vê

barreira de mulher. Porque é muito fácil, você não vê as atletas? Entra igual um homem... o circo mudou alguma coisa que eu não gosto. Eu preferia a minha época. Era mais serragem, era mais circo.

Tabão – Porque ela tinha uns 10 cachorros no trailer dela. Sempre fez muito futebol, né? Futebol de cachorro (risos). Porque tem que arrumar um número, porque vai chegar uma época que não vai mais fazer acrobacia, ela não era mais portô...separou do Milton, aí ela foi e na hora já pensou em fazer o futebol de cachorro, né? E teve vários “futebol de cachorro”. (PIMENTA, 2018).

É interessante ler a narração de Tabão, pois nos dá muitas informações em relação à presença da mulher no circo. No caso, descreve as diversas atividades de Jane e de outras três artistas de trapézio. A importância das mulheres no circo é inegável pois atuaram em todas as instâncias dos circos de famílias itinerantes no início do século XX no Brasil. Essa tese expôs que, assim como Jane, Cecília Rosa, sua irmã Graciana (mãe de Tabajara) e Gê Pimenta exerceram suas atitudes artísticas e inteligências empresariais enquanto circenses, mães e companheiras.

Tabajara cita que a família Fabbri (Jane e Lamara) apresentou um número com duas elefantinhas, Kelly e Karen, e que esse empreendimento inaugurou uma nova fase desta família que deve ser narrada. No circo da geração exposta, ter elefante era uma tradição oral que significava fazer um bom investimento e ser requisitado como atração e até mesmo como potenciais sociedades em outros circos. Tabajara fala sobre como ter elefantes, era uma atração essencial naquela época:

Hoje acabou, porque houve essa revolução de tirar os animais e tudo. Mas o elefante. Era melhor comprar um elefante do que um “baita” casarão, um prédio. Porque era certeza. O circo quando não dava nada, dava 50 por cento. Sai na rua, de noite lotava. Chegava nos elefantes e ia...Porque que o Palácio ganhou um monte, os da família Portugal tem essa estrutura porque foi com os elefantes. Agora não, agora ele tem base. É outra história. Mas sair do nada...é ou, não é? (FABBRI, 2018).

Depois que Fabbri, Jane e Abelardinho passaram a ser uma atração internacional (pois haviam viajado por toda a América Latina, Central e do Norte com contratos muito atrativos), fizeram vários investimentos. Um deles foi a percha adaptada para módulos, fato este que se tornou dramaturgia do número, pois enquanto Jane sustentava o primeiro módulo no ombro, Fabbri ia subindo e montando outros, até atingir a altura máxima que chegou a dez metros. Também trouxeram ao Brasil um número de “luzes dançantes”, feito com luz negra, que ainda não era encontrada no Brasil. Por fim, adquiriram Karen e Kelly (as mesmas da narração dos guardas-rodoviários que se surpreenderam com elas), que tiveram por quase dois anos. Infelizmente, uma delas adoeceu e teve um ataque cardíaco e a outra morreu logo depois de tristeza por perder a irmã. É possível perceber a

importância desses animais para seus tutores circenses, pois não eram somente um investimento, existia um carinho forte pelas criaturas. Entretanto, a propriedade de animais no circo é uma tradição oral modificada, pois hoje, esse tipo de atração não existe mais. Particularmente, concordo que esses animais tenham que estar em seus habitats, em suas ambiências naturais, apesar de ter uma posição de que a transição em retirá-los dos circos por força da lei, tenha sido feita de uma maneira totalmente equivocada e tão desumana quanto tê-los como atração. O trecho da entrevista feita por mim com Fabbri e Tabão, demonstra vários sentimentos e ideias destes velhos circenses e também contribui para minha posição e para a demonstração de como se transita para uma nova tradição oral:

FABBRI: Mas a minha foi assim. O Natal, o cuidador, foi me chamar no hotel: “Oh Milton, a Kelly está deitada e não quer levantar”. Aí quando foi no outro dia, ela foi mamar e não levanta...aí eu encostei a caminhonete, falei: “Natal, eu vou levar”, porque lá tinha zoológico.

TABÃO: Ele tinha veterinário.

FABBRI: Mas o veterinário não era daquela cidade. Não tinha telefone. Não sabia o que fazer. Não sabe mesmo... O médico que eu gostava que era pai da amiguinha da Tamara...

PEDRO: Veterinário

FABBRI: Ele não era veterinário, mas ele gostava e dizia...é problema do coração, leva ela aqui no zoológico. Ela subiu andando na caminhonete, e eu levei. Mas levei só ela. O médico veio. O tempo começou a chover. Eu fiquei sentado. E ela andando comigo. Tranquilo. Andando pra lá e pra cá. Aí veio um veterinário: “vamos ver o que ela tem”. Levou pra dentro. Começou a chuva e eu estava sentado no chão e ela sentou do meu lado. Ai, chovendo, ela pôs a cabeça aqui (no colo dele) e ficou. E eu brincando com ela...Deu um urro assim... Levantou a cabeça e caiu no meu colo. Morreu.

PEDRO: Teve um infarto?

TABÃO: Uma parada, parada do coração.

FABBRI: E a outra morreu porque ela morreu.

TABÃO: Ficou... Não comia, sentia falta da outra.

FABBRI: Vim pra São Paulo com a outra.

PEDRO: Mesmo tendo um elefante maior junto?

TABÃO: Olha, o animal, vou te falar...

PEDRO: Eles sentem saudades, sim.

FABBRI: Saudade... Não atendia. Não dava bola pra gente mais... Trouxe para o zoológico em São Paulo. Vim embora. Foram três dias que eu demorei pra vir. De lá até aqui. Três dias antes, a minha cunhada tinha um irmão que trabalhava no zoológico. Ele era mestre veterinário. Eles ficaram tudo assim. (risos) O zoológico tinha uns vinte caras atrás. Ela ficou viva uns vinte dias. Eu levantava quatro horas da manhã, porque ela estava em casa. Isso foi em uma semana. E cada dia ela ficava mais triste e ninguém sabia nada, ninguém falava nada. A rapaziada, cada um falava uma coisa...e foi.

PEDRO: Depressão, né.

FABBRI: É.

(FABBRI, 2018).

A tradição oral é um conceito, uma ideia que começa a fazer parte de uma sociedade, de uma cultura que se encaminha para uma estrutura mental vista em qualquer parte de uma idiossincrasia. O circo atende a essa metodologia formando sistemas e estruturas próprios que se perpetuam ou são abandonados por gerações

posteriores, como aconteceu com o circo-teatro, com os animais no circo, com as tecnologias de estruturação de um circo (mastro, ferragens, arquibancadas etc.), com a divulgação. As questões éticas são mais duradouras nas tradições orais no circo, assim como as relações pessoais e profissionais que determinam a longevidade do circense no ramo e os platôs rizomáticos que irá formar. No diálogo abaixo, temos uma exemplificação do que foi explicado acima:

FABBRI: A minha vida é assim. Não sei se todas as vidas, mas a vida de circo é assim.
 PEDRO: Altos e baixos, né?
 FABBRI: É.
 TABÃO: E eu adorei ter nascido no circo.
 FABBRI: E eu também. Tudo o que eu conheço, tudo. O dinheiro que eu ganhei... (para Tabão) você comprou uma casa, eu comprei casa e tal...a gente fez coisas que o circo não faz.
 TABÃO: É.
 FABBRI: Graças a Deus. Eu tinha a intenção de ter uma casa.
 TABÃO: Eu eduquei meus filhos...
 FABBRI: Eu com meus filhos também. Os dois, graças à Deus.
 TABÃO: E quem foi patrão está pior que eu. Meus patrões.
 FABBRI: É... que tinha parque...
 TABÃO: Perdeu tudo...
 PEDRO: Perde a mão também, né? É muita coisa. É família, é azar, é sorte...
 TABÃO: Não, não. Eu pra parar, perdi três lonas seguidas. Eu perdi uma carreta num acidente violento. Era muita coisa assim. Vendi dois terrenos grandes em Ribeirão Preto e fiz uma lona. Não usei quatro meses e veio uma tempestade e não tenho um pedaço até hoje.
 PEDRO: Você aposta...
 FABBRI: Pois é, ué. Comprei circo, troquei circo, vendi o circo. Não tem nada disso aí...Comprei circo por causa da minha filha...
 TABÃO: A única coisa que eu tenho é: eu não tenho inimigo.
 FABBRI: É isso aí...
 TABÃO: Todos são meus amigos...
 FABBRI: E isso é bom.
 TABÃO: Olha. Nós fomos sócios, fomos colegas, foi meu contratado, você entendeu? Tocamos o circo juntos. Trabalhamos como colega junto em circo dos outros e somos amigos até hoje. Não tem um senão para falar assim: ô, mas daquela vez...Nada.
 FABBRI: Nada.
 TABÃO: Tendo diálogo.
 PEDRO: E vocês se ajudando também.
 TABÃO: É
 FABBRI: A gente lutava.
 TABÃO: Eu entro aqui de cabeça erguida. Pode chegar todo mundo "Oi Taba", lá no café, não é?
 FABBRI: É, tudo.
 (FABBRI, 2018).

Os caminhos do circo são imprevisíveis, os platôs são estopins que arborizam a definição de rizoma: “Labirinto sem começo e sem fim, sem centro e sem periferia com estruturas de passagens com atalhos e desvios nunca em linhas diretas e retas, não apresenta fio de Ariadne, lugar dos encontros imprevistos” (VOGL, 2017). Apropriando-me de uma frase tipicamente circense: “Muitas pessoas se perdem no

trevo” gerando o movimento de ruptura e de conexão.

6 CONCLUSÃO: PALOMBANDO OS SABERES

Palombando é um termo náutico utilizado no circo quando se passou a reforçar as junções das lonas costurando-se cordas com barbantes. Tabajara Pimenta comenta que comprava guarda-mãos de couro reforçados com placas de chumbo em lojas de produtos navais, na cidade de São Paulo, mais precisamente na rua Florêncio de Abreu.

Nesta tese decidi demonstrar a importância de fundamentar os elementos de análise e contextualizá-los ao universo circense. Os conceitos de memória, rizoma, tradição oral e ambiência, além de fornecerem a possibilidade de uma dissertação vertical com a pesquisa acerca da transmissão de saberes no circo, também podem ser utilizados como transversalidades entre os próprios capítulos.

Desde minha dissertação de mestrado, na qual pesquisei e expliquei sobre a formação do palhaço circense, concluí que a pedagogia contida no universo circense se catalisa por meio de movimento e não por estase. No mestrado também trabalhei com entrevistas, explorei a memória de mestres palhaços de circos itinerantes e me expus a um leve exercício de tradição oral que, mesmo que breve, tornou-me poroso e disponível para entender e sentir como a ética e a experiência são importantes para a perpetuação da atividade circense, uma atividade dinâmica, potente e sempre em movimento.

Pensando nos picadeiros que recebiam números com cavalos, sempre com seus 12,80 metros de diâmetro (medida otimizada que melhor projetava e continha as forças centrífugas e centrípetas), temos o exemplo perfeito da dinâmica do circo que sempre se dispôs a mudar, se adaptar, aprimorar, inovar e superar limites. Esse movimento gerou e gera arte e difusão de conhecimentos de naturezas diversas.

Por isso o ponto de partida são as entrevistas e suas memórias, que ficam à espreita para se projetarem como um salto do trapézio. Acredito muito nessa metodologia pela qual extraí vasto material de análise, que pude associar com contra-entrevistas e outros aportes teóricos, produzindo informações comparadas e falseadas, ou seja, memórias que se tornam informações para o desenvolvimento de trabalhos acadêmicos vindouros.

Ratifico a importância dos valores éticos exteriorizados pelos entrevistados, todos se colocaram com muito respeito pelo universo circense: por pessoas queridas e não tão queridas, pelas cidades, pelos artistas com quem dividiram o ambiente do circo, pela família, pelos animais e, principalmente, por suas atividades, sendo elas seus números ou trabalhos cotidianos. Esse ingrediente se mostrou presente em todos os circenses com quem tive contato, fator que desencadeia a transmissão de saberes pela tradição oral e influência do ambiente.

É absolutamente impressionante a merecida importância que o circense dirige

ao seu "respeitável público", sem o qual suas atividades perdem a razão de existir. Esse elemento ético de considerar o público como de extrema importância ganha um peso especial quando pensamos na estrutura das artes na contemporaneidade e na pós-modernidade, quando muitos movimentos artísticos parecem ter desprezado o fator "público" e ter retirado essa - agora - incógnita da fórmula matemática das artes.

Os circenses criaram um conceito que define a importância da parceria investida ao público que é o "agradar", outra palavra que faz tremer os artistas contemporâneos preconceituosos com as artes populares, pois acreditam que agradar seja uma concessão encontrada no entretenimento vazio. Agradar para o circense é estudar o público: que música as pessoas apreciam neste lugar? Quais seus usos e costumes? Sua religiosidade? Suas personalidades e histórias? O ponto de partida e de chegada é o público. Como podemos ver, o circo também cria conceitos.

Por meio das inúmeras narrativas dos entrevistados, pôde-se vislumbrar que o circo é pura construção de conhecimento, é um movimento constante de trocas de saberes que associei ao conceito de rizoma. Pode parecer contraditório associar esse empreendimento popular às proposições filosóficas pós-modernas de Guattari & Deleuze, mas o conceito rizoma é perfeito para colocar o circo em uma perspectiva contemporânea e demonstrar sua complexidade, diversidade e capacidade de inovação. Trago as palavras do doutor em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia, Rodrigo Matos de Souza que explana acerca da interdisciplinaridade desenvolvida com a associação entre circo e rizoma:

A contemporaneidade ou o que convencionalmente vem sendo chamado de pós-modernidade⁵⁸ é um campo fértil para produções conceituais, seja no âmago de uma determinada ciência ou saber, revolução interna, ou numa perspectiva cada vez mais interdisciplinar, integrando estas revoluções internas numa construção de sentidos múltiplos e maleáveis, que transitam das ciências naturais para as sociais, da filosofia para a matemática, da religião para as ciências aplicadas, do senso-comum à arte e vice-versa. Este comportamento tenta dar novos significados que abarquem a multiplicidade de fenômenos que emergem das relações sujeito-objeto, hoje em dia, do ponto de vista epistemológico tão imbricados que mal percebemos sua distinção. (SOUZA, 2012, p.235).

Acredito na relevância da associação que desenvolvi no capítulo três desta tese, pois foi possível mostrar os infinitos agenciamentos ou mapas das múltiplas

⁵⁸ Concordamos com Silvio Gallo no que se refere à precipitação em nomear um pensamento, ainda, em construção de "pós", o que demonstra uma certa precipitação e um comportamento extremamente redutor com o momento histórico em que vivemos, tão múltiplo e parte de um processo em curso: o da própria modernidade e suas convulsões internas. Ainda, outros autores têm se dedicado a esta discussão, mais do que necessária, sobre a "denominação" de nosso tempo, dentre eles destaco Bhabha, Gumbrecht, Rancière, Perrone-Moysés. (SOUZA, p.234).

conexões feitas pelas linhas de fuga além dos territórios, ou seja, esse movimento constante de desterritorialização que o circo promove. O rizoma não só mostrou esses mapas de saltos, essas rupturas e conexões, como também permitiu que eu demonstrasse as possibilidades de transmissões de saberes e a potência desses platôs com forte carga a-significante; platôs que carregam informações da organização do circo como um todo.

Foi por meio das exemplificações feitas no capítulo sobre rizoma que enxerguei a importância de se fazer um capítulo sobre ambiência, pois a própria reunião de circenses sob uma lona circundada por uma cerca, dentro de uma cidade, configura um fenômeno de múltiplas faces com feições filosóficas, artísticas, sociológicas, psicológicas, antropológicas, epistemológicas etc.

Como já havia dito, as características do circo formam uma idiossincrasia que construiu, por séculos, gerações que recriaram esse ambiente promissor para desenvolvimento de habilidades e competências diversas, que foram criadas, repassadas, perdidas, atualizadas e renovadas.

Foi importante aprofundar as características acerca de um circo ser um empreendimento de sustento de famílias, de indivíduos e do próprio circo como um ícone social. Essa consciência de cada pessoa que vive no e com o circo, gera essa ética que propicia gerir um negócio e não um sonho, como veem os leigos românticos. Circenses ilustram bem a frase: "A necessidade é a mãe da invenção".

Depois desta jornada com esses e essas profissionais, mestres e mestras do circo, não ficaria incólume uma comparação com minha vivência no teatro, pois a cada conversa e aprofundamento dos estudos relacionados à produção circense, pude perceber como nós, estudiosos do teatro brasileiro, ignoramos muitos aspectos vitais do teatro no circo, que nos levariam a análises mais sensíveis em relação ao teatro como um todo, como um movimento artístico interligado, apesar das peculiaridades criadas em cada período histórico, região e estética, para tentar responder à pergunta: por que nosso teatro é mais suscetível aos estrangeirismos e menos atento ao que se cria e se desenvolve no próprio Brasil?

Essa pergunta surge depois de uma trajetória já exposta, que começa no teatro amador sindical com enfoque em autores nacionais e montado com uma estética que busca o contato com o público popular de trabalhadores suburbanos, no período do regime militar, passa por oficinas, escolas técnicas, grupos experimentais, focados na linguagem para infância e juventude, e depois de trinta anos, grupos profissionais e cooperativados com subsídios estatais. Diante de todos esses grupos de trabalho, somados ao aprendizado de pedagogias teatrais em projetos desenvolvidos na periferia e na graduação, entro, ainda, em contato com circenses que me demonstraram como é importante a autonomia de criação e a proximidade com seu público.

Toda a dramaturgia criada (ou apropriada) e exposta por palhaços, comédias e dramas de picadeiro, caminharam para o circo-teatro e uma "escola" que formou atrizes, atores, cômicos, técnicos, ensaiadores que, juntamente com o público, implementaram uma estética com inovações de palco e de arquitetura circense que puderam se mostrar como a melhor opção de divertimento para toda a família do respeitável público. Quando a concorrência se tornou desleal com a chegada da TV, o circo se adaptou ao circo de tiro e investiu no espetáculo de variedades, e o teatro sempre vai existir no circo, pois está amalgamado em sua estrutura. Não devemos nos esquecer que a linguagem da TV brasileira foi construída pelos atores e atrizes do circo-teatro e de grupos teatrais que colaboraram fortemente com a história do teatro brasileiro, como Oficina, Arena e TBC, em São Paulo, para citar alguns desses grupos (PIMENTA, 2009; ROSA, 2004; SILVA, 2007).

Essa estrutura do circo, que levou a um dos movimentos mais ricos da história do teatro brasileiro, demonstra como o fazer teatral chegou ao ponto de crise estética e ética com relação ao público: hoje o teatro encontra-se dependente da mídia, de astros e estrelas globais, da divulgação sempre onerosa que nunca atinge o público certo - talvez porque não se saiba qual é o público certo para os espetáculos criados -. O público contemporâneo tornou-se uma incógnita quântica⁵⁹ na fórmula que era a mais simples no mundo das artes: ator/atriz + público + algo a ser mostrado = teatro.

A característica da itinerância do circo, e falo tanto da estrutura física quanto dos artistas viajantes que se apresentam em circos parados, define uma independência vital para esse *teatrum* que não quer se submeter a intempéries de uma cidade inóspita, como fazem grupos de teatro que passam anos batalhando para serem aceitos como artistas sérios em seus municípios, onde são sempre tratados como "amadores" que fazem teatro como diversão própria. Essa visão é totalmente preconceituosa, de um público deformado por uma política que aburguesa e estrutura esse mesmo público como um consumidor, que só faz comparações por meio de notinhas de mídias eletrônicas. Como pensar numa comunhão entre as artes cênicas e público diante dessas condições?

Quando acesso as entrevistas dos circenses e me deixo permear por suas experiências, penso e comparo com minhas experiências no teatro amador, meu trabalho como palhaço nas ruas e em palcos diversos, e concluo veementemente que o público popular tem poucas opções de acessar o teatro, por motivos e pensamentos variados que esbarram em valores de ingresso, ambiente burguês demais, ver um teatro que não entenderá e que o fará se sentir "burro". Essas observações não são dirigidas ao circo, onde pode-se até comer enquanto assiste

⁵⁹ Adjetivo. Que diz respeito a um sistema físico cujas grandezas físicas observáveis assumem valores discretos, de tal modo que a passagem de um determinado valor para outro ocorre de maneira descontínua, segundo as leis da mecânica quântica.

ao espetáculo. Tal semelhança libertária só pode ser encontrada no teatro feito nas praças, em espaços reservados de uma sociedade específica como escolas, igrejas, associações e em algumas entidades que investem frequentemente em projetos de cunho teatral. Os teatros, apesar dos esforços, têm dificuldades em atrair o público que o circo seduz com menos obstáculos e a itinerância acaba sendo benéfica, tanto para o circo quanto para o teatro.

É por estas razões que o circo deve ser divulgado e estudado nas graduações de artes cênicas do Brasil; é um movimento com muitas possibilidades de pesquisas, que contribuiriam para o entendimento de como nos distanciamos do público, de como foi possível inovar esteticamente e não aproximar os discursos artísticos e do porquê de tantos preconceitos com o teatro popular.

Outra questão relacionada à itinerância diz respeito às escolas de circo, e tanto Tabajara Pimenta quanto Milton Fabbri trazem colaborações que determinam que uma escola de circo nunca vai substituir a experiência de se viver em um circo. Quando falam assim, não querem dizer que uma escola não fornece a formação de habilidades e competências, mas apontam que uma escola é deficitária na formação ética, no processo colaborativo inerente a um circo e que os jovens não terão ao seu dispor as condições oferecidas pela ambiência e tradição oral. As características sedentárias de uma escola são limitadas para uma formação circense, mesmo que tenham contato com mestres.

Tabão foi coordenador de uma escola de circo social em Ribeirão Preto e manifestou inúmeras vezes seus estranhamentos em relação à burocracia do poder público que se agrega a essa formação deficitária. Afirmou que, em termos técnicos, é possível desenvolver alguns números, mas que os alunos teriam dificuldades futuras para encaixarem suas habilidades no mundo circense. Ouvir falar sobre o circo não é o mesmo que viver nele. Milton Fabbri é radical em afirmar que as escolas de circo não ensinam o suficiente para se tornar um circense completo e que só a itinerância fornece as verdadeiras qualidades para se tornar uma pessoa de circo. Eu concordo com eles, porque as escolas, em sua maioria, têm pedagogia de fundo tecnicista e não implementam ensinamentos da história do circo, do circo-teatro, têm dificuldades em formar palhaços potentes e concentram esforços em superar suas dificuldades financeiras para manter equipamentos, professores e estrutura física.

Trabalhei durante cinco anos numa instituição social que tinha o circo como uma de suas atividades. Nela, havia alunos que desenvolveram ótimos números de aéreos e de solo, mas, infelizmente, depois que alcançaram a maioridade, saíram da instituição e nenhum continuou a praticar e a apresentar seus números. Apesar de ser uma amostragem limitada, as experiências citadas demonstram a dificuldade de

qualquer escola, de qualquer área, em simular o universo de competências de qualquer atividade, quanto mais uma da complexidade circense, que tem agregado valores repassados pela tradição oral, ambiência e itinerância.

A tradição oral e suas qualidades iminentes, como literatura oral, oralidade, assimilação do tempo para maturar conhecimentos, estrutura mental formada pelas relações de um grupo de pessoas, foram analisadas com a finalidade de demonstrar a capacidade de inovação do circo e a perseverança do circense, provocando, inclusive, mudanças em algumas tradições, como foi descrito nos relatos sobre as grandes mudanças tecnológicas e políticas. Acredito que as informações colhidas e compartilhadas sobre a iluminação e o uso da eletricidade no circo, possam suscitar aprofundamentos de mais pesquisas, pois tais mudanças atuaram também na dramaturgia do espetáculo. Trago o exemplo do uso do canhão seguidor que alterou a forma do uso dos palhaços como transição de números. O conforto da eletricidade é outro fator que nos leva a concluir que o circense sempre quer agradar a seu público e fazê-lo sentir que tudo no circo é uma atração.

Acerca dos transportes, busquei esclarecer como as vontades políticas dos governantes brasileiros influenciaram o universo do circo, quando sucatearam o sistema ferroviário - mais eficiente, barato e abrangente -, para priorizar o rodoviarismo, que se apresenta até hoje como o mais caro, ineficiente e com problemas que tendem a ser repassados para iniciativa privada, que tornará todo o sistema de rodovias mais caro e não atuará nos 90% de estradas sem pavimentação espalhadas pelo Brasil. Com isso, quantas cidades deixaram de receber os circos itinerantes e qualquer outro tipo de entretenimento cênico, já que as companhias mambembes também usufruíam da rede ferroviária?

Outra tradição oral que se perdeu no Brasil foi em relação ao adestramento de animais, que foi descrito quando falei do número de pombos desenvolvido por Gê Pimenta e Tabajara e feito por meio de acesso a treinadores de leões, cães, macacos, cavalos e elefantes. Apesar da cultura naturalizada do uso de animais em circos, essa tradição tornou-se proibida em doze estados brasileiros: Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. O senado aprovou o projeto de lei 7291 de 2006, que ainda não foi promulgado, mas a discussão legal e cultural se desenrola há anos em nosso país. No entanto, os circos já não apresentam animais em seus espetáculos. Tive acesso a ótimas análises científicas e jurídicas sobre o assunto, por meio de artigos de VASCONCELLOS, 2012 e AMATO, 2010, que tornam claras as várias faces desta discussão e nos quais me apoio para me posicionar contra esse tipo de entretenimento no circo, uma tendência internacional que deve ser absorvida pelo circo. Apesar das boas

lembranças de seus animais, os entrevistados entendem que foi uma cultura que mudou, a despeito de serem contra a implementação desorganizada da retirada destes animais, que potencializou o sofrimento em ambientes com pouca comida e tão inóspitos quanto as jaulas do circo.

Tabajara deixou muito claro, em nossas conversas, que o regime militar trouxe muitos aborrecimentos para a atividade circense, principalmente para administrar praças: houve cidades nas quais as permissões eram tratadas primeiro nas delegacias, onde os delegados/militares cobravam propinas para facilitar alvarás das prefeituras. Cortesias eram uma moeda corrente comum nessas negociações, um incômodo desnecessário e habitual por todo o percurso de Tabão como administrador, gerente e dono de circo. Questões ligadas à censura também foram habituais, obrigando as administrações a procurarem a polícia federal para obter permissões de censura livre. Num certo caso, Tabão descreveu que teve que mudar um personagem de uma peça, pois este desagradou um certo delegado: era um policial que era humilhado por um palhaço e que foi transformado em advogado nas seções posteriores.

A questão captada e comentada nas linhas acima é que as políticas de estado interferem muito nas empresas de diversão públicas, sem nunca promover uma correção que equilibre os empreendimentos em relação ao mercado de entretenimento. Apesar dos circos deterem o trunfo de carregarem sua própria estrutura para se apresentarem, os obstáculos cresceram: alvarás de bombeiros, de engenheiros com CREA especial, licenças para atuação de suas crianças, prefeituras com inúmeras condições para ocupação de terrenos, impostos diversos para transportes, empresa, pessoal etc. Não existem incentivos fiscais e culturais significativos para o funcionamento de um circo, dificultando o surgimento de novos empreendimentos como este, no Brasil.

Nestas considerações finais saliento ainda que, neste exato momento, algum circense está pensando numa maneira de encantar o público com alguma inovação, que possa ser apreciada sem confundir as famílias que continuam procurando esse tipo de divertimento: seja um *King-Kong* mecatrônico, hologramas de elefantes, espetáculos aquáticos (como se fazia no passado), ou ocupando palcos de Las Vegas-EUA. O que é certo é que a inovação virá, mas também virá um novo obstáculo dos governos.

O problema com a simplificação demasiada em relação ao circo, é que essa postura produz o preconceito com o assunto. Dizer que o circo é rizomático, sem associar aos fundamentos científicos e filosóficos do conceito; dizer que todo o conhecimento do circo se transmite por tradição oral, sem localizar os elementos de oralidades, literatura oral, estrutura mental e ação do tempo e do espaço; dizer que a

ambiência é o grande facilitador para a criação e inovação do circense, sem detectar os fatores iminentes que tornam o lugar "circo" propício para o ensino-aprendizagem de diversas áreas de conhecimento; e, por fim, acessar a memória de quem construiu a história do circo brasileiro sem considerá-lo digno de ser protagonista dos fatos que estruturaram e divulgaram as artes cênicas no Brasil, são pontos de vista que demonstram um entendimento limitado que propicia um verdadeiro bloqueio em relação à grandeza do circo e dos circenses; faz-se necessário adotar uma postura mais positiva acerca das possibilidades de pesquisa que o circo e o teatro popular podem propiciar. É necessário tirar a lente que diminui as atitudes dos artistas que melhor dialogam com o "respeitável público" e, provar e questionar tudo isso, parece-me o bastante para motivar a escrita desta tese

Meu processo para este doutorado começou em meio a um processo de *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff, em agosto de 2016, o que levou o Brasil a um quadro político caótico, com perdas de direitos trabalhistas e engessamento de orçamentos para áreas vitais. Na sequência dos fatos, tivemos a eleição de um presidente fascista, que se mostrou profundo inimigo da educação, da cultura, da saúde, da ciência e da ecologia, colocando verdadeiros incompetentes alinhados com seu perfil genocida, evidenciado em meio a uma pandemia, na qual, desde seu início, vem divulgando o uso de medicamentos absurdos, o não uso de máscaras e negando veementemente, a necessidade de uma vacinação nacional. Até a finalização deste texto, já havíamos perdido mais de 280.000 vidas para a COVID-19.

A cada linha escrita, houve sempre o confronto com as posturas doentes de um presidente que extinguiu o Ministério do Trabalho e fez com que tivéssemos hoje, cerca de 14 milhões de desempregados. O mesmo aconteceu com o Ministério da Cultura. Na sequência, empossou um secretário que fez apologia ao Nazismo, outra que menosprezou vidas perdidas na Ditadura Militar e terminou com um ator de quinta categoria, que não tem a mínima ideia do que fazer na cadeira da qual foi empossado. Temos o histórico de um ministro da Educação semianalfabeto, que investiu na agressividade ideológica e no ataque às Universidades Federais e STF, e de um general que assumiu o Ministério da Saúde porque era especialista em logística, mas que não consegue comprar as seringas necessárias para uma campanha de vacinação.

Além do quadro político citado, juntam-se as perdas, em 2020, das presenças de Tabajara Pimenta e de Miguelzinho, bibliotecas enterradas sem que pudessem ser devidamente homenageados, a interminável quarentena à que estamos rendidos e mais três cirurgias às quais fui submetido, para retiradas de um rim, do apêndice e da vesícula. É nesse quadro apocalíptico, com constante negação e perseguição à

ciência, que venho tentando, juntamente com muitos colegas cientistas, formalizar meu trabalho, que parece não ter importância nenhuma diante de tantas desgraças.

A perda de Tabajara Pimenta, em meio à finalização desta tese, deixou-me arrasado, como os personagens dos melodramas do circo-teatro: caído na sarjeta como Gilberto de “O Ébrio”, baleado pelas costas como Alberto de “...E o céu uniu dois corações” e injustiçado como Edmond Dantès de “O conde de Monte-Cristo”.

Este trabalho vai ao encontro do respeito que tenho pelos e pelas circenses com quem tive contato e que compartilharam suas histórias, seus “causos”, suas aventuras e amizades; compartilhamentos que me transformaram em um platô que pretende rizomar, desenvolver multiplicidades, cartografias, elaborar tradições orais e também textos que possam se tornar ciência e arte.

Fazer uma tese sobre circo em meio a esse panorama é um ato de resistência política para quem trabalha com arte, cultura e educação, e é o certo a se fazer: divulgar e valorizar o que temos de melhor e de mais importante, porque temos a obrigação de informar acerca de movimentos artísticos formados por pessoas batalhadoras e talentosas, que enfrentam os problemas de frente e continuam caminhando. Pessoas que nos inspiram, que deixam suas marcas e tornam nossas vidas suportáveis. A essas pessoas, dedico todo o meu respeito, amor e aplausos!

7 BIBLIOGRAFIA

7.1 LIVROS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da educação e da pedagogia: geral e Brasil**. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2006.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

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

BOLOGNESI, Mario F. *et al.* **Tubinho: O teatro no circo (2001-2016)**. 1. ed. Jundiaí: Paco Editora, v. 5, 2019. (Artes da Cena).

BONDIA, J.L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Revista Brasileira de Educação nº19, 2002.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, v. 1, 2004.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Trato, 2018.

DUNCAN, Paul. **Movie Icons: Chaplin**. Köln: Taschen, 2016.

DUVIGNAUD, Jean . **Sociologia do comediante**. Tradução de Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

FABBRI, J; SALLÉE, A (Org.). **Clowns e Farceurs**. Paris: Bordas, 1982.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini: Vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo**. 2. ed. Porto Alegre: Editora L&P, 1993.

FERREIRA, Diego Leandro; SILVA, Ermínia; BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. **Segurança no circo: questão de prioridade**. Várzea Paulista: Fontoura, 2015.

FO, Dario; FRANCA, Rame (Org.). **Manual Mínimo do Ator**. Tradução de

Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARDNER, Howard. **Inteligências Múltiplas**: a teoria na prática. Tradução de Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1995.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 1, 1995.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 326 p.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: : temas, formas e conceitos.. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.

KI-ZERBO, Joseph; Introdução geral. In: KI-ZERBO, Joseph (editor). **História geral da África, tomo 1**: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

MAVRUDIS, Sula K. **Dicionário crítico ilustrativo do circo no Brasil**. Belo Horizonte: Mútua, 2011.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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.

PIMENTA, Daniele. O que comunica fica: comunicação e sociabilidade circense. In; COSTA, Cristina (Org.). **Comunicação e Censura**: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROSA, Ana. **Essa louca televisão e sua gente maravilhosa**. São Paulo: Butterfly, 2004.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** : as origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: MINC/INACEN, 1987.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007.

SOUZA, Walter. **A serragem do picadeiro nos programas de televisão: a contribuição de Arrelia**. In: COSTA, Cristina (org.) *Comunicação e Censura: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

STEELE, H. Thomas. **1000 clowns more or less: The visual history of the american clown**. Köln: Taschen, 2004.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNART; São Paulo: Atração, 1998.

VANSINA, Jan. **A TRADIÇÃO ORAL E SUA METODOLOGIA**: In: KI-ZERBO, Joseph (editor). *História Geral da África, tomo I: Metodologia e p'ré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

VENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Códex, 2003.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e convenções**. 2. ed. Campinas: Pontes, UNICAMP, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução de Amálio pinheiro e Jerusa Pires Pinheiro. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

7.2 TESES E ARTIGOS

ALCOFORADO, Doralice F. X. *Literatura oral e popular*. In **Boitató – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, número especial: ago-dez de 2008**, Campinas, 2008.

AMATO, Ivy de Freitas. **Uma perspectiva fenomenológica para: "O que é o animal no circo?"**. Rio Claro, 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Ecologia) - Instituto de Biociências da Unesp.

BASTOS, Lília Nemes. **A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo A Noite dos Palhaços Mudos**. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Unesp.

BESTETTI, Maria Luisa Trindade. *Ambiência: espaço físico e comportamento*. **Rev. bras. geriatr. gerontol**, v. 17, n. 3, p. 601-610. ISSN 1809-9823. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-9823.2014.13083>. Acesso em: 5 mar. 2021.

BOLOGNESI, M.F. *A dramaturgia circense: entradas e reprises*. In **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, Florianópolis, 2003. ABRACE.

BOLOGNESI, M.L. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*. In **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 6, 2006. ECA/USP.

BOLOGNESI, M.L. O clown e a dramaturgia. In **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, 2006. ABRACE.

BORGES, Diogo; CABRAL, Cléber. Rizoma: uma introdução aos Mil Platôs de Deleuze e Guattari. In **Revista Crítério**, 2006. PUC/MG.

BRITO, Rubens J. S. **Teatro de Rua – Princípios, elementos e procedimentos**: a contribuição do grupo de teatro Mambembe (SP). São Paulo, 2004. Tese (Livre Docência em Artes) - Universidade Estadual de Campinas.

FERRACINI, Renato. As setas longas do palhaço. In **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 6, 2006.

FREIRE, Roberto. O palhaço o que é?. In **Realidade – Revista da editora Abril**, São Paulo, n. 7, outubro 1966.

HARTAMANN, Luciana. **Oralidades, corpos, memórias**: performances de contadores e contadoras de causos da campanha do Rio Grande do Sul. 2000. Dissertação (mestrado em antropologia social) - Ufsc, Ilha de Santa Catarina.

LIMA, Leandro Campos; GOUVEIA, Lucas de Souza. **Iluminação pública** : história, tecnologias e aplicações. 2019. 96 p. Monografia (Projeto de graduação) - Ufrj/ Escola Politécnica.

MACARI, Maria Carolina. **Tiros de movimento-imagem**: estudo de um processo artístico e pedagógico de Cristiane Paoli Quito. São Paulo, 2011. Dissertação (mestrado em artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

MACHADO, Ângela De A. P. **Cartografia do conhecimento artístico**: O processo de criação do ator. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica) - Puc.

MARQUES, Daniel. O palhaço negro Benjamim de Oliveira: a construção de uma identidade mestiça. In **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, Florianópolis, 2003. ABRACE.

MARQUES, Daniel. O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. In **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 6, 2006. ECA/USP.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo**: na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo. São Paulo, f. 339, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

MIMESSI, Carla. Memórias de um palhaço. In **Revista Revide-VIDE editorial revistas e periódicos**, Ribeirão Preto, n. 5, p. 16-20, 07 fevereiro 2014. Edição 696, ano 28.

MUNHOZ, Wilson Roberto Holgado. **História das rodovias no Brasil**. Portal

Educação.

Disponível

em:

<https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/iniciacao-profissional/historia-das-ferrovias-no-brasil/56080>. Acesso em: 9 dez. 2020.

PARPINELLI, Roberta Stubs; SOUZA, Edmilson Wantuil Freitas de. Pensando os fenômenos psicológicos: um ensaio esquizoanalítico. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 10, n. 3, p. 479-487, 2005. SET/DEZ.

PENA, Rodolfo F. A. **Rodoviarismo no Brasil. Mundo e educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/rodoviarismo-no-brasil.htm>.. Acesso em: 11 dez. 2020.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário**: uma história do Circo-Teatro no Brasil. São Paulo, 2003. Dissertação (mestrado em artes) - Eca/usp.

PIMENTA, Daniele. Influência e confluência. In **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 6, 2006. ECA/USP.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformações. São Paulo, 2009. Tese (DOUTORADO EM ARTES) - Unicamp.

PUC CETTI, Ricardo. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. In **Revista do LUME**, Campinas, n. 3, 2000. UNICAMP/LUME/COCEN.

ROTHEN, José Carlos. **Monarcas e presidentes do Brasil**. Disponível em: <https://rothen.pro.br/site/monarcas-e-presidentes-do-brasil/>.. Acesso em: 12 dez. 2020.

SANTOS, Leslye Revelly dos. **A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino**: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SCALARI, Rodrigo. O jogo do carrasco, os princípios do mestre: aspectos metodológicos na pedagogia de Philippe Gaulier. In **A Casa: Lamparina - Revista de Ensino de Teatro**, v. 1, n. 2, 2011. EBA/UFMG.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes**: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado Instituto de filosofia ciências e humanas) - Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Campinas, 2003. Tese (doutorado em história) - Universidade Estadual de Campinas, IFCH/UNICAMP.

SILVA, Pedro Eduardo da . **A formação do palhaço circense**. São Paulo, f. 143, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio

de Mesquita Filho.

SOUZA, Cláudia F. V. **O corpo cômico em jogo**: um estudo acerca da improvisação do palhaço. São Paulo, 2011. Dissertação (mestrado em artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SOUZA, Rodrigo Matos de. Rizoma deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18, p. 234-259, 2012. MAI/OUT.

TORTORELLA, Maria Emília; CATALÃO, Marco. **Carlos Alberto Soffredini e o circo-teatro**: o encontro e seus desdobramentos. 2017. Disponível em: www.cocen.unicamp.br. Acesso em: 5 mar. 2021.

VASCONCELLOS, Artur Carvalho. **Proteção jurídica doa animais circenses**. **PUCRS.BR**. Disponível em: http://www3.pucrs.br/pucrs/files/uni/poa/direito/graduacao/tcc/tcc2/trabalhos2012_1/artur_vasconcellos.pdf. Acesso em: 9 jan. 2021.

XAVIER, Rosana Daniele; AMARAL, Daniel V. Oliveira; DIAS, Cleber. Cultura, Ferrovias e desenvolvimento econômico: Circos em Minas Gerais no final do século 19. **Revista de História Regional**, n. 24(1), p. 135-159, 2019. Universidade Estadual de Ponta Grossa.

7.3 ENTREVISTAS GRAVADAS EM VÍDEO

AVANZI, Roger. Entrevista de concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão: As várias faces desta máscara. Direção de Edu Silva e Tércio Emo. Produção de Edu Silva. São Bernardo do Campo, 29 de agosto de 2011. Entrevista.

BOLOGNESI, Mario F. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão: As várias faces desta máscara. Direção de Edu Silva e Tércio Emo. Produção de Edu Silva. São Bernardo do Campo, 20 de junho de 2011. Entrevista.

FABBRI, Milton. Entrevista concedida exclusivamente para esse doutorado: A formação Circense- Saberes Éticos e Técnicos. Direção de Edu Silva. Produção de Edu Silva. São Paulo, junho de 2018. Entrevista.

PIMENTA, Tabajara. Entrevista concedida exclusivamente para esse doutorado: A formação Circense- Saberes Éticos e Técnicos. Direção de Edu Silva. Produção de Edu Silva. Ribeirão Preto, 13 de janeiro de 2014. Entrevista.

PIMENTA, Tabajara. Entrevista concedida exclusivamente para esse doutorado: A formação Circense- Saberes Éticos e Técnicos. Direção de Edu Silva. Produção de Edu Silva. São Paulo, dezembro de 2017 e junho de 2018. Entrevista.

PIMENTA, Tabajara. Entrevista concedida para o jornalista Alexandre

Pignanelli.: A tromba d'água em Americana. Direção de Alexandre Pignanelli. Produção de Alexandre Pignanelli. Americana-SP, 18 de setembro de 2019. Entrevista.

PUCETTI, Ricardo. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão: As várias faces desta máscara. Direção de Edu Silva e Tércio Emo. Produção de Edu Silva. São Bernardo do Campo, 21 de junho de 2011. Entrevista.

ROSA, Cecília Beraldo. Entrevista concedida exclusivamente para esse doutorado: A formação Circense- Saberes Éticos e Técnicos. Direção de Edu Silva. Produção de Edu Silva. São Paulo, junho de 2018. Entrevista.

7.4 FILMES

I CLOWNS. Direção de Federico Fellini. Alemanha, França e Itália: Mais Filmes, 1970. Documentário ficcional- Cor (92 min.).

O CIRCO chegou. Direção de Thiago de Souza Santos. Produção de Thiago de Souza Santos. Quebra cabeça filmes, 2008. Documentário - Cor (16 min).

O QUE É UM RIZOMA (legendado): Alexander Kluge e Joseph Vogl . Direção de Alexander Kluge. <https://www.youtube.com/watch?v=2k-wWziPk-g>: Prime Time, 09/09/2017. Documentário (15 min).

PALESTRA proferida por Neyde Veneziano: Livre Docência sobre Dario Fo. Direção de Edu Silva. Produção de Temporada de Teatro CONSORTE. São Bernardo do Campo: CIA PICNIC DE TEATRO, 24 de agosto de 2007. Palestra- Cor (130 min).

THE CIRCUS: Temporada 1, Ep.1 e 2. Direção de Sharon Grimberg. Produção de Melissa Martin Pollard. United States: American Experience, 2018. Documentário (114 min).

7.5 JORNAIS

READING Times. Pennsylvania, 01 de maio de 1879. 4 p. ANÚNCIO DO LONDON CIRCUS.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 14 de setembro, 1881. Reportagem sobre aperfeiçoamento de lâmpadas de arco-voltáico e incandescente.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 29 de dezembro, 1881. 2 p. Reportagem sobre as lâmpadas Edson na exposição industrial.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 10 de julho, 1883. 1 p. Reportagem sobre iluminação a gás e com lâmpadas incandescentes.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 17 de abril, 1888. 3 p. Anúncio de equipamento de geração elétrica.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 30 de abril, 1888. 1 p. Abílio A. S. Marques escreve: A luz elétrica na Europa.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 23 de junho, 1892. 2 p. Reportagem sobre as potências das lâmpadas incandescentes e Arco-voltaico.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 24 de novembro, 1893. 2 p. Reportagem sobre holofotes da marinha.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 30 de dezembro, 1894. 1 p. Reportagem sobre o custo da iluminação pública elétrica.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 07 de novembro, 1895. 4 p. Reportagem sobre as potências das lâmpadas incandescentes.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 21 de dezembro, 1896. 1 p. Reportagem comparando iluminação elétrica e a gás.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 07 de janeiro, 1901. 1-3 p. V. da Silva Freire escreve: As grandes invenções do século.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 26 de novembro, 1901. 3 p. Anúncio do Circo Americano no Theatro Santana.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 19 de março, 1902. 3 p. Reportagem sobre o uso de reflexão parabólica para iluminação a gás, incandescente e arco-voltaico.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 02 de abril, 1902. 2 p. Anúncio do Circo Colyseu.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 18 de setembro, 1903. Anúncio do Circo Americano iluminado a gás acetileno.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 29 de janeiro, 1905. 3 p. Anúncio sobre a dança serpentina com Miss Clotilde no Circo Americano.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 07 de novembro, 1907. 4 p. Reforma do Theatro Polytheama.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 25 de setembro, 1934. 3 p. Reportagem sobre Aparelhos com efeitos de luz.

O ESTADO de São Paulo. São Paulo, 6 ago. 2014. Valéria França escreve: Malha Ferroviária produtiva do Brasil é a mesma do império.

Portogente. **Rodovias do Brasil. Portopedia.** 01 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://portogente.com.br/portopedia/73422-rodovias-no-brasil#:~:text=As%20estradas%20brasileiras%20tiveram%20suaconstru%C3%A7%C3%A3o,programas%20de%20combate%20%C3%A0s%20secas.&text=Em%201973%20passou%20a%20vigorar,definiu%20o%20sistema%20rodovi%C3%A1rio%20federal>. Acesso em: 5 mar. 2021.

ALBANO, João Fortini. **Evolução das vias**: uma visão geral. 2020. Disponível em: http://www.producao.ufrgs.br/arquivos/disciplinas/420_03-. Acesso em: 11 dez. 2020.

PIGNANELLI, Alexandre . **A tromba d'água de 1949 em Americana. Villa Americana**. Americana, 12 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://villaamericana.org/a-tromba-dagua-de-1949-em-americana/>. Acesso em: 9 nov. 2020.

ANEXO A - ENTREVISTAS

1. Entrevista com Tabajara Pimenta em janeiro de 2014.....	128
2. Entrevista com Tabajara Pimenta sobre adestramento e Gê Pimenta em janeiro de 2019.....	167
3. Entrevista com Cecília Beraldo Rosa em julho de 2018.....	188
4. Entrevista realizada com Milton Fabbri em julho de 2018.....	219
5. Entrevista Tabajara Pimenta sobre Produção em janeiro de 2019.....	279
6. Entrevista com Tabajara Pimenta sobre Francisco Stringhini em janeiro de 2019.....	319
7. Entrevistas de complementos com Tabajara Pimenta em agosto 2018....	334

ENTREVISTA COM TABAJARA PIMENTA EM JANEIRO DE 2014

PEDRO: Eu estou aqui para fazer uma entrevista com Tabajara Pimenta, um circense tradicional... e hoje nós vamos conversar sobre o trabalho de palhaço que foi desenvolvido na família dele.

TABÃO: Exato... é meu pai. Meu pai foi palhaço mais de quarenta anos (risos).

PEDRO: E o nome do seu pai, Tabão?

TABÃO: Arlindo da Silva Pimenta.

PEDRO: Eu vou chamar o Tabajara Pimenta de Tabão.

TABÃO: Certo...

PEDRO: Que é o apelido dele, está acostumado e ele se sente mais à vontade.

TABÃO: Tem meu filho que é o Tabinha e eu passei a ser o Tabão, né.

PEDRO: Mas foi o Tabão antes do Tabinha?...

TABÃO: Não, não, foi bem depois, minha neta que, todos chamavam o pai dela de Tabinha, mas aí ela falou: o vô então é Tabão (risos) e ficou. Marca registrada.

PEDRO: Beleza. Então você se sente à vontade com Tabão, mas sempre conhecido no meio circense Tabajara.

TABÃO: Tabajara.

PEDRO: Então Tabão, vamos começar lá atrás, né? O foco de interesse é seu pai. Ele já trabalhou como “clou”...

TABÃO: “Clou”. Primeiro ele foi “Mestre Chicote” Daí ficou carimbado e passou a ser o “clou”. Ele formou uma dupla: Picolé e Pimenta. Pimenta era meu pai que era o Arlindo Pimenta, então ficou Pimenta e Picolé. Isso vários anos. E aí quando o Picolé saiu da empresa, pegou o dono de surpresa. O Máximo Bernardo do Circo Teatro Universal. Eu era menino. Aí chamou meu pai e falou: olha Pimenta, você conhece todas as entradas, porque toda a entrada tem um trecho rápido, uma piada rápida que o povo ri, daí quando o cômico domina, aí é que entra a “entrada” porque naquela época, fazia um, é como se fosse um número do espetáculo, não é como hoje que entra e tira o aparelho, não, era entrada cômica, anunciava: Os reis do riso Pimenta e Picolé. Depois quem formou a dupla com ele, que passou a ser o Clon, era um baita profissional Dario Nogueira. Daí era “Dario e Pimenta”. Aí meu pai passou o dia, eu me lembro como se fosse hoje, imitando um, imitando outro, querendo fazer isso, fazer aquilo, mas na hora que abriu, que ele entrou para o picadeiro, não foi nada daquilo que ele pôs na cabeça. Na hora saiu italianado. Ele era filho de italiano e tinha aquela jocosidade, o estilo do italiano, aí

pronto. Ele foi melhor do que todo mundo esperava. Moral da história: ele emplacou como palhaço. Não veio mais o outro para substituir e ele virou o titular de palhaço muitos anos.

PEDRO: Largou o “clon”...

TABÃO: O “clon” de lado, aquele guarda-roupa bonito, aquelas roupas de lantejoulas, aquele babadão, aquilo ele encostou e ficou com aquele ternão do palhaço, com aquela bengalona. Ele tinha uma peruca careca com aquele chuca-chuca aqui em cima e criou o seu estilo, né, com aquele colarinho grande, que isso era comum no palhaço da época, né.

PEDRO: Então olha, você já deu o resumo. Você deu o caminho bem rápido de como mudou do “clon” para o palhaço. Agora eu vou andar mais para trás na história então. Está bom?

TABÃO: Lógico.

PEDRO: Então, antes dele chegar nesse ponto de mudar de “clon” para palhaço, como é que começou a família? Que ano mais ou menos?

TABÃO: Então. Meu pai, papai era solteiro. Eu sou o terceiro filho. Eu sou nascido em 36 (risos). Então foi bem antes, né? Papai, ele foi no circo do Tio Juvenal Pimenta. Circo Teatro Pimenta. Circo Novo Horizonte, era um circo que trabalhou muita gente tradicional, né. Tio Juvenal, ele tinha um circo e meu pai foi para o circo do tio para trabalhar. Rapazinho. Porque o pai do meu pai era o único da família que estudou. Era cirurgião dentista.

PEDRO: Ah, o seu avô era dentista.

TABÃO: É. Casado com uma italiana, que era a Verônica Caligueri. Mas meu pai estava no sangue né, porque todos os outros eram do circo.

PEDRO: Quando ele foi para o circo do Juvenal, quantos anos ele tinha?

TABÃO: Deveria ter uns dezessete anos. Era rapazinho, doido para entrar em espetáculo, sonhando...

PEDRO: Então desde criança ele já vinha...

TABÃO: Já vinha...ih, fazia cirquinho no fundo do quintal. Ele já era ator, representava, (risos) Era que nem um passarinho, pegava a asa e ia voar para o circo do tio Juvenal.

PEDRO: Então, mais ou menos aos dezessete anos o Juvenal já estava bem ativo...

TABÃO: Já, mas não tenho menor ideia porque meus pais já são falecidos, eu estou com 77, mas o Juvenal já vinha de família. Só o meu avô é que...é que nem meu caso que meu filho tem uma profissão que não tem nada a ver com circo.

PEDRO: Certo mas se o seu pai foi com dezessete e o Juvenal já tinha tempo...

TABÃO: Foi lá pelo ano 30, por aí, 31. Foi antes da revolução de 32.

PEDRO: E o Juvenal era o dono?

TABÃO: Era o dono do circo.

PEDRO: Era grande o circo dele? Você lembra?

TABÃO: Na época era circo de animais. Na época era um dos bons circos do Brasil.

PEDRO: Já viajava o Brasil.

TABÃO: Já. Naquela época não tinha vindo os circos da Europa, como depois veio vários circos como Orlando Orfei, depois de muitos anos Palácio, veio mudando o estilo. Porque era tudo circo pau fincado né. Pano de algodão, que ferrava o pano. Isso eu me lembro da minha infância. Todo dia eu levantava o pano, os artistas reuniam, enrolavam a lona para não estragar rápido. Era tudo circo de empanadas de zinco em volta. Era circo e teatro. Tinha palco e picadeiro. Mas eu me lembro da minha infância, que começou com as peças no picadeiro, depois é que veio o palco, né.

PEDRO: Deixa eu voltar, senão vou me perder.

TABÃO: Certo.

PEDRO: Então com dezessete anos foi para o Juvenal...

TABÃO: Circo Novo Horizonte do meu Tio Juvenal.

PEDRO: É. Ele dizia qual foi a primeira coisa que ele fez lá?

TABÃO: Ele fazia, porque tinha na época aquelas pantomimas no picadeiro. Ele entrou para fazer, primeiro pintar tabuleta porque ele tinha facilidade e o circo todo dia pintava tabuleta. Aí fazia propaganda de rua com porta voz, que na época ainda não tinha aqueles carros de som, nada disso, era porta voz. Chegava nas esquinas: alô, alô, atenção. Isso eu me lembro de papai porque eu era bem pequeno e ele punha a roupa para sair de porta voz. Às vezes saia dois pernas de pau atrás e ele como porta voz. Parava nas esquinas e anunciava o espetáculo da noite. Todos eles anunciavam a mesma coisa: O maior espetáculo circense teatral. Isso eu me lembro muito do velho Pimenta, que naquele tempo era um velho-moço.

PEDRO: E ele se vestia de palhaço quando ia fazer?

TABÃO: Não. Era um fardamento, tipo militar. Uma túnica, né. Saia de manhã e saia a tarde. Os circos viajavam naquela época nas cidades menores, ia na praça e depois a noite a banda da cidade, do município, da prefeitura tocava no coreto uma meia hora e daí vinham tocando até o circo. A banda parava, meu pai anunciava e ia até a porta do circo. O povo entrava para dentro do circo.

PEDRO: Então a gente pode falar que o primeiro trabalho do Arlindo foi divulgador.

TABÃO: Foi divulgador. Depois fazia, entrava no picadeiro, que nós

chamamos de “mestre-pista”. Que tem o “clon”, o palhaço e sempre tem o “mestre-pista” que atende a dupla. Depois ele passou para “clon”, depois ele foi o palhaço.

PEDRO: Então ele, quando não estava divulgando, ele estava encenando? Porque era circo-teatro.

TABÃO: Isso. Era circo-teatro. Isso ele fazia os papeis. Papai era chamado de genérico porque ele fazia tanto um cínico como um cômico, como um galã, porque ele tinha muita facilidade.

PEDRO: Então ele entrou como um...

TABÃO: Entrou porque estava no sangue, né? Como o irmão dele, Antenor Pimenta também, entrou na época com a corda toda né.

PEDRO: Mas o Antenor é da mesma época?

TABÃO: Não. O Antenor entrou um pouquinho depois do meu pai. Uns dois anos depois. Ele redigia jornal, aquela coisa toda. Já entrou casado. Meu pai casou no circo. Meu pai casou com 19 anos.

PEDRO: Então era um circo que ia e voltava?

TABÃO: Era itinerante.

PEDRO: O Antenor entrou quando?

TABÃO: Era outro circo. Entrou no Circo Tetro Rosário. Meu pai viajou muitos anos no Circo Universal. Só meu pai saiu do Universal e veio trabalhar com o Antenor Pimenta, que era o irmão, quando o Antenor Pimenta comprou o circo. Ele fez uma sociedade antes com o Paulo Ceicio, e daí ele comprou o circo do Guarim. Ele era o homem de frente, o Guarim queria parar e sabia que vendendo para o Antenor ele recebia. Aí passou o circo já montado.

PEDRO: Mas o Antenor entrou novinho ou já maduro.

TABÃO: Eles casaram tudo novo. O Antenor deveria ter uns 21 anos quando entrou. Mas o Antenor já escrevia peças para circo antes de entrar.

PEDRO: Porque o Arlindo já entrou com dezessete para fazer divulgação, porta-voz, fez “mestre-pista” e então logo-logo ele foi ele foi para palhaço.

TABÃO: Palhaço foi uns anos depois, mas ele ficou muito tempo de “clou”. Mas o Antenor ainda brincava e falava assim para o Arlindo: o ator, o artista já é uma pedra preciosa. É só burilar. É só lapidar, que já é. Agora, não adianta pegar um paralelepípedo e lapidar porque vai ser paralelepípedo pelo resto da vida. Porque tem muita gente que é um paralelepípedo né? Como no teatro é um canastrão. Pode polir, lapidar, pegar um diretor bom que não.... Então a pessoa já nasce brilhante. Então ele é um diamante, então vai lapidar ele e já rapidinho ele... quem é do ramo sabe, alguém já reconhece que o cara é bom. Essa aí tem facilidade. É como no futebol, tem habilidade o cara já começa cedo. E tem outros que morrem correndo atrás da bola e não faz nada.

PEDRO: E no circo do Juvenal, era ele dirigia? Ele que era o encenador ou tinha pessoas que foram lá para ensaiar...

TABÃO: Isso, isso. Não era ele. No circo Universal o ensaiador, eu me lembro dele, eu era menino, seu Leme era o ensaiador. Agora no Antenor, não. No Antenor, quando ia lançar uma peça no repertório dele, ele chamava todos os artistas no palco e lia a peça inteirinha. Ele representava todo mundo para o pessoal ver. Nós já sabíamos até quem ganhava o papel porque cada um tem um tipo já na cabeça da gente né. Meu pai era o único que ele tirava daqui, punha lá, substituía. Eu lembro isso com satisfação pois era o pai da gente. E mamãe não era de circo, casou, acabou também sendo atriz, trabalhando em espetáculo, aquela coisa toda. Entrou com facilidade, né.

PEDRO: Mas vamos lá. O senhor não nasceu ainda, né?

TABÃO: Não.

PEDRO: O Arlindo estava lá fazendo as encenações. Quando é que ele entrou de “clou”?

TABÃO: De “clou” era menino.

PEDRO: Já estava casado?

TABÃO: Já estava casado quando ele foi ser “clou”. Porque antes era mestre-pista.

PEDRO: E ele foi por uma necessidade?

TABÃO: Não, não. Ele quis ser “clou” porque na época todo mundo queria um espaço. Ele tinha aquelas roupas todas bordadas, aquela coisa toda, o guarda-roupa, a cara branca, com aquela sobancelha. Então era o “clou”. Aí ficou alguns anos de “clou”

PEDRO: Ainda no Universal?

TABÃO: Ainda no Universal. E ele passou a ser palhaço também; meu pai trabalhou 22 anos no Universal.

PEDRO: Ah, isso aí é um dado bom.

TABÃO: Ainda em Marília quando ele saiu do circo e hoje em qualquer trabalho o patrão fica apavorado. O cara tem tantos anos de funcionário, vai sair, vai dar problema. Pelo contrário. Nós tudo, era um hábito da criançada toda, porque nós fazíamos comparsaria, hoje fala figurante no teatro, anjinho, aquelas peças, a criançada tudo e ele dava o cachêziho nosso. Aquilo era... e todo mundo chamava ele de padrinho Máximo, o dono. Então, na saída do meu pai, desse circo, eu não me esqueço, que eu me emociono, não foi uma... parece que estava saindo uma parte do circo, como se estivessem enterrando uma parte da família. O almoço que fizeram para nossa família foi só choradeira e despedida. Nunca vi uma coisa daquelas. Chorou o dono, chorou o cara que fez a homenagem. Foi em Marília no

estado de São Paulo. Aí nós fomos para Santo Anastácio com o caminhão Studybay que meu tio mandou buscar a família. O Antenor andou a buscar nós no circo para trabalhar com o irmão. Isso foi para sair de um circo com 22 anos de casa. Ele entrou rapazinho com dezessete anos, saiu com cinco, seis filhos, (risos).

PEDRO: Tabão, quem que... ele contou assim o que deu na cabeça dele para ser “clou”?

TABÃO: Papai tinha facilidade de encenação, tinha o dom da palavra. E você sabe que o “clou” precisa ter essa facilidade. De acordo com a plateia, de acordo com o espetáculo, ele sai fora do script. Ele encurta, aumenta, tudo o que acontecer ele sabe. Ele só olhou o palhaço e encaixa e deslancha. Não é aqueles que fica perdido. Se o cara deu a deixa lá e não é o que ele está esperando ele fica... meu pai tinha essa facilidade. Era um dos sonhos ser o “clon” porque o “clon” é um galã bem vestido. Porque o palhaço é uma meta, o “clon” é outra.

PEDRO: E ele fez muitas roupas

TABÃO: Fez. Ele tinha um guarda-roupa.

PEDRO: E era o típico assim?

TABÃO: Era aquela meia branca, sapatilha de verniz, com aquela borboletinha aqui, aquela calça, tradicional de “clon”. Chapéu tipo um coninho. Tudo em cima. Luvas. Falava bem.

PEDRO: E ele sempre teve como parceiro o mesmo palhaço ou foi trocando?

TABÃO: Ele primeiro trabalhou com.... era Pimenta e Picolé. Depois ele foi fazer com Pimpim e Pimenta. Pimpim era um chileno.

PEDRO: Com o Picolé você sabe quanto tempo ele ficou?

TABÃO: Deve ter ficado uns seis anos. Depois ele mudou de circo, mudou de empresa. Aí ficou Dario e Pimenta mais uns seis, sete anos.

PEDRO: Então ele casou com sua mãe. Ela conheceu ele...

TABÃO: No palco, assistindo. Ela era espectadora do espetáculo tal. Que vai pedir autógrafo, essa coisa toda. Depois voltou para casar. Mamãe morava em Piraju-SP. Eu estava na festa de 50 anos de casado depois.

PEDRO: E você apareceu quantos anos depois do casamento?

TABÃO: Nasceu o primeiro filho do casal. Viveu 2 anos e faleceu. Era o José Ubirajara, que era o Zezinho. Depois nasceu o meu irmão mais velho Ubirajara Reis Pimenta. Reis por causa que nasceu no dia de Reis. Depois veio eu em 36. Eu nasci no dia de aniversário de Três Corações no dia 23 de setembro. Meu pai, eles foram, porque todo o cinema por exemplo pelo interior era cineteatro tal. Então aquelas companhias viajavam. Meu pai, eles foram para o circo para trabalhar, mas o palco não dava porque não tinha altura suficiente. Aí montaram o palco no circo mesmo para fazer, mas só que daí não foi um dia só. Ficaram três semanas em Três

Corações. Mamãe estava me esperando e nasci em Três Corações e dali uma semana eu estava viajando.

PEDRO: Então é assim: Mesmo quando seu pai fazia “clou”. Quando ele casou ele já era “clon”?

TABÃO: Já era “clon”.

PEDRO: E continuava a fazer os personagens nas peças de circo-teatro. Eventualmente ele era pista também ou não?

TABÃO: Não. Quando ele era “clou” ainda ele atendia outros tipos de número, cançoriano espetáculo porque ele tinha facilidade com microfone e tal. Agora, quando ele passou para palhaço não. Aí ele trabalhava no teatro, na peça.

PEDRO: Ele fazia duas partes. Na primeira parte como “clon” e segunda os personagens.

TABÃO: É. E quando ficou palhaço aí emplacou Pimenta né. Aí quando foi para o circo Rosário do Antenor Pimenta, ele já foi como comico oficial. Aí era Antenor e Pimenta. E com a dupla fizeram um monte de ano também. Papai viajou.

PEDRO: E você, nasceu no circo. Foi encaixado logo?

TABÃO: Criançada de circo faz comparsaria, aquelas peças que tem. Com nove anos estreei no picadeiro como equilibrista.

PEDRO: Então você só treinava?

TABÃO: Com 8 anos eu comecei a ensaiar equilíbrio. Eu era mais fortinho e meu irmão era maior que eu. Porque no circo o professor vê de acordo com a estatura, com o corpo, a facilidade. Tem uns que dá para acrobacia porque é lépido é rápido. Eu era o “portô”. Eu era o que fazia força, o que ficava embaixo. Eu era forte. Era eu e o Bira. Tanto que na nossa época, não tinha essa facilidade de comunicação. Era tudo carta. Chegava o correio. As nossas correspondências eram “Ubirataba”, chegava para os dois. Nunca teve a minha carta ou a carta dele. Porque nós trabalhamos muito tempo juntos eu e meu irmão.

PEDRO: Sua mãe trabalhava no picadeiro?

TABÃO: Não, ela trabalhava no palco. Ela trabalhou só como atriz, na segunda parte. Picadeiro não.

PEDRO: Então com mais ou menos oito anos você começou a treinar. O Bira já treinava porque era mais velho?

TABÃO: Não. Começamos junto. Porque entrou o professor Francisco Stringhini e ele viu aquela criançada toda parada porque não tinha um professor habilidoso que soubesse ensaiar as crianças. Aí ele chamou o Máximo Bernardi e falou: olha, vocês estão perdendo porque o artista criança chama atenção da criança. E naquela época não era como hoje. Hoje se trabalhar com uma criança no espetáculo pode ter problema que está explorando menor. E nós começávamos a

profissão cedo né. A lei protegia. Ele montou um espetáculo com as filhas dos Nogueira, dos Alves na época. Aí ele punha todo mundo para ensaiar acrobacia. A gente aquecia, todo mundo, a criançada toda gostou né. Ensaiar rondada, fíflap, salto mortal... tinha uns que era rapidinho aprendia.

PEDRO: E era todo dia isso?

TABÃO: Todo dia. Sete da manhã era os ensaios. Era uma hora e meia de treinamento. Todo mundo. Aí ia tudo para o chuveiro. Embaixo da arquibancada, aquele chuveiro que enchia d'água. Aí eu me lembro, era um prato de aveia Qaker, canela (risos) Aí chegamos em Marília-SP teve um espetáculo com homenagem, aquela coisa toda, foi do primeiro número ao último número só meninada. Estreia de todo mundo, meu irmão fez parada, número de paradas, eu fiz equilíbrio, a Nita fez contorcionismo, aí montou tudo. Aí tinha o "Charivari". Era um número tradicional do circo. Todo mundo saltava. Para encerrar a primeira parte entrava dez, quinze entre adultos e criança e começava. Do que saltava menos para a atração que saltava mais.

PEDRO: Só no solo?

TABÃO: Só no solo. Chamava "Charivari". Todo mundo saltava no picadeiro. Punha uma passadeira grande. Era um tapete grosso. Até me lembro como o Stringhini começou. Ele veio do Norte, era o Palhaço V8, o pai dele tinha circo para lá, ele saltava muito, mas ninguém conhecia ele para cá. Ele desgarrou da família e veio para chegou no circo, só com uma bolsa e não falou que era grande artista, nada. Eu me lembro como hoje. Francisco Stringhini. E ele, depois que começou na limpeza, a ajudar numa coisa, em outra, ajudar a montagem. Aí ele chamou o Gumercindo, o filho do dono e disse: olha, vocês fazem o "charivari" eu estive assistindo, olha eu salto um pouquinho. Eu fui o palhaço V8, tenho umas fotos pequenas aqui, mas era de circo menor e eu queria entrar para saltar, mas eu entro de palhaço porque qualquer coisa errada o povo não.... Aí ele arrumou a roupa direitinho e na segunda matinê, nós tudo olhando lá. Ele entrou por baixo, queria ver primeiro. Ele acabou com o baile meu amigo. Um dos meninos dos Alves, não me lembro se era o Cida ou o Jaú...isso que eu estou te falando eu era criança. Todo mundo deu rondada, flipflap, outro rondada, flap, salto mortal e a atração dava a pirueta inteira, que não era fácil. Era rondada, fíflap, é um salto mortal e um assim e assim, caia pirueta inteira que era poucos que davam. Tinham os cobras em outro circo como Lulu Azevedo dava double volta chão a chão na época era famoso, Manuelita Limechi e tal. E o Stringhini entrou. Daí no meio puseram o Stringhini, não vai botar ele por último porque a atração fica lá atrás. Daí Palhaço V8. Ele deu pá, rondada, fíflap, pirueta, pirueta, pirueta, deu 3 piruetas inteira e pá o circo veio abaixo.

PEDRO: Mas anunciou ele como palhaço?

TABÃO: É, porque ele estava de palhaço. Agora o cômico fulano de tal, agora não sei quem, um monte de artista, ele quis entrar de palhaço, V8 vai dar o salto agora. Eu era um dos primeiros que saltava menos, dava rondada e fíflap. Eu era menino, nove anos. Aí quando, eu não me esqueço disso, eu fiquei olhando e ele pá, pirueta, pá, pirueta, deu três pirueta e pá, ele ajoelhou e cumprimentou e o circo veio abaixo. O que era o que fechava disse: vou fazer o que agora. Não me anuncia eu vou saltar bonitinho. Aí inverteu e no outro dia ele que fechava (risos) Aí ele começou a ensaiar todo mundo da casa. Clélia, a sobrinha do dono que era uma moça bonita e não trabalhava, um monte de gente que estava no circo que era da família, mas não tinha um professor, a maioria era tudo de teatro, enraigado no teatro né? E o circo precisava da primeira parte. Porque no circo depois veio a hora do rádio, que tinha regional, cantava, era um espetáculo mais completo na época. Aí o Stringhini começou, estreou passeio aéreo, ele fez, salta de um trapézio no outro sem rede. Aí ele fez escada de pé com a Clélia, bom ele virou um...

PEDRO: Ele virou um professor.

TABÃO: Virou. Ele fez assim (assovia).

PEDRO: Entrou quietinho e aí. Mas aí tinha um horário com ele assim, tinha um roteiro treinando.

TABÃO: Não um horário. Os números, porque o circo tinha o palco, ensaiava dois aqui, dois aqui, era que nem uma academia. Era várias pessoas, ele corrigia um, corrigia outro porque depois das dez horas era o palco, era o teatro e não podia usar, era o ponto, era o ensaiador com o papel na mão, e coxia, cenário, porque tinha peça que ensaiava na íntegra.

PEDRO: E era todo dia isso?

TABÃO: Não. Nós éramos todo dia. Nós não ensaiávamos de sábado e domingo, que tinha matinê, tudo né. Ensiava terá, quarta, quinta e sexta. Segunda era folga, né. Que era merecido para a meninada. Aí quatro dias da semana, ensaio.

PEDRO: Isso, você falando, começou na sua infância.

TABÃO: Toda a minha infância, né?

PEDRO: E foi até?

TABÃO: Eu trabalhei em circo até meus 48 anos mais ou menos. Mais é aquela história. Veio a idade, eu já era casado, tinha que estudar os filhos, eu tinha que parar em algum lugar. E depois, no meu trabalho, moço tudo bem. É que nem uma bailarina, ela pode ser a melhor bailarina do mundo, mas ela chegando nos 40, 50 anos. Já digo 50 anos o povo fala: No teatro a bailarina dança muito bem, mas puseram uma velha para dançar. Então a gente tem que saber. No palco, no teatro, um senhor de idade tem o papel dele, não precisa nem fazer caracterização de

velho, então tem. Mas no espetáculo, o povo...é que nem no futebol né, o cara passou dos 40, tira esse velho daí. O cara só tem que acertar, não pode errar. Que nem o Junga Quinzote era um trapezista, idoso, ele fazia o impossível, mas o dia que ele vinha pra rede a turma “oooo, tira esse velho daí” Isso aí é difícil. Aí eu soube a hora de parar. De artista.

PEDRO: Espera um pouquinho, agora tem coisas importantíssimas que você não falou ainda. Porque a gente começou falando do Arlindo...

TABÃO: E eu falo demais né, não paro (risos)

PEDRO: É que você já me deu outra pista porque você me falou do palhaço V8, ficou quietinho, fez o “cherivari” para mostrar o que sabia, depois passou a treinar.

TABÃO: Aí ele andava no arame bambo. O cara era completo, Nossa Senhora. Ele fazia tudo, o bicho. Eu tiro o chapéu.

PEDRO: Tudo bem. Agora, antes disso, eu estou curioso é com o Arlindo. Ele aprendeu a fazer “clou”. Você já falou assim. Porque são muitas entradas, são muitas coisas que as pessoas vão passando um para o outro.

TABÃO: É, isso. Aí o “clou”, o palhaço. O palhaço chama o “clou” e vamos dar uma passada entre os dois. Às vezes na casa que a gente alugava, as vezes era no próprio picadeiro. Depois vai entrosando. Às vezes surgem, você sabe que às vezes é combinado uma coisa mas sem querer encaixa uma coisa e emplaca. Aí ele passa a fazer parte.

PEDRO: Quando ele era pista, fazia pista, tinha uma dupla?

TABÃO: Tinha uma dupla.

PEDRO: Aí a gente pode dizer que ele já foi aprendendo com essa dupla?

TABÃO: Lógico, lógico. É uma sequência.

PEDRO: Você sabe se eles usavam uma roupa parecida?

TABÃO: Naquele tempo, a maioria era um terno grande. Terno mesmo, comprava em brechó, comprava de um gordo. Era um terno, uma chalupa colorida, camisa.

PEDRO: Chalupa? O sapato?

TABÃO: É, aquele sapato né. Nós chamávamos, o porquê eu não sei. A camisa, por exemplo, que pega na manga e sai puxando e a manga vai embora, aquela tira de pano. Aquelas coisas. Aquela mala que era tampa em cima e embaixo e do lado tecido furadinho. Você colocava no chão ela murchava. Entrava 2 numa roupa só, marchando.

PEDRO: Certo. Aí tá. Quando ele era pista ele via os outros e se espelhou no que já tinha visto.

TABÃO: Lógico, lógico.

PEDRO: Bom, você falou que ele ficou 22 anos no Universal e você ficou esse tempo todo.

TABÃO: Esse tempo todo, é.

PEDRO: Depois você começou como ator nas peças, comparsaria né, aí você estreou lá de...

TABÃO: Meu número de equilíbrio. Aos 9. Aos 13, 12 para 13 anos eu passei, que o Stringhini que me ensinou também. Depois em outra época, nós trabalhamos em outra empresa junto. Aí eu quis, nós fomos em São José do Rio Preto assistir um circo argentino, o Coliseu Argentino, e tinha o Príncipe Ubir que fazia um número de bolas de foca, equilibrava na faca, era um show e eu fiquei maravilhado, e eu falei pro Stringhini, eu quero fazer esse número. Ele disse: Você vai fazer, mas vai levar uns dois anos. Nós vamos ensaiar de manhã, de tarde e de noite. Por causa da luz. E eu ensaiei, demorei 2 anos e quando eu tinha 13, em Sorocaba, anunciou meu número. Eu ensaiei seis meses a noite porque com a luz dos holofotes era diferente. Aí esteei em Sorocaba, o número de homem foca, campeãoíssimo da pelota, aquela coisa toda. E depois, como é o destino da gente, eu estou em São Paulo e está o Super Circo lá na avenida Socorro, o dono era da família Ceicio, só que chamavam ele de Alaor Prata, ele era Alaor Ceicio. Ele montou dois picadeiros, duas atrações simultâneas. Ele veio no café dos artistas, ali na São João e me contratou para o meu número. Quando eu chego lá, quem eu encontro, que eu ia trabalhar numa pista e ele na outra? Esse que eu assisti, príncipe Ubir. Eu falei: Bira. Ele é filho do Ilio Jota, né. São dois irmãos, um chama Ubirajara e o outro Tabajara, e eu Tabajara e meu irmão Ubirajara. Muita coincidência. Aí fui trabalhar. O Príncipe Ubir de um lado e eu, Tabajara o campeãoíssimo. Os dois no picadeiro ali, Trabalhamos uns dois anos junto. E um dia, na Avenida do Estado, eu tinha três bolas que eu giravas uma na faca e duas, uma em cada mão e tal, e uma bola escapa e bate no caixote do picadeiro e não sei porque cargas d'água tinha uma ponta de prego daqueles arcos para reforçar e pow" estourou. A bola furou na hora e eu, como é que eu faço, só tinha duas ali e a minha que furou. Aí o Ubirajara de lá cabeceou e jogou uma bola pra mim. Aí eu peguei a bola e terminei meu número. (riso) isso eu não esqueço.

PEDRO: Ligado um no outro.

TABÃO: É. Isso existia muito entre a gente, né. Ele sabia, porque eu contei pra ele. Bira quando você esteve lá em Rio Preto, tal, quando eu te assisti fiquei maravilhado e eu ensaiei, ensaiei, e ele "é tamo junto aqui"

PEDRO: O Tabão, então espera um pouquinho, vamos lá denovo. Eu vou sempre voltar.

TABÃO: Certo,

PEDRO: Aí o Arlindo. Quantos anos você tinha mais ou menos quando ele, por necessidade teve que virar palhaço. Mudou de “clou” para palhaço.

TABÃO: Eu já tinha os meus, foi na época do Dario, do Stringhini, eu tinha meus 9, 10 anos.

PEDRO: Foi quase quando você estreou mesmo.

TABÃO: É. A minha infância toda eu lembro meu pai de “clon”.

PEDRO: Você viu bastante ele de “clon”.

TABÃO: É, eu era criança pequena, daqueles meninos que não trabalham em nada, fica no camarote, do lado da arquibancada...

PEDRO: Ele era bom?

TABÃO: Ah, eu achava, né. Papai tinha uma facilidade na palavra, a dicção perfeita, isso aí para quem está no público é bem interessante, porque o “clon” você sabe né, é o inteligente. Ele é o esclarecido, e o palhaço é aquele que o povo vai rir né. Então ele tinha esse lado. E ele foi pegando todas as entradas, porque as entradas têm que saber. Então ele e o Dario, quando o Dario foi fazer “clon”. Dario era um baita profissional. Daí eles ensaiaram dois, três dias, o circo está montando. Um saiu na saída da praça e na outra...

PEDRO: É que você me contou que a necessidade veio assim: Ele estava de “clou” aí o palhaço... que era quem na época?

TABÃO: Era o Picolé.

PEDRO: O Picolé saiu...

TABÃO: O Picolé saiu. Daí na outra cidade já era o Dario e Pimenta.

PEDRO: O Picolé saiu por sair né?

TABÃO: Saiu por sair... fugiu com uma moça, a Martinelli, vazou, (risos) mas era do circo, artista. Os pais não queriam o casamento.

PEDRO: Mas na época não era mais fácil encontrar um outro palhaço?

TABÃO: Não era. Eram menos circos e os palhaços, uns 70% eram da família do dono do circo. Geralmente. E os outros eram o cabeça, ninguém queria sair. Havia sim contratados, mas não era com essa facilidade toda não. O mundo era menor, né.

PEDRO: Então porque que foi mais fácil, ou sei lá, que foi mais conveniente aí, ele passar a ser palhaço e treinar um “clon”.

TABÃO: Não, não. O “clon” era profissional. O Dario veio para as peças, para o teatro. E apresentador, quando fazia abertura de todos os artistas, o Dario entrava de casaca, de cartola, ele tinha o dom da palavra também. Ele era um ator de peças, o Dario Nogueira. De uma família grande, que tinham vários números, Wilson Nogueira era cômico de Soirée Vira-vira na época era o palhaço dele... porque na época tinha o palhaço de entrada e o Soirée eu é aquele que vai nos voos, balança,

tem aquele que vai na cama elástica, faz graça, e tem aquele que quando tira um aparelho e coloca outro, eles entram no vamos trabalhar, aquela coisa toda, faz o apito, é o Gira-gira, era o Wilson Nogueira.

PEDRO: Ele fazia este tipo de palhaço, o Dario.

TABÃO: Ele fazia este, que não era o de entrada. Agora o pai dele, como era um baita apresentador, já tinha sido "clou" em outras empresas, aí veio aquela coisa se o Arlindo pintar a cara vai dar certo.

PEDRO: Então o pai dele treinou ele.

TABÃO: o Dario?

PEDRO: É.

TABÃO: Não. O Dario era um "clon" nato. De outras empresas. Trabalhava nessas empresas, mas meu pai era o "clon", ninguém mexeu nele, foi contratado para o teatro. Ele só passou a fazer "clon" quando o Picolé saiu. Aí acharam mais fácil o Pimenta fazer o palhaço, que era o meu pai e o Dario ficar de "clon".

PEDRO: Mas quem que achou que era mais fácil...

TABÃO: Montou uma dupla. Meu pai, meu pai. Meu pai queria: Eu vou fazer o palhaço.

PEDRO: Entendi. Aí os dois tiveram que treinar.

TABÃO: Não é bem treinar, porque os dois era como ensaiar uma peça. Pra ficar bem afiadinho.

PEDRO: Fizeram uma sequência de entrada para apresentar...

TABÃO: Isso, todo o dia meu pai dizia: hoje vamos levar a égua relâmpago. Hoje vamos ver tal, vamos fazer aquela, né. Tinha os nomes das entradas cômicas. Não era comédia, era uma entrada cômica.

PEDRO: Quantas por noite? Porque era na primeira parte, né?

TABÃO: Era só uma. Uma entrada. Quando anunciava o povo ficava "param, param, param" todo mundo batia palma e ficava... Pra matinê era um tipo de entrada e para o público a noite era outro tipo de entrada. Chamava de entrada cômica.

PEDRO: E ao mesmo tempo existia o...

TABÃO: Soirée. É aquele só para troca de aparelho.

PEDRO: Então tinha três tipos. O Gira-gira...

TABÃO: Não, só tinha 2. O Soirée e a dupla cômica. O Gira-gira era um dos que fazia. Às vezes entrava todos. Os três Soirée que saltava, porque Soirée tinha que saltar. De entrada cômica não. Era o bem vestido, era o palhaço da dupla, que anunciava os holofotes em cima. Agora o Soirée tinha a obrigação de saltar. O artista vai passar o magnésio na mão para fazer barras. Aí ele vai pra pegar na barra e cai, aquela coisa toda, no trapézio, tira a calça. O portô ao invés de pegar a perna dele, pega só a calça, ele desce com aquelas meias de lã preta que parecia aquelas

pernas cabeludas e o povo ria. Outro entra de mulher. Tira a roupa dele de uma vez e fica só de sutiã e calçolinha e o povo ria.

PEDRO: E quando o Dario passou a ser o "clon" , ele fez as próprias roupas?

TABÃO: Não, o Dario tinha tudo. Dario era um profissional de ponta.

PEDRO: Agora entendi melhor. Achei que ele havia sido treinado.

TABÃO: Não, o Dario já era um contratado para teatro que ele era um forte.

PEDRO: Então foi mais fácil encontrar quem substituísse o outro.

TABÃO: Nossa, falou: o Dario faz porque... é a mesma coisa que time de futebol que tem fulano que agarra no ouro igual o outro aí.

PEDRO: Tinha o Dario e o Arlindo falou: Eu vou pro palhaço então.

TABÃO: Vou pro palhaço.

PEDRO: E como é que é? Você chegou a me contar um pouquinho assim que pra ele montar a indumentária dele...

TABÃO: É. Ele fez o pau de cabeleira, pegou o chapéu de feltro, lavou, preparou, passou a tinta, ficou com aquela careca cor de rosa. Aí faz a franja do lado, fez aquele colarinho grande para esconder a cara. Comprou um ternão. Vai para São Paulo na rua do Seminário e lá tinha os brechós, aí aquela bengalona, tinha uma bengala.

PEDRO: Ele foi no brechó para comprar o paletó? Ele não mandou fazer nada?

TABÃO: Não, não. Era uns paletózão grande, né. Em São Paulo você achava tudo. Mala cabine.

PEDRO: E a família participava?

TABÃO: Participava, lógico. Eu sabia qual era a loja na São João, na farmácia. Papai não comprava pomada branca, ele comprava Minâncora, mas o tom geral tinha o vermelho, tinha o lápis crayon, a peruca. E depois que pinta, bate um pó para secar e não ficar brilhando e vem com uma escovinha e tira tudo. Pinta até o pescoço.

PEDRO: E a pintura dele de palhaço, ele que inventou?

TABÃO: É. Cada um vai e depois muda até que encaixa né. Tem umas que o estilo de falar é um tipo de pintura.

PEDRO: Sapato, né?

TABÃO: É, sapato tinha que fazer. Não punha um sapato qualquer.

PEDRO: Ele entrou prontão.

TABÃO: Prontão, prontão. Era profissional. Já tinha visto um monte de coisa. Sabia onde comprar as pinturas, né?

PEDRO: Aí você falou pra mim que na estreia...

TABÃO: Eu lembro que não tinha água encanada em lugar nenhum. No

camarim tinha aquelas jarras de ágata, aquele bacião que minha mãe colocava uma toalhinha para quando terminar tirar toda a pintura para poder ir embora pra casa.

PEDRO: No caso dele. Ele continuou fazendo a segunda parte?

TABÃO: Continuou. O ator fazia até que os circos-teatro foram... quando entro o forte de televisão, começaram a contratar os cômicos de circo. A família Stuart, Robert Stuart, Aparecida Backster, um monte foi para a televisão.

PEDRO: Então você falou que ele estreou e depois mudou a...

TABÃO: Não... Ele ensaiou uma coisa. Quando anunciou o nome dele e que ele entrou, sem querer ele começou a falar em italianado de São Paulo. Mais palavras em italiano que qualquer coisa e que agradou, porque muitos cômicos queriam falar o castelhano, outros queriam fazer jocosidade né, mas cada um depois acabava pegando um estilo.

PEDRO: Gostava de brincar com a voz.

TABÃO: Isso.

PEDRO: Aí brincou e foi para o italiano.

TABÃO: É, que nem o Palpitoso. O Palpitoso brigando, nervoso ele falava com aquela voz de palhaço (risos)

PEDRO: O Palpitoso da onde ele é?

TABÃO: O Palpitoso eu conheci bem depois de circo Universal. Anselmo Escobar. Depois, ele está vivo, é bem velhinho, mais velho do que eu, ele passou a morar em Frutal, porque a filha dele casou lá e ele foi pra lá.

PEDRO: Agora eu estou curioso com uma coisa. Estou querendo cruzar o V8 que você falou.

TABÃO: O Francisco Stringhini.

PEDRO: Ele fazia os números...

TABÃO: Não, não. Ele era só Soirée. Depois ele ficou só artista. Só entrava no “cherivari” mas já não entrava mais de palhaço. Porque ele foi palhaço lá no norte, palhaço V8. Era um estilo. Aqui tinha uns palhaços e aí ele, como ele saltava bem, ele passou a entrar como artista. Fez trapézio e balanço, ele fazia arame bambo, era aquele cara que pela linha de fundo não dá para esquecer, né. Foi meu professor. Ele é Stringhini porque o pai dele, Alexandre Stringhini era italiano. Stringhini é italiano. Era dono de um circo no Norte. Circo Stringhini nessa época. Mas ele, foi filho de criação, ele era amazonense, cara morena, meio cara de índio, sabe? Não tinha nada de italiano, mas é que o pai registrou no nome da família. Pegou ele pequenininho, ele e a Olga. E essa Olga já casada, fora de circo, veio passear para visitar o irmão, ela estava em São Paulo, ficou sabendo que o Stringhini estava por aqui e ela fez a mesma coisa que o Stringhini fez. Ah, eu vou trabalhar no espetáculo. – Ah, mas você está muitos anos fora. – Não, mas eu vou.

E a dana foi e saltou também. Não como ele, mas saltou. Uma senhora já (risos) Ninguém esquece, povo maluco, né?

PEDRO: Então aí, seu pai foi de palhaço até?

TABÃO: Até depois, ele continuou de palhaço com o Antenor, fez dupla com o Antenor. Antenor e Pimenta. E depois nós montamos circo de tiro que chamava, aí meu pai continuou. Daí ficou Pimpim e Pimenta, mas sempre tudo cômico, né.

PEDRO: Daí estava com outro no Universal.

TABÃO: No Universal é um, depois passou para o circo do Antenor. Circo-teatro Rosário, que era do Antenor, ele fez dupla com o Antenor. Porque lá quando nós chegamos o palhaço era o Xuca-xuca.

PEDRO: Você chegou a trocar também de número para fazer os equilíbrios?

TABÃO: Não, eu comecei com equilíbrio, depois eu passei para número de homem-foca com bolas de vôlei.

PEDRO: Mas isso era no Universal?

TABÃO: Não. Aí já foi no Rosário. No Universal eu só fiz equilíbrio. Eu comecei a ensaiar no Universal mas não estreei. Porque eu levei anos treinando.

PEDRO: Porque você falou que o V8 te treinou...

TABÃO: É. Me treinou e depois o V8 trabalhou em outras empresas comigo. A gente recomendava né para contratar. – Olha, é o cara né.

PEDRO: Eu lembro, que anos atrás, conversando com o Bira, ele falou um pouco do número de equilíbrio de vocês. Tinham coisas com taças, assim, escada.

TABÃO: É. Era uma escada, com quatro cabo de aço. Uma escada muito alta, tipo uma escada de bombeiro. Eu punha uma garrafa, uma lâmina de vidro, quatro cálice, uma lâmina de vidro, quatro cálices, outra lâmina de vidro e um vaso. Aí o Chumbinho... Eu tinha um também que era...

PEDRO: E o Bira fazia o que?

TABÃO: O Bira, por exemplo, a gente quando era solteiro, eu era o tipo do partner dele. Eu que dava os cálices. Por exemplo, ele era paradista. Fazia uma pirâmide de cadeira. Eu é que sabia jogar a cadeira para ele. Até para você jogar um lenço é preciso saber. Senão você não joga um lenço lá em cima. Quem sabe, joga. Por exemplo, uma banquilha está em falso, que nem este banco aqui, está em falso. Você não pode pegar um empregado que não tem prática, ele vai colocar um calço, ele levanta e o cara cai lá de cima. Então está em falso, o calço é uma cunha. Levantou e você coloca e firmou. Uma carretilha de moitão, o cara está na banquilha no trapézio, está frouxo, ele olha para baixo, a gente que tem prática pega o moitão e puxa devagarzinho e amarra. Agora, dá pra um que não sabe e “vupt” (risos). O cara que ajuda também precisa ser um artista.

PEDRO: Eu lembro que o Bira contou uma vez que caiu tudo

TABÃO: Foi comigo.

PEDRO: Foi com você?

TABÃO: Foi comigo. Eu fiz tudo certinho e quando desceu, que eu fui pegar assim, Sabe aqueles dias que tem besouro, que tem luz, parece que eles falam assim que tem pirilampo? O besourão assim em Três Lagoas-MT, ele “vuum”, eu fiz assim e quebrei os 40 copos (risos) E tudo com anilina pra dar cor, porque se você por a água o povo não vê de longe. Aí foi um chapéu de água pra todo lado. Mas aí cumprimentei, não perdi a linha, o povo aplaudiu igual. Porque eu ia fazer o que? Catar aquele monte de caco no chão não dava né.

PEDRO: Você já teve vontade de ser palhaço?

TABÃO: Eu pintei a cara para ajudar pequeno, mas não era minha área não. Fiz papel de meio cômico, que tinha que cantar, dançar. Eu era cara de pau e fazia. Empregado assim, aqueles mais...mas não era a minha veia de pintar. O Bira tinha mais facilidade. Depois que parou de circo, que pendurou a chuteira, ele ia em festa de aniversário, tudo. Ele fazia aquela roupa do mendigo. Ele fazia um estilo Pimpim, falando em chileno né. Ele agradava. O danado podia ter feito. Mas depois que parou, que pendurou a chuteira tudo.

PEDRO: Agora a gente já pode ir para o Rosário então?

TABÃO: Como assim?

PEDRO: Porque aí seu pai já estava estabelecido como palhaço no Universal...

TABÃO: No Universal fez muito tempo. Foi pro Rosário e já foi contratado como palhaço.

PEDRO: E no Rosário parece que foi quando você estreou seu número de bola.

TABÃO: Só o número de foca porque o equilíbrio eu já fazia. Meu pai já foi com o teatro que era o forte. Teatro e o palhaço já de nome.

PEDRO: Não teve problema com o parceiro...

TABÃO: Não, não. O Antenor, poxa. Ia falar o que para o Antenor. Mano, o que vamos levar? Isso, isso e já entrava e..

PEDRO: Então manteve a tradição...

TABÃO: É, não parou mais. Aí ele pegou o fio da meada e foi até ele vir para Ribeirão Preto, pois quando nós viajavamos a família toda e eu e meu irmão Bira queríamos mudar de circo, mudar de estilo, sair do circo-tetro, morar em barracas. A gente fazia um número bom, eu e ele. E nós num circo grande de tiro ganhava o dobro. Aí eu fui para São Paulo, meu pai, na época ganhava como se fosse 5 mil, um exemplo, a família toda. Eu arrumei um contrato de 10. Aí voltei à Ribeirão falei: -

papai, o senhor vai continuar ganhando os 5 mil, fica aqui em Ribeirão Preto com a mamãe, com os pequenos para ir para escola. Como assim? Porque eu arrumei um contrato de 10 e vou pra cá. Pra Cuiabá, no circo Hamburgo. Era circo de picadeiro só. O valor era outro, só que não podia carregar bagagem, nem barraca, nem nada. Tinha que morar fora do circo.

PEDRO: Este também era de duas partes?

TABÃO: Não, esse circo era só picadeiro. Terminava com o globo da morte, com trapezista, era outro estilo. Porque os Palácios, o Garcia. O Garcia também teve teatro. Tudo mudou para circo volante, circo de tiro, por que o circo-teatro ficou inviável viajar, porque tudo era barracas de madeira, aquele monte de caminhão viajando, era muito pesado. Foi, devagarzinho, a televisão foi tomando o público da gente porque começou o pessoal a ficar em casa.

PEDRO: Você fala bastante do Pimpim. Ele já era do Rosário?

TABÃO: Não. O Pimpim entrou no Grand Rosário Circo quando era circo, que era eu e o Antenor, que era circo-volante, foi patrocinado pela Caracú e tal, fizemos um circo que chamava Grand Rosário Circo, porque toda a documentação era em termo de Rosário, então facilitou muito. De registro de dominação, era empresa, CGC, CNPJ, tudo essas coisas já existiam do Rosário. Aí montamos esse circo. Eu fui atrás do Pimpim, porque eu trabalhei no Chilly Circus, era Pipo, Pimpim e Panchito. Três chilenos que o povo chorava de ri. E eu sabia onde estava o Pimpim. Aí eu falei para o meu tio Antenor. Falei: - olha, eu vou trazer um cara para picadeiro.

PEDRO: Você só trouxe ele do trio.

TABÃO: Eles tinham se separado e ele estava no circo. Aí o Pimpim ficou lá no meu tio nove anos.

PEDRO: E ele fazia o estilo meio mendigo

TABÃO: Ele era um palhaço, que a gente fala assim, não era só o Soirée. Ele era tudo. Se quisesse entrada, se quisesse fazer a comédia. O Pimpim, ele pagava para trabalhar. Era aquele que a gente ia fazer, via uma entidade carente, pedia para levar um palhaço. A gente fica até com dificuldade de pedir para um profissional no dia de folga ir lá, né. O Pimpim “jo, jo voy”. Daquele que trabalha... Hoje ele é falecido e os filhos têm circo. Ficaram bons trapezistas e tal. Mas o Pimpim, ele queria trabalhar. Ele gostava. Tinha dia que a gente falava “será que compensa? Vai chover” ele “non, non, vamo que vamo” (risos) Gostava. Aquele, você pega para entrevistar aquele (risos) Ele era muito lépido, rápido, sapateava, ele fazia tudo. Era um comico mesmo. Pimpim marcou em circo na época.

PEDRO: E o seu pai, ele inventava assim, entrada nova?

TABÃO: Inventava. Esse era que nem o Antenor que escrevia peças, dramas, o meu pai ficava bolando, você entendeu? – Puxa, vamos fazer assim, fazer assado. Aí começava.

PEDRO: Ele e o Dario?

TABÃO: Não. Foi ele e o Antenor depois. Que o Antenor também tinha essa facilidade. Aí entreva e agradava, né. Tem entrada que, o público as vezes ajuda a gente.

PEDRO: E ele continuou fazendo italianado até o fim?

TABÃO: Até o fim.

PEDRO: E mudou de roupa, foi fazendo mais...

TABÃO: Foi. Era a profissão dele né. Não ia todo o dia a mesma roupa, né.

PEDRO: E ele fazia as entradas dele. Você lembra se era baseada em que? Coisas que aconteciam na cidade?

TABÃO: Não, Ele já tinha um repertório. Quase todos tinham essas. Cada um levava de um estilo, porque cada palhaço tem um estilo e ele moldava alguma coisa, encaixava. E as vezes num espetáculo acontecia um imprevisto e dava certinho e o povo ria. Ai eles pegavam aquilo e já ficava ou tirava alguma coisa. Porque o comico tem que saber trabalhar de acordo com a plateia. É que nem uma piada. Você vai contar e ficar meia hora contando esfria, né. As vezes o tempo estava virando, a gente falava rápido, fazia o povo rir, “pararam, pararam, araram” entrava para dentro. E quantas vezes os globistas ficavam prontos lá, os trapezistas. A gente era obrigado, porque vinha vindo um vendaval, tem que o público sair, não vai ficar fazendo. Tem espetáculo que esticava e tem espetáculo que encolhia. Agora com vocês nada de explicação para o público. – Devido ao mal tempo nós vamos terminar agora... dando uma satisfação o povo acha ruim. Então não. Rápido entra. Eu até brincava com o Pimpim porque tinha dia, que a comédia, o público, tem dia que tem menos gente e o povo ri. Você já contou piada para um cara e ele “humpf”? Ele não entendeu nem a piada. Não tem gente assim? E tem gente que pega no ar e ri, né. Então eu brincava com o Pimpim, porque ele tinha um capeta que era um dos rapazes que trabalhavam, punha a tocha de fogo, né. E “pararam, pararam, pararam,” entrava o capeta correndo atrás do Pimpim e terminou a comédia. A gente falava: Pimpim, o capeta. (risos)

PEDRO: Já estava dado. Para fechar.

TABÃO: É, e falava: - Atenção para a apresentação dos artistas, pararam e terminava. E quando tem o globo da morte: - e com vocês agora o Globo da Morte e assim encerramos o espetáculo dessa noite, tralalá e o povo aplaudia de pé e vai embora.

PEDRO: O tempo era uma coisa que determinava muito

TABÃO: Nossa senhora. O espetáculo tinha um ritmo normal. As vezes, por causa do tempo era obrigado a cortar.

PEDRO: E também tinha assim...

TABÃO: Porque o público também não sai assim. Começou os primeiros pingos de chuva, o público vai embora. A gente do circo tem medo, temos responsabilidade. Então tem, numa quarta-feira, 50 pessoas lá dentro e você vai segurar um temporal daqueles e se, deus me livre, cai muro

PEDRO: Tabão. Os palhaços entravam para fazer...

TABÃO: Determinada reprise ou determinada entrada.

PEDRO: Aí, se estrava agradando eles podiam fazer outra?

TABÃO: Podia, podia...Não podia era ficar fazendo cera lá dentro, mas se tivesse agradando, nossa.

PEDRO: Era fiscalizado isso?

TABÃO: Não, não. A dupla sabia. Encaixava mais uma, o povo riu. E tinha que sair com um quente. Não pode esquentar e depois esfriar. O Soirée sim, o Soirée tem que estar olhando. Acabou de arrumar, puxou o último moitão, e “papa clack” e corria para dentro. Não pode ficar o aparelho pronto e o Soirée fazendo graça. O Soirée é só para trocar o aparelho.

PEDRO: Você lembra se alguma, é, você falou pra mim que tinha um que fazia com a mala no chão...

TABÃO: É, tem. Tem outros que vem com aquela, com uma cordinha, com uma cachorra de pano, e pula Violeta. E bate com Violeta no outro. E desce Violeta.

PEDRO: Isso seu pai fazia?

TABÃO: Meu pai não tinha Violeta. Papai tinha aquela mala.

PEDRO: E como ele usava a mala?

TABÃO: Era de viagem e tal. “O Pimenta, chegou agora? Cheguei agora. Pensei que você estava atrasado de viagem” aquela mala bonitona. Aí ele punha a mala no chão e ela murchava. Aí o povo ria. Coisa de palhaço, né. Tinha a flor roxa. Pegava o regador e a flor crescia na lapela. Aquela peruca que assusta, que puxa aqui e o cabelo sobe. A luva, que o cara da a mão e sai correndo com a luva. Tem a camisa também. Tem uma camisa que vai puxando e vai embora, tem cinco metros de camisa. Tem aquela que o Pimpim e meu pai faziam. –Ladrão. Não me chama de ladrão. Você roubou minha roupa no varal. Aí a polícia chegava, abria o paletó para ver se tinha alguma coisa, pegava o fio da corda e ele vai desvirando o corpo e aquilo é um rolo desse tamanho e tem calcinha, tem sutiã, tem cueca. O povo ri, porque a polícia sai correndo desenrolando aquele varal de roupa. Aquelas coisas assim, sem falar pornografia, nem nada.

PEDRO: E esse que você fala que carregava um monte de coisa. Aquele que “nós vamos trabalhar aqui no circo...”

TABÃO: Ah, esse é reprise. É uma caixa dessas de compensado fininho amarrado com uma corda grossa. O palhaço é o ajudante. “-desce a mala, está

contratado. Ih, acho que não vai dar. Não podemos te contratar porque a folha está muito grande. Pega a mala” Ele pegava a mala, e punha na cabeça. “vamos embora”, - “não, acho que dá pra te contratar sim”, e torna a voltar com a mala.

PEDRO: Qual a diferença entre reprise e entrada.

TABÃO: A diferença já está no nome. Reprise é reprisar o que o artista faz. Se o barrista está na barra, ele tem que bater lá na barra e fazer. Por isso que o palhaço salta, é acrobata. Se está na cama elástica, o palhaço está pulando e ele vai fazer graça. Ele roda, cai. Chama reprise. E tem a reprise que é montada em casos de número que não dá para ele ficar imitando né. Porque tem número que não tem jeito né. Então ele entra que vai trocar o aparelho. A reprise para descansar o artista é aquele palhaço que entra durante o número. É uma reprise. Então ele está saltando na cama elástica, desce. Deu um monte de salto. Aí o palhaço é que sobe, cai, bate na rede e o povo ri. O palhaço vai descansar o artista lá no trapézio. –Deixa eu trabalhar. O povo ri. Ele sobe, escorrega, até o artista dar uma descansada. Porque ele não pode ficar ali parado que o povo vai reclamar. Então existe este palhaço que enche. Nós falamos “encher linguiça”. Esse é o palhaço na barra, no trapézio volante. Mas ele tem que ter noção de trapézio. Pra fazer graça. Para ir pra á e pra cá. O porto tira a calça dele, ele cai na rede, aquela coisa. Esse é o palhaço. Ele tem que ser acrobata. Cômico de reprise. Geralmente, de família tradicional, que salta bem. Ele é o palhaço de reprise. E tem o reprise de tirar um aparelho e colocar outro. Depois, por economia, eu acredito, das empresas, começou a usar holofote e um número lá no alto. Terminava o número aqui embaixo, apagava o circo, acende lá em cima e está o cara no rola-rola. O público está assistindo enquanto aqui em baixo estão tirando os aparelhos e colocando outro. Aí já elimina aquele palhaço e só coloca ele duas ou três vezes alternativo. Porque tem espetáculo que se tirar um número e entrar, tirar um número e entrar, fica maçante. Então tem o rola-rola no alto, tem o número que focaliza lá em cima. o público está lá em cima olhando e aqui embaixo está aquela correria do barreira. Porque barreira também não é qualquer um, porque barreira tem que ter prática. Ensaia barreira também. Eu cansei de ensaiar para por pranchão para o ciclista. Porque o número antes era a cavalo. Tem que ser chão, serragem. O seguinte vem pranchão porque vai entrar o ciclista. É aquela hora que bate o holofote lá em cima e os cara tem que botar.

PEDRO: E não dá para o palhaço usar também.

TABÃO: Não. Aí é que entra o cara lá em cima no rola-rola e vem os pranchão numerado. Já fica as pilhas certinho. É coisa de um minuto e meio o caras lá em cima. Acende a luz embaixo e já entra o ciclista. Isso tudo é cronometrado. Hoje tem muito o recurso da iluminação. Naquela época não tinha tanto recurso assim. Então ficava o locutor “- senhoras e senhores, alguma coisa” aí quando entrava o Tony, que

entra no meio do público. E o pessoal está montando o pranchão. Ele fica em cima do caixote do picadeiro “-a lá uma, a lá duas” Não pode saltar aqui, tem que saltar lá. O povo está rindo, ele corre pra dentro e daí anuncia a próxima atração.

PEDRO: O Tony jogava muito com o pista também.

TABÃO: Isso.

PEDRO: Como se fosse o "clou" dele.

TABÃO: Isso. O mestre-pista é aquele; o Bira tinha uma facilidade danada para mestre-pista.

PEDRO: É interessante, né. Da para ter o Pista, o "clou" e o palhaço. Ter os três artistas juntos.

TABÃO: Isso. Tem que ter facilidade. A gente falava: tem que ser cobra criada. Não adianta botar um cara lá que fica perdido.

PEDRO: Essa entrada que trazia a malona, que ia contratar. Tem três aí, né?

TABÃO: Alí é 3. O mestre-pista...

PEDRO: Você lembra alguma outra que tem o mestre-pista assim?

TABÃO: Olha, para ser sincero quase todas. A do gelo que era a de fazer a magia. Ele vai fazer a apresentação e o ajudante... Pimpim era o ajudante. Aí vem o mágico e fala: traz o meu gelo. E o ajudante traz uma pedra de gelo mesmo.

PEDRO: O mágico é o "clou"?

TABÃO: TABÃO: o "clou" que vai pedir para se contratar como mágico. Aí ele pede o gelo e quem vai pegar é o palhaço que fica segurando e gelando a mão. Aí o povo está rindo porque ele fala: Vai rápido. Aí ele enfia dentro da calça. Aí você já viu. É gelo mesmo. Ele tem que botar uma malha por baixo (risos) O povo gosta. Que nem aquela do balde d'água que tem a escada. Dá duas voltas e aí o palhaço vai subir. E o que fica embaixo tem que ser um cara bem vestido, de gravatinha borboleta, porque o povo quer molhar o cara bem vestido. Vai molhar um barreiro eles ficam com dó. Bota o empregado lá para molhar, né. Aí não tem graça. Só tem graça “-diretor! Quero falar com o Sr. Diretor”. Aí entra um, era o Otto, de gravata borboleta e smoking. “-Sim, como não. Senhor diretor, por favor o senhor segura a escada preciso subir com o balde d'água” Era uma escada de abrir e fechar. Daí o Pimpim dava duas voltas, porque meu pai na época, vai subir com o balde d'água para fazer a magia. Quando ele vai subir, escorrega e o balde cai e molha um pouco. Quando ele vai xingar, vira o balde inteiro d'água. Era o diretor de gravata borboleta. Ih, o povo ri demais porque está molhando o diretor. Agora se põem o empregado lá da barreira, coitadinho, o povo fica com dó. Ninguém ri. Se faz assim, aí o povo ri demais, demais. Porque tem um cara que é o diretor. É curioso isso aí. O povo acha graça quando pega um cobraão.

PEDRO: E do pato?

TABÃO: Do pato é magia também. Só que ao invés de ser gelo é o pato que vai sumir na cartola. E fala: -Pimpim, você esconde o pato, porque nós estamos sem dinheiro.

PEDRO: Eles sempre na pindaíba.

TABÃO: Isso. Os dois pedindo contrato né. Eu quero falar com seu diretor e tal, nós somos artistas. Aí o Pimpim pegou o pato e a braguilha aberta e o pato punha a cabeça pra fora (risos) O povo ri.

PEDRO: Mudava também assim o repertório? Se o circo fosse para o nordeste, se fosse para o sul. Tinha alguma diferença?

TABÃO: Quando ia mesmo para o nordeste, o circo que fazia o interior, sempre se contratava um palhaço do Nordeste, as gaitadas, o estilo do Nordeste, as piadas nordestinas porque ele já falava. Porque hoje mudou muito. Naquela época você ligava uma rádio local. Era um nordestino falando mesmo. Como você ligava no Rio Grande do Sul, era um gaúcho falando. Hoje não. Hoje com a televisão em todos os lares, está acabando aquele sotaque, vai acabar. Mas você vê que tem o cara que imita nesses programas de televisão. O Nordestino o povo ri, né. Então contratávamos um Chicola, um Quiabo, um Borrachudo, sempre tinha que trazer um do Nordeste. Naquela reprise da caveira, porque ele conhece os ditados. Por exemplo, aqui se fala está debochando de mim, lá é “tá mangando de mim”.

PEDRO: É outra língua, né.

TABÃO: É outra língua. O comico de lá é o estilo...

PEDRO: Mas é a mesma reprise...

TABÃO: A mesma reprise. Só que a maneira de falar é outra. Porque aí aquela plateia do interior morre de ri porque fala a mesma língua, né.

PEDRO: Teve alguma ocasião que você lembra em que vocês foram com todo o repertório e ninguém gostava de nada?

TABÃO: Olha, nós tivemos uma vez em toda a minha vida, não é que não gostaram, a “estudentada” foi para desmoralizar. Foram aquele grupo de estudante. Antes do palhaço fazer graça eles gritavam todos juntos “sem graça”. Ensaiado. Foi em Ouro Preto-MG. Eu estava com o circo Monique, três picadeiros, um circo grande. Nós estávamos fazendo umas 3 a 4 praças, para dar tempo de entrar na capital. Documentação mais demorada para a capital e nós fomos para Ouro Preto. E nós tínhamos um grande comico. O Puxa-puxa. Baixinho, pequeniniho, muito jocoso. Na época quem fazia era o Bira, meu irmão e o Puxa-puxa.

PEDRO: Ele era o que? "clou" ?

TABÃO: O Bira foi “clou”. Ele tinha parado aqui em Ribeirão Preto, eu fui para uma empresa e o Wilson Moia teve que fazer uma cirurgia e o dono chegou em mim e falou: Tabajara, não tem como. Você faz o mestre Chicote, mas e o "clou" ? Se eu

tirar você é desvestir um santo e vestir outro. Eu falei: eu posso quebrar o galho. Mestre-chicote é o mestre-pista. Eu falei, olha, eu tenho um que vai encaixar que nem uma luva e vocês fazem um contratozinho pequeno, temporário, se não vou falar para você contratar meu irmão. Não quero elogiar. vocês trazem ele para fazer Baurú, para quebrar o galho até o Wilson sair do hospital. Wilson saindo, meu irmão tem 2 números se vocês quiserem. Tem o laço-chicote, tem o número de parada, mas ele traz só o laço-chicote que ele vem com uma mala de mão. E Bauru depois ele volta para Ribeirão. Eu ligo, vocês dão o hotel e “x”. Combinado. Aí eu liguei para a casa do Antenor que tinha telefone para dar o recado para o Bira. “- Não vou dar recado. Você fala com ele. Hoje tem uma festinha de aniversário e ele está aqui.” Aí eu falei com o Bira e no outro dia ele marcou pra lá. Wilson era um bom “clou”. Até primo do Puxa-puxa, só que o Wilson que mandava na dupla. Tem que ser assim, tem que ser assado. E era o que o Puxa não gostava. Aí o Bira veio, fazia igual o Wilson; não quero dizer que seja melhor. Só que o Bira perguntava: Puxa o que é que você quer levar? Como é que você quer? O Bira achava que o cômico, poxa, se ele não tiver o direito de escolher é o fim da picada né? Aí o Puxa chamou os donos e falou: “- Esse vai ficar comigo. Meu primo pode ir fazer outra coisa. Eu quero o Bira” Aí ficou muitos anos com o Bira. Bira e Puxa-puxa. E esse Puxa-puxa entrou em cena e, nem começou e a turma: “sem graça”. Aí levantou na plateia um gordo, um estudante bem gordo, fazendo gracinha e ele gritou sozinho num falsete de mulher: “sem graça”. E o Puxa olhou e falou “cala a boca, o moringa”. O circo veio a baixo (risos) Bom, ele ficou moringa. Daí o povo riu e o Puxa falou: ó, quer saber de uma coisa. Vou contar uma só para vocês e mais para ninguém. Aí pá e pá e dominou.

PEDRO: E estava dando tudo errado.

TABÃO: No começo? Nossa, eu pensei que o Puxa ia sair do picadeiro. Ele fez a primeira boa e a turma “sem graça”, mas foram para fazer isso. Porque depois a gente no bar conversando, nós reuníamos, ih vamos acabar com este circo aí, este palhaço. Mas nem conheciam o palhaço.

PEDRO: Num desafio, né.

TABÃO: É. Mas nem sei o que deu nesse Puxa de chamar o gordinho, de braço redondinho, parecia uma moringa.

PEDRO: É, ele acertou de improviso, né. Ele viu e...

TABÃO: É. E com uma coisa assim: “cala a boca moringa, deixa eu trabalhar”. Mas aquilo.

PEDRO: Mas o Bira ele fez um “clou” tradicional ou ele fez um “clou” diferente?

TABÃO: Não. Ai já era, ele já mudou. Ele atendia como se fosse o

mestre-pista, fazia o "clou", atendia todos os palhaços, né. Aí era Summer, gravata borboleta, sapato de verniz. Já não era a dupla. Era o "clou" mas como se fosse mestre de pista, porque nós tínhamos 3 picadeiros.

PEDRO: Não era nem o mestre de pista e nem o "clou". Era uma mistura dos dois

TABÃO: É. Porque o "clou" é aquele da roupa, né. Wuem vai fazer o "clou". Nós falávamos que era o Bira. Eu era o mestre-pista, porque sempre tem que ter o terceiro, porque entra os 2...

PEDRO: E não dava confusão?

TABÃO: Não.

PEDRO: Porque os figurinos eram quase sempre os mesmos né.

TABÃO: É Eu tinha uma farda muito bonita com aqueles botões dourados. Seu diretor, me chamavam e eu pronto, o que você manda. Aí ia dar um tapa e eu virava o rosto e o povo ficava rindo e eu sério. Ai ia dar um tapa, eu abaixava e o outro caia. Essas coisas assim.

PEDRO: Que ano era isso mais ou menos?

TABÃO: 56.

PEDRO: Então quer dizer que...

TABÃO: Eu trabalhei nos Palácio. 56,57,58. Aí 58 eu saí e fui para o Barnos Circus.

PEDRO: Você tem memória assim de quando percebeu que você não estava mais usando o "clou" que nem seu pai fazia? De chapeuzinho de feltro.

TABÃO: Tinha alguns circos

PEDRO: Você falou 56, mas o "clou" ficou mais tempo, né

TABÃO: sim, foi mais tempo sim. Por exemplo, os Chabris do Garcia, eles eram os "excêntricos musicais". Entrava o "clou" com aquela roupa. Eles eram estrangeiros, né. Teve vários circos que ficaram até pouco tempo com "clou". Agora, teve outros circos que mudou o sistema porque não achava aquele "clou" que queria fazer aquele guarda-roupa. Entendeu? Era o mesmo "clou" só que mudou para Summer e tal

PEDRO: Só que aí não pintava o rosto.

TABÃO: Não, não. Era gravata borboleta, bem arrumado, tal, mas é que o "clou" era o como o Chabris, os Querolos, que era tradição, que era os velhos que faziam e outros eram com musical, tocavam acordeon, era outro estilo, né. Mas você viu agora, que há pouco tempo assistimos um espetáculo junto que já não tinha "clou". Você viu que mudou todo o sistema, né. Vai evoluindo e eu não sei se para melhor ou pior. Mas o Garcia sempre teve na época a dupla.

PEDRO: Você acha muito estranho hoje? Como por exemplo, nós fomos

assistir o Tianni e tinha um "clou" só.

TABÃO: Eu estranhei porque pensei que se tiver só ele mesmo e ele ficar doente, como é que faz? Não pode, o circo tem que ter.

PEDRO: Você viu o estilo da roupa dele? Era uma casaca, tinha uma farda, o nariz, aquela peruca.

TABÃO: É. O palhaço americano é aquele estilo que você vê uma peruca e parece que os palhaços são um carimbo só, né. Eles têm 2 tipos, o americano. Aquele palhaço e o vagabundo. Tipo escuro feito uma barba. Mas teve vários palhaços bons aqui, o Farrapo da família Moia era daquele etilo, o Pimpim era daquele estilo. E teve outros palhaços, o Arrelia era um palhaço grã-fino, muito bem vestido.

PEDRO: Até parecia um "clon", né?

TABÃO: Isso. O Pimentinha era um "clou". E não era da família Pimenta.

PEDRO: No entanto o Torresmo e o Pururuca, o Pururuca nunca maquiou?

TABÃO: Nunca. Cada um criava seu estilo, emplacava.

PEDRO: O importante era o que eles combinavam?

TABÃO: É. O que eles combinavam, porque era tudo antes do espetáculo. Vamos levar isso, isso e isso.

PEDRO: A reprise você sempre via...

TABÃO: A reprise era o equilibrista. Eu era o equilibrista. Aí entrava o palhaço com uma bandeja na ponta de um bastão, com aquele monte de xícara e um bule. Ia equilibrando, tropeçava e tudo pendurado com o barbante.

PEDRO: A reprise era em função do que acontecia. Eu errei. Eu queria falar da entrada. Na entrada você deve ter visto a mesma com vários palhaços.

TABÃO: É, com vários, ih o Cotoco fazia um, o Vareta outro, o Gergelim era outro. Fazia a mesma entrada mas cada um tinha um estilo. Bem diferente.

PEDRO: Por isso quando ia para o nordeste contratava um de lá, por conta do estilo, do sotaque.

TABÃO: É. Era impossível você ir para o Nordeste e não contratar um palhaço de lá. A não ser esse que está no Tianni agora que é só mimica. Mas se tivesse que falar, tinha que pegar um Serenata, que era palhaço de lá, o Quiabo, o Chuchu. Tem Chuchu aqui e tem Chuchu lá (risos).

PEDRO: E você falou que também mudou o estilo da roupa. A mesma entrada só daí o que fazia a parte do "clon" não tinha mais aquela roupagem toda, né.

TABÃO: Não, porque não era brincadeira você forrar, porque hoje encontra tecido pronto tudo com lantejoulas. Naquela época eu cansei de forrar um paletó meu e com canutilho. Quando era aplicação, eu fazia o desenho no feltro, pregava no feltro e o feltro alinhavava para quando mandar para a lavanderia eu tinha que tirar o

alinhavado, tirava todos aqueles apliques e daí quando vinha, punha no mesmo lugar. Porque não tinha como você mandar lavar com tudo aquilo. Não tinha os recursos de hoje, de lavar a seco, nada. Isso acabava com a roupa.

PEDRO: Vou perguntar outra coisa agora. Desde lá do circo do Juvenal, que era pau fincado. Depois você parou de fazer os números.

TABÃO: O circo Garcia, quando começou, o Circo Universal, Circo da família de Campinas era fincado...

PEDRO: Aí você falou uma coisa curiosa que eu nunca tinha ouvido falar. Você falou de 2 picadeiros.

TABÃO: É, o Super Circo do Alaor Prata, que é o Alaor Ceicio, era dois picadeiros. Depois eu trabalhei no Circo Monique que eras três picadeiros, dos Palácio. Aí veio o circo norte-americano da família Stevanovitch, três picadeiros. Um com pista de água, que tinha os aqualoucos, uma pista de terra para os animais e uma pista de gelo. Lá no Parque Dom Pedro em São Paulo. Três picadeiros completamente diferentes. Só no Alaor Prata que ele fez, mas não aprovou, dois números iguais. Aí era raro o cara olhar os dois. Olhava o melhor porque sempre tem um que destaca. Que nem eu que fazia um número que eu nem encaixava no meu contrato. Eu tinha um número que era para encher linguiça. Era uma sombrinha japonesa, que gira, roda uma bolinha em cima, doze caixinhas, eu fazia um número só de coisinha pequena, porque eu trabalhava em casa noturna, boate, e uma vez os Palácio falou: Taba, você não podia quebrar um galho e fazer aquele número junto com a filha deles. Ela faz num picadeiro, você faz no outro para não ficar um picadeiro vazio? Eu faço. Montei minha mesinha, mas é um número fraco. Só que, não sei porque, quando eu entrei e derrubei as caixinhas todas, eu fazia um carnaval danado, pega uma caixa, pega outra, outra, e ela cai mesmo se soltar. Quando eu pegava as 12 e fazia aquela cena, eu levantava, o barreira vinha e eu jogava uma, duas, três, e ele não pegava, o número acabava e o povo ria e acabava. E a Netita, moça bonita, naquela época de tanguinha, girava um prato. Número muito bonito também. Só que eu entrei com aquela palhaçada minha, o povo tudo ria e aplaudia de pé quando eu acabava e ela ficava lá, coitada. Aí ela saiu reclamando. Aí o mestre-pista que era o diretor, era um Uruguaio, foi lá falar com o dono. Aí o dono chegou e falou: - quanto você quer para fazer esse número todo dia? (risos) Aí ela saiu de lá e ficou só eu no picadeiro. Isso que eu estou falando, eu era mocinho. (risos)

PEDRO: Tabão. Você ficava vendo seu pai fazendo "clon", palhaço, isso influenciou você? Você fazia mais graça, humor nos seus números?

TABÃO: Exato. É o seguinte, a gente que sabe com o que o povo vai rir, porque a gente sabe. Por exemplo, eu e barreira, se eu estiver de cômico talvez o

povo não vá rir. Eu ia desenrolar o tapete. Quando vai desenrolar o ultimo eu caia e o tapete passava por cima de mim. O povo ria. Eu bem vestido. Todo mundo saia na cortina e “o que que foi? Não tinha palhaçada.” Aí eu, (risos)

PEDRO: Mas você fazia por fazer, não ensaiava?

TABÃO: Fazia por fazer. Não ensaiava. Isso aí eu tinha guardado comigo. Coisas que eu sabia que agradava você entendeu? A primeira vez, até os colegas acharam que aconteceu, depois sabiam que era tapeação. Eu estava bem arrumado, ficava sério, sem graça. Porque se você faz graça, o povo não vai rir. O povo só ri do cara bem vestido se o cara ficar coo se tivesse acontecido mesmo. Só que você não podia fazer todo dia. Tinha que fazer quando estava lotado. Se não vira carne de vaca e o povo não vai rir. Mas que teve influência, teve sim. Você assistindo o espetáculo, você acompanhando na barreira, sendo mestre-pista, você sabe o que vai agradar. Tanto que as vezes eles tinham pensado numa coisa, e quando olhavam pela cortina, o tipo de público. É gozado porque em cada cidade muda. Tem cidade que é uma geladeira e você fala: nossa, quero ir embora daqui, ô pracinha danada. Isso as vezes acontece no teatro. Tem plateia que colabora, né. Tem plateia que aplaude de pé e tem plateia...faz como se fosse obrigação. E no circo eles explodem. O Antenor tinha essa facilidade, ele dava uma tirada e o povo pá. Quantas vezes ele errava uma coisa para o povo rir.

PEDRO: Tabão, eu conheci o Bira e você falou um pouco dele agora. Quando tinha o circo-teatro ele fazia as cenas, era um bom ator, de papéis dramáticos. Agora você me falou uma coisa que eu não sabia, que ele chegou a fazer "clou", cenas cômicas, mas foi até o fim como "clou". E você falou que não queria fazer palhaço, mas você fez gracinhas, né?

TABÃO: Sempre, mas como barreira. Para você fazer uma cascata, como a gente fala, que é cair, tem que saber fazer, e tem que cair sem graça, porque se você fizer gracinha, o povo não ri. O povo gosta das coisas que acontecem com a gente.

PEDRO: Você fazia graça também no seu número de foca?

TABÃO: Não. No de bola, não. Bola eu fazia o seguinte: o truque mais difícil não agradava tanto quanto o truque em que eu jogava 4 bolas para a plateia. Eles atiravam a bola para mim e eu tinha uma lâmina, um facão cromado e a bola ficava no fio da faca. Eu equilibrava. Uns têm maldade. Ele quer jogar rasteira. Mas pra mim, eu queria que jogava rasteira, porque aí eu aparecia. Só que se ele fosse o primeiro eu já não fazia o que eu queria. Eu tinha uma sapatilha daquelas drible, era fininha, eu fazia assim tchum e já pegava na faca. Aí um jogava de um jeito, jogava forte e eu cabeceava, matava no peito, pegava na faca. De todo o jeito eu tinha que pegar. Agora, quando o cara, por sorte, eu jogava quase no camarote e ele jogava

rasteira, aí eu mergulhava no chão, deitado e a bola subia na faca e eu virava cambota e quando eu levantava o circo vinha a baixo. Quando o Uruguai falava: “ê papação, hein. Papou todo mundo”. Mas eu sabia a hora. Ih, mas minha camisa, por mais que limpe o picadeiro, eu com aquela roupa de babado branca. Não tinha jeito.

PEDRO: Mas valia à pena.

TABÃO: Nossa, porque o circo vinha a baixo. Aí eu estava falando do Ubirajara e Tabajara, filho do Wilson Jota. Eu, Tabajara e meu irmão Ubirajara. Tinha um secretário, seu Eduardo, fazia uma voz muito grossa. Ele estava nos Palácio. Os Palácio não me conheciam. Foi quando eu saí do Hamburgo, do primeiro circo que eu fui para Cuiabá e eu vim para São Paulo. Que eu fui servir o exército e acabou eu vindo para Pirassununga, depois fui para São Paulo e eu acabei saindo porque eu consegui como arrimo de família e tal. Aí o cara chega no Café dos Artistas e falou: “o Eduardo já falou com você?” Eu falei, “não”. – Ele está procurando o Tabajara aí. Eu falei “ué, me apresenta ele, o que que foi?” Aí o Eduardo me conhecia e “ô Tabajara, foi bom te encontrar. Os Palácio me ligou, eu estou no hotel tal, para ver se eu localizo o Tabajara para mandar para Taquaritinga. Você faz número de bola assim, foca?” Faço. O outro Tabajara também fazia. Olha só. É irmão do Ubirajara. Então está contratado. Como é que você quer, que não quer e tal. Já foi na estrada de ferro, comprou minha passagem. Eu tinha uma mala sanfona. Lembra de umas malas antigas, não sei se você lembra, se soltava a correia e ela ia aumentando, era sanfonada. Botei todas as minhas coisas, peguei o trem, eu precisava de contrato. Estava trabalhando avulso, mas eu gostava de viajar em vez de ficar em São Paulo. Acertei onde eu estava e “vush” fui para estrada de ferro, porque era tudo trem. Cheguei em Taquaritinga de manhã. Eu tinha trabalhado em Taquaritinga, uns dois meses antes no circo, não me lembro em que circo foi, circo Universal, uma coisa assim. Tinha trabalhado lá com o Hamburgo. Eu já conhecia Taquaritinga. Aí eu descí, fui na praça do lado do cinema, tinha um hotel comercial, arrumei um quartinho, botei minha mala, tinha um dinheirinho. Aí esperei dar 9 horas para não chegar muito cedo lá no circo. Cheguei lá, falei com o rapaz que estava na frente. “- Olha, eu queria falar com os Palácio. O Eduardo me contratou”. E eles esperando o outro Tabajara que eles conheciam. Não era eu. Aí eu estou lá sentado e vejo da cortina, olha e volta, vem o outro loirão, que era os argentinos, olhavam e voltava. Eu falei: “o que será que está acontecendo”. Deu 10 horas, deu 11 horas. Pera aí, eu vou lá no fundo. Aí eu fui lá e “Sim, sim como não.” Eu sou o Tabajara. Como assim o Tabajara? O Tabajara que eu falo é o filho do Wilson Jota, moreno. Eu falei: então houve um engano. O Senhor Eduardo mandou que eu viesse. Eu vim com as minhas coisas e tudo. Eu faço número de homem-foca. Mas não tem problema, eu falei. Não tem problema. Se é ele, é ele e não sou eu. Ele falou: - olha, o senhor não

me leve a mal. Já que o senhor está aqui, o senhor faz show, eu já sei que é um profissional. O senhor quer trabalhar no espetáculo de hoje? Deixa eu só tirar uma dúvida. E nós acertamos o negócio. Ou senão recebe todas as despesas e o senhor volta para São Paulo. Estou sendo honesto com o senhor porque eu mandei contratar um e chegou outro. Os dois são Tabajara... O Luís Palácio. A esposa dele a Dona Beba. São meus amigos até hoje. Ele já faleceu e ela está idosa, mas está inteira ainda, a Dona Beba. Aí eu falei: pois não. Me mostraram o camarim. Eu fui lá para o hotel, peguei minhas coisas e tal, montei tudo. Puseram eu no programa. Deram a volta na hora que eu fui trabalhar. Ficaram em um dos camarotes assistindo. Os donos. Eu fui lá e era bandinha, orquestra. Eu falei: -minha música é assim; "tantan tantan" O cara tocou uma. "Essa dá certinho". Eu tinha que cabecear a bola e tinha que ser uma música que, tipo de um foxtrote e tal. E o final? Galope. É assim, assim, a hora que eu pegar assim, vou pular corda e cabeceando a bola. Pulando corda e cabeceando. Foi meu dia de felicidade. O circo era sessão das moças, senhoritas não pagam ingresso, duas senhoras pagam um ingresso só. O circo encheu. Daí, quando a orquestra tocou, entrou meu aparelho de bola. A turma estava assistindo. Eu entrei e deu tudo certo. A última eles jogaram rasteira e eu mergulhei e pá, aquele aplauso. Entrei para dentro da cortina, estava o Luis, o dono. "Che me dá um abraço, foi Dios que mandou osted aqui. Vamos lá acertar. (risos)

PEDRO: Fechou a temporada.

TABÃO: Fiquei cinco anos. Foi nesse circo que o Wilson Moia ficou doente e o Bira foi e ficou um monte de tempo.

PEDRO: Não era o Tabajara que eles queriam, mas...

TABÃO: Não era eu. O Eduardo falou: Taba do céu. Mas deu tudo certo. Era coisa que tinha que acontecer. Mandaram contratar um Taba e foi outro. Mas era muita coincidência o cara fazer o número de bola e chamar Tabajara. Só que o Bira era bom, o irmão dele, o príncipe Ubir. O Taba já era mais relaxado, já não fazia tanta dificuldade que eu. Eu tinha muita roupa na época. Eu gostava de abotoaduras, faixa aqui, aquela calça alta, sapato, tudo eu. Sabe, você entra, tira a luva, cumprimenta. Eu tinha vaidade. A Beba do circo falou.... Depois eu trabalhei com a Gê, depois de casado. Foi um dos últimos circos que eu trabalhei com a Gê.

PEDRO: Foi lá que ela foi fazer os pombos?

TABÃO: Ela já fazia os pombos. Eu saio de Colatina no Espírito Santo para São Luiz Gonzaga no Rio Grande do Sul, mas o Tabinha, era fim de ano. Tinha que fazer exame. Ele fazia escola em cada cidade. Tinha que pegar documentação. Era obrigado. Era uma lei de Getúlio Vargas que pessoas novas que viajam tem que dar. Aí eu saí de Colatina. Eu liguei para o Rio Grande do Sul e o exame para passar de ano já tinha passado. Aí como é que eu faço? Aqui ainda faltava uns meses. Aí ligo

para São Paulo e lá era na semana que eu ia passar lá. Aí fui para São Paulo com o ônibus. Entrei no Anhembi e estava o circo Mexicano, que é dos Palácio. Desses que eu trabalhei muitos anos com eles. Falei: -nossa, é dos Palácio. Eu vou botar meu ônibus lá dentro, junto com os outros. Ligo lá. O Tabinha vai aqui no Santana. Faz os exames. Eu não preciso pagar hotel e nem ficar na casa de família. Quando terminar, eu pego o meu ônibus e vou para o Rio Grande do Sul. Parei o ônibus. Desci. Já mandaram ajudar, botar tudo lá, aquela amizade. Gostoso, né? Não conheciam a Gê ainda. A Gê tinha um baita guarda-roupa, um palco muito bonito, um circo com orquestra, com tudo. Olha as coincidências. No outro dia, o Tabinha teve uma dificuldade, precisou ir na delegacia de ensino porque a diretora não queria, porque já ia começar os exames e se o menino não estava preparado. – Eu não vim pedir para a senhora passar meu filho. Eu vim pedir para ele fazer os exames. Se ele tiver qualidade ele vai passar. E se não tiver ele vai repetir. Eu sei que a senhora tem razão. Que ele não fez nada aqui. Mas eu estou de viagem... Ele passou. Tirou de letra o Tabinha na época. Aí no outro dia, o Jaime Temperanni, que fazia número de bicicleta, passa mal, a Raquel, que é irmã do Barri. Aí veio o aviso que o Jaime não podia ir e ia sair dois números do espetáculo. Era começo de temporada. Aí a Bebe chegou: - Chê, Taba, venir. Osted quer que asi?. Eu falei que tinha o número de bolas e tem o número de “palomas”, que é pombo, né. –Aí que lindo. Vamos fazer essa semana com a gente para preencher? Eu falei que não tem problema. Aí a noite, a Gê estava costumada, tudo. Fomos lá. A orquestra para anunciar tocava valsa, palco muito bonito. Puseram um monte de partiner comigo. Meu número cresceu. Tanto o meu número, como o número da Gê. O número da Gê apareceu tanto, que ao invés de eu ficar 15 dias, eu fiquei quase um mês. Eu ligando para o Barrica, meu amigo, que eu não sabia como fazia. Porque me ofereceram um a mais, mas eu não podia pisar na bola com o Barrica. Aí eu fui embora para Luiz Gonzaga-Rs. Mas deixei a casa aberta. Viajei, viajei. Quando eu parei de circo. Parei de viajar. Que eu vendi meu ônibus. Morava num motorhome, comprei casa em São Paulo. Vou no Café dos Artistas e encontro o secretário da Beba: - Chê, osted está cá. Vou ligar para Beba, agora. Aí no outro dia, eu fui trabalhar em São Bernardo, São Caetano, Santo André naquela época. Tem um terreno que era num viaduto, tinha um supermercado grande, o Baleia, e a gente armava o circo ali num lugar asfaltado. Trabalhei ali e trabalhei em Santo André, São Bernardo, nós íamos tudo. Eu comprei uma variant. Aí era o mesmo circo. Encaixou feito uma luva. Só que era freelancer. Eu ganhava por sessão. Que ganhava mais do que se eu trabalhasse por ordenado. E no circo falava assim, o locutor uruguaio: - E para amanhã lá sessão, a las 10, a las 15, a las 17, a las 21. Eu ganhava por cachê. Podia trabalhar o dia inteiro. Aí o Douglas Pepino, que é meu amigo, meu colega,

tinha um número de facas, tinha uns números bonitos mas com um guarda-roupa simplinho para não gastar dinheiro. A Gê tinha aquelas pombas, a Gê tinha aquelas roupas, aquelas estolas tudo, a Gê tinha as meias que vinham da América, aquelas sandálias que não eram pintadas, eram da cor mesmo e que não tinha ainda aqui. A Gê, quando saía do camarim, o povo falava, puxa olha as roupas daquela mulher. Os paletós meus, tudo de canutilho né. Chamava atenção. O Douglas ficou sabendo que eu ganhava mais que o dobro dele. Ele mesmo me contou agora, faz pouco tempo. Foi lá e falou com a Beba: - Eu faço 2 números e o Tabajara faz 2 números. Porque que ele ganha x e eu ganho x? Ela falou: - o guarda-roupa dele vale mais que o seu ordenado, dá status para o meu circo. Traz um guarda-roupa igual aquele que te dou um aumento. O guarda-roupa do homem. Você notou que ele vai atrás da cortina com um tipo de sapato de tamanco, aí ele tira e põem atrás da cortina outro? Ele só entra no picadeiro de sapato de verniz. Pode passar um pano branco embaixo. Porque eu fazia isso mesmo. Meu sapato de verniz. Eu vou sair lá do trailer, do camarim, chovendo, pisando no chão? Aí quando entra no picadeiro é outro, não é? Então eu a Gê estávamos acostumados. Que nem no Tianni. Você pode olhar que o pessoal entra impecável. Pode estar chovendo canivete. Eles põem tudo lá atrás. Eu punha um tamancão grande para não sujar a barra da calça. Quando estava chovendo, eu trazia tudo lá atrás. Eu e o Bira nós púnhamos o cabide lá atrás. O nosso. Pra que isso Bira? Por que em dia de calor, você vai vestir uma camisa de ceda meia hora antes e quando você vai entrar ela já está colando no corpo. Um pouquinho antes de entrar, eu já colocava a gravata borboleta.

PEDRO: Experiência, né?

TABÃO: É. Porque o público pagou. Tem picadeiro de circo que você pode entrar de qualquer jeito que...mas pega um paco como o do Tihany. Entra com uma coisinha suja.

PEDRO: Tudo aparece.

TABÃO: Ah, que é isso.

PEDRO: Eu vou perguntar uma coisa...

TABÃO: Pode perguntar.

PEDRO: O seu pai se aposentou no circo?

TABÃO: Não. Papai... Nós paramos com papai. Para não viajar com a família inteira. Porque tinha o Edson, o Ari, a Sônia, tudo menor. E as dificuldades foram aumentando de viajar com barraca, com tudo. E papai trabalhando, mamãe. Trabalhava todo mundo para ganhar 5. Eu e o Bira ganhava 10. Nós trabalhávamos juntos e eu falei: -poxa eu precisava de... Aí chamamos meu pai e sentamos e meu pai acabou dando razão. Porque eu falei: - se não der lá o que eu estou pedindo, mas eu fiz guarda-roupa, eu me preparei para trabalhar em circo grande. O Bira se

preparou. Nós vamos tentar lá em São Paulo. Nós vamos lá na segunda-feira só. Naquele tempo, a gente pegava o ônibus aqui, ia para Barrinha e pegava o trem para a Paulista. Chegamos em São Paulo, fomos no Café, porque ouvimos um zumzumzum que o Pires estava precisando de gente para levar para Cuiabá. O capitão Pires, chamava. Aí, nós fomos lá e encontramos com ele. Ele era gordão e usava charuto. Parece eu os donos de circo gostavam. Parece que era outro tipo, né. Ai já mandou tirar passagem para nós pela Real Aerovias, fazia São Paulo a Cuiabá. E eu fui com a obrigação de arrematar uma lona, porque o Pires só tinha uma lona costurara e precisava fazer. E eu falei: -faço. Me dá os homens para ajudar que não tem problema. Só que eu tinha saído de um circo que eu armava, eu desarmava. Eu e o Bira trabalhava. Meu pai desmontava. Porque os circos-teatro, todo mundo ajudava e os circo de tiro artista não põem a mão em nada. Tinha o capataz e os empregados. Era outro estilo. Circo de tiro. Aí eu fui para o Pires. Eu fiz o que eu combinei. Me ofereci, se precisasse dar um atendimento no picadeiro de mestre-chicote. O Bira me ajudava. Batista e Pif-paf. Era outra dupla cômica. Mas nós sabíamos tudo. Então eles gostaram demais porque nós ajudávamos. Eles não tinham ninguém que ajudasse. Não tinha. E eu e o Bira ficávamos no espetáculo. Tanto que nós ensinamos os colegas a serem colegas lá. Porque ninguém ajudava ninguém. Eu ficava lá na barreira. Uma banquilha eu calçava. Um moitão eu puxava. Eu ajudava o cara e o cara ficava sem graça e ia ajudar eu. Aí devagarzinho ia mudando o estilo. E na mudança...É que eu não sabia ficar parado. Eu fico com vergonha, ver todo mundo desmontando aqui..eu vou te ajudar a desmontar isso aí. Napoleão era o encarregado. O Pires falou: - Amanhã vai encostar os caminhões aí, 7 horas da manhã nós vamos começar a desmontar isso aí. Pode descanar e tal. O Pires foi embora. Eu falei: - Napoleão, amanhã é um calor infernal. Vamo? – Mas não tem quem fica em cima e eu fico embaixo. – Eu fico em cima do caminhão botando a carga no lugar. Vamos tirar as arquibancadas, as cadeiras e quando o homem chegar já está limpo o circo. Mas foi tão rápido. O circo era 32x42. Tiramos todo o miolo, o caixão do picadeiro. Não tinha palco, não tinha nada. Vamos aproveitar que está sequinha a lona. Soltamos a lona. Dobramos a lona. Duas e meia da manhã estava tudo prontinho para carregar. Aí quando ele chegou cedo. O caminhão atrasou. Ele chegou 7h30, 8 horas. Ele olhou: - cadê o circo? Aí perguntou para o Napoleão: -nunca aconteceu isso. O que que deu em você? Ele falou: - olha. Honra seja feita. Eu ia fazer o que o senhor mandou, (já com medo) mas esses dois que vieram de São Paulo, o Tabajara e o Ubirajara aí chegaram em mim e falaram vamos aproveitar e vamos adiantar. Poxa aí ele foi lá e comeu um churrasco comigo (risos) Ganhamos o homem. E não ficou de obrigação. Tudo que a gente fazia ele achava que, porque tem lugar que você faz alguma coisa e ninguém manda te

chamar, né. Mas eu e o Bira, moço, né. Saímos de um circo pesado. Nós fazíamos tudo e ganhávamos muito menos. Quando a gente recebia aqueles, naquela época era mensal. Dia oito podia fazer vale e na quinzena recebia metade. No primeiro dia do mês recebia outra. Nós não pegávamos vale nenhum. Nós éramos muito controlados né. Porque nós pegávamos 5 mil e punha na conta do meu pai. Só que meu pai também não soube ficar parado. Ele foi trabalhar no rádio. Aqui no começo, na ZYR 79 aqui em Ribeirão.

PEDRO: Então vocês aposentaram ele.

TABÃO: Aposentamos. Mandava o dinheiro pra ele.

PEDRO: Ele foi até o fim como palhaço?

TABÃO: Ele foi até...os últimos anos ele só foi palhaço. Porque os circos que nós viajávamos não tinha palco. Ficou tudo volante. Os circos-teatro foram acabando.

PEDRO: Então ele aposentou como palhaço.

TABÃO: Como palhaço. Depois foi para a rádio. Papai era muito comunicativo. Tem até um jornal que ele ganhou quando fez cinquenta anos de cidadão ribeirão-pretano. Foi homenageado. Tem nome aqui em Ribeirão Preto num bairro, o nome dele na rua que um dos políticos na hora prometeu para minha mãe. Pena que minha mãe faleceu um pouco antes de inaugurar a avenida aqui em Ribeirão com o nome dele.

PEDRO: Essa cidade é boa de palhaço né?

TABÃO: Exato. Aqui tem o Biriba também que deve estar com uns oitenta.

PEDRO: Biriba, Piolim e o Arlindo

TABÃO: É, o Pimenta. É. O Piolim ficou no circo que tinha uns 16 anos na General Olímpio da Silveira lá em São Paulo, né.

PEDRO: Os 3 se conheceram?

TABÃO: Se conheceram. Lógico. Em São Paulo.

PEDRO: Mas não trabalharam junto?

TABÃO: Não, não. Piolim e Pinati na época.

PEDRO: Que ano foi isso, em que ele parou?

TABÃO: O papai parou quando eu fui para o exército. Em 54. Quando morreu o Getúlio. Depois ele voltou a viajar. Mamãe ficou aqui. Ele voltou por nós. Eu o Antenor fizemos um circo com a Caracu. Aí papai viajou a Amazônia toda.

PEDRO: Então ele não parou.

TABÃO: Não. Aí ele voltou e trabalhou até 63 mais ou menos. Aí nós viemos e sentamos ele Ele trabalhou aqui no rádio, tudo. Aí o Antenor também voltou. Sabe quando volta para fazer uma temporada? Vou viajar para Porto Velho, Manaus, que era aquela região que meu pai não tinha feito.

PEDRO: Aí ele voltou com que lona?

TABÃO: Grand Rosário Circus. Que eras eu, patrocinado pela Caracu. Inauguramos aqui onde é o bombeiro. E daqui, saímos e fomos para Rio Preto, de Rio Preto para Três Lagoas-MT e já fomos embora para Porto Velho.... a gente era muito atirado.

PEDRO: Seu pai trabalhou muito.

TABÃO: Vish. Até 61 por aí, 62. Porque ele parou. Ficou uns anos por aqui e depois ele voltou para quebrar um galho. Que nem eu. Quando eu fiz 70 anos eu parei. Dalí um mês me ligaram pra mim ir e eu viajei até os 77. Parei e voltei rapidinho. Dessa vez eu parei e dalí 15 dias eu voltei. Só que eu voltei e falei. Só duas semanas para servir vocês porque o meu colega que eu ia substituir tinha um casamento marcado. Mas que nem agora no Natal me chamaram. Mas se aí eu vou, você sabe que não volta, né.

PEDRO: O Tabão, então você acha que o circense tradicional, aquele que se dedicou a fazer a primeira parte durou mais com o circo?

TABÃO: É.

PEDRO: Porque a outra parte do teatro foi para outro caminho. Foram para “tv”.

TABÃO: Acabou. Mas naquela época tinha muita companhia de teatro. Eu lembro do Raul Levi. Viajando e fazendo. Só que os cinemas começaram a cobrar muito alto para ceder o palco do cine teatro. Aí não tinha como pagar hotel, viajar, fretar ônibus. Aí ficou impossível.

PEDRO: Se a família fizesse as duas partes aí ficava mais tempo, como a sua.

TABÃO: isso. Teve muitos que ficaram só como ator. Eu conheci a Dona Vitória, o Senhor Romano. Muitos artistas que eram só de palco. O circo precisava. Mas era um circo igual do Antenor. O Sales, por exemplo, tinha. E tinha aqueles que faziam a “hora do rádio”. Tocava em violão elétrico, outro tocava acordeom. Então encaixava, né. Chamava Regional o pessoal que toava.

PEDRO: E todos estes circos que você passou, que não foram poucos, sempre tinha alguém ensinando os mais jovens?

TABÃO: Sempre. Tanto no palco como no picadeiro. Os antigos sempre iam de manhã. Que nem os Polidoro.

PEDRO: Ensinava a parte acrobática.

TABÃO: Acrobática, mas no palco também. Sempre em todo circo tinha o ensaiador. E as vezes entrava pessoas que não eram do ramo, que eu conheço, e dava certo. Viravam uma cachaça e não saia mais.

PEDRO: Porque eu acho interessante o caminho do seu pai. Foi novo né, adolescente praticamente. Começou lá divulgando, passou para...

TABÃO: Ele queria achar uma vaga.

PEDRO: Como eu tenho muito interesse no palhaço, eu nunca ouço as pessoas falando como se preparava um palhaço ou como se ensaiava um palhaço. Se era desde jovem. Se era depois de algum tempo.

TABÃO: Teve uns que começaram pequenininho. Tem vários palhaços que se v pegar s história começou. Foi aumentando. E tem outros que só faz gracinha quando é pequeno, depois pode tirar fora que...e tem outros que engrenou.

PEDRO: Mas sempre começava treinando acrobacia? Ou já ia direto para o palhaço?

TABÃO: Uns começavam como Soirée. Pintava a cara para entrar. Depois sempre teve uma oportunidade. O pessoal via. O Soirée não fala. Só fala: a lá uma, a lá duas e não sei o que, fala pouco. Agora o cômico tem que comunicar com a plateia. Ele é um ator com a cara pintada.

PEDRO: E se não falava tinha os mimos também.

TABÃO: Tinha. Os estrangeiros que vieram pra cá. Brasileiro não tinha medo. O Pimpim era um chileno que o povo via, mas tinha muita jocosidade. Agora a grande alma de uma parte cômica naquela época era o baterista. Nós tínhamos um baterista chamado Carlinho. Ele era meia vida do palhaço. O palhaço entrava e “pararam, pararam, pararam pam pam” Fazendo mimica andando o povo ria, porque tinha o baterista e quando ele caía, “tchpem” o prato. Quando ele começava a tremer, o baterista. “Prururururu”. Um baterista cresce o palhaço 100 por cento. O palhaço se tiver um pouco de mimica, o baterista é meio espetáculo. O Carlinho calava o baile.

PEDRO: Carlinho é o baterista?

TABÃO: É o baterista. Porque tinha baterista que tinha nome e nós íamos buscar. Porque o cara era bom e ensaiava com o palhaço.

PEDRO: Aí ele tinha que falar bem?

TABÃO: Aí é entrada montada. Só de falar né. Mas o cara de mimica, ele depende do palhaço. Nós tínhamos um batalhão e que anunciava. Agora, o batalhão. Aquilo o povo ri demais, o batalhão era um número. Tinha a murga, né. Tinha circo que tinha a murga, o trombone. Fazia um musical e o provo ria, né. Tem um livro seu aí que fala da murga. Aquilo foi feito na Espanha. Veio de lá. Uma banda só de cômicos. O Pimpim mesmo tinha um bumbo, ele batia e bum, soltava a baqueta e voava longe e a plateia tudo ria. O Ary, meu irmão, fez um musical Era um número de cômico, com a Tereza que era saxofonista, a filha Gracimara saxofonista. Você nunca viu foto do Ary?

PEDRO: Eu nunca vi. E tocava garrafas?

TABÃO: Ele fazia as garrafas com várias medidas d’água e tocava frevo,

tango, tocava tudo. Tinha aquele cincerro do nordeste, que anda no pescoço de bode, de cabrito. Ele tinha muitos e tocava com o cincerro. Tinha outro que eram os guizo que põem no pé, põem na cabeça, tocando. E no final dele, a Tereza e a filha tocavam sax e o Ary tinha o trombone, nas costas ele vestia o bumbo, que neste pé punha um gancho, um mosquetão com um fio de nylon que puxava e que batia, bum bum, bum num pé e no outro era um prato. E dava volta no picadeiro e elas com o sax, o povo ria.

PEDRO: Então quer dizer que tem mais um com veia de palhaço?

TABÃO: É o Ary. Fazia cômico. O caçula.

PEDRO: Seu pai treinava eles?

TABÃO: Não. O Ary casou com minha cunhada que tocava sax e a gente trabalhava numa empresa que tinha o Tampinha, que fazia musical. O Ary começou a ver que como ele tinha facilidade. Ele pintava a cara. Entrava no taxi maluco. O Ary entrava de cômico. Aí o Bira, não. O Bira era mestre-pista, ou mestre-chicote que é o mesmo. Aí falamos: -pera aí Ary. Ele tinha facilidade, a Tereza entende de música, você pega fácil, aí com um pouquinho mais de água dá um tom, um pouquinho menos. O tipo do litro. Fica escolhendo. Tem que ser de preferência transparente para ficar bonito e o líquido você põe colorido com anilina. Aí tem o bumbo para terminar.

PEDRO: Então o circo do Antenor foi uma escola com um monte de...

TABÃO: É, foi. O Ary foi daqui para Belém para passear com a gente, era rapazinho. Mas eu sabia que não ia voltar. Chegou lá nós já pintamos a cara dele e ele começou a namorar a Tereza. Aí vai dar certo porque ele tem facilidade, era baterista. Porque nós enxergamos. Que nem você. Na sua área você enxerga quem é quando você vai dar os papéis, não sabe? Fulano vai dar aquele ali. Se antes, quando eu voltar de "BH", um dia eu vou pegar o carro, ir lá no Ary e pedir para ele mostrar umas fotos do musical. Eu devo ter aqui ele com o bumbo. Devo ter aqui. Para você ver como que era pintado. Mas naquela época era tudo foto preto e branco, né. A gente ainda tem um álbum. Essa que fez esse livro que você mostrou hoje, aquele dicionário, ela está fazendo outro. Ela está querendo foto minha porque ela quer bater um papo comigo e quer registrar um monte de coisa de gente que ela sabe que existiu e que trabalhou comigo porque os filhos pararam tudo e estão nem aí de transmitir. Porque isso aí não pode apagar do dia para a noite. Mas o Ary fez cômico. Não de entrada. Fez excêntrico musical. Entrava em reprise, cadeirão, ajudava. Mas o forte dele era o cômico musical.

PEDRO: E não é uma entrada?

TABÃO: É um número que ele entrava, e com o trombone bóóó, assustava o outro. Entrava o aparelho. – O senhor toca? Toco. Comecei tocando no bar, aquela

coisa. Toca frevo. E agora valsa. Aí tocava o cincerro. No Nordeste aquele cincerro acabava com o baile. Ele comprou na feira. Ficava testando até achar. – Esse pra mim, serve. Esse aqui da tal nota. Serve. Aí fazia todas as notas e aí vai vendo as músicas que dá. E tem os guizos. O Ary fez isso também.

PEDRO: Bom Tabão você ajudou bastante aí.

TABÃO: (risos) Eu falo mais que... (risos)

PEDRO: Mas é preciso, senão eu não consigo “linkar” todo o caminho.

TABÃO: E pode perguntar o que quiser porque as vezes eu saio daquilo que você queria.

PEDRO: Foi ótimo. Você me deu uma entrevista boa. Vou aproveitar muito esse caminho todo aí. Eu vejo que o seu pai acabou influenciando.

TABÃO: Agora vou te dizer uma coisa. Eu agradeço a Deus por ter nascido no circo. Eu sou um turista gratuito. Eu viajei de ponta a ponta. Eu só não fui em Fernando de Noronha. Do resto, todas as capitais, interior todo. Viajei de trem por todas as estradas de ferro do Brasil. Fui de Belo horizonte para Salvador de trem. De Porto Velho a Guajará Mirim. E tenho história para contar de lá. A banda do meu sogro foi convidada pelo governo de Porto Velho, não sei se eu já te falei, para tocar o Hino Nacional na parada de 7 de setembro. E lá monta os dois palanques. O do governo da Bolívia, porque tem os dois exércitos que são países irmãos né. Isso foi na época militar. O Milton Lima era o governador de Rondônia. Vieram falar com meu sogro e ele ensaiou não só o Hino Nacional, como conseguiu a partitura do Hino boliviano. Só que eles não esperavam. Lá, tocou o Hino Nacional, o povo aplaudiu de pé. As autoridades da Bolívia também levantaram e meu sogro entrou com o Hino boliviano. Saiu até na revista O Cruzeiro. Aquela Raquel de Queiroz fez numa coluna dela. O Bira tinha o jornal. Eu não tive. Isso marcou né. O Ary tocava na banda do sogro. Tereza tocava sax tenor, a Gracimara tocava auto. Ele ensinou para fazer o número. Aí fez o número. E o Ary tem facilidade para música e era cômico, né. Aí ele tirou de letra. Foi daí que ele ganhou dinheiro. Viajou no Orlando Orfei, viajou mais que eu praticamente com esse número. Depois por uma série de razões todo mundo parou, por que os circos foram...

PEDRO: Seu pai sempre usou o nome dele mesmo.

TABÃO: Sempre, sempre Pimenta. Era o nome.

PEDRO: Tabão, eu vou parar. Muito obrigado.

TABÃO: Tem que agradecer nada, eu estou às ordens.

PEDRO: Se a gente quiser conversar.

TABÃO: Eu vou na sua casa ou você vem aqui.

PEDRO: É muita informação.

TABÃO: Exato. E eu falo muito, né.

PEDRO: Imagina. Está tudo organizadinho aqui. Obrigado viu.

TABÃO: Valeu.

PEDRO: Valeu.

FIM

ENTREVISTA COM TABAJARA PIMENTA SOBRE ADESTRAMENTO E GÊ PIMENTA EM JANEIRO DE 2019.

TABÃO- Eu ganhei 600 reais num cachê numa agência que a gente tinha que fazer... o Miguelzinho que me ensinou, que o cachorro dele ia lá pegar o Kitchut, o cachorrinho dele já sabia fazer alguma coisa, o cachorro dele era ensinado...

PEDRO – o Miguel da Lona?

TABÃO - É! Ele tinha um número de cachorro muito bom. A Puc. Então Puc sustentou ele, quando chegou em São Paulo, fazendo aniversário, fazendo tudo. Então, o número dele era trapézio, não podia fazer em festa de aniversário de criança. Então ele tinha a cachorrinha dele. Ele ia com a cachorrinha pequeninha embaixo do braço e fazia. E ele ia de ônibus, ele não tinha carro, nem eu. Eu ia com um tipo de uma frasqueira com o pombo e o Miguelzinho ia com uma sacola, abria o zíper um tanto assim e a Puc colocava o narizinho pra fora pra respirar. Ninguém nem sabia. Quando ia entrar ele fechava, entrou, sentou, aí ele abria e punha o narizinho pra fora (risos)

PEDRO – A Puc, que raça que era a Puc?

TABÃO - Vira-lata.

PEDRO – Igual a Lola assim?

TABÃO - É

PEDRO – Desse tamanhinho?

TABÃO - Um pouquinho maior só. Mas fazia tudo. Essa aqui aprende, essa aqui ... Nossa Senhora!

PEDRO – E levava só ela então?

TABÃO - Só ela. E tinha os aparelhinho, tinha o portãozinho que ela abria.

PEDRO – E fechava?

TABÃO - Abria, fechava, ela abria a tramela, abria o portãozinho, passava e fechava a tramelinha. Ela dançava, pulava o aro, andava nas pernas dele, subia aqui, descia aqui. Você não vê o cachorro que de vez em quando eu mando pra Dani? Dançando...

PEDRO – Uhum. Que anda no ombro, desce no outro?

TABÃO - É... é... anda na perna. Tem um numa moça aqui no meu celular que é muito bom.

PEDRO – Eu não sabia que o Miguel fazia... então ele fazia aéreo, ele era adestrador...

TABÃO - Não, quando ele entrou no circo ele entrou de peão, diarista. Até não queria levar porque ele era menor. Depois é que ele começou a entrar pra ajudar no

Taxi Maluco, no Batalhão, de cômico, fez a roupa. Porque a primeira coisa que a gente põe... o cara vai desinibindo, depois ele resolveu fazer o passeio aéreo. Ensaiou, ensaiou... O Homem sem Medo, porque tinha que saltar sem rede. E ele acabou fazendo... Depois a gente foi montar o circo maior, aí ele entrava em dupla, mas foi... o cachorrinho mesmo foi depois que saiu de mim. Quando ele foi pra São Paulo, o Gope, que é o genro dele, o Gope... começou a ensinar o animal...

PEDRO – Gope?

TABÃO - Gope, é o genro dele que chama Ademar Emiliano que casou com a filha de criação da Tia Cecília, que a Cátia, então...

PEDRO – Ademar...

TABÃO - Emiliano. O Gope ele é vivo, ta aposentado, velho lá em Belo Horizonte, já separou da Cátia tem um monte de ano. Ele era globista. Muito bom globista. Ele aprendeu ensinar cachorrinho.

PEDRO – Só cachorro que ele adestrava?

TABÃO - É... é... adestrava. Aí ensinou... começou ensinar Puc, e o Miguelzinho com muita vontade ensinar ne?! Aprendeu e... é uma sequência. As pessoas ensinam em métodos diferentes, mas o caminho é o mesmo e chega no mesmo final.

PEDRO – Mas o Gope ele morava no mesmo Circo que vocês?

TABÃO - Não, o Gope entrou solteiro no circo do Geraldão. Quando eu fiz junção com o Geraldo...

PEDRO – Isso em que ano?

TABÃO - Ah...

PEDRO – Mais ou menos...

TABÃO - Eu era casado de novo, eu era casadinho de novo... 67, 60 e poucos.

PEDRO – Eu ia chutar 68.

TABÃO - É... por aí assim. O Gope era nêgo da cidade, entrou pra esse negócio de Globo, motoqueiro, tinha o Cap, tinha o Dirceu, tinha o Charles Torres (04:20). Então chegava na cidade, ficava aqueles motoqueiros o dia inteiro no circo pra conhecer os globista. E o Gope entrou e foi treinar, foi ensaiar, caiu muito até que ficou globista bom. Ficou uma vida fazendo Globo da Morte. Até velho ele fazia o Globo.

PEDRO – Ele fazia com quantos?

TABÃO - Naquela época...

PEDRO – 3?

TABÃO - É... naquela época era 3. Até porque naquela época as moto era muito maior. Hoje em dia não, as moto é leve, é pequenininha. A tecnologia avançou

muito. Naquele tempo não. 3 motona já enchia o globo. Porque o globo sempre foi a mesma medida, 4 e 20. Então existe uma distância um do outro cronometrada, senão não alcança. Porque o trabalho de ensinar globo, primeiro ne é um trabalho de 5, 6 meses só com bicicleta, fazendo horizontal pra não embaralhar a vista, porque é muita malha, a pessoa cai quando começa. E tem que marcar a porta. Porque é uma esfera metálica, se a pessoa não marcar a porta, ela não sabe se ta embaixo, se ta em cima ne, porque vira uma bola. Então a porta que é a base e o apito na boca, porque ninguém escuta, não da pra falar nada, tem que ser com o apito. Então os dois faz (imita som com a boca: 05:47). Se eu ficar te vendo e você ficar me vendo, nós não bate nunca, porque a gente ta se vendo. Não adianta olhar pra frente, você não tem nada na frente, se você olhar você pega o outro. Eu tenho que olhar só você e você olhar eu.

PEDRO – Mas o que deu na cabeça do Gope que ele foi adestrar cachorro?

TABÃO - Coisa de circo ne?! Eu não fui adestrar pombo... (risos)

PEDRO – Mas aí pra entender a sequência do tempo aí... o Gope era globista, aí no meio disso tudo ele foi adestrar cachorro, viu que tinha jeito...

TABÃO - Não, não... é porque aquela coisa, o cara vai antes pra ensaiar, o globo tem que esperar os outros ensaiar por causa do barulhão. Então ele ficava na beirada do picadeiro. O Bananinha tava ensinando cachorro.

PEDRO – Quem é Bananinha?

TABÃO - É um anãozinho. Ele ensinou também.

PEDRO – Qual o nome dele, Tabão?

TABÃO - Anísio. Ele morreu num acidente com o fusca. Ele tinha o carro dele ne?! Primeiro ele comprou uma Veraneio, os pedais, porque as perninhas dele era curtinha, pra puxar o trailer dele. Tanto que os guardas ria, porque parava, descia aquela tampinha, de macacãozinho, com a carteira. Que nem o Barri. Barri tinha um Chevrolet canadense, comprou... chegou num leilão, depois da guerra, ele comprou um cavalinho canadense Chevrolet e o volante era do lado ao contrário. Então o guarda vai do lado ao contrário que é onde é o Brasil aqui ne, aí tava o... era o Tombinho... Preguinho... não... um dos anãozinho, de macacãozinho, ele usava... porque os motoristas naquela época usava uns cap antigamente, sabe? Punha o macacão, aí o guarda ia do lado ao contrário que é o lado certo do Brasil, aí o anãozinho gostava de descer da porta, sabe? Daquele tamaninho, todo mundo ficava olhando aquilo...

PEDRO – Não tinha nem volante dali ...

TABÃO - Não, não! Aí o motorista descia do lado de lá. E a mesma roupa do motorista ele vestia...

PEDRO – Mas olha como você já desdobrou ne?! A gente começou falar do

pombo...

TABÃO - É... é... mudei pro cachorro...

PEDRO – Miguel... qual que o nome do Miguel?

TABÃO - Alípio Gomes Miguel.

PEDRO – Alípio?... (risos).

TABÃO - Gomes Miguel.

PEDRO – Tem cara de Alípio mesmo, o Miguelzinho.

TABÃO - É... eu chamo ele de Alípio até hoje. Agora assim na conversa eu falo Miguel porque...

PEDRO – Mas então o Alípio aprendeu com Gope? O Gope não tem nada a ver porque era de globo...

TABÃO - É globista, mas ele...

PEDRO – É nome artístico dele? Gope?

TABÃO - É... o Bira que pôs. Que ele chamava Ademar, aí o Bira que falou “não, tem que colocar um nome nesse sujeito” aí ficou Gope. Gope Richards. E o circo tem isso, o Charles Torres chama José Aparecido.

PEDRO – Não tem charme nenhum, né?

TABÃO - Não! Vai chamar “José Aparecido”(anunciando). Então não... chamava “Charles Torres e Gope Richards, os globistas internacionais!” (anunciando). Então tem isso...

PEDRO – Quando é que o Miguel?... tentar entender... o Gope ficava na beira do picadeiro vendo o... enquanto os outros globistas estavam achando o jeito deles, ali começou a treinar cachorro.

TABÃO - Não. Começou a ver treinar cachorro. O Bananinha é que tava ensinando. Sempre tem... que nem tem o professor Oliveira, sabe ensinar cachorro. Até nesse livro da Daniele tá o nome dele de 7º dia, de enterro, tem o cartão ali, aí eu lembrei dele, que ele trabalhou comigo. E ele tinha um cachorro matemático, que fazia conta.

PEDRO – Como é que ele chamava?

TABÃO -O nome dele mesmo é Bracardini.

PEDRO – Bra?

TABÃO - Bracardini. O nome dele era um, mas no picadeiro era Bracardini. Todo mundo conhecia ele como Bracardini. Era “O Mago dos cães matemáticos”. Era uma mesa com os números, com aquele negócio do cachorro morder e levantar o número. Então...

PEDRO – Mas ele fazia isso no meio do picadeiro?

TABÃO - Não, punha pra fazer o número no espetáculo...

PEDRO – Sim, mas no picadeiro dava pra ver?

TABÃO - Era uma mesa redonda com os números, o público tá vendo os números e ele do lado com o cachorrinho de gravatinha e o público tinha que dizer o número que o cachorro tinha que levantar, aí tinha gente que pedia o número 22, que não tinha. Mas dois dois tinha, aí o cachorrinho ia dando volta e olhando pra ele. Quando ele fazia assim com o pé...

PEDRO - O que?

TABÃO - Mudava o pé só de lugar... o cachorro tava olhando era o pé dele. Atenção! Aí mudava o pé e ele pegava.

PEDRO - Ele meio que apontava com o pé?

TABÃO - Não. Ele só mudava a posição. É que nem eu com os pôneis. Eu fazia o que queria com os pôneis, mas porque ele tava olhando pra mim. Ele aprende no reflexo condicionado né?! Eu pegava o chicotinho e quando fazia assim... “pemmm” ele cumprimentava.

PEDRO - Mas adestraram o pônei pra você ou você adestrou o pônei?

TABÃO - Adestraram pra mim, eu fazia assim e depois dei uma continuação.

PEDRO - Mas quando foi isso?

TABÃO - No Circo Munique em 1956

PEDRO - Em 1956 você entrou no picadeiro pra fazer número com pônei? E quem adestrou os pôneis?

TABÃO - O Pensado.

PEDRO - Pensado?

TABÃO - Pensado. O Uruguaio. Pensado é o sobrenome dele.

PEDRO - Qual o nome dele?

TABÃO - É da família Pensado. Chamava Romeu Pensado.

PEDRO - Mas o Romeu tinha os pôneis?

TABÃO - Não. Era dos Palácio. Era dos donos. Ele era um profissional, que por exemplo, tinha o Alaor que trabalhava com um cavalo persa pintadinho de branco, que dançava tango, baião, tem foto deles, desses animais, tem do Titi também, em casa. Então eu entrava e trabalhava com o Príncipe.

PEDRO - Que é o que? Um pônei...

TABÃO - Um pônei ensinado. Malandro. O meu era malandro. Tanto que quando ele não queria cumprimentar, olha o que eu fazia com o cabinho do chicote. Eu fazia “pan” (exibe). Quando ele não queria cumprimentar eu fazia assim... (exibe).

PEDRO - abaixava a mão.

TABÃO - Abaixava a mão, dava na canelinha dele... antes de chegar na canelinha dele, ele já abaixava e o povo aplaudia (risos). Se eu não fizesse isso o malandro não abaixava não.

PEDRO – vou só anotar aqui nessa lousa aqui o tanto que a gente já passou aqui. A Gê, Miguel que é o Alípio, aí tem o Gope, o Gope que vinha o Bananinha, como é o nome do Bananinha mesmo?

TABÃO - Anísio.

PEDRO – Vou botar aqui Anísio, Bananinha só pra lembrar.

TABÃO - Ninguém conhece ele como o Anísio, só eu.

PEDRO – Aí o Anísio viu o Oliveira?

TABÃO - Bracardini.

PEDRO – O Bracardini que tinha o cachorro matemático. Aí do cachorro matemático você disse que fez o número com os pôneis de...

TABÃO - Dos Palácios...

PEDRO – Mas quem adestrou os pôneis foi o...

TABÃO - Romeu Pensado.

PEDRO – Então olha só...

TABÃO - É que é uma cadeia ne. Você não tem como desligar

PEDRO – Mas vamos ver uma coisa. Vou tentar voltar aqui. Isso tudo nós estamos falando de... por volta de 1900...

TABÃO - Se contar pela Gê...

PEDRO – vou contar a Gê como o fim então. Porque ela acabou em 68...

TABÃO - Do Titi é 56.

PEDRO – Quem é Titi

TABÃO - Do Titi é o do Pensado, do Munique.

PEDRO – 56 então. Certo. Aí você falou do Bracardini que fazia o cachorro matemático...

TABÃO - Aí foi 58, Circo Arlay.

PEDRO – Circo Arlay.

TABÃO - Isso! Arlay.

PEDRO – é com “Y” será?

TABÃO - É! É!

PEDRO – Vou colocar aqui: cachorro matemático senão não vou lembrar.

TABÃO - Que não entendia nada. Só mudar o passo e ele pegava (risos)

PEDRO – Que era o mesmo tipo de truque, né?

TABÃO - É!

PEDRO – Aí vem o Anísio Bananinha e o Gope, na verdade, né?

TABÃO - Isso aí eu já era casado. 1966 então.

PEDRO – 66, eu tinha nascido. Bom, aí o Miguelzinho com você começou quando? Ele era menor, né?

TABÃO - Ah não. Miguelzinho eu era solteiro quando começou então foi 62, 63.

PEDRO – Mas ele na verdade, tinha o número com o cachorrinho dele que era o?

TABÃO - Não. Isso aí foi quando eu conheci ele. Agora quando ele fez esse número eu já era casado.

PEDRO – Então já era 70, já?

TABÃO - Por aí.

PEDRO – Aqui então 1970. Como que chamava a cachorrinha? Eu não lembro mais.

TABÃO - Puk

PEDRO – como é que ele escrevia? Com “qu” ou com “k”?

TABÃO - K.

PEDRO – Bom , aí começou a Gê... o Tabinha disse que lembra de ver...

TABÃO - Ela fez até esperando a Pati, ela fez até 73 por aí. 73. 74.

PEDRO – Oh Tabão, olha só! Só de adestrador... você deu um caminho só de adestrador. A data mais antiga aí é 56 no Circo Munique.

TABÃO - É. E eu trabalhei com um dos melhores adestradores que tem ali no livro da Dani. O Zoltan. Ele veio da Europa e trabalhou até no Sarrazani. E a filha dele, quando eu conheci ...

PEDRO – Como que chamava ele?

TABÃO - É... tem o nome do livro. Tem um nome, da a impressão que o sobrenome é brasileiro, mas vou te mostrar...

PEDRO – E ele adestrava o que?

TABÃO - Tudo! Tudo! Elefante, tigre. Tudo, tudo!

PEDRO – Muita gente fala dele mesmo.

TABÃO - Ele tava lá agora, tirei foto com ele...

PEDRO – Ta vivão...

TABÃO - Ta vivão! Tem a minha idade, mas ta mais inteiro do que eu. A filha dele que hoje é casada, tirou foto comigo, que eu conheci ela, ela tinha 9 anos. Vidrava lá vendo o pai na jaula com os tigres, depois quando o Orlando ficou doente, ela entrou naquele monte de leoa, leão, com 19 anos. Naquele livro da Dani, pega ali que eu vou te mostrar.

PEDRO – Ah não, depois eu vejo então. É o da História do Circo, né?

TABÃO - É! É

PEDRO – Ah depois vou tentar falar com ele então. Agora o Miguelzinho, vou tentar voltar do Miguelzinho então. O Miguelzinho começou olhar o Bananinha...

TABÃO - É... naquela época, o Bananinha que tava ensinando o cachorrinho...

PEDRO – Só não marquei uma coisa aqui que você deve ter falado lá. O

Gope também era globista.

TABÃO - Globista. O forte dele é globista.

PEDRO – Bom, é que todo mundo aqui então aprendeu vendo o outro fazendo.

TABÃO - Sempre foi. É uma sequência no circo. Não foi uma escola de circo é dentro do dia a dia do circo.

PEDRO – Mas é que engraçado Tabão ficar pensando assim... é uma coisa que precisa de tempo, Tabão. Não é uma coisa... O leigo quando ouve ele acha assim, que a pessoa treinava longe. Ah eu vou treinar lá no meu trailer, mas quando ta dentro da cerca...

TABÃO - É dentro do picadeiro. Lá a gente fazia horário... circo com 3 picadeiro, a gente ensinava saltos. Num pode ensinar o animal e outro fazendo coisas. Porque um atrapalha o outro. O animal tem que ser o animal. Você não ensina um cachorro com outro tocando uma música, conversando, senão ele não vai aprender nunca. É você e o animal.

PEDRO – Não importa o animal? Seja o cachorro, o pônei...

TABÃO - Tudo, tudo. Cansei de esperar o pessoal ir dormir no circo, eu e a Gê, ia lá pro picadeiro, ia lá acendia a luz, pra nós ensaiar. Porque se senta nêgo nas cadeiras conversando...

PEDRO – E é comum o pessoal ficar conversando...

TABÃO - Aí pra não pedir, pedir, você ia e esperava ficar aquele silêncio e nós ia com as coisas lá pro picadeiro. Porque tinha dois tipo de ensaio. Igual eu com a bola, ensaiar pra aprender e depois que domina, que sabe, ensaiava com a luz. Só que os pombos tinham que ensaiar com a roupa, com a luz e com a música.

PEDRO – Desde o início?

TABÃO - Se coloca outra música...

PEDRO – Ele não vai codificar, né?

TABÃO - Não. Tocou a música... o Zebum, um cavalo que chamava José, esse cavalo abria o som do circo ele tava no pasto, vinha com os pombos e ficava atrás da cortina, não precisava chamar. Esse zebum ele abria a torneira pros outros bichos beber água...

PEDRO – No dente?

TABÃO - É... ele ficava no fundo da cortina, esperando a vez. Tocou a música ele já ficava aquecendo lá no fundo, sozinho. Entrava no picadeiro, trabalhou, acabou o número, cumprimentou o público, aplaudia, saía um pônei atrás do outro, eles iam pro pasto lá no fundo...

PEDRO – Tabão, como é que, por exemplo...

TABÃO - O animal é mais responsável que o ser humano...

PEDRO – É mais focado ne Tabão? Tocou a música eu vou pra lá, porque sempre ganho um agradinho...

TABÃO - Isso isso...

PEDRO – Vou voltar agora no Miguelzinho... como é que o pessoal escolhia... cachorro por exemplo, ele tinha vários e escolheu...

TABÃO - Não, não. Eu sim. Os pombos eu cansei de doar... levar no parque que tinha muitos e soltar, nem pensava em escapar, só o Ferreirinha que levei lá e daí 4 dias ele tava na minha casa. Não sei como ele veio, que era longe demais...

PEDRO – Quantos pombos vocês tinham?

TABÃO - Eu tinha mais de 40.

PEDRO – Quando o número ficou pronto...

TABÃO - Uns 45 por aí. Porque a revoada era 30. Na roda gigante tinha 12.

PEDRO – Mas assim, dos 45 não eram todos que faziam tudo , né?

TABÃO - Não, não. Os do picadeiro era um, os do revoada eram outros.

PEDRO – Os do picadeiro eram quantos? Uns 5?

TABÃO - Não não. Os do roda gigante eram uns 10, 12. Tudo pombo-leque. Tudo branquinho. Eu troquei muito pombo. Tem uns que não aprendem nunca.

PEDRO – Mas você começou com um erradão mesmo?

TABÃO - Comecei, comecei.

PEDRO – Pombo de praça assim?

TABÃO - É... eu ia pegando os pombinhos...

PEDRO – Como é que você pegava os pombos assim?

TABÃO - Comprava. Vendia pombo no mercado. Hoje não. Hoje é mais difícil. Mas lá no mercadão de São Paulo eu comprei muito pombo. Comprei pombo russo, que tem uma pena assim... compre pombo de todo jeito. O leque pra mim era o mais dócil e mais bonito, com aquele rabo branquinho... ficou lindo ne?! Eu comprei um pombo-leque preto que não existe, foi uma coisa, ele fazia... (interrompe) Ué... mas não é no Brasil não.

PEDRO – Não sei.

TABÃO - Não é no Brasil não. Do Brasil eu conheço todo material de todo mundo.

PEDRO – É... esse parque não é no Brasil não.

TABÃO - Eu peguei um preto que ele entrou que nem uma luva no meu número. Sabe por que? Ele fazia tudo ao contrário. E ele era um palhaço...

PEDRO – Um pombo-palhaço... (risos)

TABÃO - Todo certinho e ele saiu o único ao contrário.

PEDRO – Você e a Gê que montavam a ordem ou alguém dava palpite?

TABÃO - Não não. A gente montava sozinho. A Gê era mais pacienciosa,

agradava mais eles, então... e eu era que nem um diretor, eu que levava, eu que explicava, eu que queria, as vezes tava explicando até errado, mas eu ia aprendendo. Eles me ensinavam, às vezes. Mas foi 3 anos.

PEDRO – E os aparelhinhos? Quem fez?

TABÃO - No começo era eu. Eu fiz tudo, tudo de madeira... fiz vários pra dar certo, fui quebrando a cabeça, depois eu fui vendo que a escada se pusesse certinho ele não subia

PEDRO – Tinha que ter um ângulo...

TABÃO - Você põe assim ele não fica, você vai fazendo assim, ele vai subindo. Aquela balança...

PEDRO – Ah, entendi! Se você põe inclinadinho ele sobe, você vai mexendo ele sobe mais rápido ainda. A escadinha é aquele que tinha um eixinho no meio?

TABÃO - Não não. Aquele é outro. É uma escadinha que tá lá em casa.

PEDRO – Ah tá lá?

TABÃO - Tá lá. Se o Tabinha não jogou fora. Coloquei num prego alto porque começaram a sumir com tudo, mas tá lá, cromadinha.

PEDRO – E não tem mais nenhuma, só tem escadinha, né?

TABÃO - Eu tinha tudo naquele quartinho.

PEDRO – O que que tinha?

TABÃO - Tinha tudo, tinha tudo. Tinha roda gigante, mas é um tal de arrumar casa...

PEDRO – Mas então tinha escadinha, roda gigante... tinha gangorra?

TABÃO - Tinha uma cela, que a gente colocava ele e girava ele assim ó...

PEDRO – Que nem um estribo?

TABÃO - Isso, isso. Tinha roda gigante, tinha... mas ocupava muito espaço... tinha dangling, desse que apareceu agora, cada um na sua...

PEDRO – aí eles subiam sozinhos...

TABÃO - Ele saía da mesinha e já sabia que tinha que ir

PEDRO – Mas como é que você entendeu, Tabão? Você colocava ração no lugar... o que que deu certo?

TABÃO - Olha, foi uma paciência... Eu tinha a ideia e ia tentando

PEDRO – Com a música também?

TABÃO - A música também.

PEDRO – Quer dizer que o pombo escuta e associa a música...

TABÃO - Associa. E a roupa branca. Ela conseguiu depois fazer uma roupa bem rosinha pra não ficar só o branco, branco.

PEDRO – Será que eles vinham a Gê como uma pomba gigante? (risos)

TABÃO - Não sei. Mas eles sabiam que ela ia agradecer. Deu mais trabalho foi

eu não deixar eles voar pra longe. Se cortar o rabo ele não voa pra lugar nenhum e se cortar a asa ele cai, não voa e se deixar a asa ele vai embora. Aí pegava três penas do lado de cá... fui testando na minha cabeça... 3 e enrolei uma fita durex

PEDRO – Perto do ombro?

TABÃO - Não. Embaixo. Três. Aí fiz com uma, fiz com duas, fiz com três. Aí ele voa, mas voa pouco. Aí punha a ração aqui e soltava...

PEDRO – Nela e em você?

TABÃO - Nela, nela.

PEDRO – No vestido?

TABÃO - É . é. E por que? Eu colocava aqui pertinho aí ele vinha comia e ia nela e a gente ia, ia, ia... nada de ter pressa.

PEDRO – Todo dia vocês faziam isso? Mesmo horário?

TABÃO - É. Aí eu botava 20cm, só. Aí abria e ele ia lá. Aí ela vai lá, dava mais. Aí mais 10cm, depois mais 20 até que era 5 metros, 6 metros. Depois eu soltava na beira do picadeiro e ele ia nela.

PEDRO – Nossa e quanto tempo levou...

TABÃO - 3 anos.

PEDRO – Pra montar o número e estreiar?

TABÃO - É.

PEDRO – Quase mil dias...

TABÃO - E isso que depois de pronto a gente ensaiou uns 6 meses a noite com a luz, e depois ao ar livre. Porque quando eu vim pra São Paulo não tinha circo, eu tinha que trabalhar onde vinha.

PEDRO – então mudou o ambiente também.

TABÃO - Nossa...

PEDRO – Então quer dizer que primeiro ambiente dos pombos foi... você treinava só no picadeiro ou em qualquer lugar?

TABÃO - Só no picadeiro, com as luzes acesas...

PEDRO – No começo Tabão?

TABÃO - No começo.

PEDRO – Então você pegava as gaiolas e ia pro picadeiro... pegava de um em um...

TABÃO - Isso... muita paciência.

PEDRO – Isso depois que você já tinha encontrado o tipo de pombo.

TABÃO - Isso. Pra encontrar o tipo de pombo foi no picadeiro também. Tudo no picadeiro. Em casa não dá, dentro dum ônibus você não tem espaço.

PEDRO – Achei que era assim num ambiente, tipo num quintal, sabe?

TABÃO - Não não. Não dá.

PEDRO – muita distração, né?

TABÃO - É outro pombo voando na casa. Não dá.

PEDRO – E o pessoal dava muito palpite?

TABÃO - Dá.

PEDRO – Os outros artistas? Sentavam pra ver, né?

TABÃO - Tem cara que... mas isso não tá bom. Aí eu falei: você não sabe nada. Eu sei e não é assim. Eu também não sabia, mas eu sempre com uma determinação na cabeça. Porque eu achei e a Gê queria fazer...

PEDRO – E por que a Gê invocou de fazer? Foi você ou foi ela?

TABÃO - Foi eu e ela. Porque ela queria fazer um número de picadeiro. Primeiro ela fez caixa de espada...

PEDRO – Ela era partner do mágico?

TABÃO - Ela era a mágica. Fez caixa de espada. Chegou a fazer com o Tabinha entrando, eu tenho foto. Fez com a filha do Catatau, com a Cidinha. Eu mandei fazer o aparelho, fez a mala. Porque ela queria trabalhar no espetáculo, entendeu? E o pai dela foi embora e ela queria ficar...

PEDRO – O pai da Gê foi embora logo que vocês casaram?

TABÃO - Não. Foi ter o Tabinha e meu cunhado desentendeu com outro lá e foram embora, aí quando eu fiquei sabendo fui lá de avião ver eles em São Paulo...

PEDRO – Tentar...

TABÃO - É... é... porque tinha a impressão que eu tava macumunado lá pra dispensar o homem... dispensaram... não sei como é que foi, mas ele tinha uma banda, foi até bom pra ele, porque senão podia tá em circo até hoje. Aí o que que aconteceu? A Gê queria trabalhar, porque ela não tinha bala, não tinha nada. Aí falei com a lara, aí botou um tabuleiro de bala pra ela, pra vender as balas, chocolate, pra entrar um dinheirinho. Aí ela começou entrar na apresentação porque antes ela ficava no coreto tocando música, aí ela começou a entrar na apresentação de partner, aí eu coloquei ela pra entrar comigo, aí começou pegar carimba de espetáculo, de luz, maquiagem, foi quando ela queria fazer o número dela. Aí eu falei...

PEDRO – Do nada ela invocou?...

TABÃO - Foi. Que queria ter um número. Aí eu comecei a ter ideias. Aí eu falei... negócio de altura, nada disso. Você não nasceu...

PEDRO – Ia demorar muito pra fazer.

TABÃO - Não, não... pra quê? Aí achei um número que ninguém fazia. Era a Herta do Orfei, a Erma, teve outros que viram ela e foi fazer. A filha do Maluco, já faleceu, Deus a tenha em um bom lugar... ela morreu bem moça.

PEDRO – Maluco era palhaço?

TABÃO - Maluco era dos Irmãos Alves e ela fez o pombo uma vez que me

deu dó. Ela foi trabalhar no Ibirapuera, ela nunca tinha trabalhado em ginásio. Eu já tinha trabalhado em Ginásio, no campo do Santos, dentro do campo de futebol e o número foi perfeito. Aí ela foi trabalhar no Ibirapuera, na festa do metrô, ela chegou lá e foi botar os pombos lá no ginásio antes, foi dar uma passada com o marido, os pombos subiu tudo lá pra cima, ninguém desceu, ligaram urgente pra mim ir lá e fazer o número lá. Eu e o Chiquinho, Francisco Rodrigues, “Taba do céu, tem um enunciado aqui, e a mulher não consegue pegar um pombo”. Aí eu cheguei lá...

PEDRO – Ela nunca treinou...

TABÃO - Coitada... “vamo que vai dar certo!”... num deu não. Lá onde morava tinha um ginásio lá que chamava Lauro...

PEDRO – Lauro Gomes.

TABÃO - Lauro Gomes, eu ensaiei lá. Ensaiei naquele Lauro Gomes. Fui lá pra ensaiar. É. Lauro Gomes. Eu tinha que me esforçar, eu precisava ganhar cachê. Então, você com pombinhos, você vai chegar lá...

PEDRO – Então você estreou então em qual circo?

TABÃO - No meu circo.

PEDRO – Sim. O nome?

TABÃO - Grand Rosado Circo. Na época em que estreei a gente tava trabalhando com um número, até fiz junção com o Milton, ele tinha dois elefantes. A Nora tinha um grandão que era Semba. A Nora que fez os armários pra Gê, que ela veio dos Norte-americanos, e ela tinha ideia, foto, ela que fez aqueles longos bonitos da Gê, e lenço e estola e deu uma garibada ne?! E ajudou a Gê a fazer essas roupas Maria Antonieta, que ela já tinha tido na Europa esses números de pombos e ajudou bem o guarda-roupa ne?! Aqueles chapéus, aqueles brincão desse tamanho, que na orelha nem dava pra pendurar, ficava no próprio chapéu, aqueles brincão, bonito sabe?! Uns cílios postiço, unha, porque no picadeiro se entrar assim fica que nem morto lá dentro, tem que ter...

PEDRO – Você entrava junto? Você ficava de partner da Gê? Usava smoking?

TABÃO - Eu tinha summer de cores, bonita... e o Tabinha já fez com a Gê. Porque uma vez, até foi muito interessante. A Gê como é determinada ne?! Eu tava num circo e fui a São Paulo pra conversar com o Barrica que me ofereceu um negócio bem interessante. Muito bom o negócio. Barrica queria que eu fosse trabalhar com ele. Nem tanto pelos números, o Barrica queria que eu fosse o testa-de-ferro, o gerente, ajudar a tomar conta de tudo, tava pra separar da família, então ele queria formar a equipe dele e foi atrás de mim. Eu fui acertar pessoalmente, nada de telefone, nada de “ah, não entendeu bem”, eu gosto de tudo certinho. E deixei a Gê no circo, fazendo os números dela, o Globo era meu. O globista eles

pagavam, mas o globo era meu. E eu tinha feito um negócio com os cara que eu tinha pego acho que que 6 leão, 6 leão pequeno e deixei com a Gê. Quando eu viajei o Robatini veio dar um de mão com a Gê, chegou e mandou tirar o meu assoalho da minha varando pra por num caminhão de tora que ele arrumou, que não tinha carroceria, pra por a jaula em cima e mandou pegar meus leãozinho pra por na passeata e eu não tinha negócio com ele. E esse negócio com leãozinho, quando é novinho não pode, senão a fêmea mata eles. Aí a Gê foi falar com ele. E ele “Olha, quem manda no meu circo sou eu, se quiser ficar aqui tem que ser assim”. Aí a Gê falou assim “Ah é? Então o senhor é o ditador, tem que ser assim? O senhor manda no seu circo, não nas minhas coisas. Pode descer o leão. Pode parar de armar o globo, o globo é meu. Parou! Terminei agora. Já não sou funcionária do senhor”. “Ah, mas tem que esperar seu marido chegar”. “Não não. Ele deixou autoridade pra mim pra eu resolver as coisas, não é porque ele não tá aqui”... desse jeito... E nisso a turma doida pra ver o homem se fuder, porque ele era o cão chupando manga, babacão, autoridade né... pararam de armar o globo, desarmaram, botou lá fora, foi na rua, arrumou um caminhão, chamou o Dedé e perguntou “você leva até Vitória, meu caminhão? Que lá tá o circo Bartolo...” Tava em Colatina... “eu vou e lá eu ponho meu ônibus no fundo, que eles conhecem meu marido”... a Gê nem conhecia eles... “eu vou lá e explico e eles vão me deixar ficar lá no fundo e quando o Taba voltar, eu vou ligar pra casa da minha mãe e ele me encontra lá no Bartolo e de lá nós vamos pro Barrica”. No dia da armação... tirou globo, tirou os bichos, tirou tudo

PEDRO – Acabou os números também...

TABÃO - Aí vem com “quem manda aqui sou eu”. “Não, vem querer dar ordem aqui, tirar meu assoalho. Se o senhor chega aqui e fala Dona Gê eu posso pegar o assoalho e depois eu mando colocar, agora o senhor vem falar que tem que ser como o senhor quer. Não, o senhor tá pegando o que é meu...”

PEDRO – Começando errado, né?

TABÃO - É... se o senhor chega e fala... ah que eu tô sem assoalho, mas “aqui dentro do meu terreno quem manda sou eu e senão for assim, desocupa o lugar”. Falar isso pra Gê?

Aí cheguei do encontro com Barri, na casa da minha sogra, aí ela “oh, a Gê ligou duas vezes”, 027. Mas 027 é Espírito Santo. Aí eu liguei e era o telefone do escritório do circo, Circo Bartolo. Aí eu falei, aí “ah não, vou chamar”. Você sabe que a Gê já tava trabalhando no espetáculo, chegou lá e já falaram “oh Dona Gê, já falaram do seu número, pode colocar no espetáculo?” E quem entrava com a Gê era eu. Aí o Tabinha falou “pode deixar que eu faço”.

PEDRO – Entendi...

TABÃO - Como o Tabinha tinha summer e entrava na caixa de espada, com a

gravatinha borboleta...

PEDRO – Já tinha uma rotinha...

TABÃO - Já sabia, me ajudava no ensaio, foi maravilhoso, tanto que Bartolo queria que ficasse lá. Mas aí eu já tinha dado a palavra pro Barrica, daí eu fui de Colatina pra São Luis Gonzaga...

PEDRO – Então deixa eu só fazer um parêntese... O Tabinha chegou a fazer quantas entradas então?

TABÃO - No picadeiro? Olha, ele fez caixa de espada com a Gê e ajudou a Gê muitas vezes...

PEDRO – Nessa dos pombos foi o que? Um, dois anos?

TABÃO - Não não! Dessa do Bartolo foi uma semana. Mas aí ele fez outras vezes quando precisei viajar...

PEDRO – Então a Gê deve ter dado uma ensaiada com ele pra fazer igual você fazia? Porque você fazia o que? Abria a gaiola...

TABÃO - Eu era o que punha mesa, tirava mesa, pegava os pombos...

PEDRO – Só os aparelhos...

TABÃO - É... colocar os aparelhos no lugar certo e tirava os pombos tudo, quando entrava no picadeiro eu já entrava com todos os pombos em cima da mesinha. Os que trabalhava no picadeiro, a Gê entrava com dois, quando abria a cortina, focava o holofote nelas, ela soltava e os pombos vinha na mão dela. Ela fazia o passo de valsa...

PEDRO – Então você montava os aparelhos...

TABÃO - Isso.

PEDRO – E enquanto você montava os aparelhos tinha alguma coisa? Tinha palhaço antes?

TABÃO - Quando anunciava num podia misturar palhaço com os aparelhos. Quando anunciava eu já entrava com dois que era os que começava.

PEDRO – E tinha música?

TABÃO - Tinha.

PEDRO – Já entrava com a música.

TABÃO - Entrava e anunciava ela. Ela ia lá no picadeiro com dois pombos, tocando valsa, ela dançando a valsa e os pombos papapapapa e ia na mão dela. Enquanto isso eu ia colocando os aparelhos dela.

PEDRO – Ah, lá atrás?

TABÃO - É. Aí eu colocava uma mesa assim que era um pedestal, que nem esses pedestal de música e aí já vinha e já fazia um número.

PEDRO – Eles já vinham lá de dentro em cima da mesinha...

TABÃO - Lá do fundo, eles ficavam ali esperando.

PEDRO – E eles não ficavam ouriçados de ouvir a música não?

TABÃO - É...

PEDRO – Porque se a Gê entrava primeiro com os pombos, né?

TABÃO - É... é... eu entrava com eles, mas eles já sabiam....

PEDRO - Mas era rápido, né?

TABÃO - E eles sabiam... tanto que tinha número tocando música que alguns faziam e outros não faziam. Quando punha o aparelho que aquele fazia, você morria de rir porque voava só aqueles do truque, os outros ficavam parados. Já sabia que era ele.

PEDRO – Aí então a Gê entrava, fazia uma... você colocava a mesa.

TABÃO – É.

PEDRO – Montava todos, aí ela dava uma volta, ia pra mesa.

TABÃO - Aí eles voavam, vinha tudo pra mesinha, aí ela fazia assim com a mão mostrando o aparelho, aqueles daquele aparelho iam. O bonito era o da roda gigante que cada um ia numa cadeirinha e dois voava por último ia no rolo, umas lâminas de vidro e eles iam assim querendo e o rolo virava e a roda ia girando... Eu quis fazer com motorzinho, eu quis fazer porque depois que veio na cabeça que o rolo virava, o rolo era grande, então a volta do rolo a roda gigante virava e eles faziam o contra-peso, eles próprios ajudava... o bonitinho era aquele do estribinho, ele com o rabinho assim freando, na hora de parar (risos)... é uma coisa assim...

PEDRO – Natural dele?

TABÃO - Eu não consigo fazer mais. Não tenho...

PEDRO – Mas então qual era a sequência então, Tabão? Ela, você, aí vocês iam fazendo aparelho por aparelho...

TABÃO - O último, quando terminava na roda gigante, quando...

PEDRO – Ou melhor, quantos tinham? Quantas evoluções tinham?

TABÃO - Ah tinha 8 diferentes.

PEDRO – Ah tá. 8 aparelhos diferentes?

TABÃO - Não. Aparelho tinha a escada, a bola de espelho, que era uma bola de isopor, o estribo, o dangling, a roda gigante e a girandola. A girandola era um eixo com dois aros, e ficava um em cima e um embaixo e o do meio é que rodava tudo e eles batendo asa. O povo aplaudia de pé, aplaudia de pé. E a revoada. Aí nesse final eu dava a volta e quando ela tava fazendo um número mais lento, eu ia lá na porta das cadeiras, o porteiro já ficava lá segurando a tampa do cesto e o circo lotado. Quando tocava a música final eu só abria as duas tampas e eles já saíam doidos (faz som da revoada com a boca) voava em cima do circo e ia tudo nela. Aí eu soltava um só, o povo ficava admirado, um só com um fiozinho de nylon e a bandeirinha do Brasil, aí vinha e sentava bem naquela coroa lá da princesa, aí o circo vinha abaixo ne. Eu trabalhei... a Gê trabalhou com esse número no Municipal,

ela trabalhou naquele Anhembi, teve um festival dos 3 melhores números do ano. Foi os elefantes do Tihany, os Tigres do Orlando Orfei e o número de Pombos da Gê. Olha que naquela época...

PEDRO – Fora o Tabinha, a Dani também assistia ensaio?

TABÃO - A Dani era pequena ne?! Mas acho que ela assistiu sim.

PEDRO – É que ela não tem muita diferença do Tabinha, né?

TABÃO - Assistiu sim. Era pequena ne. Era criança. Mas ela deve lembrar de alguma coisa porque era um tal de levar pombo, buscar pombo, fiz vários tipos de viveiros, eu andava feito doido pra comprar cesto, hoje você acha em qualquer lugar, naquela época eu tinha que ganhar de quem teve a cesta de Natal que era uma cesta que tinha duas tampas pra eu conseguir um cesto daquele. Porque aquele cesto é que abre duas tampas e eles voam ne. E pra mim fazer cachê com isso tudo, sem carro, de ônibus, entrando pelo fundo do ônibus.

PEDRO – Nossa, como é que você levava tudo isso no ônibus?

TABÃO - Só Deus sabe, num é?! Parava lá no Largo do Paissandu e lá vinha a kombi do Chiquinho...

PEDRO – Fora os vestidos ne?! Mala e mala, né?

TABÃO - A Gê merece tá no céu. Era bolsas de... que era mais fácil, o vestido até que não pesava nada, mas era...

PEDRO – Volumoso, né?!

TABÃO - Chegar em casa meia-noite, meia-noite e meia, descer com aquilo no ponto de ônibus, ficava o Tabinha tomando conta e eu levando pra casa. Até comprar meu carro, aí quando comprei meu carro aí mudou tudo.

PEDRO – Quantos anos vocês trabalharam com os pombos, Tabão?

TABÃO - Olha, eu trabalhei o tempo... depois que eu parei, a Gê ainda... Você vê como a Gê gostava de fazer o número. Eu tava no Rio Grande do Sul com o gerente e ela pra não perder o número, o caminhão do Roberto foi a São Paulo a serviço, ela pôs tudo em cima do caminhão e veio na cabine com o motorista lá pro Rio Grande do Sul pra fazer o número quando ela vinha me ver pra não perder o número. Porque eu tive que fazer muito cachê, trabalhei nesse parque que teve aí em São Paulo, o Play Center. Trabalhei lá nas festas. Arrumava palco. Eu chegava pra fazer cachê. Chegava no café e onde fosse eu ia. Trabalhei com o Chiquinho. Acostumei trabalhar em qualquer coisa. Trabalhei em jardim, trabalhei em penitenciária, trabalhei em negócio de criança abandonada, na onde tem nêgo pirado...

PEDRO – Trabalhou por muito anos, né?

TABÃO - Em São Paulo trabalhei uns três anos.

PEDRO – E como é que vocês resolveram parar?

TABÃO - Então, eu saí do Barri pra mim estudar os filhos, né?

PEDRO – Isso foi em mil novecentos e...

TABÃO - 78 por aí.

PEDRO – Aí parou o número?

TABÃO - Não! Parei em São Paulo a trabalhar com os números...

PEDRO – Não, quando você parou o número?

TABÃO - O número eu parei quando já foi pra trabalhar com o Roberto. Já foi oitenta e tanto.

PEDRO – Três? Quatro?

TABÃO - É. Por aí. Eu fui pro Roberto, aí fiquei... Passei a ganhar dez vezes mais o que eu ganhava como artista aí eu falei “pra que isso?”.

PEDRO – Aí vocês resolveram soltar?

TABÃO - Os pombos? De jeito nenhum. Ofereceram tudo que foi dinheiro pra eles. Aí eu falei “não, que vocês vão é passar fome nesses mágicos.” A Mara quis comprar... não, eles moram lá num terreno, cachorro fica lá amarrado, no sol quente, sem beber água. Meus pombinhos trabalhou comigo a vida toda. E eu trabalhando com o Roberto Robatini, eu cheguei em Garça e fez amizade com o prefeito, a mãe do Roberto morava em Garça aí ele viu... a Gê foi passear, ele viu o número e ficou encantado, aí ele falou “eu crio pombos, eu tenho uma chácara, eu tenho um viveiro que o senhor precisa ver”, eu fui na chácara num churrasco lá e ele tinha um viveiro maior que essa casa aqui... coberta de sapé, por causa do calor ne, e tinha água, tinha um monjolinho, tinha arvorezinha dentro, tudo de tela em volta, uma sombra... o cara era rico, na chácara dele tinha zelador, ração. Aí eu pensei “nossa, aqui que era o lugar pros meus pombinho acabar a vidinha deles, aqui eles vão ficar no paraíso.” Aí falei pra ele “esses pombo, eu vou trazer pra cá quando eu parar”. “Ah! Uns pombo artista desse?!”. “Um dia eu vou ter que parar. Eu vou morar em Ribeirão Preto, que eu queria morar em Riberão e eles vão ter que ficar na gaiola que nem preso pro resto da vida. Você já pensou esses pombos tudo preso?

PEDRO – É... não dá, né?

TABÃO - Aí que que eu fiz? Arrumei uma caminhonete do Roberto empresta e peguei os dois viverão grande que eu tinha. Que eu tinha dois viverão pra viajar, que viajava em cima do meu carro. Meu carro tinha um bagageiro, era de cantoneira, de tela. O viveiro tinha um tabuleiro embaixo que você tirava, tirava os jornais, eu forrava de jornal e punha, ele cagava e eu tirava, senão era um trabalhão lavar gaiola todo dia. Então era sempre limpinho, porque os pombos pra trabalhar no espetáculo tem que tá limpinho, não pode estar sujo. Então eu andei de Ribeirão Preto à Garça, deve ter uns 180km, aí eu arrumei a caminhonete emprestada, botei os dois viveiros em cima e fui lá no prefeito. E ele “eu não acredito! Você vai me dar”. Aí eu “Vou dar um presente pros pombos. Você vai me ajudar, você ta me

ajudando, você vai deixar eles morarem aí.” E ele “mas é claro”. Aí já fomos lá, já soltamos, e eles voaram. Tinha pombo da raça deles, tinha água, eles foram beber água limpinha, ficou livre, pronto!

PEDRO – Será que se colocasse a música eles juntavam tudo, Tabão?

TABÃO - Ah se fosse em seguida sim. Agora aqueles já morreram, já é filho...

PEDRO – Mas vocês chegaram a voltar pra ver?

TABÃO - Fui.

PEDRO – E aí?

TABÃO - Só tinha 2. A Selmari e Dona Augusta que venho tudo na beira...

PEDRO – E como que você conhecia os pombos?

TABÃO - A Gê conhecia todos, nome por nome.

PEDRO – Sério?

TABÃO - A Gê conhecia todos.

(risos)

TABÃO - Só teve um que não aprendia nada, chamava Ferreirinha, era pombo comum e ele era muito malandro, meu deus do céu, deu muito trabalho. Aí eu peguei ele e levei lá pra...

PEDRO – É o que fazia tudo ao contrário?

TABÃO - Não, não. Esse era o pretinho, esse era um artista. Olha, eu não sei. Todo mundo ria no ensaio porque ele fazia tudo ao contrário. Todo mundo certo e ele o errado, tudo mundo subia e ele descia, aí eu pus ele no número, aí o povo ria...

PEDRO – Ele ficou do começo ao fim?

TABÃO - Do número.

PEDRO – Viveram bem então, né?

TABÃO - Comigo eles trabalharam...

PEDRO – Morreu quase nenhum assim?

TABÃO - Uns dois. Ficou doente, mas cuidava muito. Não tinha piolho. Nós descobrimos com o veterinário, levantava as asinhas e jogava um pozinho e não teve nada disso. O pombo se tiver limpo...

PEDRO – Sem doença, ne?

TABÃO - Água mineral, tinha a água e punha umas gotas de remédio, num da lombriga, não da nada. Você vai aprendendo com os veterinários, né?

PEDRO – To achando que a gente tem pouca foto, Tabão.

TABÃO - Num tem nada. Se fosse em outra época, tinha. Mas era caro pra você trazer um fotógrafo. Esse eu bati lá no... era questão de sobrevivência... ganhando mal, fazendo cachê, na outra semana você não sabia se ia trabalhar. Fim de ano eu fazia tanto cachê, que recebia, véspera de Natal é que a gente saía pra comprar alguma coisa pras crianças. Comprar no dia de Natal... comprar as coisas

pra fazer a ceia, e era só um risoto, um franguinho assado, pra dizer que comemorou ne. No circo tinha mais ceia que era o dono que fazia, aquela ceia no picadeiro, do que nós sozinho. Não foi muita beleza não.

PEDRO – Tabão, só voltar um pouquinho que eu lembrei que você falou que a Gê invocou de fazer número. Aí a primeira tentativa foi magia.

TABÃO - É que eu não ia ensinar nada de ginástica pra ela.

PEDRO – Aí você comprou os aparelhos?

TABÃO - Mandei fazer. Eu sabia onde fazia.

PEDRO – Mas o que aconteceu? Ela não gostou?

TABÃO - Não. Não. Ela queria os pombos, né?

PEDRO – Mas ela ficou quanto tempo de mágico?

TABÃO - Ah não. Ela no circo... porque caixa de espada não precisa ser mágico...

PEDRO – É truque, né?

TABÃO - Não é manipulação. Não tem que ter habilidade como todo magico ne. É mágico de aparelho grande. É o Mala moskovita.

PEDRO – Mas ela que era a estrela?

TABÃO - Ela era a estrela.

PEDRO – A mágica, né?

TABÃO - É... eu tenho fotografia dela.

PEDRO – E ela fez quanto tempo?

TABÃO - Ixe, o tempo todo quase que de casado.

PEDRO – E treinou muito?

TABÃO - Não. Ela já tinha uma habilidade danada.

PEDRO – Mas essa sequência...

TABÃO - Mas não trabalhou pros outros. Ela trabalhou no meu circo, Circo do Geraldão... ela assistiu em outros circos número de magia e eu falei pra ela “olha, o mais rápido e que não exige tanto ensaio, é a mala de espada, que eu faço o aparelho e você fazia a magia. Que hoje caixa de espada num tem nada. Hoje caixa de espada é mais moderna, né?

PEDRO – Mas nunca cruzou de fazer magia e pombo juntos?

TABÃO - Fez, fez! No mesmo espetáculo.

PEDRO – Legal. E esses foram os dois números que a Gê fez?

TABÃO - É. E tocou no espetáculo.

PEDRO – Ah sim. Orquestra.

TABÃO - Mesmo depois de casada, o pai pegava baile, a única que falei foi “não aceito e não recusa ajuda a seu pai”. Ele gostou de eu deixar, porque ele achou que eu não ia deixar. Como que não ne?! Foi criada junto com a família tocando, né?

PEDRO – É porque agora, a gente foi há pouco tempo no Circo Mirage aqui e a gente percebeu que tinha poucos números, mas eram números bem cuidados, uma iluminação muito boa, não tinha um palco grande... Muito bom. E to associando ao número de magia. O rapaz que fazia... o mestre de pista, ele não fazia dupla com os palhaços, ele só apresentava os números, ele fazia malabarismo com bolas, subia, descia o palco... e fez número de magia. Era bem isso mesmo. Tinha muitos números, mas poucos artistas...

TABÃO - Eu liguei pra Dani naquela época e falei “procura o Ti, que o Ti é muito bem quisto lá, mas aí ela disse que não viu ele, mas já tinha resolvido lá...”

PEDRO – Mas a característica que eu to associando é que esse circo é muito parecido com o Mirage. Faziam vários números, mas faziam bem. Então esse fazia mestre de pista, fazia malabarismo e fazia magia. O palhaço fez umas 4 entradas. Tinha um belo número de tecido. Tinha força capilar, teve uma moça que fez de força capilar. Mas não eram muitos números. Mas você ta falando num jeitão aí que a Gê entra duas vezes com número. Depois do intervalo ne?! Ela fazia na segunda parte?

TABÃO - Os dos pombos era melhor. Sempre o melhor você deixa mais profundo do espetáculo e vai subindo que nem uma escada ne, porque se você começar com um estrondo no começo e depois vai caindo o povo guarda mais o que termina.

PEDRO – Eu vou parar aqui e depois eu vou voltar porque queria que você falasse mais do Miguelzinho.

TABÃO - Falo. O dia que quiser ir no Miguelzinho... o Miguelzinho ta meio cansadão, mas ele é bom. Tia Cecília então... ela viajou, ela fez lira, trapézio, tecido...

FIM

ENTREVISTA COM CECÍLIA BERALDO ROSA EM JULHO DE 2018

CECÍLIA – Mas você entende mais de teatro ou de...

PEDRO – Eu? Então CECÍLIA, essa entrevista aqui eu estou usando no que? Eu tô fazendo um doutorado. E meu orientador tem muito interesse em circo. Ele trabalhou em circo, aí ele falou “olha, eu quero você entreviste pessoas que viveram aquela fase do circo de família ainda e, que principalmente fizeram várias coisas dentro do circo.”

CECÍLIA – Se for do comecinho é o seguinte...

TABÃO – Ela foi minha partner.

CECÍLIA – O circo-teatro Universal na época, chamava Universal... era só Teatro. Então ele foi em Piraju que é a minha cidade...

PEDRO – Conheço Piraju, beira do Rio Bonito.

CECÍLIA – Eu não sei se eu já era nascida, mas a mãe dele foi no circo e ela apaixonou pelo pai dele (TABÃO). Que é o Arlindo Pimenta ne. E ela ficou... o circo ficava meses na cidade... deu tempo de namorar. Só que aquele tempo antigo era tudo rígido...

PEDRO – Pedir pro pai...

CECÍLIA – Namorou, casou! Então, o meu pai quando o circo saiu da cidade e foi embora, ele não lembra porque não era nascido...

PEDRO – Que ano era isso?

CECÍLIA – Ahhh...

PEDRO – Só pra eu saber mais ou menos...

TABÃO – O Zezinho nasceu em 32, então foi 1931.

PEDRO – Ah tá bom, já.

CECÍLIA – Aí o meu ficou sabendo do namoro dos dois, foi lá e chamou esse “seu Arlindo” ne, que era mocinho, bonitinho, galãzinho, olhos verde ne?! Meu cunhado era bonitinho. E aí falou “não, você não vai embora, eu vou, o circo vai e eu venho, volto pra casar com ela”. E minha irmã tinha 14 anos pra 15, nessa época. Aí meu pai falou “não, você vai casar primeiro, depois você pode ir embora e levar minha filha”. Aí fez o casamento dos dois.

PEDRO – Eita

CECÍLIA – Aí ficaram casados muito tempo, teve o primeiro filho que faleceu, o primeiro filho...

PEDRO – Aí ele casou e já saiu em viagem.

CECÍLIA – Já! Já saiu! Já levou ela pro circo-teatro.

PEDRO – Qual que é o nome dela?

CECÍLIA – Graciana Pimenta, né?

TABÃO – É minha mãe.

Cecilia – É a mãe dele! Aí ela foi embora, teve filho, etc e tal. Aí passou muito tempo é... meu pai, nós morávamos em Avaré, e meu pai era casado pela segunda vez. Só que a minha madrasta, era minha madrasta, ela não gostava de mim.

PEDRO – Era má-drasta...

CECÍLIA – Era má-drasta mesmo! Aí ele ficou muito ruim, doente e tinha meu irmão Chiquinho, que era o mais velho na época ne. Aí ele chamou meu irmão Chiquinho e falou “olha, se acontecer alguma coisa comigo, você dá a Cila – que meu apelido era Cila – você dá a Cila pro compadre Arlindo.

PEDRO – Era mesmo um padrinho, né?

CECÍLIA – E respeitava muito esse negócio de compadre, hoje em dia nem usa mais. Mas você dá pro compadre Arlindo pra Graciana criar ela. Acabar de criar. Eu tinha de 9 pra 10 anos. E aí aconteceu que ele faleceu e eu vim pro circo, circo-teatro.

TABÃO – Aí começou essa história (risos).

CECÍLIA – Com o Arlindo e minha irmã. Então nasceu mais 5 filhos, passou tudo nesses braços aqui. Tinha ele (TABÃO), o Bira, que era o mais velho ne, e a lara, que era a menorzinha que tá lá em Ribeirão. Então eu fui criada por eles e aprendi o teatro.

PEDRO – E você foi com quantos anos então?

CECÍLIA – 9 a 10 anos de idade.

PEDRO – Então nós já estamos em 1940 e alguma coisa...

CECÍLIA – É... então. Aí eu fui criada ali com eles, né? No teatro. Fazendo Então a gente fazia anjinho, apoteose... quando tinha apoteose de algum santo, quando tinha na peça, né? Alguma coisa... Então era eu, ele (TABÃO) e o Bira. Então, ele fazia anjinho, eu também fazia, ganhava um trocadinho do dono do circo pra agradecer as crianças, né? (ROSA, 2018).

PEDRO – Esse era o Circo...

CECÍLIA – Universal. Do sr. Maximiliano Bernardes. Compadre de todo mundo, batizava tudo quanto era criança que nascia no circo.

PEDRO – Mas quando você chegou no circo... tava lá sua irmã...

CECÍLIA – Tava

PEDRO – Você demorou pra ir pro palco ou já foi logo assim?

CECÍLIA – Não, primeiro a gente vai fazendo, como se diz, comparsaria ne?! Naquele tempo era isso, hoje como eles chamam?...

PEDRO – Uma figuração?

CECÍLIA – Hoje é figuração, mas naquele tempo era comparsaria, então

precisava de um anjinho pra ficar no altar não sei com quem, a gente ia, né?... A criançadinha... era eu, ele e o Bira.

PEDRO – Mas isso você lembra se foi rapidinho... você chegou no circo, já foi morando e de repente já fazia comparsaria?

TABÃO – Já, já... circo não tinha esse negócio...

CECÍLIA – É... de repente já fui entrando, porque eu era menina também...

PEDRO – E você lembra assim a sensação assim de entrar no palco?

CECÍLIA – Não não não!

PEDRO – Não teve medo, nem nada?

CECÍLIA – É que a gente ia fazendo essas figurações como fala hoje ne?! Aí de repente eu fui crescendo ali, fui ficando mocinha e fui começando a fazer papel melhor, né? E ultimamente eu já fazia... inclusive nessa última peça que o Antenor escreveu, o irmão do meu cunhado, né? O Antenor... eu fiz o papel principal. Ele escrevia de filme, ele tirava de filme...

PEDRO – Transladava, né?

CECÍLIA – Isso.

TABÃO – Os Miseráveis...

CECÍLIA – Isso, isso! Ele era escritor, ótimo escritor... ele escreveu “O céu uniu dois corações” e eu fazia o papel principal...

PEDRO – Neli?

CECÍLIA – É! Tinha várias atrizes...

TABÃO – Outro também que gostei muito que a senhora fez foi aquela: “De amor também se morre”.

CECÍLIA – Ah sim! Esse ele tirou do filme.

PEDRO – A senhora não tem nem ideia de quantas peças fez com ele?

CECÍLIA – Ah, eu fiz bastante viu.

PEDRO – Mais de 20?

TABÃO – ah, mais...

CECÍLIA – Eu fiquei um tempo no circo-teatro, né? Depois de muitos anos é que eu fui aprender ginástica... aí que eu comecei...

PEDRO – Ahhh... então a senhora entrou pra fazer a comparsaria menina, aí você foi progredindo até ganhar um papel que era um bom papel....

CECÍLIA – Isso, aí o Antenor além de ser o dono do circo... Porque aí a gente saiu do Circo Universal e foi passar pro Circo Rosário que era o tio dele (TABÃO). E o Antenor que era o ensaiador, escritor... Eu decorava tão bem os meus papeis que eu sabia a deixa de quem dava errado, então a gente ficava ali na coxia ali do lado e quem dava o texto errado, eu sabia... porque tudo ia pelo ponto, né?

PEDRO – Ah trabalhava com o ponto ainda?!

CECÍLIA – Tinha, tinha...

TABÃO – Dava só o comecinho... aí o cara pega o fio da meada.

CECÍLIA – Então quando dava a deixa errada, naquele tempo chamava deixa, né? O finalzinho... quando dava a deixa errada eu falava “você me deu a deixa errada, mas eu sabia que tinha que entrar, eu entrei.” Então eu fiz muito papel bom. Aquele negócio lá do Saltimbancos, que eu não lembro o nome direito...

PEDRO – O Antenor trabalhava com ponto também?

TABÃO – Trabalhava. Todo circo-teatro tinha ponto, até os teatros tinha ponto...

PEDRO – É que tinha uma peça que a Dani falou que chegou um certo momento que o Antenor não queria mais ponto...

TABÃO – Mas isso foi mais pro final, né?

CECÍLIA – Mas quando a gente é nova, porque hoje eu não sirvo mais pra trabalhar nisso aí, porque hoje a minha ideia já... tô com 88 anos, né?... muita gente não gosta de contar a idade, né?... mas eu gosto, porque eu nasci de uma coisa assim, veio vindo com tudo, eu lembro muita coisa...

TABÃO – É lógico.

CECÍLIA – Então eu criei 5 filhos da minha irmã, ela nunca foi pra um hospital ne... sempre com parteira, criei esses três, dei muito banho nesse aqui, dei no Bira, dei na lara e veio vindo os outros, veio o Edson, veio a Lia, Sonia...

TABÃO – Aprendeu cozinha de um tudo.

CECÍLIA – E antes de entrar pro palco, todo dia tinha ensaio, tinha ensaio as 8h da manhã, só voltava meio-dia

PEDRO – E era ensaio de teatro? Que eu tô perguntando isso porque ontem...

TABÃO – Aquele é artista de picadeiro...

PEDRO – Porque eu não sei, as vezes um dia é só pra ensaiar o teatro, outro dia ensaiar o número...

CECÍLIA – Aquele que quer aprender ginástica...

PEDRO – Tem o momento?

CECÍLIA – Tem o ensaiador diferente. O do palco é palco. Porque as vezes não dá pra ser acróbata, então vai pro palco.

PEDRO – Mas teve opção, CECÍLIA? De escolher...

CECÍLIA – Eu gostei dos dois. Então eu aprendi, né?... Fui trapezista de balanço, 10 metros de altura, fiz muito...

PEDRO – Mas você falou que foi mais tarde... com quantos anos então? 15?

CECÍLIA – Já fui mais tarde, uns 16, 17 anos...

PEDRO – Então com 16 anos você já tinha número de picadeiro?

TABÃO – Já entrou! Já fazia escada e garrafa.

PEDRO – Então você fazia a primeira parte e fazia a segunda?

CECÍLIA – E fazia a segunda! Agora eu no palco, eu gostava muito do palco também... eu cheguei...

TABÃO – Agora ensaio de teatro é quando vai estrear uma peça nova...

CECÍLIA – Então, aí o meu cunhado... porque a minha irmã nunca foi de picadeiro, nem o meu cunhado. O meu cunhado era, mas palhaço, o pai dele.

PEDRO – Ah sim, o pai dele eu já entrevistei bastante...

CECÍLIA – Agora a minha irmã não, a minha irmã foi só teatro, muito boa atriz ela era...

PEDRO – Ela fazia só a segunda parte...

CECÍLIA – Só a segunda parte. Nunca ela fez a primeira parte. Agora eu já fiz, fiz rola-rola, escada de garrafa... Por que chama de garrafa? Porque muita gente fazia de garrafa de madeira, o meu era de garrafa mesmo, de vidro, de cerveja, dessas assim? Eram 4 garrafas, a escada em cima, eu subia com o copo de água na testa, com uma flor dentro do copo e fazia tudo ali.

PEDRO – Sozinha?!

CECÍLIA – Sozinha, eu tenho a foto, se eu achar aí eu mostro.

PEDRO – Ai ai ai.(risos).

PEDRO – Esse foi o primeiro número então?!

CECÍLIA – Foi.

PEDRO – E quanto tempo você levou pra montar esse número? Você lembra, CECÍLIA?

CECÍLIA – Ai não lembro...

PEDRO – Semanas? Meses?

CECÍLIA – Ah mais!

TABÃO – Muito mais... um ano nessa brincadeira.

PEDRO – Mas uma coisa eu preciso saber... quando você decidiu fazer esse número, você começou a fazer os ensaios de ginástica primeiro e depois foi ensaiar o número?

CECÍLIA – Primeiro foi o teatro.

PEDRO – Sim!

CECÍLIA – Depois é que fui pro picadeiro fazer a ginástica...

PEDRO – É que ontem o Fábio me botou essa ideia na cabeça e eu fiquei um pouco confuso. A Dani já tinha me falado isso... tem circo que você chega, tem sempre uma pessoa que vai ensaiar os exercícios lá, as vezes uma mulher vai ensinar o contorcionismo e o homem vai lá ensinar os flic-flac, os saltos, parada-de-mão, etc. E agora você ta falando uma coisa que é nova pra mim... acorda cedo e vai ensaiar...

CECÍLIA – Isso.

PEDRO – Porque vai ter apresentação nova... Era tudo separado assim, os ensaios no picadeiro?

CECÍLIA – Ah era! A ginástica é em um horário... tudo sempre de manhã...

PEDRO – E você estudava a tarde, né?

CECÍLIA – Aí também eu fui *partner* dele...

TABÃO – trabalhou comigo muito tempo.

PEDRO – Mas você estudava de manhã e ia a tarde pra escola?

CECÍLIA – Não! Eu não completei meus estudos. Porque quando meu pai morreu, eu tinha passado pra quinta série e aí viajando assim...

PEDRO – Ah e não tem o ginásio, né?! Na época era o ginásio...

CECÍLIA – Não, não tenho. Outro dia eu ainda perguntei “será que lá em Avaré ainda tem o meu diploma?” Podia pegar meu diploma da quinta série, né? Só pra ter o gostinho... mas hoje em dia pra que, né?

PEDRO – Ah, mas então isso é interessante... você estudou primeiro... aí teve a coisa de você ir embora ne?! Do apadrinhamento, né?

CECÍLIA – Sim, saber ler e escrever, minha letrinha eu falo que é o do primeiro ano... (risos)

PEDRO – Você achou que isso ajudou você ir para o teatro? Já ter um estudo?

CECÍLIA – Ah claro! Porque eu já sabia, né? Aí quando o Antenor montou “A canção de Bernadete”

PEDRO – Sim e o pessoal monta ainda viu?! Eu tenho uma fita em casa do circo do Tubinho que eles apresentam.

CECÍLIA – Eu fiz a Bernadete muitos anos... o Antenor dava papel bom pra mim porque ele sabia que eu dava conta! Ahhh eu dava conta.

TABÃO – E tão perfeito, sabia?

CECÍLIA – Ficava horas... esse aí que você falou...

TABÃO – Ahh “De amor também se morre”.

CECÍLIA – Esse aí foi o que mais deu dor de cabeça pra mim... foi muito ensaio...

PEDRO – Oh, a Dani tá pedindo uma foto com a senhora.

CECÍLIA – Ahh, eu tô muito velha (risos) velha, magra, enrugada (risos).

PEDRO – Ela falou que veio aqui em 2001.

CECÍLIA – Quase 20 anos, hein.

CECÍLIA – Mas aí deixa eu falar... quando eu fui morar com meu cunhado, que o meu cunhado... que toda vez que eu tô fazendo alguma coisa aqui na cozinha, eu lembro dele e agradeço ele. Porque eu tenho uma empregada, tem 5 anos, ela é registrada e tá aqui pra me ajudar, porque eu sou proibida de fazer as coisas por

causa da coluna, joelho... não posso tirar a joelheira senão eu não consigo andar. Então eu falo “abençoado!”. Porque ele era enérgico, ele nunca me bateu, mas ele era enérgico. Ele gostava da louça bem lavadinha, tudo bem ariado, tudo sabe?! A minha irmã era mais calma. Ela falava “ah, Arlindo... deixa!”, e ele “não, ela tem que aprender, ela tem que aprender a lavar direitinho, não deixar gordura...” Então nesse tempo que eles iam ensaiar no palco eu ficava sozinha. Eu fazia o arroz, o feijão... pra quando eles chegarem 12h já tava o almoço pronto. Aí um dia ele comprou linguiça e deixou de mistura, aí eu não sabia fazer a bendita linguiça, aí eu falei “e agora?”. Aí tinha a Dona Rafaela, que ela que ensaiava... número de acrobacia, né? Corda indiana.

PEDRO – Como é que ela chama?

CECÍLIA – Dona Rafaela.

TABÃO – É a mãe do Jan e do Renê.

CECÍLIA – Aí eu a chamei, ela morava junto assim na casa, mas um pouquinho distante. Aí eu fui lá e falei “Dona Rafaela, eu já fiz o almoço, o arroz, o feijão, tá pronto. Mas o Arlindo deixou linguiça e eu nunca fiz linguiça, eu não sei fazer linguiça. Como que faz a linguiça?”. Aí ela “Ahhh filha, é muito fácil... a linguiça já é temporada, é só colocar um oleozinho, a gordura frigideira, na panelinha e coloca os pedacinhos e frita.”. “Ahh que beleza”, aí eu saí e fiz, né? Nunca mais esqueci isso aí.(risos)

CECÍLIA – Mas eu agradeço porque o meu cunhado me ensinou a ser honesta, o que é meu é meu, o que é dos outros é dos outros. Nunca peça emprestado. Ele falava pra mim “CECÍLIA, nunca peça emprestado. Se você pedir, você paga, porque não é seu, é emprestado.” Eu não ligava muito que ele era enérgico demais, eu falava que não gostava dele, mas ele falava “minha filha mais velha”, ele falava pra mim. Então hoje, tudo que eu sou, agradeço ao meu cunhado. Porque ele ensinou tudo pra mim. Nunca peguei nada de ninguém, nada!

PEDRO – E CECÍLIA, no circo, além de... já é bastante você fazer a primeira e segunda parte... mas você fazia outras coisas no circo também? Tipo, vendia alguma coisa?

CECÍLIA – Não! Eu fui vender depois de muitos anos, já em outro circo, que ele também foi sócio... o Geraldão, que é marido da minha sobrinha, né? Da Iara. Então eu fui tomar conta de tabuleiro de bala pra minha irmã, que eles deram pra vender. Mas isso depois de muitos anos e não era pra mim, era pra minha irmã.

PEDRO – Você fazia ou só vendia?

CECÍLIA – Não, eu comprava dos carros... drops, balas...

PEDRO – Ah! Aqueles caminhõezinhos...

CECÍLIA – Isso, isso.

PEDRO – Que você abria, tinha as prateleiras lá dentro...

CECÍLIA – Isso, Bela-Vista... parava lá no circo... aí da minha irmã, eu mandava o dinheirinho pra ela, né?... que eu acho que era você que era dono, né? Deu pra eu tomar conta pra mãe dele. Então era um dinheirinho que mandava pra ela... pra minha irmã que me criou. Então é, foi muito bom. Tudo que eu aprendi e essa peça aí, deixa eu te contar... essa peça aí, depois que eu fui vender no circo, aí depois eu casei, o primeiro casamento não deu certo, aí veio o segundo... aí eu fui trabalhar em outro circo, e nesse outro circo eles levavam “Canção de Bernadete”.

PEDRO – Quando você foi pra outro circo, foi por que você casou...

CECÍLIA – Já, já! Já tinha casado.

PEDRO – Aí foi mais fácil fazer a transição pra outro circo, né?

CECÍLIA – Isso, aí eles levaram essa “Canção de Bernadete”, mas não tinha um ato que o Antenor fez e colocou, ele adaptou ali, sabe?! Então eu falei... o Aldenir Faia que era o ensaiador, né?... eu falei “Olha Aldenir, eu sei inteirinho de cor um ato da “Canção de Bernadete” que o Antenor tinha e eu escrevo pra você, se você gostar aí você encaixa na “Canção de Bernadete””. Pois acredita que escrevi o ato inteirinho, com todas aquelas personagens que tinha e eles montaram.

PEDRO – Você demorou pra lembrar, CECÍLIA?

CECÍLIA – Não!

PEDRO – Em uma semana?

CECÍLIA – Não! Rapidinho, rapidinho... Hoje coitada de mim, a minha ideia agora é meio fraca...

PEDRO – Você acredita que esses dias eu fui no circo do Tubinho...

TABÃO – Como é que chama o Circo do Stuart que a senhora trabalhou também?

CECÍLIA – No qual?

TABÃO – Circo do Walter Stuart...

CECÍLIA – Ah é!

TABÃO – Que tinha a Catita...

CECÍLIA – Isso!!! Eu trabalhei também no Circo One, chamava One. Eu trabalhei no Circo Sudam...

PEDRO – Até agora a senhora falou 4 circos pra mim

CECÍLIA – É... é! Eu trabalhei no circo “Arlai”, só que aí já era só picadeiro, não era teatro.

PEDRO – E lá a senhora fazia qual número?

CECÍLIA – Escada sete.

PEDRO – E como é isso?

TABÃO – É uma escada, que o aparador embaixo, forte...

CECÍLIA – Põe do pé...

TABÃO – Põe na sola do pé, a escada tem uns 8 metros de altura, a pessoa sobe, lá tem outra escada e aquilo é o trapézio

PEDRO – Meu deus do céu... E a senhora era volante?

CECÍLIA – É.

PEDRO – Cecília aaahh!

TABÃO – E no final vai descendo, descendo, descendo, ele tira uma perna e fica numa perna só, aí é o negócio do pé de ferro. Aí o circo vem abaixo. Igual naquele outro, que a senhora ficava em pé e pé ficava pertinho do lugar das plumas, você lembra?!! Nos Palácio. (risos)

CECÍLIA – Nos Palacios... Eu trabalhei nos Palácio, no Sudam... no Sudam era teatro... Circo Arlay, que era só picadeiro, não tinha teatro não. Teatro foi no Circo lá dos parentes do Ti (22:05), como que é? Micael Campos.

PEDRO – Até agora foram 7 circos, que eu contei.

TABÃO – É uma vida, né?

PEDRO – Tô contando por que... to acompanhando a mudança, né? Ela tava contando de vários circos que tinham primeira e segunda parte, de repente ela foi num que só tinha o teatro. Num que você só foi pra fazer teatro e outros que só foi fazer a primeira parte.

TABÃO – Por causa dos circos americanos... eles tinham os maiores salários, então passou todo mundo pra circo de picadeiro. Eu também fiz o mesmo (risos).

CECÍLIA – Então é uma vida, né? Uma vida no circo, né?

PEDRO – Então quando a senhora casou chegou a mudar os números?

CECÍLIA – Não, eu aprendi...

PEDRO – O primeiro casamento ele era de circo também?

CECÍLIA – Era. Só que era só palco, depois no segundo que eu aprendi ginástica

TABÃO – Ela casou com um dos melhores professores que eu conheci e que me ensinou também.

CECÍLIA – Aí eu aprendi Lira, toda de ferro, balanço, batia o pé na lona, e ali eu fazia a ginástica e descia na corda, na descida rápida ne... pra descer. Subia na escada, mas quando terminava o número... Ele que montava pra mim, né?... e eu tinha um aparelho que levava na botinha que era pra não cair, né? que enganchava no balanço, porque eu podia soltar o pé e cair, né?... então tinha um ganchinho, eu até queria guardar de lembrança, mas eu acho que perdi (risos)

PEDRO – Aquele gancho te salvou muito?

CECÍLIA – Ohh!!!

TABÃO – No peito do pé tinha uma florzinha, então você não via o gancho... (risos)

CECÍLIA – Então o primeiro que aprendi foi esse daí. Aí eu aprendi rola-rola, mas não cheguei a estrear porque eu levei um tombo e peguei medo. Quando você cai, é difícil você fazer o número porque você pega medo.

PEDRO – Eu tenho medo do rola-rola até hoje.

TABÃO – O único que não caiu foi o Miguelzinho, Miguel Perez, que vamos conversar com ele. Ele fazia o trapézio sem rede. Passeio aéreo, né? Quando ia anunciar até falava “E agora Miguel Perez, o homem sem medo”, de vez em quando ele caía...

PEDRO – Mas você caiu apresentando, CECÍLIA?

CECÍLIA – Não! No ensaio.

PEDRO – Que altura?

CECÍLIA – Tava em cima de uma banquilha grande... chama banquilha ne?! Aquela mesa... e aí eu jogava claves, né?

PEDRO – Ah! Então você também fazia malabarismo?

CECÍLIA – Fazia. Fazia lá em cima, entrava de calça comprida e tirava ali em cima, e numa dessa aí eu caí. Não me machuquei não, mas não fiz mais. Já tava pra estrear o número, aí eu não fiz mais, fiquei com medo. Não fiz mais...

PEDRO – Olha, eu nunca vi pessoal de circo admitir que era melhor não fazer. A senhora foi a primeira a me falar, porque o pessoal tem meio que vergonha de falar... Porque parece que o circense vai insistindo, né?

TABÃO – É... não to contando do Miguelzinho? Que caía lá de cima...

PEDRO – Aham, mas aí ele ganha um título ne?! Sem medo, né?!(risos)

CECÍLIA – Mas então eu fiquei na Lira, na escada de garrafa e na escada sete...

TABÃO – A escada sete pra mim é a mais perigosa.

PEDRO – Desistiu do rola-rola, mas ensaiou e teve mais alguma ainda?

CECÍLIA – Não, não. Ah, eu ensaiei arame bambo. Naquele tempo era esticado, hoje tem arame bambo e arame esticado.

TABÃO – Na época era só esticado.

CECÍLIA – Esse bambo eu não conheço.

PEDRO – Fazia com leque também ou não? Porque tem gente que faz com leque ne?!

CECÍLIA – Ah não. O meu era com sombrinha japonesa. Aquela sombrinha bonita ne?! Mas só ensaiei, não cheguei a cair não...

PEDRO – E você ensaiou no alto ou no baixo?

CECÍLIA – No baixo.

TABÃO – Era sempre no baixo.

CECÍLIA – E muita gente que eu vejo na televisão, tem um detalhe, você tem

que ter tanto no bambo quanto no esticado, você tem que ter uma mira, então lá segurando e você olha bem no meinho...

TABÃO – Você esquece a altura.

CECÍLIA – É... que se você olhando pra cá, olhando pra lá...

PEDRO – Cada número foi uma pessoa que te ensinou?

CECÍLIA – Não. Foi um só o ensaiador. Eu não cheguei a estreiar, mas eu gostava muito, ensaiei muito. Então ajoelha no arame, levanta, mas tudo com a sombrinha. Hoje não, hoje tem aquela vara ne, ajuda bastante.

PEDRO – O ensaiador ficava chateado? Ah... não vai fazer mais...

CECÍLIA – Não, não. Só é enérgico. Agora coisa que eu nunca fiz, não deu certo, foi deslocação, salto, rodada... isso não deu não.

PEDRO – Os saltos, né?!

CECÍLIA – Agora esses números assim eu fiz muito tempo. Eu só parei quando...

PEDRO – Mas CECÍLIA, agora eu to visualizando mais. Você tava fazendo o circo-teatro, o teatro, né? A segunda parte. E aí você começou a fazer malabares primeiro?

CECÍLIA – Não. Isso aí a gente aprende no número que você vai fazer.

PEDRO – Só quando sai o número?

TABÃO – As claves, o malabares, você encaixa...

PEDRO – Sim, queria saber quando ela decidiu... é que assim, no dia-a-dia, as vezes eu fico com um pouco de dúvida de quando é que decide. Você vai ensaiando todo dia, mas tem um dia que você decide fazer o número ne?! Então o que você fazia todo dia? Bolinha, clave...

CECÍLIA – Não, não. Isso aí é só na hora do ensaio daquele número que você vai fazer, os outros não tem... não tem bolinha, não tem malabares, não tem nada. Era só no rola, era só no rola que eu jogava, né?

PEDRO – Ah ta, então você tava ensaiando para o rola?

CECÍLIA – Para o rola, isso aí era para o rola.

PEDRO – Mas você já sabia um pouco, né?

CECÍLIA – É... eu via os outros fazendo também.

PEDRO – Porque não da pra fazer tudo, ne?! Fazer o rola, o malabares...

CECÍLIA – Não... mas é em cima do rola, viu?!

PEDRO – Mas você ensaiava o malabares fora.

CECÍLIA – Ah sim, ensaiava fora pra depois juntar.

TABÃO – Porque tem que dominar...

CECÍLIA – Aí você tem que dominar o rola pra ele não ir pra lá nem pra cá, pra aí você poder jogar o malabares, né?

PEDRO – Aí você falou uma coisa que me interessa “Eu via os outros fazendo”. Tinha muito disso?

CECÍLIA – Ahh tem... tem uns que fazem, até hoje também... Só faz malabares, no chão mesmo, não é em cima de rola não, aí faz com as argolas lá, no arame.

TABÃO – Tem os que fazem no trono, que nem o Milton Avelar.

PEDRO – Mas o que que aconteceu? Você parou de fazer o teatro e foi só pra acrobacia, ou você fez acrobacia e continuou fazendo, ou foi ao mesmo tempo?

CECÍLIA – Eu parei de verdade foi só com o teatro. Porque fomos pra circo de tiro que eles falavam antigamente. Esse circo que chega e fica quinta, sexta, sábado e domingo e vai embora. Circo de Tiro, que eles falavam.

TABÃO – E não tem palco.

CECÍLIA – Não tem palco, só picadeiro. Então eu trabalhei em circo de 3 picadeiros, de 2, de 1 só igual o circo Arlai, Super Circo da Família Seyssel.

PEDRO – Nossa, já deu muito circo aí ne?! Já deu mais de 12.

CECÍLIA – É... então! Trabalhei muito aqui em São Paulo, nos bairros. Somente a escada sete, a escada de garrafa...

PEDRO – E a escada sete você fazia com o Miguelzinho?

CECÍLIA – Não, não. Fazia com ele não. Aí acabou o teatro e ficou até quando eu parei só variedade.

PEDRO – E você parou com quantos anos?

CECÍLIA – Ah, eu parei com 40, porque eu tive meu filho com 41 (risos)

TABÃO – A senhora veio com a gente pra São Paulo, o Miguelzinho foi mexer com lona, e tinha o cachorrinho, ele tinha o número de cães...

PEDRO – Mas a senhora então viveu uns 30 anos no circo...

CECÍLIA – Eu acho que foi viu?! Porque teatro teve o Circo Sudam, Rosário, teve o Maximiliano Bernardes, que foi o primeiro, o do Ti... me fugiu o nome agora, mas esses eram de teatro, eram 4...

TABÃO – O do Canela... Miguel...

CECÍLIA – É... esse Sudam era picadeiro e teatro, mas eu era só do teatro. Então de teatro tinha 5. Depois é que eu fui pro circo só de picadeiro.

PEDRO – E a senhora sentia falta de fazer o teatro?

CECÍLIA – Não, não. Não senti não viu?! Eu só me arrependi de não ter feito... sei lá... não tinha esse negócio esse negócio de televisão ne, e hoje tem... que eu podia ter feito que hoje eu seria até aposentada ne?! Não, mas ontem aquela mulher que morreu lá, ela tinha 90 anos. Eu pensei que podia até ser... (risos)

TABÃO – Eu pensei que a senhora ia acabar na televisão quando veio pra São Paulo e veio Aparecida Bacster, e veio o pessoal do One.

CECÍLIA – É... é... Essa Laura Cardoso, outro dia festejaram 90 anos.

PEDRO – É isso mesmo...

CECÍLIA – Ela terminou ontem aquela novela, que terminou ontem... Então assim eu gostaria de ter seguido sabe?! Depois que eu parei com a ginástica, né?

PEDRO – Chamaram a senhora pra trabalhar em teatro?

CECÍLIA – Não! Não era conhecida, né?

TABÃO – O teatro fugiu do circo. O teatro fugiu porque o cinema queria 50%. O teatro pagava o ônibus, o hotel, como que dá 50% pro cinema? Como é que o teatro sobrevivia? Lembra daquele que o trabalhou com o Tio Antenor? Meu deus, fugiu da memória...

CECÍLIA – Do teatro? A Dona Vitória?

TABÃO – Vitória!

CECÍLIA – E o seu... seu... Francisco o nome dele?

TABÃO – Era um nome assim... lembra? Quando aquela menina também, que quando falei que conhecia ela... a senhora foi comadre dela, a mulher do Garrafinha, o... a senhora batizou a filha dela...

CECÍLIA – Ah! A Léa.

TABÃO – Como que chamava a esposa dele? Do Plínio? Sua comadre... A Lea era a filha... Lourdes...

CECÍLIA – Lourdes Barranqueiro. Depois ficou Lourdes Leal.

TABÃO – Teve uma palestra muito bonita lá na Memória do Circo, e ela falou “uma das grandes artistas que eu conheci, tem alguém que ouviu falar na Lourdes Leal?” Aí eu levantei o braço. Conheci ela antes de ser Leal...

CECÍLIA – Mas sabe que o interessante... a minha irmã já estava no circo-teatro, e minha irmã deu uma atriz que eu nunca vi igual, a minha irmã era muito bonita, minha irmã era linda no teatro. Então eu não sei se foi isso que... eu amava circo-teatro, enquanto eu tava no circo-teatro, eu amava aquilo que eu fazia. Uma vez a Jacira, do Antenor, ela fazia uma portuguesa e ela ficou de última hora, doente e o Antenor veio “você vai me salvar”.

TABÃO – É no “...E Ceu uniu 2 corações”

CECÍLIA – É na que tem uma portuguesa (risos).

PEDRO – No Céu tem uma, o pai e filha.

CECÍLIA – Gente...

PEDRO – É caricata, né?

CECÍLIA – (risos) eu não sabia se eu falava português, se eu falava italiano, se eu falava japonês... eu fiz uma mistura, mas salvei a pátria, né?

PEDRO – Mas é a caricata, né? (risos) Vocês chamam de cômica ou caricata? Os dois, né?

CECÍLIA – Agora que eu lembro que deu trabalho, foi a filha do Saltimbanco que eu lembro, e aquele que eu fazia que tinha que entrar correndo, descalça, ela tava na praia, e vinha com o cabelo todo molhado e tinha que secar o cabelo ali e falar não sei o que lá... Ehhh mas o Antenor era “volta, volta, não ta bom ainda”... aí entra de novo correndo, enxuga a cabeça molhada, “agora ta melhorando, ta melhorando”... esse deu trabalho viu. Porque era a Jacira que fazia...

TABÃO – Mas quando ficava bom, ficava bom, né?

CECÍLIA – Ficava.

PEDRO – Então quer dizer que irmã da senhora, gerou esse encantamento na senhora pra trabalhar no teatro...

CECÍLIA – Nossa! Minha irmã trabalhava muito bem... tem foto, né? Outro dia vi uma foto, com o pai dele novinho. Nossa que linda! Que linda!

TABÃO – Essas fotos tão tudo com o Bira.

CECÍLIA – Nossa! O teatro é muito bom, é muito bom! Só que hoje em dia... eu acho que naquele tempo era mais difícil do que agora, por causa que tinha o ponto ali ne, pra lembrar, se você esquecesse...

TABÃO – E ele não fala a frase inteira...

PEDRO – Mas é que faziam muitas peças, se não tem o ponto pra dar uma lembrada...

TABÃO – Muitas peças...

PEDRO – Eu não sei se vocês tinham dificuldade pra lembrar texto.

TABÃO – Mas tinha umas 40 peças no repertório, e não igual aqui que o teatro leva um mês numa peça, dois... é ou não é? Em carta ne? Naquela época não

CECÍLIA – Era ensaio, era todo dia as 8h e ia até meio-dia... todo dia.

PEDRO – Nossa, 8 da manhã é chato ensaiar teatro, né?!

CECÍLIA – Todo dia, todo dia! Quando chegava a estrear, igual eu... eu sabia até as deixas dos outros.

PEDRO – Quando não era sua cena, você ficava assistindo? Ficava lá sentada assistindo a cena do outro?

CECÍLIA – É... é!

TABÃO – Antenor, quando chamava todo mundo e lia a peça a gente já sabia quem ia pegar aquele papel, de tanto que a gente conhecia os atores. E outra que eu achava muito interessante naquela época do Antenor, ele representava pro cara ver como que era.

CECÍLIA – Ah é... isso é difícil...

TABÃO – Ele fazia... filho da mãe!

CECÍLIA – Isso é difícil porque... jogar um braço, eu vou fazer não sei aqui... igualzinho ali, é difícil... E o Antenor era enérgico viu?!

PEDRO – Mas chegava um momento que você já sabia até como eram os trejeitos?

CECÍLIA – Ahh... é!

PEDRO – Tipo “não precisa mostrar não, eu sei como é, só errei...”

CECÍLIA – É... é.

TABÃO – O papai e a mamãe ficavam na cozinha e falavam o Cristo de ponta a ponta. Qualquer que era o papel. Lembra? Uma vez veio a polícia lá no hotel. “Eu sou a Rússia!” naquela época em que a Rússia tava com problema com o mundo inteiro. E ele era ator e ele tava ensaiando. Papai falava alto. O dono do hotel falou “olha, tem um cara aqui, numa casa alugada que eu acho que ele vai dar trabalho, é russo!”

CECÍLIA – Na época de decorar papel, não tem como de manhã cedo. É a primeira coisa! Acordou, levanta, pega e vai lá e fica... Noossa é uma beleza! Você entra no palco sem medo de errar. É uma beleza. Cabeça da fresquinha. Não sei quem falou comigo outro dia aí, negócio de escola que não decorava o negócio. Aí eu falei “você já experimentou acordar cedo, pegar lá e lê?! Você vai ver como você decora direitinho, o que tem que falar lá na escolinha.” (risos)

PEDRO – De manhã é sempre melhor mesmo!

CECÍLIA – Hora que liberar, vou procurar as fotos pra ele ver...

PEDRO – Mas antes de você parar e... esse número... a escada de sete ne?! Você nunca mudou? Você fez ele até acabar?

CECÍLIA – Fiz! Até parar de circo.

PEDRO – Mas quem ficava embaixo mudava?

CECÍLIA – Não! Não ficava ninguém embaixo não.

TABÃO – A sete.

CECÍLIA – Ah! A Sete? Pensei que era a de garrafa.

TABÃO – A de garrafa eram 4 garrafas...

PEDRO – Montava a escada em cima e ok

TABÃO – Só que era alta, se fizesse um erro, caía tudo!

CECÍLIA – Ahh, caía!

PEDRO – Mas se fez esse número muito tempo... quem afinal era o partner? Você ou o que segurava a escada? O portô e o volante...

CECÍLIA – O portô era bom, mas a volante tem que ser boa também, tem que ser tudo certinha, na medida certa, a levada, até pra cumprimentar...

PEDRO – Tinha música?

CECÍLIA – Ah tinha... mas...

PEDRO – Era o que? Era disco?

TABÃO – Tinha circo que era disco, tinha circo igual no Geraldão que era bandinha...

PEDRO – Ah! Vocês trocavam...

TABÃO – É...

CECÍLIA – Eu só lembro da Lira que era com música, e era disco e eu gostava, chamava Marília em festa.

PEDRO – A música.

CECÍLIA – É. Eu fazia lira com essa música... mas sei lá se existe ainda....

PEDRO – E quem é que fazia as roupas?

CECÍLIA – Bom, as minhas, eu vinha aqui em São Paulo e comprava no Balé do Centro, era na 7 de abril, não sei se ainda é.

TABÃO – Não tem mais lá...

PEDRO – Não tem mais...

CECÍLIA – Não tem mais?!

TABÃO – A gente comprava os canutilhos, lantejola francesa... eu vim muitas vezes... meia rendada...

PEDRO – Você nunca chegou a costurar sua roupa?

CECÍLIA – Eu que bordava.

PEDRO – Ah! Você bordava!

CECÍLIA – As malhas, os maiôs eu mandava fazer no Balé do Centro, mas os bordados era tudo eu, tudo eu! Tinha franja...

TABÃO – Tinha uma sapatilha prateada, dos Estados Unidos, que ia buscar na rua Direita que a senhora encomendava, só tinha lá porque o número era pequeno, né?

PEDRO – A senhora tinha muitas roupas?

CECÍLIA – Ah, tinha... eu era invejada viu?!(risos)

CECÍLIA – Eu fui amiga 60 anos duma dona de circo que hoje é falecida, mulher do seu Alaor Prata, e tinha artista estrangeiro, argentino, tudo... E ela falava... “Dona CECÍLIA...”, tudo dona e eu dona pra ela também e eu era nova... e ela falava “quando a senhora entra pra trabalhar, é que não da pra senhora ver, o tanto de olhinho que fica assim na cortina, no meio e do lado vendo a senhora, pra que roupa que a senhora vai por.”

PEDRO – Ah, e a senhora variava...

CECÍLIA – Tudo! E as plumas, chapéu de pluma...

TABÃO – Lembra que eu contei pra senhora... “Quando a CECÍLIA saía do camarim, a mulherada tudo ia ver o que que ela ia por naquele dia”.(risos)

CECÍLIA – Teve uma que você sabe quem é... a Dirce do Toninho... (risos)... Eu falei um dia assim “acho que eu vou ter que bordar minhas roupas embaixo da cama”. Porque tudo que ela via em mim, ela queria fazer.

TABÃO – Queria igual.

CECÍLIA – Tudo! Aí eu vinha em São Paulo, que eu vinha aqui comprar as coisas ne, aí eu comprei uma renda maravilhosa, brilhosa e fiz uma capa pra eu entrar...

TABÃO – Eu lembro dela...

CECÍLIA – Você lembra?

TABÃO – Lógico!

CECÍLIA – aí eu entrava, cumprimentava, tirava e entregava pro cara que ficava ali...

PEDRO – Barreira?

CECÍLIA – Barreira. E aí a mulherzinha viu, quando foi na outra vez, ela fez uma. Só que ela não achou! A renda eu comprei em São Paulo ne... ela fez uma renda lá... um tule azul, parecia uma mortalha, coitada! (risos)

CECÍLIA – Coisa mais feia, coisa feia mesmo!

PEDRO – E o que ela fazia? Que número ela fazia?

TABÃO – Fazia um número de volante com o marido, com o Toninho.

CECÍLIA – É. Chamava Flecha de ombro. Mas não adiantou nada! E lá em Salvador, fazendo a lira lá no ginásio, então como eras os dois números iguais, colocaram eu de um lado e a Iolanda de outro...

PEDRO – Ah! 2 picadeiros...

CECÍLIA – E as duas pra fazer o mesmo número... Só que ela coitadinha, não tinha aquele dom de... eu não aprendi fazer balé, mas eu sei fazer com a mão, aquela coisa toda...

PEDRO – A graça, né?

CECÍLIA – Aí ela foi trabalhar comigo, e eu era bem loira, gostava de ser loira, não gostava de cabelo preto não e ela bem morena... Aí eu tô lá em cima trabalhando e ela lá do lado dela lá... aí daí a pouco eu vejo a mulher... desceu... terminou o número correndo, desceu, cumprimentou e ninguém bateu palma, aí quando eu olho, o povo tudo lá em cima em mim, me olhando... eu não tinha terminado ainda, não mandei ela terminar primeiro que eu ne?! Aí eu lá em cima, todo mundo olhando, aí eu terminei o número, peguei a minha... desci... aí o povo (faz os aplausos), tudo batendo palma. E pior que eu ficava com vergonha. “A loira é melhor”

PEDRO – Falaram isso?

CECÍLIA – Falaram. (risos)

Cecília – No ginásio!

TABÃO – Ginásio lotado: a loira é a melhor! A loira é a melhor!

CECÍLIA – A loira é a melhor! Que eu era loira, ne?!(risos)

CECÍLIA – Aí ficou chucru lá, veio embora pisando duro pra dentro. Ué, quem mandou ela descer antes, esperasse eu, né?

TABÃO – Daí cumprimentava e todo mundo pegava aplauso, as duas! Porque o cara inteligente, ele cumprimenta junto.

PEDRO – Mas o ensaiador não falava nada? Desce junto?

CECÍLIA – Falava... Bom, mas eu já tinha o número há muito tempo, ela aprendeu depois, que ela chegou depois, bem depois, né?

PEDRO – Mas as vezes a pessoa não tem o número... uma pergunta mesmo. Em circo de 2 picadeiros, eu sei que sempre tem número parecido ou igualzinho pra fazer nos 2, não é? As vezes não tem o segundo, como que faz? Ah, eu tenho a CECÍLIA que faz a lira, mas eu não tenho a segunda pessoa pra fazer... ensaia outra pessoa pra por?

CECÍLIA – Não, não!

TABÃO – O bom mesmo, eles até preferem por 2 números diferentes. Os Palácio, eles abriam 11 números: corda, lira, escada giratória, entrava tudo e o pessoal ficava assim... eles punham nos 3 picadeiros, porque esse que chama a atenção, porque o cara fica assim e não sabe o que que ele vê. Número embaixo, número em cima, aquela mulher do Valdomiro fazendo contorção.

PEDRO – Ta! Mas pelo menos se for aéreo, são 2 aéreos...

TABÃO – Não, faz de todo jeito! Circo Palácio era pra fazer confusão mesmo

CECÍLIA – Ah! Mas o dela não ne?! Qual que era esse circo? De Salvador...

TABÃO – Esse que ela ta falando? Foi no nosso... Circo... New American Circo... fazia ginásio.

PEDRO – Ah... entendi! Mas ela não quis tingir de loira também não?!

CECÍLIA – Não (risos) Ela era bem morena.

PEDRO – Já que a loira é melhor, vou tingir de loira, que pelo menos eu sou a loira também. (risos)

TABÃO – Não! É só cumprimentar junto. Eu e o Alaor... eu e o Bira, fazia o mesmo número, circo do Alaor Prata, o Ubirajara. Nós combinamos... pá, pá, tá, e os dois cumprimentavam, palma vinha!

CECÍLIA – E aconteceu isso comigo duas vezes, uma vez no Circo do seu Alaor, que era 2, 3 picadeiros, aí me puseram de escada sete, junto com a Persa, a Dirce do Toninho... a Dirce que copiava minhas coisa lá... aquelas coisas toda, né?. aí a persa ne, fez rapidinho ne, e eu não podia correr, o meu era escada sete, né? tava no pé das pessoas lá em cima, tava com as pernas pra cima e a escada no pé dele, como que eu ia correr? Não tinha. E o dela era no ombro ne... fazia assim (demonstrando) e assim... com ela lá em cima ne. E aconteceu a mesma coisa, ele desceu. Ziiii (som, demonstrando a descida), cumprimentou e ninguém bateu palma, ficou tudo olhando eu lá em cima na escada sete, aí quando eu desci foi aquele.... esse povo, sei lá... no circo tem muita coisa ne, como tem até agora ne, na televisão

também deve ter, né?

PEDRO – Uma coisa que aconteceu ontem lá na conversa com o Fábri ne?! Se todo mundo é focado, ninguém é mais que ninguém, o número cresce ne?! Se você começa a querer ser mais, aí começa a ter problema. O público percebe que...

TABÃO – A mulher compete mais que o homem, ne?! No picadeiro. É roupa, guarda-roupa!

CECÍLIA – Roupa principalmente...

TABÃO – É pluma, quer ficar mais bonita que a outra e mulher é vaidosa ne?! E aplauso também. Então é isso aí. Então se sincronizar, divide ne... ninguém sabe pra quem é o aplauso. Se um desce primeiro, lógico que o cara vai olhar o que tá fazendo, ainda não acabou.

CECÍLIA – E quando eu trabalhava, eu nunca provoquei ninguém. Eu entrava pra fazer o meu número, como eu aprendi e tudo certinho. Não tinha pressa, cumprimentava bem bonito, lá de cima, sentada na lira...

PEDRO – E você treinava todo dia?

CECÍLIA – Não. Só quando você estreia. Por exemplo, se for um número igual arame, eu acredito até que tenha que dar uma treinadinha, mas o que eu fazia, não! O que eu fazia já era o suficiente, certinho. A minha lira.... não pode facilitar também, porque cai mesmo. Se facilitar, cai. Nunca quis aparecer mais do que ninguém. Eu era eu. Agora os outros ficam tudo...

PEDRO – E no teatro também tinha isso?

CECÍLIA – Ahhhhhh no teatro tinha! No teatro é que tem viu?! Mais do que no picadeiro. Porque no picadeiro é difícil você aprender pra querer derrubar o outro. Agora no palco não. No palco é mais prático ne?! Só que não é aquela pessoa ne... eu trabalhei com um ensaiador que era aqui de São Paulo, o Aldenir Faia que você deve saber, que nossa, que homem cri-cri, aquele homem era.... nunca fez eu voltar pra trás. Nunca! Ensaiei com ele, trabalhei com ele. Ele era terrível, mas eu ali em cima...

PEDRO – Não deu trabalho pra ele, né?

CECÍLIA – Não!

PEDRO – É que no teatro tem muita gente que acha que pra ser bom tem que pegar o maior papel, às vezes.

CECÍLIA – Mas no palco é assim, eles têm inveja. Por exemplo, eu era nova, eles vão me contratar pra fazer papel de velha? Tinha o que? 18, 19, 20 anos ne?! Agora a outra lá que era mais velha, tinha lá a... então era tudo chucrona lá, né?... agora eu não! Eu vim do Antenor Pimenta, do Maximiliano Bernardes que era teatro até debaixo d'água, ne Taba?! Eram 2 circo-teatros mesmo! Então...

PEDRO – CECÍLIA, eu tenho uma amiga que fez a mesma faculdade que a

Daniele ne, a Unicamp, e ela foi fazer um trabalho com o Tubinho, não sei se você já ouviu falar do Tubinho, e ele tem um circo de teatro que a viaja o estado de São Paulo. Ele é novo, tem 32 anos. E ele tem 101 peças, que ele apresenta. E essa menina foi fazer a pesquisa com ele e entrou no circo pra trabalhar. Ele convidou ela, e ela é jovem, tinha seus 20 e poucos anos e ta trabalhando lá até hoje. Aí é fala assim que nos primeiros trabalhos, porque ela veio de escola, e no circo tem outra pegada ne. Aí ela fala assim, que nos ensaios eram as irmãs dele que eram mais velhas, de circo também, que “óh! Naquela hora...” pondo a roupa nela... “naquela hora você espera um pouquinho, da uma pausa...”, elas ensaiavam na hora que tava pondo a roupa. Você chegou a pegar algo assim de alguém, de dar um toque, de dar uma instrução? De direção? Ou era sempre nos ensaios?

CECÍLIA – Não! Não! Ensaio e só...

PEDRO – Ninguém dava uma dica na coxia?

CECÍLIA – Não, não!

PEDRO – Nem você deu dica pra ninguém?

CECÍLIA – Não... eu só tive encenca, faz muito tempo isso. Tinha uma dupla no circo, era Nhô Pai e Nhô Filho, e a mulher do Nhô Filho, andava muito com ela, era uma baixinha assim, não era de palco não. Agora a mulher do Nhô Pai era uma mulherona alta, branca, bonitona ela, esqueci o nome dela... e ela um dia... ela quis me dar ordem pra mim, ali na coxia. Nós tava ali, ela tava vestida de noiva, que ela ia entrar lá na peça lá, e eu não sei o que que ela...

PEDRO – Na hora de entrar pra cena?

CECÍLIA – Na hora de entrar, o palco aberto lá, tudo, a cortina lá, eu avancei nela e arranquei... ela entrou no palco sem o véu na cabeça. Isso é pra aprender a não vim ofender, porque se eu estou aqui, eu estou aqui porque depois eu tenho que entrar e eu não vou ficar dentro do camarim esperando minha deixa de lá...

PEDRO – Ah! Ela não queria você lá?

CECÍLIA – Não! Ela não queria que eu ficasse ali. Que a gente fica ali na coxia, eu ia entrar logo.

PEDRO – Coxia é do artista! Coxia é do artista!

CECÍLIA – E ela me encheu meu saco e arranquei o véu da cabeça dela e ela entrou sem véu, ela ia fazer uma noiva, sei lá... então por aí da pra ver que eu não dava muito bem com ela. Não lembro o nome dela!

PEDRO – E depois deu briga?

CECÍLIA – Não! Não deu não! Porque o sr. Alaor era a meu favor, o dono do circo. Ele era a meu favor e sabia que ela era cri-cri. Ela fazia isso aí que você lembrou, Taba. Tranca ne?! Mulher do Nhô Pai, acho que não existe mais esse povo, né?

TABÃO – Não, não. Ele que escreveu “O beijinho doce”.

PEDRO – Ah ta.

CECÍLIA – Mas eu nunca tive rusga com ninguém. Ela que era fedorenta, ela queria ser mais que todo mundo ali, não sei por que.

PEDRO – Será que é porque cada circo ensinava de um jeito ou será que invocava com a pessoa?

CECÍLIA – Eu não sei, não sei.

TABÃO – É que já foi dona, ela e o Nhô Pai, aí Nhô Pai acabou...

PEDRO – Tratou como se fosse...

CECÍLIA – Tem só essa passagem aí que eu fiz, fiquei com tanta raiva que eu não sei que que eu fiz, não lembro agora, só sei que eu passei a mão assim mesmo...

TABÃO – O nome dela era Doraci... Doraci Leite... o nome dela era assim

CECÍLIA – Acho que era Doralice.

PEDRO – E nos outros teatros que você foi trabalhar... outros circo-teatros, os figurinos era do circo, era seu?...

CECÍLIA – Sempre foi meu.

PEDRO – Você levava sua própria roupa pro personagem também?

CECÍLIA – Tenho foto ali em cima ali, de um vestido, mas que não da pra mostrar...

TABÃO – Só o que não era da gente era do Cristo...

PEDRO – Ah acho que to vendo ali. Posso ver?

CECÍLIA – Pode... Ta atrás! Esse daí era de trabalhar no palco, eu tirei foto e guardei de lembrança... era chique esse vestido...

TABÃO – Ahh eu conheço essa foto.

CECÍLIA – E ali não tem a que to de pavão não, Taba? Vê se tem uma que eu to de pavão aí... ah essa roupa deu o que falar! Jesus! Não, não é essa aí não! Mas aí eu era assim quando trabalhava no palco...

PEDRO – É... pavão acho que não...

CECÍLIA – Ta aí não? Então ta ali na caixa, depois eu pego.

PEDRO – Depois a senhora pega e eu fotografo tudo bonitinho se a senhora quiser mostrar...

CECÍLIA – Essa do pavão... sabe quem fez o cinto pra mim, Taba? João Vidal.

PEDRO – Mas então quer dizer que você levava seu figurino ou roupa?

CECÍLIA – É... é.

PEDRO – Você chamava de figurino ou roupa?...

CECÍLIA – Então roupas dele lá, era só quando era Paixão de Cristo, mas fora de época assim... eu cheguei a fazer chapéu pra mim, fazia o vestido e o mesmo tecido do vestido eu fazia o chapéu...

PEDRO – E o sapato também...

CECÍLIA – Meu sapato assim eu coleí tudo com lantejoulá assim... naquele tempo era goma arábica né, hoje não tem mais. Hoje as colas é até mais prática né. Enchia meu sapato todo de lantejoulá, uma por uma daquelas. Sabe pra quem que eu fiz isso? O Rocan, sabe o Rocan? Eu enchi uma cartola todinha pra ele... viu meu sapato e ficou doido com meu sapato, achou lindo... morava lá em Formosa ainda... enchi todinho pra ele... eu fiz.

PEDRO – E você fazia isso por amizade ou você cobrava?

CECÍLIA – Não. Pra ele eu não cobreí não. Mas eu bordeí muita roupa pra gente de circo, mas aí eu cobrava. Eu mandava pro Norte, bordava aqui em São Paulo e mandava de avião. Comprava as malhas dos voadores lá no Balé do Centro, eles mandavam a cor que queria, como que queria e eu ia lá, aí eu bordava tudo e despachava lá pro Norte, que tava tudo longe né, aí eu despachava pra lá.

PEDRO – Você fez muito isso, então...

CECÍLIA – Fiz, fiz...

TABÃO – Bordou borelo pra mim, daqueles prateados...

CECÍLIA – Ah é.

PEDRO – Ah então a senhora era uma figurinista...

CECÍLIA – Ah é... eu bordeí um bolero inteirinho de lantejoulá, poxa vida...

TABÃO – Eu lembro de uma jaqueta de feltro azul, e feltro sabe por que? Você tira o alinhavado, manda na tinturaria, lavou e você vem e aplica de novo...

CECÍLIA – Eu fui partner dele, eu fui partner... sabe aquela caixa de espada? Aparece até hoje na televisão... eu era partner. Mas não era assim... vai lá e enfia... não!!! Que nada... ele pegava a espada, mostrava pra plateia...

TABÃO – Fez com o Bira também, com aqueles kimono assim...

PEDRO – Você foi partner do TABÃO em que número?

TABÃO – No bola, o bola tem sempre partner. Ela que joga as bolas pra plateia. Chegar lá em casa eu vou te mostrar a foto dela, cinturinha assim...

PEDRO – Não sabia que você tinha partner...

TABÃO – Sempre tive.

PEDRO – Achei que era o barreira que te passava as coisas.

CECÍLIA – Não, não, não! Era eu, eu era partner dele.

PEDRO – E como você ensaiava isso? Sabia a bola...

TABÃO – É 3 ensaios e já tá craque.

CECÍLIA – Porque ele que fazia o negócio da bola na faca.

TABÃO – Ela me jogava as bolas que eu queria. Ia girar as bolas no ar lá.

PEDRO – Mas tem que saber qual é a bola, né?

CECÍLIA – Porque olha, em circo até pra ser partner tem que saber viu.

PEDRO – É... por isso que eu tô perguntando. Tinha que ensaiar, né?

CECÍLIA – Tem que ensaiar...

PEDRO – Com a música.

TABÃO – Tudo, tudo.

PEDRO – Com a luz...

TABÃO – Ela jogava pra plateia. Ela sabia qual... já sentia quem me jogava rasteira. Porque você sabe o cara que já foi pra jogar rasteira pra você não pegar, mas eu mergulhava, a bola subia na faca e eu rodava e saí... era o mais fácil que eu fazia e o povo aplaudia de pé.

PEDRO – Então foi partner do TABÃO, do Bira, de mágico... então você fazia umas 3 entradas...

CECÍLIA – Em Belém do Pará, no circo do Geraldão e seu ne (TABÃO), eu entrava 5 vezes no picadeiro. O último que eu entrava era ambulância maluca.

PEDRO – Você chegou entrou a entrar também? De palhaça?

CECÍLIA – Não. A roupa mesmo ne, a roupa de... de... que hoje em dia é de festa junina, né?

TABÃO – Aqueles bermudão, cheia de rendada...(risos)

CECÍLIA – Eu fazia comédia, que as vezes tinha dia que levava comédia, né? Chanchada, né? mas eu entrava 5 vezes. O último era essa ambulância maluca.

PEDRO – Mas o seu e do Geraldão, ele não tinha segunda parte?

CECÍLIA – Não não.

TABÃO – Era circo de picadeiro.

PEDRO – Isso tudo era combinado quando? Conversando assim?

TABÃO – Já tinha o programa lá. Todo dia a pessoa vai e vê o programa. Vai abrir com equilíbrio, segunda, terceira, parte cômica... então você já sabia.

PEDRO – O que é difícil entender pra mim, TABÃO... pra mim que... eu não eu vivi em circo, que é assim... porque assim, a CECÍLIA vai entrar 5 vezes, e ta na tabela lá... mas antes disso você tem que ensaiar porque “ah, ta na tabela, vamos ensaiar agora”?

CECÍLIA – Mas aí a gente já sabe, porque era caixa de espada, partner dele, aí lira minha, aí ambulância, comédia... era 5.

TABÃO – É que na primeira vez é que vai ter o acerto, vai no picadeiro, marcou, entrou a primeira vez, fez certo... acabou!

PEDRO – Mas é que nem ela falou que a moça ficou doente e ela teve que entrar de portuguesa, entendeu? Doença acontece a qualquer momento...

CECÍLIA – Aquele foi de última hora viu?! Aquele foi de última hora.

TABÃO – Mas as vezes viajava ficava doente, o outro fazia o papel. As vezes fazia 2 papeis. As vezes ia fazer velho a peruca não servia, era pó de arroz.

PEDRO – Olha o resumo que eu vou fazer... Tia CECÍLIA trabalhou em cerca

de 12 circos, por 30, 31 anos. Trabalhou de atriz, *partner*. Fez número de lira, escada sete, escada de garrafa e ensaiou outros 2 que não estreou que foi o rola-rola e o escada de arame e bordou figurino, vendeu uns figurinos aí pra ganhar um extra. O que mais? Tem mais?

CECÍLIA – Não. Tem não! Acho que acabou (risos).

PEDRO – Dirigiu carreta...?

CECÍLIA – Não não (risos).

TABÃO – Mas aquela foto que eu mandei pro Fábri, que tava uns 40 homens puxando um caminhão, era a senhora na cabine, o Pedrinho era o motorista.

CECÍLIA – Ahh... lá dentro de Cuiabá?

TABÃO – Eu tenho aqui...

CECÍLIA – Eu tava lá?

TABÃO – A senhora viajou com ele...

CECÍLIA – Eita nós!

TABÃO – Lembra que a senhora parava rapidinho, fazia comida, lembra? E na viagem... tinha essas viagens longas, não tinha isso de parar e ir todo mundo pra restaurante não, fazia comida no trailer, no caminhão.

PEDRO – Não teve bicho?

CECÍLIA – Não.

PEDRO – O Fabbri teve elefante.

TABÃO – O Fabbri comprou 2 elefantes, a Tia CECÍLIA teve cães adestrados, a Puc...

CECÍLIA – Ah é... teve, teve.

PEDRO – Mas quem adestrou foi o Miguel...

CECÍLIA – É... Porque faz 40, quase 50 anos que eu to parada aqui em São Paulo.

PEDRO – Mas esse dos cachorrinhos você fez alguma vez?

CECÍLIA – Fiz só uma vez, que eu não sei o que aconteceu lá com o Miguel, já tava marcado o show ne, Fuzarca e Torresmo...

PEDRO – Ah que legal hein?! Mas a senhora fez o número?

CECÍLIA – Fiz, porque ela me obedecia, ne?! Criada comigo ne e a gente que ensinava em casa... ela chegou a fazer comercial do kichute.

PEDRO – Mas a senhora chegou a ajudar a adestrar os cachorrinhos?

CECÍLIA – Ajudei.

PEDRO – Como que a senhora ajudava?

CECÍLIA – Eu ajudei em casa, na outra casa... porque aquele do kichut tinha um menininho junto ne, não era eu... Então eu que pegava a Puca... era só um corredor lá ne, eu ficava ensaiando e daí o menino vinha também, aí eu ficava ensaiando ela. Até que ela ficou bem mesmo pra ir pra lá pro estúdio.

TABÃO – O Miguel tem foto dele aí com o Silvio Santos.

CECÍLIA – Tem! Depois eu mostro pra ele.

PEDRO – Com o Silvio Santos?

TABÃO – É, levou no show... a gente levou os pombos pra fazer no Silvio Santos

PEDRO – Então a senhora tem mais isso pra colocar na listinha aí?! Adestrou cachorrinho...(risos)

TABÃO – Circo era Bombril, mil e uma utilidades. E Tia CECÍLIA nunca falou um não. Vai nessa viagem, rapidinho tava lá, vambora!

PEDRO – Daqui a pouco eu vou descobrir que a senhora adestrou leão também,

(risos)

CECÍLIA – Ai não. Deus me livre,

TABÃO – Mas não era CECÍLIA? Tia CECÍLIA jogava em qualquer posição. Era como se fosse da casa e não era só no meu circo, foi no Universal, foi no Rosário, foi no Arlay, foi em todos os lugares. Porque já nasce com a pessoa essa boa vontade de ser útil, né? E tem outros que não mexem com nada.

PEDRO – A senhora chegou ensinar algum número ou ensinar a atuar pra alguém?

CECÍLIA – Não, não!

PEDRO – Ninguém nunca pediu pra senhora “ah, me ensina isso aqui...”

CECÍLIA – ah, tem esse circo-escola aqui, eu nem nunca entrei lá dentro até hoje.

TABÃO – Tem aquela moça que trabalha lá que é filha de uma conhecida minha...

CECÍLIA – Tem uma aí que é do nosso tempo, a Liliana.

TABÃO – Isso! Ela que me viu... ela é filha da...

CECÍLIA – Da Marília.

TABÃO – Marília, globista, fazia voos.

CECÍLIA – Ah! Eu só não pude fazer em circo coisa de girar. Coisa de girar... O Wilson, patinador... isso foi em Santos, morava de hotel, ele falou “você não quer trabalhar comigo”, aí eu falei “será?”... “é... porque a Pupi...” que era enteada, neta, não sei o que dele, filha, uma alemãzinha... aí eu falei “ah vou tentar” só que quando começa a girar, começa na mão primeiro, né?... não deu. Passei mal. Passei mal a beça. Então coisa de girar, nunca pude fazer

PEDRO – Tentou

CECÍLIA – Eu tentei, porque era bonito o número de patins, com ele, claro, né? mas não deu. Eu falei “Wilson, infelizmente não dá, mas tentei”, coisa assim de

girar nunca pude fazer, nunca. Tenho essa fraqueza, né?

PEDRO – E como é que foi... a senhora chegou a criar filho no circo?

CECÍLIA – O Fábio? Não. Eu não quis. Eu não quis porque é uma vida sofrida. É maravilhosa. A Katia foi criada, chegou fazer deslocação, ela fez bailado.

TABÃO – Entrava na banda do Seu Justino.

CECÍLIA – É... então, foi ritmista da banda. Mas eu não quis porque eu sei que é sofrido a chegada e a saída, sabe? Você fica no terreno horas e horas, esperando carregar o caminhão, se é que as vezes você vai de caminhão pra aproveitar a viagem, ou então você tem que ir pra um hotel, pra uma pensão, pra ir depois de ônibus no outro dia. Então a chegada e a saída são muito difíceis, né? Então eu falei “não! Eu não vou criar ele aqui não”. Mas ele gosta viu?! Ele gosta! Vai em tudo que é circo aí, o Miguel pega convite e ele vai lá assistir, ele adora. E a Júlia aqui, a minha neta, quer entrar aí nessa escolinha do circo, ela quer.

TABÃO – É o único dos primos que me chama de tio até hoje. É o advogado, formado, me chama de tio de até hoje.

CECÍLIA – Então, eu não quis criar ele. Então quando eu engravidei, eu tava num circo de tiro, desses que é só picadeiro, né? e o Miguel era capataz do circo. Aí eu saí pra ter ele, fui pra Ribeirão Preto que morava a lara e meu médico era aqui em São Paulo, era médico de família ele, desde o tempo da família do Geraldão que era o sogro da lara. Então eu vim pra ter ele lá em Ribeirão e depois eu vim pra cá. E nunca mais ou voltei pro circo, então eu parei e o Miguel ainda ficou viu... ainda viajou pro norte sendo capataz, ensinando.

TABÃO – Eu acho que a entrevista da Tia CECÍLIA foi melhor do que esperava (risos).

CECÍLIA – Não sei se eu falei coisa errada ou se eu falei demais. Porque eu tinha que começar do comecinho, do porquê que eu entrei no circo, porque senão como é que ela apareceu no circo ne?! Então eu tive que contar o porquê que eu fui entrar no circo. Porque minha irmã era casada com um ator, na época ne e aí até que meu pai foi e aconteceu tudo aquilo. Então tinha que vim daí, né?

PEDRO – Em que circo a senhora conheceu o Miguel? E aí eu fiquei muito interessado, porque quando eu tava conversando com o TABÃO de quando ele montou o número de pombo com a Gê, ele falou que o Miguel adestrou cachorro, aí eu falei “como assim, o Miguel adestrou cachorro?”

CECÍLIA – Ele entrou em circo, porteiro. Ele entrou com 16 anos em circo. Hoje ele ta 74 ou 73, não sei. Mas ele sabe cortar uma lona... esse circo que ta aí, foi ele é que fez. Aí ele aprendeu a fazer passeio aéreo, fazia palhaço, muito ruim...

TABÃO – Eu e essa turma aí da velha guarda conhece ele como Alípio.

CECÍLIA – Ah, só Miguel, ninguém agora conhece ele como Alípio.

TABÃO – Só o Elton, fala Alípio até hoje...

CECÍLIA – É?!...

PEDRO – Mas era um palhaço ruim? Ele era o que? Palhaço de entrada...

TABÃO – Entrava em taxi maluco, nesses porque precisava, né? Entrava meu pai, o Pimpim, o Elton, o Bira...

PEDRO – Ah eu tenho uma foto no meu mestrado que tá todo mundo e o Miguel, umas roupas esfarrapadas, né?

TABÃO – É... era a época, né?

CECÍLIA – Ele chegou a fazer de novo aqui, fiz roupa nova pra ele.

PEDRO – Mas pra fazer festa?

CECÍLIA – Não. Era cachê. E a roupa ele doou pro sobrinho dele, pro Marcelo do Samuel. Que ele é de teatro também e mexe com essas coisas, mas lá na Alemanha, ele mora lá. Casou com uma alemã e mora pra lá. Aí a gente deu as roupas de palhaço tudo pra ele, dei tudo pra ele.

TABÃO – Hoje mudou. Você quer ver um tipo de palhaço... o Pimpim, parece que é barbudo, você olha a cara do Pimpim, ele é sem dente e tem o Farrapo, dos Moia, como que ele entrava? De mendigo, tudo esfarrapado, entrava de mendigo de rua e o povo ria. Hoje já mudou...

PEDRO – Mas o Miguel trabalhou de capataz, de montar tudo? Monta aparelho...

TABÃO – Tudo! Monta o circo. Ele é completo...

PEDRO – Mas essas entradas de palhaço era mais pra quebrar o galho mesmo, né?

CECÍLIA – Ele entrava pra ajudar o principal

TABÃO – Porque precisa. Chama escada! Se não tiver a escada, nêgo fala “é... porque o Didi, o Didi...”, mas se não tiver o Dedé pra preparar tudo, porque ele só chuta e faz a graça... tem que preparar... no teatro não tem isso? O cara dá a deixa, o comico solta a bola e o povo eeeehhh! Então esse é uma arte também, faz falta.

CECÍLIA – Hoje eu tava vendo a Débora Secco... um pedaço da novela novo, ele vai entrar ne, aí eu falei assim “ihhh ela é tão chucrinha assim no teatro...” daí a nora que não entende nada ne falou “nossa, a senhora acha? Eu a acho uma boa atriz”, aí eu falei “tem melhor do que ela, tem” (risos).

PEDRO – Mas a Débora Secco, ela começo com 12 anos fazendo TV. Ela era ótima, viu?!

CECÍLIA – Não sei se são os papeis que dão pra ela (risos).

PEDRO – Mas ela era boa, mas como foi ficando mais madura, ela começou a ficar meio canastrona assim...

TABÃO – Mas o Cuoco, eu acho pra mim, ele bem canastrão. Agora aquele

Lima Duarte é uma coisa pra mim que não tem nem explicação.

PEDRO – Mas TABÃO, o Miguel chegou a fazer comparsaria?

TABÃO – Não, ele não entrou em circo-teatro não. Entrou já em circo americano.

PEDRO – com você?

TABÃO – É. Quando queimou o circo em Niteroi. Nós estávamos em Venceslau. Pra você ver como o Miguel destacou como funcionário... quando eu vi ele a primeira vez, ele era menor, cabeça raspada e eu achei que parecia aqueles meninos de FEBEM... e eu peguei como diarista, com cuidado pra não se machucar...

PEDRO – Quantos anos ele tinha?

TABÃO – 16 anos. Aí os homens tavam arrumando tudo pra colocar no trem, e eu fiquei observando, e ele tinha noção, já arrumou as cruzetas, amarrou e não era de circo e tava fazendo melhor que a turma, a gente observa. Aí eu falei com ele, mas ele falou “mas as minhas coisinhas tão em Venceslau”, eu tava em Porto Epitácio. Aí ia sair um trem as 3 horas e a gente já tava com quase tudo carregado, ele foi e eu ia passar 6h da manhã, mas eu pensei ‘paguei tudo direitinho, vai tomar banho, vai dormir, ele não vai estar na estação’, quando o trem entrou na estação, ta ele com a maletinha lá. Aí ele veio com a gente. Moral da história...

PEDRO – Foi quando isso?

TABÃO – 60 e poucos, 61... quando queimou o circo do Danilo aqui... Aí tivemos que parar o circo, porque você não conseguia trabalhar em lugar nenhum, falava em circo e nêgo já falava “não, vai pegar fogo, vai matar todo mundo, vai matar gente”, matou 400 ne, aí o que que foi? Nós tínhamos um funcionário de muito tempo que nós liberamos, saiu todo mundo, fomos pra Ribeirão e quem foi? Jaime, João Careca e Miguel. Miguel novo, no primeira quarto que a gente tava cortando, no segundo ele já ficou cortando a lona.

PEDRO – Aí era lona de pano...

TABÃO – Não, não. A gente impermeabilizava depois. Aí moral da história, ele destacou e aí ninguém mais veio, aí pronto, ninguém segurou o menino e hoje é um menino realizado. Isso aqui (mostrando a casa). Agora ela foi o esteio também, que botou ele no... vamo e vamo e vamo! Porque se acomoda também, tava aí no fundo do ônibus do circo do Oscar, porque tem muita gente que ta aí ainda, a tia CECÍLIA “não, não, vamos vencer ne”. Tinha aquela casa ali na Vila Ré ne?! Tem ainda?

CECÍLIA – Tem, mas não é mais minha. Vendi pra comprar outra.

TABÃO – Eu fui lá ver outro dia que o Miguelzinho foi me mostrar, a casa que eu vendi ta lá também.

PEDRO – Mas quando você fala que a Tia CECÍLIA pôs no eixo, pôs no eixo como?

TABÃO – Não fala que atrás de um grande homem, tem uma grande mulher?

CECÍLIA – É porque eu fui uma mulher que só ajudei, eu não era daquele tipo de mulher que recebia um pouquinho a mais quando ele fazia cachêzinho por aí e já metia o pau no outro dia. Em circo teve uma época, na época dos Gordinho, vc lembra disso... que teve uma época que foi muito mal. Então não tinha... o pagamento era todo domingo, mas aí não tinha. Então quando achava uma pracinha boa, fazia o pagamento no domingo. Quando dava segunda-feira, o circo ficava limpinho, era eu e o João Careca, o capataz sentado no toldo da minha barraquinha. Os outros tudo ia gastar o que tinha recebido no domingo e eu não. Eu e o João Careca. Ele me chamava de “Dona Cecila”. Aí ficava só nós dois. Aí ficava os Gordinho, a mulher dos Gordinho tudo lá “vamos Dona CECÍLIA, vamos conhecer a cidade, vamos gastar” eu falava “não, eu tenho uma casa em São Paulo pra pagar” porque quando eu ficar velha eu quero ter um teto pra entrar dentro e fiz assim o tempo todo até pagar e assim foi, enquanto os outros gastava tudo, eu não gastava não.

TABÃO – E assim foi... saiu da barraca, passou pra trailer, passou a morar em hotel, e hotel bom, quer dizer vivia bem, mas controlava tudo. Tem gente que não tem nada. Eu conheço gente que eu vejo no café que não tem onde morar e ganhou grandes ordenados naquela época, a senhora conhece gente, né?! Um monte, um monte.

CECÍLIA – Mas eu sempre pensei no dia de amanhã. Eu não sei se fiz errado ou se fiz certo, porque eu falei “hoje vocês olham no espelho, você é nova, você é bonita, mas você esquece que daqui uns anos, você ta velha. Você não vê a Katia? Morou 20 anos na minha casa sem pagar aluguel, porque que nesses 20 anos ela não pagou uma aposentadoria pra ela? Se eu paguei em 15, porque quando fiz 60 fui aposentada. Porque circo não registrava ninguém. Então os anos que eu trabalhei em circo ficou perdido aí eu paguei os 15 anos como autônoma, paguei 1 salário, na verdade e quando foi com 60 anos, me aposentei que eu recebo até hoje. É pequeno, mas é abençoado. Agora a Katia mora há 20 anos na minha casa, porque é minha, não é dela ainda, não morri. E porque nesses 20 anos ela não falou “um dia vou ficar velha e quero ter minha aposentadoria”. Não! Agora ela ta velha, com 64 anos, sem marido, sem filho nenhum, sem a filha que não quis ela dentro de casa, sem aposentadoria... foi atrás da Márcia, coitadinha, lá no Rio de Janeiro e ta nas costas da Márcia. Eu dei casa de graça pra ela morar, eu dei cesta básica, eu mandava comida depois que o marido largou, eu mandava todo dia comida e mandava o Miguel levar, não deixei de dar...

PEDRO – E ela trabalhou em circo...

TABÃO – Pra falar a verdade, eles ficaram com o Miguel e Miguel foi pai,

mãe, tudo deles. O Miguel um dia fez um acerto com eles e deu uma grana alta.

CECÍLIA – 33 mil

TABÃO – Na época era muito dinheiro, aí foi pro Rio, ficou lá e em menos de ano apareceu aí e a Tia CECÍLIA teve que comprar colchão...

CECÍLIA – Tudo.

TABÃO – Colchão, fogão, geladeira, pra montar a casa porque eles vieram só com a mala de mão.

CECÍLIA – Perderam tudo lá não sei em que. Agora ela tá lá e eu falei, com 64... ela pode ser ajudante de cozinha de um restaurante, ela sabe fazer comida, ela pode arrumar uma mesa de um restaurante, alguma coisa ela pode. A Nice tem 64 e trabalha aqui pra mim, ela lava roupa, lava louça, ela passa, ela lava garagem, essas coisas... Aí a Márcia falou pra ela arrumar um emprego, sabe o que ela falou? “Ai eu não posso trabalhar, estou debilitada”. Ué, ela com 64 tá debilitada e eu com 88, eu to o que? (risos) Vê quem fez o almoço hoje, vê quem fez ontem... Porque na cozinha, a Nice é minha ajudante, porque eu sou chata, eu sou chata igual o Seu Arlindo Pimenta, eu sou chata...

TABÃO – Então deixa eu te contar uma... Nós ia, eu e o Ésio, de caminhão, entrava em São Paulo e vinha bater aqui com o caminhão carregado com tora pra tomar sopa. Quando nós chegava lá na entrada o Miguel falava “tia, faz sopa que nós estamos chegando” porque ela faz uma sopa... da Dona Chani, dona Chani é minha mãe que ensinou ela... meu deus do céu, nós comia era 3 pratos cada um, entrava no caminhão e ia embora.

CECÍLIA – É... agora ela não pensar no dia de amanhã? Eu pensei, eu tava no circo, mas eu pensei que um dia ia ficar velha e ia ter...

TABÃO – Essa de 64, eu tenho foto do aniversário dela de 1 ano.

CECÍLIA – Ahh aquela do primeiro aninho dela né?!

TABÃO – Tava eu, o Tio Antenor... lá na casa...

CECÍLIA – Mas eu tô reclamando agora, mas pagamos conta que ela deixou aqui de luz, de água, compramos gás pra ela que ela não tinha, porque só ficou nas costas do marido e o marido arrumou uma mais nova e largou ela aí. Agora ela tá nas minhas costas de novo e não quer lavar uma louça, não quer fazer nada pra ganhar um dinheirinho, tá debilitada... e eu? Como que eu tô?(risos)

PEDRO – Você deve saber melhor que eu... que é uma vida que oferece muito, mas que precisa ter a cabeça no lugar, porque senão quando chegar lá na frente né, mais de idade, não tem nada, né?

CECÍLIA – A pessoa pensa que vai ficar sempre...

TABÃO – Eu tenho patrões que não tem a casa... eu tenho...o Geraldo

CECÍLIA – É... aquilo ali não sai da minha mente.

TABÃO – Foi muito dinheiro que aquele homem ganhou.

CECÍLIA – O homem podre de rico que ele era viu, deixar a minha sobrinha sem nenhuma pensão, é um absurdo isso, né?!

TABÃO – Eu falei pra ele, quando eu pagava tudo direitinho, imposto de renda, eu me cadastrei pra pagar aposentadoria como autônomo, ele falou “Pra que isso Taba? Precisa disso não”. Se tivesse... ele passava na porta de casa com carro zero “Taba, olha o que eu comprei” e eu “parabéns e tal tal tal tal” e depois come, come, come é que nem um saco de feijão, vai tirando, tirando, uma hora ele acaba...

CECÍLIA – Querem água...?

PEDRO – Então eu vou parar, já chegamos num ponto que assim pra gente refletir...

CECÍLIA – Valeu pra alguma coisa? Valeu?

PEDRO – Nossa CECÍLIA, eu ganhei a tarde aqui com você. Eu só tenho a agradecer, a senhora ter compartilhado aqui comigo...

FIM

ENTREVISTA REALIZADA COM MILTON FABBRI EM JULHO DE 2018

PEDRO: Na verdade assim, para começar só preciso que o senhor fale também seu nome inteiro, idade, para a gente poder ter uma referência no tempo.

FABBRI: O nome dos pais...

PEDRO: É isso aí...

TABÃO: O nome tradicional no circo...

FABBRI: Meu nome é Milton Fabbri... só isso.

PEDRO: Então o Fabbri já é...

FABBRI: Já vem de meu pai, do meu bisavô.

PEDRO: Bisavô?

FABBRI: É.

PEDRO: E ele era circense também?

FABBRI: É, italiano. Só que...era italiano, morava na Itália. Veio para o Brasil. Casou aqui, teve dois filhos. Um homem e uma mulher. São dois. Meu pai e minha tia.

PEDRO: E ele veio em que ano?

FABBRI: Aí você me apertou.

PEDRO: Mais ou menos, né.

FABBRI: Sei que ele estava aqui. Meu pai casou aqui, nasceu aqui. Ele (avô) já estava aqui. Já tinha o Pavilhão.

PEDRO: - Ah, era o Circo Pavilhão.

FABBRI: Era o Circo Pavilhão. Ele fazia um número, meu avô, fazia um número de... Minha avó, que eu não conheci. Quando ele morreu eu não conheci.

PEDRO: E que região, Fabbri? Ele veio para São Paulo?

FABBRI: Ah, não, não. Em Campinas mesmo. Ele parou em Campinas. Mora lá até hoje. O meu avô que se casou com outra avó, mora lá em Campinas.

(risos)

TABÃO: O pai do Milton, trabalhou com meu pai. O "Fabbrinho".

FABBRI: Trabalhou... a família toda.

TABÃO: No Circo-teatro Universal.

PEDRO: Mas esse pavilhão é o Universal?

FABBRI: Esse pavilhão não tinha mais. Era do meu avô esse. Meu avô ficou muito bravo na época porque meu pai não queria mais trabalhar com ele... esse negócio de Teatro, ele gosta é de Circo.

PEDRO: E esse Pavilhão, eu não tenho essa vivência toda, era um pavilhão que ficava fixo, ele tinha múltiplos números e teatro também?

FABBRI: Tinha, tinha.

TABÃO: Primeira e segunda parte.

PEDRO: Ah, era um Circo-teatro mesmo.

FABBRI: Como se fosse Circo-teatro, mas era Pavilhão.

PEDRO: Então isso é meio, começo do século 20, mil novecentos e alguma coisa.

TABÃO: Isso. Teve o Nino Melo que era Pavilhão.

PEDRO: E como chamava esse que era do seu avô? O Pavilhão chamava Fabbri?

FABBRI: Não. Chamava: Dois irmãos Fabbri.

PEDRO: Então seu pai, que estava dentro do meio, mas ele queria só fazer circo, não queria fazer...

TABÃO: Teatro.

FABBRI: Ele queria e fazia a primeira parte. Ele fazia... era acróbata...

PEDRO: Entendi.... Mas ele não queria fazer a segunda.

F FABBRI: Ele não queria mais ficar fazendo teatro, ele não queria. Ele já queria que o circo mudasse... o circo moderno, ele já queria.

PEDRO: E ele era acróbata?

FABBRI: Ele era. Basicamente isso. Ele era acróbata (ruído) rola-rola.

PEDRO: Mas aí o que é que ele fez? Saiu do Pavilhão e foi para outro?

FABBRI: Não. Quando ele saiu, aí que o vô ficou bravo, porque saiu ele e a minha tia. Os dois casados na época... Aí, ele falou: vou parar mesmo.

TABÃO: A Juraci?

FABBRI: É, a Juraci. Foi ele e a Juraci. (risos)

PEDRO: Agora, tudo isso que você sabe do seu avô foi seu pai quem contou?

FABBRI: Foi meu pai quem contou.

PEDRO: Que contava. E seu avô fazia o que no Pavilhão? Fazia de tudo?

FABBRI: De tudo, desde armar (risos).

TABÃO: Secretaria, arrumação...

FABBRI: Fazia tudo. Naquela época também...

TABÃO: Mil e uma utilidades

FABBRI: É.

PEDRO: E isso é, assim, eu vou fazer muita pergunta em cima disso porque o que me interessa é essa rede de coisas assim que, só pra entender porque eu fico a perguntar bastante, porque eu associo muito ao pessoal do teatro de hoje em dia que eles estranham muito, eles só querem fazer uma coisa...

FABBRI: Só o Teatro.

PEDRO: Ou só o Teatro, de vez em quando aparece um que quer fazer uma iluminação, mas assim, não consegue enxergar que tudo é uma coisa só.

TABÃO: Tudo faz parte do sucesso.

PEDRO: É... é isso aí.

TABÃO: É, ele tem que ser eletricista, contrarregra, trocar cena rápido...

PEDRO: Então seu avô, se é no começo do século vinte, as peças também tinham gente que escrevia? Não sei, pode ser que está meio longe pra você estar lembrando também, se contaram pra você, de quem escrevia. É difícil né?

FABBRI: É, porque ninguém ligava muito pra isso. Era criança.

PEDRO: Mas você chegou a voltar para o circo do seu avô?

FABBRI: Não. Não tinha mais. No lugar era uma casa lotérica.

TABÃO: Quando o pai dele saiu...

FABBRI: Meu avô parou. Comprou uma casa em Campinas. Comprou uma casa lotérica. Aí ele tinha essa casa lotérica. Nós íamos para lá. Tanto nós como tia Juraci, quando saímos do circo e tal, eu lembro que ele foi pra Campinas.

PEDRO: Mas aí seu pai já estava...

FABBRI: Ele já estava trabalhando.

PEDRO: Seu pai chegou a ter lona dele ou ele trabalhava por...

FABBRI: Dele também. (ruído) Meu pai foi embora, saiu do país. Ele foi para o Uruguai na época da guerra.

PEDRO: Da segunda.

FABBRI: Da segunda. Eu estava vivo, era moleque, nove anos. Levou a família toda. Ele já era casado, já tinha quatro filhos (risos). Ele era muito rápido (risos) Ele tinha quatro filhos e ficou com medo de ficar aqui, com medo de manda-lo para a guerra. Aí ele foi para o Uruguai. Aí ele arrumou um circo no Uruguai e começou a trabalhar no circo lá. O circo Pensado.

PEDRO: Pensado?

FABBRI: É. Ele estava no circo e tal. Parece que estava trabalhando com isso. Meu pai gostava tanto que ele não saiu mais. E você falou do negócio de lona. Ele voltou e comprou uma lona. Foi a primeira vez que eu ouvi ele falar “meu circo”. Era um circo pequeno. Um circo de pau fincado na época.

TABÃO: Tudo era de pau fincado.

FABBRI: É. Eu lembro que nós íamos para a beira do córrego levar a lona, para molhar tudo primeiro para depois secar tudo...

TABÃO: Para encolher. Era um algodão trançado que se não molhasse, na primeira chuva ela estourava. Então tinha que botar as peças... fiz isso muito...

FABBRI: Depois tinha que encerar...

TABÃO: Ela sai aquela goma, né? E depois encolhia.

FABBRI: É. Então o pai fez esta lona com um cara do Circo. Eu era moleque. O rapaz era dono de uma corrida de touro, meu pai com o circo e a tourada.

PEDRO: Mas uma arena?

FABBRI: É. Meu pai fez uma sociedade com ele. Meu pai entrava com o circo.

Pra começar, meu pai tinha quatro números sozinho. Fazia tribo, fazia rola, fazia trapézio, balanço. Eu sei que era quatro números. Aí ele parava e trocou com a mãe dele.

TABÃO: É.

FABBRI: Fazia coisa bonita. Minha mãe não era do circo.

TABÃO: Mas era uma mulher bonita.

PEDRO: E você chegou a ver número do pai dele?

FABBRI: Chegou.

TABÃO: Eu era criança. Trabalhava no Universal...

PEDRO: Ah bom. Então tinha quatro números que eram o carro chefe do circo.

FABBRI: Era. Aí ele fez o circo. Ficou.

TABÃO: Só que o pai dele era conhecido pelo sobrenome. Era “Fabbrinho”

FABBRI: Meu pai era conhecido como “Fabbrinho”.

TABÃO: O primeiro nome, se alguém me perguntar eu não sei.

FABBRI: Eu também não sabia o nome do meu pai. Sabia que era “Fabbrinho”.

PEDRO: Fabbrinho?

TABÃO: É. Porque ele era miúdo, saltava bem e era baixinho, né? Troncudo. E “Fabbrinho” é Fabbri. Que nem João é Joãozinho.

FABBRI: E o Fabbrinho ficou lá...Eu sei que ele não se deu bem com o rapaz da tourada. Desmancharam a sociedade. Quando eu já comecei, com nove anos, a entender as coisas. A vida era o Circo. Não era só: Traz a cadeira. Vamos lá pegar. Acaba o geral pra vir aqui pra carregar. A vida não era só isso. A gente já fazia alguma coisa.

TABÃO: Já. Passou a fazer parada de cabeça também...

PEDRO: Mas assim, seu pai fez a lona. Alguém ensinou fazer a lona.

FABBRI: Ah, ensinou.

TABÃO: Isso era nato no circo.

PEDRO: Ir lá, comprar o tecido, fazer ele encolher, passar cera, cortar e comprar os mastros, cadeira e tudo. Cadeira ele fez também?

TABÃO: Cadeira, de madeira assim? Todo mundo fazia.

PEDRO: E aí caminhão, né?

FABBRI: Caminhão não dava. Ninguém tinha caminhão.

TABÃO: Era porque ninguém fazia viagem de caminhão. Tudo era trem. Carregava o trem, punha nas gôndolas, no vagão, porque a estrada era de terra e ninguém se sujeitava, não tinha né. Até percurso grande, tudo era trem. Estrada de ferro.

PEDRO: Você é o mais velho dos seus irmãos?

FABBRI: Sou o mais velho...mais velho é minha irmã, Marlene. Ela já faleceu.

PEDRO: Cinco ou quatro?

FABBRI: Quatro.

PEDRO: Quatro irmãos. Você, dos quatro, era?

FABBRI: Dos homens, o mais velho. E o mais velho de todos era minha irmã.

PEDRO: É que você falou que com nove anos você já tinha que saber o que era carregar.

FABBRI: Eu já tinha que saber. Saber o que era pau de roda fincada. Distribuir o pau de roda. Tinha que saber de tudo...

PEDRO: Você lembra quantos lugares tinha, Fabbri?

FABBRI: Ah, era pequeno. Não era grande, não.

TABÃO: Era um circo de cento e cinquenta cadeiras. Cabia umas duzentas e cinquenta pessoas.

FABBRI: Era um circo pequeno.

TABÃO: Quando era grande, era vinte e quatro metros.

PEDRO: Você lembra se seu pai ficava muito irritado, bravo, ou levava nas costas.

FABBRI: Meu pai era tranquilo. (risos) Graças à Deus era muito tranquilo.

TABÃO: Não tinha nada do vô. O vô era muito estourado, mas o pai não era.

PEDRO: O do Pavilhão era mais estourado?

FABBRI: Era, era. O vô era.

PEDRO: Mas porquê? O gênio ou porque dava trabalho diferente?

FABBRI: Não. Era a natureza de cada um.

PEDRO: Natureza.

TABÃO: Eu conheço dois sócios que um era... O Edi era uma explosão e o Ferreira era uma mãe. Eram sócios.

OPEDRO: Isso durou muito tempo Fabbri? Pra família, assim?

FABBRI: É, deixa eu ver...

TABÃO: Se bem que falar hoje, você tinha uns 16 anos? 17?

FABBRI: Ia fazer 16 anos... Aí passei Natal e Ano Novo, nós lá em casa, lembra?

TABÃO: Lembro.

FABBRI: Nós e o Geraldão..

TABÃO: (risos) O, natalzinho bom, né?

PEDRO: Assim, o circo do seu pai durou todo este tempo?

FABBRI: Ah, durou muito pouco.

PEDRO: Pouco?

TABÃO: Não, foi muitos anos.

PEDRO: O que é pouco? Dois, três anos?

TABÃO: É, por aí.

FABBRI: Acabou a lona, acabou o circo.

(risos)

PEDRO: Porque ela vai deteriorando né?

TABÃO: E o preço vai subindo.

FABBRI: O preço sobe.

PEDRO: E o que o seu pai fez? Acabou e ele vendeu cadeira? O que aconteceu?

TABÃO: Tem sempre um comprador nesse café aqui.

FABBRI: Ele vendeu tudo, mesmo.

TABÃO: Aí Milton já foi viajar com o circo.

FABBRI: Meu pai foi contratado. Porque ele fazia número na época. Ele era cômico. Era um bom cômico. A segunda parte ele fazia também. Era um cômico tão bom de segunda parte. E número ele fazia tudo. O que ele fazia? Ele fazia tudo.

TABÃO: Uma pessoa que não engordou. Ele era levinho.

PEDRO: Tudo que você está falando é trapézio, o que?

FABBRI: Ele nunca fez trapézio.

PEDRO: Não.

FABBRI: Ele fazia era isso. Ele era porto pra nós, filho e fazia número de rola sozinho. E ele fez até...

TABÃO: Até o fim da vida dele.

FABBRI: Até o fim. O fim da vida dele, a mãe e meu pai se separaram. Ele foi para o Rio. Lá ele tinha parente. Ele ficou na casa de tio que era do exército. Eu sei que era um cara do exército. E ele ficou lá. E ele morreu nesta casa. Eu já não estava no Brasil quando ele morreu.

PEDRO: Você estava onde? Nos Estados Unidos?

FABBRI: Eu estava nos Estados Unidos.

PEDRO: Seu pai faleceu faz quantos anos?

FABBRI: Ele morreu novo. Eu acho. Com 62 anos.

PEDRO: Mas ele trabalhou até essa idade?

TABÃO: Trabalhou.

FABBRI: Ele não trabalhou até essa idade porque...

TABÃO: Depois que separou pode ser, mas antes ele trabalhava.

FABBRI: Ah, ele trabalhava, no circo, trabalhava. Quando ele morreu já não fazia mais nada. Ele já tinha uma outra mulher. Um filho, um rapazinho. Ele que me contou a morte do meu pai. Quando eu cheguei no Brasil... eu soube que meu pai morreu porque meu irmão Douglas mandou uma carta. Carta naquela época

demorou 1 mês pra chegar a carta pra mim. Eu me lembro até hoje. Eu estava amarrando a sapatilha, era matinê, eu estava em Lima, no Perú. Estava calçando a sapatilha e lendo a carta dele que estava aberta no balcão...meu pai faleceu...seu pai está onde? Está em tal lugar, eu disse. E quando cheguei fui no tal lugar que era no Rio. Fui lá, peguei documento porque minha mãe não tinha nada que comprovava que ela era viúva. Eu fui lá e peguei tudo.

TABÃO: Atestado de óbito.

PEDRO: Demorou né, porque assim: você levou quase um mês para receber a carta e depois você teve...

FABBRI: Ih, eu fiquei muito tempo sem ir, fora ainda.

TABÃO: Em contrato, com empresa, viajando.

PEDRO: É, entendo. Não tem como.

(ruído)

PEDRO: Eu vou tentar fazer um link porque assim: Tem um momento que eu não sei, é... o circo do seu pai acabou, vendeu as coisas. O que aconteceu nesse momento? Vocês continuaram juntos trabalhando para outros...

FABBRI: É, juntos trabalhando para outro.

PEDRO: Juntos, bastante tempo. Porque o que vai acontecendo também. Vai envelhecendo e vai aperfeiçoando também, né?

FABBRI: Claro.

PEDRO: Vai aprendendo outros números...

FABBRI: Não, não é isso. Eu por exemplo, a minha ideia, o que eu queria fazer era um trapézio de cabeça. E eu consegui fazer. Era um número. Já vivia disso, né. Sossegado.

TABÃO: É. Comprou um aparelho bonito.

FABBRI: Era muito bom. O trapézio...

TABÃO: Da Jací Martinezi. Eu conheci o aparelho.

FABBRI: E esse aparelho foi assim. Eu fazia esse número de cabeça, já sozinho. Eu tinha um amigo que era preto, mas era muito amigo mesmo, pretinho. Chamava-se Gibi.

TABÃO: Ah, o Gibi. (risos). A Dani conhece. Salta demais.

FABBRI: Demais, demais. E eu fiz número com esse menino.

TABÃO: É filho do Savala.

FABBRI: É. Lá no circo do Seu Savala que eu o conheci. Fizemos dandis eu e ele lá no circo. Muito bom. Dandis era bom. Aí ele era o pretinho que ficava loiro o cabelo.

TABÃO: O público adorava.

FABBRI: O público ficava louco com ele.

TABÃO: Saltava demais.

FABBRI: Pra saltar não teve quem hoje no Brasil fizesse o que ele fez.

PEDRO: E ele aprendeu sozinho?

FABBRI: Não. Aprendeu servindo o Savala.

PEDRO: Ah, você falou Savala.

TABÃO: É, da família do Carequinha.

PEDRO: Porque assim: Você aprendeu com seu pai.

FABBRI: Com meu pai.

PEDRO: Aí você teve outros instrutores?

TABÃO: É que o Gibi foi pego para criar. Pegaram ele menino. Então ele não era filho...

FABBRI: Pegou ele pequeno...um, dois anos sei lá. O Gibi, coitado, não teve sorte. Um menino que fez de tudo e não podia sair do País. Começou a beber, ficou sozinho...

TABÃO: Caiu da cama-elástica, bateu a cabeça...

FABBRI: Morreu.

PEDRO: Morreu em número?

TABÃO: Sim... No Royter, né?

FABBRI: Foi no Royter.

TABÃO: No circo.

FABBRI: Eu não estava aqui quando aconteceu.

TABÃO: Trabalhou comigo.

PEDRO: Mas quando você ia para outro circo, Fabbri. Você ia só pra fazer o número ou você chegava a fazer outras coisas.

FABBRI: Fazia tudo...

PEDRO: Vocês do circo são fogo. Vocês falam tudo, mas é muita coisa tudo, né? O que é? Eu nem imagino. Vendia pirulito?

FABBRI: Não, não. Essas coisas, não.

TABÃO: Tudo do espetáculo. Era barreira, mestre de pista.

PEDRO: Fazia barreira também?

FABBRI: Todo mundo fazia barreira.

TABÃO: Um ajudava o outro. Um profissional sabe fazer barreira.

FABBRI: Um ajudava o outro, é. Hoje em dia qualquer um treina barreira. Naquela época tinha barreira de mulher, barreira de homem.

PEDRO: E ensaiava para ser barreira também.

TABÃO: Tem que ter prática.

FABBRI: Ensaiaava, ensaiaava.

TABÃO: Não é um pé duro que vai entrar lá. Tem que saber puxar. O cara estava com uma percha na testa. Tem que saber puxar a carretilha do moitão...

PEDRO: E ensaiava pra isso.

FABBRI: Ensaiaava.

PEDRO: E como e que era isso? Você acabava seu número, saia, trocava de roupa. Voltava e alguém da barreira tinha que sair pra você entrar porque ele tinha que fazer o número dele?

TABÃO: Isso.

FABBRI: Em seguida. Todo mundo que estava na barreira era artista.

TABÃO: Tinha barreira que era empregado de carregar pranchão.

PEDRO: Isso combinava no dia?

TABÃO: Não. No dia-a-dia.

FABBRI: Por exemplo, em todo o circo que você for, você ia fazer barreira e os que estavam lá já faziam.

PEDRO: E no seu número tinha música?

FABBRI: Tinha.

PEDRO: E aí você tinha que ensaiar com a banda?

FABBRI: Naquela época, quando eu fazia não tinha, depois veio. Naquela época não tinha orquestra.

TABÃO: Depois veio as bandinhas e tinha partitura.

PEDRO: Isso era o que? Disco?

FABBRI: Era disco.

PEDRO: E tinha que carregar seu disco.

FABBRI: Todo mundo tinha seu disco, sua música.

TABÃO: Depois veio as bandinhas, que foi melhor. A bandinha você tinha as partituras e depois entregava e eles...

PEDRO: O que você achava melhor, o disco ou a bandinha?

TABÃO: Bandinha, nossa senhora.

FABBRI: Bandinha é bem melhor

TABÃO: O rufo da bateria...

PEDRO: Vocês ensaiavam isso também fora?

TABÃO: Fora do espetáculo? Ensaiaava. Tinha que ficar tudo sincronizado. Já, galope, pararan pararan, rufo, boroboroboroboro.

PEDRO: Mas quem que falava para a banda fazer tal coisa? O artista do número?

TABÃO: O artista entrega a partitura, depois no ensaio ele fala: ó, assim é rufo. Quando vai fazer o cruzo, tchã. A parte cômica depende muito da bateria. Até no andar, bararan, bararan, bararan, pampam.

PEDRO: É que eu fiquei interessado quando você vai trocando de circo. Porque se você fica trocando de circo, começa tudo de novo, né?

FABBRI: Depois que trocava de circo era...eu, na minha época, eu não me sentia artista ainda, eu fazia as coisas. Comecei a fazer trapézio de cabeça, tinha que armar o trapézio e tal. No começo eu tinha que bater estaca, bater marreta.

TABÃO: Para nivelar o trapézio, para ficar muito bem nivelado.

FABBRI: Um dia desses. Estamos falando disso voltando às coisas que aconteceu. O Douglas, meu irmão, ele vinha muito no circo. Ele só fazia malabares, que era fácil trabalhar. Então ele foi trabalhar num circo aqui do Querosene, em São Paulo. Falei: vou te levar para o Querosene. Ele fazia o que? Ele fazia malabares e chicote. Aí ele foi para este circo. Era bom porque ele me ajudava no meu aparelho. Eu tinha quem me ajudava. Aí um dia eu disse: não vou poder montar o aparelho a tempo. Ele disse: não, eu armo o trapézio, eu armo. O trapézio estava guardado. Pode deixar que eu armo. Levou o aparelho e armou.

PEDRO: E como é que você carregava esse aparelho?

FABBRI: Na mão (risos) Eu carregava na mão mesmo.

TABÃO: Mas depois que ele teve bagagem grande começou a ser despachado pela empresa.

FABBRI: Mas no começo era na mão mesmo. Quatro espia, quatro marreta, quatro estaca. Eu tinha umas estacas desse tamanhinho que era de ferro, também levava. Aquilo tudo eu levava na mão. E o trapézio. Pesado, as bolas desse tamanho.

PEDRO: Fabbri, pra você fazer seus números, você fazia aquecimento antes?

FABBRI: Fazia. Tinha que dar uma esquentada.

PEDRO: E quanto tempo durava o teu número?

TABÃO: Uns 12 minutos.

FABBRI: Durava uns 12 a 15 minutos, depende.

PEDRO: Como é que você sabe que é 12 minutos

FABBRI: É que ele era dono do circo, contratava muita gente.

TABÃO: Eu fazia o programa. Aí eu somava com as reprises e dava uma hora e quarenta.

PEDRO: Entendi. E era sempre o mesmo tempo por causa da música.

TABÃO: É, não muda. Era tudo sincronizado.

PEDRO: E quantas vezes você fazia esse número por dia? Dependia do dia?

FABBRI: Depende do dia. Naquela época era uma vez por dia.

PEDRO: O dia que fazia mais era o que?

TABÃO: Matinê e noite. Mas quando entrou nos Palácios, não. “cinco únicas funciones”. “ A las Diez, a las 15, as 17, 19 e 21 horas”. Saia um público, entrava outro.

PEDRO: Vocês estão falando. Faziam tudo, cinco entradas, você ajudava na barreira. O que mais você fazia? Tinha mais alguma coisa Fabbri?

TABÃO: No espetáculo era aquilo. É barreira, atender os colegas e o número. E depois quando termina tudo isso tem ensaio ainda.

FABBRI: Ensaiaava depois do espetáculo.

TABÃO: Às vezes não era o ensaio do seu número.

PEDRO: Mas ensaiava o que? Outro número?

TABÃO: Não. Tem vezes que vai chegar o cara e falar: Vamos ensaiar a apresentação. Todo mundo lá no fundo. Aí vai ensaiar a apresentação com a música e o locutor.

PEDRO: Entendi.

TABÃO: É o ensaio geral

PEDRO: Qual foi a coisa....bem, essa pergunta não é a hora, mas assim, o tempo foi passando, você foi aprimorando, foi juntando mais números...

FABBRI: Justamente.

PEDRO: E aí você foi deixando alguns números de lado?

FABBRI: Só deixei o trapézio de cabeça. Eu fazia...saltar, tinha que saltar, era a base.

TABÃO: Ele quando deixou o trapézio de cabeça não parou com a parada de cabeça. Foi para parada de cabeça na testa, no trono. Aquele que você viu as fotos. Aquele arco.

PEDRO: Os derivados.

FABBRI: É. Quando eu deixei o trapézio de cabeça eu comecei a fazer percha.

TABÃO: E onde ele começou com isso foi aqui no circo do Piolin. Era nossa casa, né?

FABBRI: Ali nós ensaiamos.

TABÃO: Ele fez dupla com o sobrinho do Piolin.

FABBRI: Trabalhamos 26 anos juntos.

PEDRO: Mas como é que você fazia? Você tinha seu número. Você estava apresentando num circo. Aí você estava ensaiando outro. Pra você ganhar mais, você saía de um circo e ia para um outro?

TABÃO: Não. Você acertava antes com a empresa. A partir de tal data é "X"... e quando não chegava num acordo...

FABBRI: Ia embora...

TABÃO: Ia embora para outra empresa.

PEDRO: É que eu queria entender o que motivava você a fazer outro número.

TABÃO: Ganhar mais...e a vaidade também

FABBRI: E a vaidade. Motivava você a melhorar o teu número. Eu quando cheguei...eu trouxe 2 elefantes.

PEDRO: De onde?

FABBRI: Dos Estados Unidos. Mas eram elefantinhos.

TABÃO: Karen e Kelly.

PEDRO: É um daqueles que a Dani está sentada.

FABBRI: Aí eu vim pra cá (risos) e meus elefantes ficaram. Ninguém sabia que eu tinha comprado elefante.

TABÃO: Chegou em Viracopos?

FABBRI: Chegou, mas não chegaram comigo... Ai eu fique no café e com o Taba. E nós conversamos. A gente se conhece há muitos anos. Ele me contou a sua história, o que estava acontecendo no circo dele. O que aconteceu com fulano que caiu, que virou carreta. Eu falei: você não quer levar dois elefantes (risos). Você não quer fazer um carroto? Eu estou sem condições.

TABÃO: Rio-Bahia.

FABBRI: Você tem dois elefantes mesmo. Tenho. E foi. Viraram atração.

PEDRO: Mas até você chegar atrás desses dois elefantes, quantos circos você passou? Você lembra? Porque é uma escalada.

TABÃO: Do circo menor pro maior, foi pro super-circo.

FABBRI: Que já é um circo grande.

TABÃO: Dois picadeiros.

PEDRO: Quanto tempo levou, Fabbri?

FABBRI: Pra fazer isso?

PEDRO: É. Esta escalada.

FABBRI: Uns 14 anos. A idade da minha filha.

TABÃO: Pra este grande ele já veio com o trapézio de cabeça ainda e foi ser acróbata de saltos cômicos.

PEDRO: Eu lembro uma vez que você contou, que uma vez você estava no circo e chegou o Fabbri e o circo não estava querendo acróbatas. (risos) Que história é essa?

TABÃO: É que lá ele tinha número de trapézio de cabeças com as alemãs, umas loiras que faziam na época. Eles vieram, conversaram tudo.

PEDRO: Mas você era o que? Você estava no circo?

FABBRI: Ele estava. Ele era artista do circo.

TABÃO: Eu era artista do circo.

PEDRO: Ah, e o Fabbri não estava, ele chegou.

TABÃO: Ele chegou e eu conhecia ele.

PEDRO: Mas vocês combinaram de ir?

TABÃO: Não. Ele foi lá para conversar. Estava junto com a mãe dele. Eu fiquei na campana para dar aquele chute final né.

FABBRI: Aí não deu certo...

TABÃO: Não acertou.

FABBRI: O homem falou...

TABÃO: Tinha, realmente tinha trapézio.

FABBRI: Eu falei e ele falou. E eu fui embora. O circo era grande, estava montando ainda. Eu ia indo assim, o Taba gritou de lá: Ei

TABÃO: Milton, vem cá. Volta aqui.

FABBRI: Aí eu voltei lá. O que que é? (risos)

TABÃO: Eu falei com o dono: Seu Araujo, você não contratou lá? Não que o trapézio é das...O senhor não está atrás de um cômico que salta? Esse aí é o fim da picada, ele salta...mas você não me falou? É esse. Então eu quero. E chama de novo... aí ele acertou.

FABBRI: Aí o homem veio falar pra mim fazer palhaço. Eu nunca tinha feito palhaço.

TABÃO: Mas saltava. O problema é que o homem queria alguém que saltava.

PEDRO: Mas aí o que você fez? Fez uma roupa?

TABÃO: Não.

FABBRI: Ele deu a roupa dele.

TABÃO: Ele tinha a estatura dele

PEDRO: Mas isso tudo conversando. Não tinha que mostrar nada.

FABBRI: Não. Não tinha que mostrar nada.

TABÃO: Aí ele já veio de mala e cuia. E lá no fundo se maquiou tudo e quando entrou a trupe, ele entrou e já saiu salto mortal, girava, rodava, meia pirueta...

PEDRO: Mas isso aí é um tipo de palhaço também.

TABÃO: Era um palhaço.

PEDRO: Cômico saltador.

TABÃO: Porque abria, os palhaços não podiam entrar num circo grande eeeee não. Agora com vocês a parte cômica. Abre a cortina entra aquele bando e salta, joga a calça fora.

FABBRI: Ainda mais que era um circo que tinha 2 picadeiros. Tinha que tocar um número num, depois ir pro outro.

TABÃO: Tinha muito número bom.

PEDRO: Então ficou um charivari?

FABBRI: Um Charivari mesmo. Um charivari.

PEDRO: Só que no começo.

TABÃO: Aí depois deslanchou. Aí veio pra cá.

FABBRI: Aí foi.

TABÃO: Acertou o Abelardo. Começo a fazer número. Aí pronto. Aí já foi

embora para o exterior.

FABBRI: Começamos a ensaiar. Eu saí desse circo. Nem sei porquê. Vim pra capital, pra São Paulo. Nunca mais eu vi o pessoal. Vim pra cá e fui pro Piolin. Esse colega nosso era colega.

TABÃO: É. Eu conheci a mãe dele, a Dona Alice. Família do Piolin eu conheci tudo.

FABBRI: E lá no circo o Abelardinho falou assim pra mim: Quer ensaiar comigo? É. Ensaiar o que? Vamos ensaiar um dandis. Abelardinho saltava muito bem.

TABÃO: Abelardo era um portô, sabia ensinar também, né?

FABBRI: Ele ensinava com facilidade. Punhava para ensaiar ali e saia um dandis. E com a parada de cabeça minha a gente tinha 2 números. Aí contratamos para número de circo. Um circo aqui na Marechal Deodoro. Do pai do Haroldo.

TABÃO: Casalle.

FABBRI: É. Seu Guilherme Casalle, o dono do circo. Aí contratou, levou nós pra lá e ficamos fazendo dandis. Eu e o Abelardo.

PEDRO: Como chamava o número?

FABBRI: Dandis.

TABÃO: É uma mesa. Antes se ensaiava primeiro fazia bem o tipo dois garçons. Aí faz tudo naquela mesa.

FABBRI: Saltar. Todos têm que saltar. Os dois tem que saltar.

PEDRO: O pessoal tem que ficar combinando a ordem.

TABÃO: Isso.

PEDRO: Tem que ir crescendo.

FABBRI: Essa mesa entra no final do número. Sempre no final. Antes tinha que saltar aqui. Um no ombro do outro. Era bom que a altura era a mesma.

PEDRO: Sempre em dois?

TABÃO: Em dois. Olha aqui ó.

FABBRI: Tantas vezes nós ficávamos na estação. (risos)

TABÃO: Eu e ele.

FABBRI: Quantas vezes ficávamos na estação esperando o trem. E tinha a turma de circo. Os colegas também estavam juntos. Todos juntos. O Wilson com a mulher...

TABÃO: É.

FABBRI: Vamos fazer um número para esperar o trem chegar.

TABÃO: Meu. Eu era um cara de pau. Vamos arrecadar uma grana aqui? Vai, já. (risos).

PEDRO: Passava o chapéu?

TABÃO: Eu. Só eu.

FABBRI: Passava o chapéu. (risos)

TABÃO: Fazia eu. Ele não tinha coragem. (risos)

PEDRO: Vão fazendo aí que depois eu recolho.

FABBRI: Aí nós fazia. Fazia parada de mão.

Eu e o Tabão. E o povo parava e começava ver. Estamos agradando (risos).

PEDRO: É legal quando o número está no corpo, né.

FABBRI: Nós éramos meninos, então. Mas era gostoso. Nós fazíamos aquilo tudo e ganhava dinheiro.

PEDRO: Mas é interessante isso. Porque assim: Se você chega em algum lugar e vai brincando, não é brincar porque é trabalho, é habilidade. E está correndo perigo também. Porque se você está na estação na estação de trem fazendo e cai aí lascou tudo. Então a habilidade...

TABÃO: Mas nós tínhamos certeza no que estávamos fazendo

FABBRI: Tinha confiança no que faz.

PEDRO: É quase a mesma coisa você dentro do picadeiro, música, luz, lona, aquele trampo danado. Assim: os dois você ganha né. Na vida ganhar um troquinho ali. Mas no circo se investe mais então sempre se espera mais.

TABÃO: E outra. Nós. Eu tinha um barco pesado e ele também. E a gente, não era no espetáculo. Eu pegava barraca.

FABBRI: Esse negócio de lona ele fazia.

TABÃO: Pegava o Milton, o Dedé Santana, ia lá no Seu Rosário.

FABBRI: Tinha uma turminha. Uma turma que, os quatro sempre junto. Que sabia fazer as coisas.

TABÃO: E ganhava por isso. Nós corríamos atrás. Eu precisava.

PEDRO: E como é que chama isso? É capataz?

TABÃO: No circo é capatazia. E no parque não tem capataz. É encarregado.

FABBRI: Ah, não tem capataz no parque?

TABÃO: Tem mas se chama encarregado.

PEDRO: É que a capatazia tem umas coisas muito específicas pra fazer. Não é qualquer um mesmo que ascende uma arquibancada por exemplo.

TABÃO: Ih, tem muito segredo. No calçar na areia. Eu nasci mexendo com isso.

FABBRI: Fazendo isso.

TABÃO: E eu armei circo de leilão....

PEDRO: Você também fazia isso Fabbri?

TABÃO: Fazia. Fazia de tudo em circo. Não é falar assim. A gente veio lá daquele circo pra cá. Essa turma agora não sabe nada.

FABBRI: Não sabe nada.

PEDRO: Posso dizer que você aprendeu a fazer o pau fincado porque seu pai fazia.

TABÃO: Isso.

PEDRO: E qual é que foi a próxima inovação assim?

TABÃO: Foi os circos que vieram de fora e trouxeram o circo americano que não era pau fincado. Não tinha buraco. Era estaca. Tinha um pau de roda socado. Então veio o circo de fora, os palácios que chegaram aqui e n's vimos o que era o circo americano.

PEDRO: Só de ver?

TABÃO: É lógico. Eu olho no circo e já mato a charada, né. Aí eu falei: Nossa Senhora.

PEDRO: E qual era o segredo afinal?

TABÃO: No circo fincado, o último que levanta é a lona. E no circo americano primeiro é a lona. Você levantou os 2 mastros, levanta a lona e trabalha na sombra. E não tem que fazer buraco. Você arma no asfalto. O outro tem cavadeira, né.

PEDRO: É mais fácil.

TABÃO: Nossa Senhora.

PEDRO: E porque demorou tanto para aprender isso, né?

FABBRI: Foi a evolução...

TABÃO: Tem coisas que eu fico lembrando como era..antes do orelhão, hoje eu vejo aqui, tititi, no celular

PEDRO: O circo tem sua tecnologia também, né.

TABÃO: É tem. Não tinha tifor, era moitão. E a gente punha moitão.

PEDRO: O que é tifor?

TABÃO: Tifor é um (gesto de alavanca) também está obsoleto.

PEDRO: Está ultrapassado.

TABÃO: Agora é motor.

PEDRO: Uma talha né?

TABÃO: A talha já está obsoleta também. Agora é elétrico. Redutor. Vai levantando o mastro.

FABBRI: Levanta tudo.

TABÃO: Eu levantava com 2 pau de roda comprido.

FABBRI: Pois é.

TABÃO: Aí ficava aquele bando de homem puxando. Eu mandei pra Dani, uma foto puxando o caminhão da Toledo, mais de 30 homens.

PEDRO: Então olha o que já está somando. Vocês não percebem. Você trabalhou com seu pai e você já aprendeu a Capatazia. Tinha o número. Você ensaiava de manhã. Aí ajudava a carregar. Você falou que pequenininho já ajudava

a carregar as tábuas. Aí já aprendeu como fazia um pau fincado. Aí depois mais tarde já fez barreira.

FABBRI: Até hoje a gente faz barreira. Se precisar até hoje...

TABÃO: Se a gente vai num show que precisar orientar...

PEDRO: Não...Vocês percebem que a coisa é tão natural. Que percebem... vocês sabem. Eu que tenho percebido. Então já foi assim: ensaiou um número, aprendeu a montar um circo, carregou barreira porque precisa ensaiar...

TABÃO: Aprender a fazer a carga.

PEDRO: E também saber como é que se estabelece uma relação de amizade para aprender “vamos fazer um número junto?” Isso faz parte também. Tem a confiança.

TABÃO: Hoje é complicado.

PEDRO: Você já entrou de palhaço. Tipo charivari.

TABÃO: Fazia uma cena que se chama Toni de Soiré.

FABBRI: Toni SOYREAU.

TABÃO: É aquele que as vezes para descansar o artista e imita o artista.

PEDRO: Ah, ta.

TABÃO: Ele vai no trapézio e a calça cai.

PEDRO: O que é mais interessante é assim: você falou pra mim que seu pai não gostava de entrar na segunda parte, mas mesmo assim depois que ele foi trabalhar por conta, ele fazia cômicos na segunda parte.

TABÃO: Fazia, fazia.

FABBRI: Fazia.

PEDRO: Você também entrava no teatro?

FABBRI: Entrava, mas nós não gostávamos. Entrava porque chamavam.

TABÃO: Fazia, que nem eu.

PEDRO: O que você fazia? O que dava pra fazer?

TABÃO: As pontinhas. Menos palavras, ou era criado. Não era o papel do centro.

PEDRO: Você lembra de alguma que você entrou? Você lembra ainda?

FABBRI: Ah, lembro. A primeira coisa que eu lembro, era menino ainda. Fazendo uma peça, eu e a Marlene, minha irmã. Então tinha que fazer uma peça que se chama 2 Garotos.

TABÃO: Ah, eu trabalhei nela.

PEDRO: É a foto do livro.

TABÃO: É aquela que está na capa do livro.

PEDRO: Ele também fez essa cena.

TABÃO: Fez.

FABBRI: É essa aí. A primeira que eu fiz foi essa aí. Eu e minha irmã.

PEDRO: Você ensaiou?

FABBRI: Lógico.

PEDRO: E você lembra?

FABBRI: Ensaiaava um mês isso aí.

PEDRO: E quem ensaiava vocês no Teatro?

TABÃO: Todo o circo tinha um ensaiador.

FABBRI: O ensaiador.

PEDRO: Tinha um ensaiador.

FABBRI: Todo o circo tinha.

TABÃO: Era o Jota Gomes, era o Adriano...

FABBRI: O mais que eu conheci foi aquele gordo.

TABÃO: Sei quem é.

PEDRO: E você ficava nervoso?

FABBRI: É..

PEDRO: Nem sabia.

FABBRI: (risos) Para nós era gozado.

TABÃO: Escuta. A criança decora muito mais o texto do que o adulto.

PEDRO: Decora certinho, né?

TABÃO: Eu vi a Lamara. Lamara foi nas escolas e quando chegou ela ensinou minhas crianças a falar o Padre Nosso em castelhano, sabia tudo.

FABBRI: Sabia tudo.

TABÃO: Foi muito rápido.

PEDRO: E você nem sabe se gostava ou não gostava. Você fazia.

FABBRI: Fazia.

PEDRO: E isso foi até que idade?

FABBRI: Isso que eu ia falar. No início pra você começar a gostar do que está fazendo você não sabe, você não gosta. Você faz porque você tem que fazer.

TABÃO: Chamou vai tudo junto. A meninada toda vai.

FABBRI: Todo mundo vai. Aí aquele que gostava quando chamavam pra fazer alguma coisa: Ah Fulano sabe...Mirtinho vem aqui faz um favor... esse menino sabe...Mirtinho faz aí. Se você gostava você mostrava mais.

TABÃO: Eu só era o esquecido. Eu fiz um anjinho na peça. Aparece o anjinho e todo mundo rindo e eu quieto de anjinho com aquela asa né, eu tinha uns quatro anos e de botina.

FABBRI: (risos).

PEDRO: Esqueceu de tirar a botina.

TABÃO: Aquelas botinas grandes de elástico.

PEDRO: Tem muito barro no céu. (risos).

TABÃO: De botininha. Todo mundo conta até hoje.

FABBRI: E como eu estava te falando, meu irmão entrou pra foto. Ele armava o trapézio. Eu disse: armou? Ele disse: armei. Então entrei pra trabalhar.

TABÃO: Essa eu sei.

FABBRI: Fizemos o trabalho todo e no final do número.

TABÃO: Tem que girar.

FABBRI: Você para de cabeça e aí tem de começar a rodar, a girar.

TABÃO: Ele enrolou ao contrário.

FABBRI: E ele enrolou ao contrário.

TABÃO: Nossa Senhora. Isso joga você fora.

FABBRI: Eu não tinha reparado que estava enrolado ao contrário.

PEDRO: Como assim?

TABÃO: É porque tem um lado. E você aprende a rodar no número.

FABBRI: É que você aprende a rodar pra cá.

TABÃO: E ele enrolou ao contrário.

FABBRI: E eu também nem vi. Já estava enrolado. Subi lá...

PEDRO: Puts...

FABBRI: Só que aí a gente não é besta. (riso) Eu vi que forçava e ele empurrando pro outro lado. Eu agarrei já e pronto...fiquei rodando no alto agarrado. Não cheguei a cair.

PEDRO: Tinha rede?

TABÃO: Não. Rede era o Miguelzinho que anunciava: O Homem sem medo. (risos) Passeio aéreo.

PEDRO: Miguelzinho foi Porta Voz?

TABÃO: Não. Ele fazia passeio aéreo e ele anunciava: Miguel Perez. O nome, O Bira sempre que arrumava. Ele chamava Alípio Gomes Miguel. E ele falava: Miguel Perez, o homem sem medo. Ele entrava, abria a capa e fazia. Depois saltava de um trapézio no outro. Caiu também. As vezes caia, né. Nós pegava embaixo. (risos).

PEDRO: Tinha que fazer a segurança ainda.

FABBRI: Miguelzinho (risos) Miguelzinho, nós começamos a ensaiar ele. Ele e o Abelardo.

TABÃO: Abelardo, é...

PEDRO: O Miguelzinho é o da lona?

FABBRI: É, da lona.

PEDRO: Ele começou a fazer aéreo também?

TABÃO: (risos) Você vai ver amanhã. Vamos entrevistar ele também.

PEDRO: Vocês começaram a ensaiar o Miguelzinho, o meu Deus...

FABBRI: Começamos a ensaiar ele e o Abelardinho.

TABÃO: A gente. Os antigos que se encontram lá na Segunda é uma ramificação. Você começa a conversar e a gente começa a lembrar...ah é muito bonito a nossa história.

FABBRI: É uai.

TABÃO: Porquê? Nunca houve greve em circo. Não existe. E eram funcionários. No circo eu nunca vi briga de Ministério do Trabalho. Nunca...

PEDRO: Ninguém reclama. Resolve-se lá dentro.

TABÃO: É. E é contrato...É que nem a Dona Irene. Morreu o marido no trapézio. Ribeirão Preto. O Bartollo. O Bartollo apavorou, viajou e eu fiquei lá, porque você já viu, é polícia, é Ministério do Trabalho, é tudo, com televisão. E aí quiseram entrevistar ela na delegacia. "Nós queremos falar é com a mulher do cara que morreu. Não é com o senhor que veio aqui". Tudo bem, eu vim representando, mas levei a Dona Irene e não deu tempo e nem ia dobrar ela, uma mulher que perdeu o marido, de jeito nenhum. Chegamos lá o cara perguntou: - "o que a senhora vai exigir". Ela falou: - "nada. Eu tenho vendas de maçãs do amor, eu tenho vendas disso, é uma empresa que é a minha casa. Quem foi culpado foi o meu marido. Quebrou o grilhete (grilhão) e fez de ferro para não gastar dinheiro, que é tão barato. Eu ainda falei com ele. Isso aí é perigoso. E ele falou: - não, não, segunda-feira eu compro. Porque ele queria viajar para São Paulo para votar nesse que segurou o dinheiro de todo mundo aí."

PEDRO: Collor.

TABÃO: Collor. Ele vinha apresentar aqui. Eu coloquei ele na primeira parte. Só que ele não veio. Caiu, morreu. Quer dizer, do jeito que ela falou, o cara do Ministério falou: - É. E o delegado falou: - Eu não vou fazer nada. Ela está falando que ele é o culpado. Eles queriam enfiar na cabeça que era um colega que nem em filme que um palhaço mata um. Que o cara fez sacanagem pro outro cair. Ela falou: - Lá é "todos por um e um por todos" Ninguém faz isso, não. Ele fez o gancho e na hora quebrou.

FABBRI: E acidente assim, Nossa Senhora.

PEDRO: E com você já aconteceu um acidente muito sério?

FABBRI: Comigo não. Eu tenho muita sorte até hoje, graças à Deus. Não vou morrer em cena no circo.

TABÃO: Fez número que tinha perigo.

PEDRO: Quebrou alguma coisa, algum acidente?

FABBRI: Caí já, caí da percha.

TABÃO: Eu estava lá.

PEDRO: Quantos metros?

FABBRI: Tinha 8 metros. A minha.

TABÃO: Mais 1 metro e quarenta do porto.

PEDRO: Você está brincando. Quase 10 metros.

FABBRI: É, quase 10 metro.

TABÃO: A Jane também, caiu do rola. 10 metros.

PEDRO: 10 metros?

TABÃO: Tudo foi no meu circo.

PEDRO: E aí, se machucou?

FABBRI: Não.

PEDRO: Porque o chão era de terra?

FABBRI: O circo dele era bom mesmo. O circo dele era picadeiro alto. Era coisa boa.

TABÃO: É, que nem a Jane. Uma vez foi o rola que veio e eu segurei o aparelho para não cair no povo. Era um cano, mas era pesado. Mas na época. E uma vez num espetáculo, esse aqui fazendo a apresentação. Pra você ver a mil e uma utilidade. Fazia todos esses números, ajudava na barreira e anunciou espetáculo. Era só precisar, pegava o microfone fazia a apresentação...

PEDRO: Quem fazia?

TABÃO: Esse daqui (para o Fabbri) E dava tempo. E daí? O eu ele fez? O chão úmido porque chovia muito. Ele pega o microfone e vem falando: Senhoras e senhores. Encostou a mão no cano daquele monte de luz e deu “pum”.

FABBRI: E eu “uuuuuur”.

TABÃO: O que eu fiz?

FABBRI: Se não é esse aqui. Ele sempre fica atrás de mim. O circo apagado. Tudo escuro. Era o globo.

TABÃO: O que eu fiz? Se eu vou agarrar pra puxar eu também levo choque. Fui eu, ele, tudo longe.

PEDRO: Você se jogou nele?

TABÃO: Eu me joguei.

FABBRI: Ele se jogou. Ele veio lá de dentro e “vupt”

TABÃO: Saí com tudo.

PEDRO: Espera um pouquinho. Você tinha acabado de fazer um número e você foi fazer a...

TABÃO: A apresentação. Coloca o paletó e: Senhoras e senhores.

PEDRO: Ah, tá. Você fez, saiu, trocou de roupa...

TABÃO: É.

PEDRO: Aí o que estava apresentando entrou para fazer o número.

TABÃO: É porque o outro era globista.

PEDRO: E como é que vocês combinavam isso?

TABÃO: Ah, é sincronizado.

PEDRO: Tudo no dia?

FABBRI: Às vezes combinava isso na hora.

TABÃO: É na vida, é na vida.

PEDRO: Ó, eu vou entrar no globo daqui a pouco, então você vem aqui para apresentar pra mim? A tá bom. Então eu vou entrar, trocar de roupa e volto. Assim?

TABÃO: Tem época que acontece assim.

PEDRO: Simples assim?

TABÃO: É. Já sabe o que vai falar.

PEDRO: Mas não tinha música para entrar também?

TABÃO: Tinha tudo.

PEDRO: E como é que todo mundo sabe o que tem que fazer?

FABBRI: Todo mundo sabe.

TABÃO: Sincronismo.

PEDRO: Mas tinha ensaio?

FABBRI: Tinha ensaio.

TABÃO: Mas além de ensaio, eu já ví você no Cabaré. Deu um problema e você entrar pra contar uma coisa que não tinha nada a ver e o povo está rindo e dá tempo de arrumar lá atrás.

PEDRO: A mesma coisa?

TABÃO: Aí você fala: -E aí já aprontou? E o povo todo ri. É a mesma coisa.

TABÃO: Ele (Pedro) tinha um espetáculo que se chamava Cabaré. Eu ia pra morrer de rir. Porque a gente ria mesmo. Ele, aquela que fazia o charuto...a Gláucia, meu Deus do céu. A Dani...quer dizer, era um espetáculo. Nossa Senhora.

PEDRO: E era tudo muito assim também. Outro saia pra trocar a roupa, não dava tempo. Porquê era tudo pequenininho, não dava para comparar com o circo onde a pessoa estava lá do outro lado.

TABÃO: Mas nossos camarins não ficavam lá no fundo.

PEDRO: Mas vocês ficavam ouvindo. Vocês pegavam o tempo...

FABBRI: Ah, pegava tudo. Começou o espetáculo você já sabia tudo.

PEDRO: Sabia que tal música era de um número.

TABÃO: Pra você ter uma ideia. O galope, o rufo, tudo era o baterista. Esse era o cara... Aquele Carlinho na bateria ein.

FABBRI: Ele era muito bom.

TABÃO: Acontece o seguinte. O espetáculo está correndo. Você é o comico, eu sou o clown. Entramos. Você viu que a plateia não é aquela então é "tal". Você já muda a piada e eu vou com você. Porque às vezes acontece isso. A parte cômica. Tem uma plateia sisuda, tem uma plateia boa.

PEDRO: Porque é assim, né, Tabão? Você fala muito pela visão de quem

administra. E aí assim, como o Fabbri é mais número, tem uma outra visão.

TABÃO: Certo.

PEDRO: Por isso eu fico perguntando assim: Enquanto você está fazendo a apresentação ou está observando, né? Ele está lá fora, trocando de roupa que ele tem que entrar e ele tem um tempo. E o tempo dele é o que? É ouvindo o que está acontecendo.

FABBRI: É ouvindo

PEDRO: Você falou que seu pai chegou a entrar com 4 números numa apresentação. Você chegou a fazer mais de um, dois, três?

FABBRI: Nós fazíamos 2 números.

PEDRO: Duas entradas.

TABÃO: O certo era dois. E dois bom.

PEDRO: Na mesma noite?

FABBRI: Mesma noite.

PEDRO: E era muito diferente um número do outro? Música e tudo?

FABBRI: Tudo diferente.

TABÃO: E a Lamara fazia um número de trave. Aquele negócio de fazer argola nas Olimpíadas ela fazia naquela época. Hoje ela é mãe. É uma ripa assim, que ele trouxe dos Estados Unidos...

PEDRO: Vocês vão dando uns pulos na história e eu fico confuso. Porque a última pergunta que eu fiz foi que você chegou no ponto máximo. Foi com o Abelardo. Foi isso?

FABBRI: É.

PEDRO: E aí depois você foi pra fora? Ou você ficou mais um tempo aqui?

FABBRI: Nós fomos pra fora junto. Eu e o Abelardo.

TABÃO: Ele viajou mais de uma vez pra fora.

PEDRO: Você, o Abelardo e sua mulher?

FABBRI: E a minha mulher.

PEDRO: Os 3. Era um trio.

TABÃO: E a Lamara. Era um trio.

PEDRO: E aí quando vocês foram. O Abelardo e a Lamara. Vocês tinham mais de um número?

FABBRI: Tinha mais de um número.

PEDRO: E vocês foram contratados por um circo de fora ou vocês foram para tentar...

TABÃO: O primeiro que vocês foram? Foi com o Romano?

FABBRI: Não.

TABÃO: Foi com o Danilo?

FABBRI: Danilo? Não. Nunca morei com o Danilo. Graças a Deus.

TABÃO: Com quem você foi para o Uruguai? Foi com o Bebo?

FABBRI: Foi com o Bebo.

PEDRO: Quer dizer que antes de ir para os Estados Unidos você passou pelo Uruguai.

FABBRI: Pelo Uruguai.

TABÃO: Depois veio pro Chile.

FABBRI: Nós saímos daqui. Daqui do Brasil com o Romano. Nós estávamos trabalhando com o Circo Romano. Nós começamos a ficar conhecido. Começamos a fazer peça, fazer parada de cabeça. Foi no circo do Romano. O primeiro circo grande que nós trabalhamos. E chegou aqui em São Paulo mais uma vez, na volta. Ele ia para uma turnê, o Romano. E eu não queria ir. Eu falei vamos ficar aqui. E nessa vamos ficar aqui aparece esse circo do Uruguai, Despensado, querendo me contratar. E o Romano conhecia ele e disse: pera aí que você vai conhecer uns artistas que fazem percha, parada de cabeça, um trio. E o Romano foi quem nos apresentou à esse senhor do Uruguai. Ele ia estreiar no Uruguai e disse que precisaria de um número e nós fomos.

PEDRO: Aí vocês foram para o Uruguai.

FABBRI: E ele não viu o número, não viu nada. Ele sabia o que nós fazíamos pelo que o Romano falou. Fazia percha e parada de cabeça. E era 3. Era eu, o Abelardo e minha mulher.

TABÃO: Era o Romano Garcia, depois.

FABBRI: É. Aí nesse café. Eu lembro até hoje. Saí daqui meia noite e pouco, do cinema. Que tinha sessão a meia-noite naquela época. Aí viemos aí. Esse cara que o Romano falou disse: estou esperando vocês para ver se vocês vão embora para o Uruguai. Eu já tinha estado no Uruguai quando moleque que eu falei pra ele. Já tinha ido com meu pai. Ele falou: Você fala bem. Bom, aí fomos pra lá. Para o Uruguai. Trabalhar. O troço era bom. Família muito boa. Até o cachorro.

PEDRO: E era só de variedade.

FABBRI: Só.

PEDRO: Aí já tinha acabado essa coisa de circo-teatro.

FABBRI: Já tinha acabado.

PEDRO: O formato, né?

FABBRI: Daí. Vou te contar meu trajeto dali. Chegamos ali, no Uruguai e era para vir embora. Era trinta dias. A temporada era trinta dias. Tinha muito artista argentino. Ali eu conheci muito artista argentino que ele contratava. Ele falou pra gente: - olha, eu vou fazer o interior aqui uns 3 meses. Vocês não querem fazer com nós? Fazemos. Ali era muita família e ele viu que a gente era família também, que não tinha problema. A Lamara tinha 1 ano e pouco. Aumentou a família, ele falava.

Vamos fazer 3 meses aqui? Vamos fazer. Passou os 3 meses ele falou: - vou entrar na Argentina. Então vamos embora para a Argentina. E quando entrou na Argentina nos ficamos conhecendo o povo e eles ficaram conhecendo a gente. Vendo nossos números que eles não conheciam.

PEDRO: O número novo que vocês faziam o que era? Percha?

FABBRI: Percha era o número e a parada de cabeça era o outro número.

TABÃO: E que percha. Que aparelho.

PEDRO: Que material que é?

FABBRI: Aço molibdênio.

PEDRO: Ah, inox.

FABBRI: Inox.

PEDRO: Ele flexionava?

FABBRI: É. E muito.

PEDRO: Difícil achar um tubo desses.

FABBRI: Pois é. Eu achei pronto. Porque eles compraram (risos)

TABÃO: Comprou do sogro da lara.

PEDRO: Tem que testar muito até achar.

TABÃO: Ele fazia o número de percha.

PEDRO: E esse que tinha 6 metros?

FABBRI: A percha tinha 8.

PEDRO: E é esse tubo?

FABBRI: Esse tubo. Sim.

PEDRO: Chegava a ter 2 polegadas.

FABBRI: Era um troço assim, ó. Uma coisa impressionante.

TABÃO: Era impressionante. Ela ia envergando, envergando...

PEDRO: E isso que dava agonia no público.

FABBRI: E em mim também. (risos).

TABÃO: E não era no ombro não. Era na testa.

FABBRI: Era um número muito bom.

TABÃO: Por isso era bom.

FABBRI: Portô era bom.

PEDRO: Não consigo imaginar.

FABBRI: Aí saímos do Uruguai, na Argentina foram vendo o que era bom. Você também se levantava pelo circo que você estava.

PEDRO: Ah, tá.

TABÃO: A embalagem que oferece a mercadoria.

FABBRI: O circo era bom, todo mundo ia para ver. Ele era um circo do Uruguai que entrou na Argentina. Os argentinos sabiam que tinha uma companhia

boa. E eles iam assistir. E no assistir começou as ofertas. Primeiro começa entre os colegas...E a gente falava mesmo...Seguinte, vou embora. Eu não falava que.

PEDRO: Que quer aumento.

FABBRI: Sim. Falava que ia embora. Porquê? Porque vocês me trouxeram para o Uruguai para ganhar menos do que eu ganho no meu País. Que é isso? Não é assim não. Porque você acha? Porque Fulano e Sicrano do circo tal, ganha tanto. E eu não quero me desfazer dos malabares deles, mas eu acho que o nosso número merece ganhar mais, só isso. Você quer aumento? Eu quero. E ele era uma cara que tinha muita liberdade comigo. Quanto você quer ganhar? Eu vou ser sincero, quero ganhar tanto. Que era 3 vezes mais do que eu estava ganhando. E tinha um secretário dele... O Milton quer ganhar tanto. É? E quem vai pagar tanto? Não sei, o dono do circo. Se não for esse dono, é o outro. Eu quero ganhar isso.

PEDRO: Está certo.

FABBRI: E ele fez assim A partir de hoje é mais. Pronto. A partir de hoje você vai ganhar isso. E acabou. E eu esperei pra chegar pra ver quanto tinha. Ele pagou e disse: - contente? Contento eu disse. E isso de ir trabalhar 30 dias, eu fiquei 3 anos. E fiquei porque ele me emprestou pro Chile.

TABÃO: Os circos mandavam...o Venturine tinha o Calpolican?

FABBRI: Calpolican. Aí nós fomos para o Calpolican.

TABÃO: É o fim da picada. Trabalhar no Calpolican é o melhor.

FABBRI: Deus me livre, era o...Veio o cara me chamar. Vocês querem trabalhar no Calpolican?

PEDRO: Calpolican, o que era isso?

FABBRI: Calpolican é um teatro.

TABÃO: Um teatro. Uma bomba. Um gigantesco, um Maracananzinho.

PEDRO: É como se fosse o circo do Pavilhão adaptado.

FABBRI: Era um teatro de tudo. Ali faz Rock. De tudo ali.

TABÃO: Pode estar o frio que for que você faz o espetáculo.

PEDRO: Repete o nome para mim.

FABBRI: Calpolican (Chile).

TABÃO: Henrique Venturine, né?

FABBRI: Sim, do Henrique o Calpolican. Daí fomos trabalhar no Calpolican. Comecei com todas minhas coisas porque nós fomos emprestados para o teatro. E fomos representar o País. Trabalhar ali era um troço bom. Nós trabalhamos e agradamos muito, graças a Deus. Um troço violento aquilo.

PEDRO: Eu fiquei curioso de uma coisa que você falou. Do aparelho. Você viu outra pessoa fazendo o número e comprou o aparelho dela?

FABBRI: Comprei o aparelho dela.

PEDRO: De quem era mesmo que você comprou?

FABBRI: Do sogro da Iara...

PEDRO: Eles faziam o número e você fez um número melhor?

FABBRI: Eles faziam o número igual. Só que ele já não aguentava. Quem era o volante era o filho dele. Ele não aguentava. E ele contratou nós também, esse senhor. Nós não fazíamos percha. Fazíamos parada de cabeça.

PEDRO: Então quer dizer assim, a transição. Eles faziam, aí chamaram você para fazer...

FABBRI: Não, eu não fazia esse número ainda.

PEDRO: Estou perguntando como é que ele chegou nesse número que ele comprou o aparelho.

TABÃO: É que o velho aposentou. Parou. Comprou o circo e guardou esse aparelho.

FABBRI: O aparelho estava guardado. Aí ele chegou e falou assim pra mim. O Geraldo foi, filho dele que era amigo meu...ele começou a dever. Ficou devendo pra mim, eu lembro naquela época 60 mil cruzeiros. Era muito dinheiro. De ordenado atrasado. Aí ele falou: Você não quer fazer percha? Eu subi uma vez com ele na percha, ele já não aguentou.

TABÃO: Velho né. Não tinha mais condição.

FABBRI: Ele não aguentou e aí falou pra fazer com o Abelardinho. Porque você não faz percha com o Abelardo. Falei: -vamos ensaiar Abelardo? Vamos. Começamos a ensaiar. Em seis meses estava bom. Eu nunca tinha subido com ele. Só vi ensaiar.

PEDRO: Mas quem ensaiou vocês?

FABBRI: Nós mesmos.

PEDRO: Ah, os dois pegaram e foram fazer?

TABÃO: Os dois são profissionais. A única coisa é que um fica na Lonja.

PEDRO: É que vocês já tinham visto.

FABBRI: Ah, sim.

PEDRO: Não é que vocês compraram. Ele passou para vocês para saldar um pouco a dívida.

FABBRI: Então. Aí eu vou embora do circo. Já estava devendo muito, devendo muito. Aí eu falei: - Vou embora. Geraldo, vou embora...Eu gostava muito do Geraldão.

PEDRO: Ah, é o Geraldão, é?

FABBRI: É. O filho dele.

TABÃO: Se bem que é uma, uma.

PEDRO: Uma rede.

TABÃO: É, uma rede.

PEDRO: Uma malha, né?

FABBRI: É. Eu gostava muito dele. Desde solteiro, desde moleque.

TABÃO: Você conhece ele de calça curta.

FABBRI: O Geraldão é, casou com a irmã dele... Aí ele falou assim: - Então você vai embora? Ah, Geraldo, eu tenho que ir embora...Eu já fazia a percha...e eu lembro que Geraldo falou assim: E como é que você vai fazer percha? (risos).

PEDRO: Ah, caramba.

FABBRI: É com o aparelho, como é que você vai fazer? Eu falei: - Pois é Geraldo, aqui tá o negócio... e o Geraldo falou assim: O que você quer é o aparelho pela dívida...Eu falei: Ah, seu pai não vai querer...fala pra ele que se não quiser ficar devendo nada é só pegar a percha.

TABÃO: Pra ele é um baita negócio. Vai procurar aquilo aonde?

FABBRI: Pois é.

TABÃO: Ele quando vendeu, mandou para o exterior o aparelho.

FABBRI: Foi.

TABÃO: O cara comprou dos Estados Unidos.

PEDRO: Esse aparelho ainda está rodando?

TABÃO: Está.

FABBRI: Eles não fazem mais.

TABÃO: Ah, não?

FABBRI: Está jogado. Não fazem mais. Está jogado e não sei o que se sabe. Eu quis pegar outra vez o aparelho que quebrou com eles.

TABÃO: Mas quebrou a emenda...a luva. Aquele cano não quebra, a luva...

FABBRI: A luva quebrou.

TABÃO: A luva é que vai dentro.

PEDRO: Sim, sim.

FABBRI: O aparelho eu já tinha modificado muito. Eu cortei o aparelho de metro em metro.

TABÃO: Para poder viajar.

PEDRO: Sim.

FABBRI: Eu cortei de metro em metro e pra onde eu ia eu comecei a fazer um número em que eu armava. Eu subia armando a percha...

PEDRO: Ah, incorporou a montagem...

FABBRI: E depois ia desarmando ela...e o Geraldão falou pra mim assim: - Fala pro pai esquecer...

TABÃO: Deu certinho.

FABBRI: (risos)Um ensinando o outro como é que falava com o pai dele. Eu falei que ia falar assim pra ele.

TABÃO: Eu achava que o velho não iria pagar a dívida.

FABBRI: E na conversa ele falou assim: Mas você vai embora mesmo? Geraldo, tenho que ir. Tenho que ir Sinhô.

TABÃO: Sinhô era o apelido dele... Gilberto Rocha Ferraz.

FABBRI: Seu Gilberto, tenho que ir...ah, Gilberto. É verdade... Eu tenho que ir mas como é que vamos fazer com essa dívida aqui. Eu estou devendo, então eu tenho que pagar. Eu faço uma proposta, posso te fazer uma proposta? Ele: pode. Você me dá a percha que acabou a dívida. Você quer a percha, a minha percha? Eu falei, é. Mas se eu te der a percha, acabou a dívida? Acabou. Então é tua, pode levar. (risos).

TABÃO: Foi bom pra todo mundo.... Queria ficar lá mais tempo para receber e não recebia. Estava indo mal. Caiu lona, temporal.

FABBRI: Teve uma época que ele ficou muito mal. Aí ficou o Geraldão sozinho no circo.... Eu ia pra fora e voltava e encontrava o Geraldão aqui, sempre aqui porque todo mundo se encontrava aqui no café.

TABÃO: Aí na esquina.

FABBRI: Aí quando eu vinha de fora. Na época só nós saia, né?

TABÃO: Eu via você muito quando você foi o presidente daí...ele foi presidente da Associação de Diretores. O Milton tomou conta muito tempo dessa associação.

MUDAMOS DE LUGAR NO ESPAÇO DO CENTRO DE MEMÓRIA DO CIRCO

PEDRO: Ah , vai chorar agora.

TABÃO: Não, está aqui ó.

PEDRO: Mostra aí.

TABÃO: Está aqui, ó... (Mostrando foto da neta, Isadora Pimenta da Silva).

PEDRO: Mostra aí pra ele.

FABBRI: Olha...

TABÃO: ...fazendo parada de mão.

FABBRI: É alta ela.

TABÃO: Ela é alta.

PEDRO: Ela estava fazendo um trapézio também.

TABÃO: Eu vi ela fazendo um trapézio e ela fazia também faixa. Eu vi ela pendurando...

PEDRO: Ah, o tecido... Tecido todo mundo faz, né?

TABÃO: Mas aqui ela está parando de mão.

FABBRI: Legal, ein?

PEDRO: Vamos ver...

TABÃO: Isadora.

PEDRO: Porque ela fica sempre dentro de casa. A Dani falou, vamos botar ela na escola de circo por que na escola de circo tem também aquela coisa de teatro, de espetáculo, da sequência, ela curte isso, então...

TABÃO: Ela é tão, agora menos, mas ela é um chaveirinho da Daniele que esse aqui montou num show, fazia magia, pôs a Dani toda de..., aí a Dani sumia e abria, saía ela pequenininha com a mesma pintura...igual.

PEDRO: Falava que era a máquina de rejuvenescer

TABÃO: Mas o povo ria. Como é que...

PEDRO: Usava a mesma roupa.

TABÃO: É igual, mas pequenininha (risos).

PEDRO: Era uma malona com fundo falso. Ela estava lá dentro. A Dani entreva, se escondia e ela...

FABBRI: Saía. (risos)

TABÃO: Mas aquela foi boa. Porque ela é igual. Agora não, agora ela está diferente, porque ela está maior.

PEDRO: É, agora ela está meio compridona, não é mais aquela, né?

FABBRI: Bem cumpridona (risos).

TABÃO: Mas eu gostei. Fui no aniversário dela na escola de circo.

FABBRI: Ah, é?

TABÃO: Foi todos os convidados, as colegas, foi bom.

PEDRO: ... Vamos ver se a gente chega lá nos Estados Unidos então Fabbri.

FABBRI: Vamos embora.

TABÃO: Onde é que nós estamos?

PEDRO: No Uruguai.

FABBRI: Estamos no Uruguai. (risos).

TABÃO: Corre com essa viagem tua aí.

PEDRO: É, do Uruguai já foi para a Argentina e para o...?

TABÃO: Chile.

PEDRO: Como é que chama o estádio que você falou?

FABBRI: Estádio do Caupolicán.

PEDRO: Capolican?

FABBRI: Cau-polican. Caupolicán.

PEDRO: Parou aí.

TABÃO: Daí, depois de lá, ele foi para os Estados Unidos.

FABBRI: Aí eu tinha que voltar depois de 30 dias...(Ruídos externos)

FABBRI: Do Caupolicán eu fui para o Circo Regrê.

PEDRO: Regrê?

FABBRI: Acabou também...por causa de um...era um grande...

PEDRO: Três picadeiros?

FABBRI: Ele era...um troço. Aquele circo...um espetáculo. Aí nós fomos para esse circo aí. Daí nós não voltamos mais pro cara que emprestou nós. Tem roupa nossa até hoje lá. (risos) Ela encontrou as filhas dele...teu pai tem bagagem lá até hoje. (risos) Tem mesmo.

PEDRO: O número de percha então foi anos e anos...

FABBRI: Ah, foi anos.

PEDRO: Eu estou impressionado é com o tempo que este aparelho...

FABBRI: Foram 26 anos comigo.

PEDRO: O aparelho.

FABBRI: O aparelho!

PEDRO: E fora o que ficou antes...

TABÃO: Antes com o Rocha.

PEDRO: O Rocha ficou quanto tempo então?

TABÃO: Ah, mais de 10 anos.

PEDRO: Gente, como é que pode o aparelho...mais de 40 anos.

FABBRI: É pois....eu tenho uma percha pequena...

TABÃO: Depois que ele fez toda a excursão, ele veio trabalhar comigo. Foi quando ele conheceu o Brasil do avesso...do avesso.

FABBRI: Não. Foi antes de eu sair que eu conheci o Brasil com você.

TABÃO: É, foi?

FABBRI: É...antes (riso)

TABÃO: Tem razão.

PEDRO: Que viajou junto...

TABÃO: ...já fizemos Porto Velho, Rondônia, fizemos vários...

FABBRI: ... Isso foi antes. No circo dele e do tio dele.

PEDRO: Sim, sim.

FABBRI: Não tinha saído do Brasil ainda. Aí estávamos em Santiago no Caupolicán. Fizemos toda a temporada. Porque íamos embora. Acabou a temporada...

PEDRO: Mas era muito diferente Fabbri?

FABBRI: Porquê?

PEDRO: Porque numa parte da conversa aqui vocês falaram do entrosamento do circo, de vocês fazerem várias coisas, desse companheirismo.

FABBRI: Ah, sim.

PEDRO: Dessa despretensão, dessa liberdade de “vamos combinar, vamos fazer”. Tudo com seriedade vocês foram fazendo de tudo. Como vocês usaram o termo. Quando você foi para os outros circos que saíram do Brasil, era diferente.

FABBRI: Aí cada um fazia o seu número.

PEDRO: E acabou.

FABBRI: E acabou. Aí, entrar para armar rede, nós entravamos também para fazer as coisas. Ajudar os outros ajudava também. Isso é assim. Até hoje.

TABÃO: No espetáculo a união é a mesma.

FABBRI: Até hoje é assim. Você entra em qualquer circo grande ou pequeno e tal. Tem que ajudar um colega ele vai lá ajudar.

PEDRO: Mas esse aí de fora também eram a mesma...

FABBRI: A mesma coisa.

PEDRO: Tá. Só pra entender.

TABÃO: O circo é Universal.

FABBRI: É, a mesma história. Eles ajudavam mesmo.

PEDRO: Aí depois então, você voltou para o Brasil ou já pulou pra fora mais ainda?

FABBRI: Deixa eu lembrar, eu não lembro...

PEDRO: Porque você está na América Latina, né?

FABBRI: Mas eu fiz a América Latina todinha se você quiser saber.

PEDRO: Sim.

FABBRI: Esses países todos.

TABÃO: As Guianas, depois aquelas ilhas, Aruba, Martinica.

FABBRI: As Guianas para fazer foi com o Romano. Romano & Garcia. Quando eu voltei, apareceu um negócio pra ele também e fomos juntos.

TABÃO: Fomos embora.

FABBRI: Não esperava mais voltar... minha cabeça já era outra. Vamos fazer com o circo, a vida já era curta. O Vanderlei disse se vamos fazer as Guianas?...mmm, vamos fazer. Ele veio falar comigo para saber quanto eu ganhava lá. (risos) Quanto é que você ganhava lá? X.... Então eu te pago, você e o Aberlardo...então vamos sair, você quer ir? É logico. Falei quero, quero. Fizemos tudo até chegar Porto Rico. Porto Rico já é Estados Unidos.

PEDRO: É, já é perto da América do Norte. América Central, né?

FABBRI: É. Já era Estados Unidos. Digo porque eu ia sempre a Miami, quando um cara de circo. Um circo que ia sempre à Porto Rico. Vinha dos Estados Unidos para Porto Rico. Faziam um estádio e iam embora. Só um dia ficava. Que ele falou pra mim: - Nós temos elefantes. Falei pra ele do circo, de querer elefante, aí o Romano, nós tínhamos conversado. Eu falei vamos lá, eu sei onde tem. O negócio é dinheiro. Dinheiro você tem, eu sei onde está e pronto. O pai vai me dar o circo e vamos fazer essa sociedade. E estava feito. E eu vim embora. E eu comprei esses elefantes.

PEDRO: Mas porque você invocou de comprar esses elefantes?

FABBRI: Porque eu queria fazer um circo. Eu já queria domar, como artista.

PEDRO: Entendi. você queria montar um circo e já queria ter os animais.

TABÃO: Já era a base naquela época. Hoje não, mas quem tinha 2 elefantes estava...

FABBRI: Pois é...Aí depois aconteceu tudo. Morreu o velho Garcia. Aí não queria ir para o circo Garcia. Não quero ir para circo nenhum. Não vou, porque não querem pagar. Você vem pra cá agora. Essa lona e de vocês. Eu estou fazendo uma outra...eee essa história ta muito... então eu fico aqui. Quanto você quer? Eu quero X. Pronto. Aí eu falei que quero X. Ai mas que é isso? O senhor não pode, eu também não posso. Eu tenho 2 animais e tenho que pensar pra onde eles... eu não tenho circo, não tenho nada. Eu pego eles, vou pra feira, com eles na feira, mas é meu. E foi assim que saí. E foi assim que eu encontrei ele (para Tabão) Foi atrás de um contrato, procurei um circo. Encontrei o Taba...puts o Taba (risos)

TABÃO: Depois de muita viagem lá pro nordeste, aí ele foi pros Neves.

FABBRI: Aí eu fui pros Neves.

TABÃO: Fortaleza. Transavam 3 elefantes...leão (risos).

FABBRI: Leão, 3 elefantes.

PEDRO: Mas você chegou a adestrar elefante também?

FABBRI: Eu ensinei os meus.

PEDRO: Ensinou? Mas alguém ensinou você a ensinar?

FABBRI: Não. Eu via os outros adestrando. Nos Estados Unidos eu vi muito. De ensinar o elefante pequenininho. Batia na mão. Amarrava o pé deles. Eu me lembro até hoje. Sentava o elefante, ele sentava. Era pequenininho. Amarra o pé. Aí não tirava o pé do chão. Ficava amarrado no pé da cadeira. Ficava em pé, mas não saia. Então ficava assim (de quatro) batia nas duas mãos e ele levantava.

TABÃO: Era um reflexo condicionado.

FABBRI: Fica em pé. Ele ficava em pé. E desamarrava. Era o primeiro quadro.

PEDRO: E chegou a ir para o picadeiro fazer número?

FABBRI: Chegou a ir para picadeiro.

TABÃO: Ele e a Ca.

PEDRO: É?

FABBRI: Ele trabalhava com a minha filha.

TABÃO: Tinha aquele bicheiro caprichoso.

FABBRI: Eu nunca mais vi.

PEDRO: O que é bicheiro?

TABÃO: Bicheiro é tratador. Ele era um tratador que gostava. Cuidava. Tinha amor. Não fazia por obrigação. Era um cara limpo. Chegava aqui e eu até pensava

que ele era um secretário (risos) Ele chegava, tirava toda a roupa, pendurava, vestia o macacão, as botas e ia tirar merda, e ia fazer com o carrinho....

PEDRO: Como ele chamava?

TABÃO: Natal.

PEDRO: Natal.

TABÃO: Você vê que eu lembro, né?

FABBRI: Deve chamar ainda...deve estar vivo.

TABÃO: Era um baita de um profissional.

FABBRI: Era do Garcia. Seu Garcia que me deu ele.

PEDRO: Bicheiro. É o que toma conta, não é o que adestra.

TABÃO: Não. O que adestra é outro. Porquê no circo, o domador, ele não doma porra nenhuma. Ele pega o animal pronto em jaula. Mas tem o que ensina. Que é o adestrador. O que ensina. Aí o cara compra jaula e o número de circo pronto. Passou pro Beto, né. É uma coisa. Mas não sabe ensinar, não. Depois aprende muita coisa porquê a vida ensina.

PEDRO: Também é conversando. Porquê tem o cuidador, o bicheiro. Falava também do jeitinho. Ó, tem um que é assim, outro assado.

TABÃO: É, tem uns que não servem. Falava não pega não que você vai se arrepender. E tem outros que falava ó, o cara é profissional, ein. Ele custa mais caro, mas vale a pena. E assim é.

FABBRI: O Natal era muito bom... eu comprei um bicho lá no interior, ali. Tenho um bode ali (risos) e o bode é grandão. E você viu? O que o bode fazia ele viu. O bode fazia assim: Quem é a moça mais bonita e o bode apontava ela. Comprou o bode...e o bode ficou lá também, morreu lá (risos).

PEDRO: E ele faz o número com outra pessoa?

FABBRI: Fazia com o mesmo. O Natal era o domador dele.

TABÃO: Você faz assim com cachorro, leão.

PEDRO: Você passa os comandos...

TABÃO: É.

FABBRI: (ruído) E era um bode grandão, bonito. (risos).

PEDRO: Ai caramba Até bode entra no circo.

FABBRI: É. Agora esse Natal dormia com os elefantes.

PEDRO: Gostava mesmo.

FABBRI: Nossa.

TABÃO: Ele ia correndo, subia a rampa do caminhão e os elefantes todos andando ia atrás no mesmo caminhão.

FABBRI: Subia no caminhão (risos).

TABÃO: Ele fazia o que queria com os elefantes. Ele tratava bem. Dava

mamadeira quando chegou. Agradava.

PEDRO: Só isso daí, né, já é...É que o elefante tem uma inteligência maior...mais que o bode.

TABÃO: Nós estávamos indo na Dutra e a caminhonete dele, aquelas D20. Ele fez uma capota mais alta para caber os elefantinhos. Pra levar. E eu e ele na cabine. Toda a capota tem um negócio de plástico do lado. Os elefantes rasgaram e punham a tromba de fora. (risos). O cara vinha com o carro atrás, olhou aquele negócio. Parecia um polvo. Chegou nos guardas e falou: vem vindo uma caminhonete aí. Tem coisa esquisita lá. Aí parou nós. Aí o guarda perguntou: - o que vocês estão trazendo aí atrás? – Elefante. (risos) Mas o senhor vai brincar comigo? Elefante? O senhor nasceu desse tamanho? (risos) Aí que o cara ficou assim. É, elefante. Filhotinho. Aí pôs o banquinho e desceu a Carla e a Kelly pra tomar mamadeira, o, acabou. Os guardas queriam tirar foto. Ficaram doidos. Nunca tinham visto aquilo. Daquele tamanho. Aí perdemos um tempo lá, os elefantes subiram e vai com Deus.

PEDRO: Eles pequeninhos é um espetáculo à parte, né?

TABÃO: Aí tinha a Sembra que era enorme. E os pequeninhos atrás. Quem não queria bater foto?

PEDRO: Criança, família inteira.

TABÃO: Tudo. Era uma atração.

PEDRO: Fez bem de comprar os 2 pequeninhos mesmo.

TABÃO: É.

FABBRI: Dei sorte, né?

TABÃO: Porque morreram. Porque morre a gente, morre criança, morre elefante.

PEDRO: Não durou muito tempo?

FABBRI: Um ano e meio.

PEDRO: Um ano e meio é pouco, né?

TABÃO: E foi muito dólar naquela brincadeira.

FABBRI: Pois é. E era muita gente querendo comprar.

TABÃO: Tem elefante. Eu conheci a Baby que trabalhou no Universal que está viva até hoje, era maltratada. A Semba ia sair pro pasto pra poder comer. É, ou não é?

PEDRO: E os elefantes morreram de que, Fabbri?

FABBRI: Da vida...ninguém sabia do quê? Tinha problema do coração...

TABÃO: Você sabia que elefante não aguenta o choque que você aguenta. A elefante do Roiter, né, pisou num fio de 110, morreu na hora.

PEDRO: Tadinha.

FABBRI: Mas a minha foi assim. O Natal foi me chamar no Hotel. – O Milton, a Kelly está deitada e não quer levantar...Aí quando foi no dia, ela foi mamar e não levanta...aí eu encostei a caminhonete, falei: - Natal, eu vou levar...porque lá tinha zoológico.

TABÃO: Ele tinha veterinário.

FABBRI: Mas o veterinário não era daquela cidade. Não tinha telefone. Não sabia o que fazer. Não sabe mesmo... O médico que eu gostava que era pai da amiguinha da Tamara...

PEDRO: Veterinário

FABBRI: Ele não era veterinário, mas ele gostava e dizia...é problema do coração, leva ela aqui no zoológico. Ela subiu andando na caminhonete, tudo, E eu levei. Mas levei só ela. O médico veio. O tempo começou a chover. Eu fiquei sentado. E ela andando comigo. Tranquilo. Andando pra lá e pra cá. Aí veio um veterinário: - vamos ver o que ela tem. Levou pra dentro. Começou a chuva e eu estava sentado no chão e ela sentou do meu lado. Ai chovendo ela pôs a cabeça aqui (no colo dele) e ficou. E eu brincando com ela...Deu um urro assim. Levantou a cabeça e caiu no meu colo. Morreu.

PEDRO: Teve um infarto?

TABÃO: Uma parada, parada coração.

FABBRI: E a outra morreu porque ela morreu.

TABÃO: Ficou. Não comia, sentia falta da outra.

FABBRI: Vim pra São Paulo com a outra.

PEDRO: Mesmo tendo um elefante maior junto?

TABÃO: Olha, o animal, vou te falar..

PEDRO: Eles sentem saudades, sim.

FABBRI: Saudade... Não atendia. Não dava bola pra gente mais... Trouxe para o zoológico em São Paulo. Vim embora. Foi 3 dias que eu demorei pra vir. De lá até aqui. ..3 dias antes, a minha cunhada tinha um irmão que trabalhava no zoológico. Ele era mestre veterinário. Eles ficaram tudo assim. (risos) O zoológico tinha 20 cara atrás. Ela ficou viva uns 20 dias. Eu levantava 4 horas da manhã, porque ela estava em casa. Isso foi em uma semana. E cada dia ela ficava mais triste E ninguém sabia nada, ninguém falava nada A rapaziada cada um falava uma coisa...e foi.

PEDRO: Depressão, né?

FABBRI: É.

TABÃO: O Tatá comprou o Sandru, pequenininho também. O domador foi ensinar, era machinho. Vendeu pro Geraldo, trocou por um baú. Ninguém conseguiu fazer nada com aquele elefante. Devem ter vendido para Sorocaba.

FABBRI: Aquele elefante ninguém domava.

TABÃO: Ele era um cão.

FABBRI: E era pequenininho.

TABÃO: Lá em Salvador, descemos. O cara pôs ele. O domador que cuidava dele. Só ele que mexia com ele. Botou lá. Armaram a menigeria, puseram o elefante grande para dentro. E ele ficou lá. Só que o rapaz voltou com a caminhonete para buscar o outro caminhãozinho para buscar o Camelo. Quebrou e ficou lá, atrasou. Estava chovendo. Passou um cara de carro e viu o elefantinho na chuva amarrado. Já ligou pro negócio de animais e fez um auê. Aí chegou lá. Quem é o responsável? Tábuia, atende lá...mas o que... Ninguém pega ele de lá e traz pra cá. O Senhor acha que nós íamos largar lá na chuva e já tem um aqui dentro. Este daqui eu levo e trago. Aquele, só tem um que traz. Quem for lá, ele mata. – Que é isso? É assim. Eu vou buscar um lá no zoológico e vou provar para o senhor...Olha. Eu só quero, na hora que eu chamar a autoridade, imprensa, porquê vai matar o cara, e eu quero tirar o meu da reta. Aí chegou o cara do zoológico com um saquinho de pão e o macacão. Como é que chama ele? Sandru. – O Sandru. E ele uuuu. O Sandru, e ele uuuu. Deu um pão ele comeu, deu outro. E o cara falou: - não falei? É. Então o senhor manda ele trazer que o senhor vai ver. Oh meu Deus...O Sandru enrolou a tromba, murchou a cara e “pei” no peito do cara que o cara chegou a fazer assim, oh (risos).

FABBRI: Saiu até sangue da boca do cara.

TABÃO: O cara levou um susto. Aí juntou tudo e eu falei: - não falei? (risos) Aí puseram o cara na ambulância, levaram...e o cara: - não, nós deixa esse troço aí. Dalí a pouco chegou o caminhãozinho, o menino desceu, pegou ele. Ele fazia o que queria com o elefante. O outro não fazia. O Ditinho levou em cima da carroceria para Sorocaba para trocar num camelo, num macaco, mais não sei o quê. O elefante era caro demais. Quando chegou lá, ninguém desceu ele. Aí ligaram pra mandar o rapazinho de ônibus par descer. Até a última vez que fui para Sorocaba, o rapaz casou, mora lá e só ele que trata desse elefante.

FABBRI: Eu fui pra comprar esse elefante aí.

TABÃO: Ele é africano, eu acho. O indiano tem a orelha menor e o marfim menor. É mais dócil. Agora, o africano é aquele que só aparece no filme do Tarzan. (risos) Puxam tora lá. Parece que eles puxam tora.

PEDRO: Fabbri. E depois disso tudo aí esses elefantes aí. Eu sei que você chegou em Porto Rico e voltou.

FABBRI: É.

PEDRO: E depois você voltou para América do Norte?

FABBRI: Não. De lá eu fui para Miami.

TABÃO: De lá que ele foi para América do Norte.

FABBRI: De lá que eu fui. De Porto Rico.

TABÃO: Tem um museu. É museu? O que é que tem lá? Que o rapaz me falou que viu a foto de vocês lá..

FABBRI: É um museu. Tem um troço assim tipo esse aqui. A japonesa foi lá.

TABÃO: Lá nos Estado Unidos, em Nova Iorque. E ela viu eles.

FABBRI: Ó vocês na revista lá. Eu falai assim: é verdade, eu lembro...

PEDRO: E alguém pediu para você ensinar o número pra ele?

FABBRI: Pra ele quem?

PEDRO: Alguém.

TABÃO: Do Brasil. Escola de Circo?

FABBRI: Mas ensinar o quê?

TABÃO: Percha. Essas coisas.

FABBRI: Ah. Não.

PEDRO: Não?

TABÃO: Depende muito do aparelho. E ninguém quer fazer de testa. Algum que fez aqui, fez de ombro. É, ou não é?

PEDRO: Eu só vi de ombro. Nunca vi de testa. E era um ferro largo também.

TABÃO: Agora de percha, eu conheci ele e sinceramente o Rocha.

FABBRI: Você conheceu outro...o Antonio Percha.

TABÃO: Ah, eu conheci o Antonio Percha. A Joaninha que subia.

FABBRI: A Joaninha, a mulher dele.

TABÃO: Tinha um guarda-roupa.

FABBRI: É. O Antonio Percha.

TABÃO: Antonio Percha que descobriu os tubos. O número chamava Percha e ele passou a ser chamado Antonio Percha. Só tinha ele. Quando ele vendeu tudo ele comprou o hotel em Belo Horizonte.

PEDRO: Então é um número abençoado.

TABÃO: Tem que trabalhar em circo grande. Em circo bom. Se não, não tem cacife para pagar.

PEDRO: Porque é um número que preenche bem o picadeiro, né? Ele sobe. Ele tem altura. É um número bom.

TABÃO: O nosso material, que eu fiz e ele entrou na jogada como sócio. Entrou a Dona Nora, também de comissão. O nosso guarda-roupa. Ninguém sabia que tinha um circo daquele nível. Era um nível de qualquer circo internacional. Do porteiro...todo mundo de paletó e de gravata. Todo mundo de macacão. Iguais. Era uma organização mesmo.

PEDRO: Encanta, né?

TABÃO: Encanta.

FABBRI: Olhava aquele circo e falava ó é bom.

TABÃO: Portaria, todo mundo arrumado. Abotoadura. O pessoal chegava e olhava.

PEDRO: E quando é que você resolveu que não dava mais pra fazer? Demorou muito? Você falou que fez durante uns 20 anos.

FABBRI: 26 anos trabalhando com isso.

PEDRO: 26 anos você fez esse número.

PEDRO: Aí, a partir disso, dava pra fazer mais ou não?

(ruídos)

FABBRI: Aí eu saí de um circo, fui pra outro. Aí foi duro porque tive que trabalhar de novo. Antes todo mundo chamava nós por causa dos números. Aí todo mundo vinha procurar nós por causa dos elefantes.

TABÃO: E os Debis, quando vieram do exterior para o Brasil. Vieram comigo. Lembra? Esse daí quem deu a informação.

FABBRI: A gente estava num circo no Uruguai.

TABÃO: Quando eu fui contratar eles eu brinquei, eram em 3 moços, né. Eu falei: -Ó, Dalva, você vai desencalhar. A irmã do Geraldão (risos) Como vai desencalhar? Tem 3 trapezistas todo musculoso. A moçarada toda alegre. E não é que a Dalva casou com o Roger?(risos)

PEDRO: Você deu uma de Santo Antônio.... Mas então começou a ficar difícil. Você tinha o número da percha, tinha os elefantes, depois você não teve mais, é isso?

FABBRI: Era conhecido pelo número nosso. A parada de cabeça, a percha e pelo número da Lamara.

PEDRO: Certo.

FABBRI: Aí o que que foi...Muito gozado isso. O Romano estava trabalhando para um circo. O irmão do Romano estava do lado. Rolando.

TABÃO: Rolando Garcia. Tudo com "R": Rui, Rogério, Ruth.

FABBRI: E o Rolando chegou. Era o mais novo. O único que está vivo ainda. O Rolando chegou e falou: - vem cá.

TABÃO: É o Reinaldo.

FABBRI: É, o Reinaldo. Chegou pra mim e falou assim: - Milton, vem cá.

FABBRI: (ruídos) Vou tocar com o circo, ele disse pra mim...ah é? E ele falou: - Você não quer fazer negócio comigo? Faço. Assim... meu pai me deu uma lona. Sorte que o pai de vocês dá a lona. (risos).

TABÃO: O pai do Garcia, o velho, o Tulin.

FABBRI: Me deu uma lona lá que é muito boa. Me deu a lona e...você não quer fazer negócio comigo. Eu falei: - e faço. (balbucia) E como é? O que é que você quer? (balbucia) não sei nem o que vou te dizer... Ele disse: - não quero que você

peça nada, eu quero de oferecer uma percentagem.

PEDRO: Uma o que?

FABBRI: Uma percentagem.

TABÃO: Um percentual na renda.

FABBRI: Aí... você quer tocar comigo o circo? Eu quero. Então 50 por cento.

PEDRO: Orra.

FABBRI: Ele não tinha ninguém. (risos) Só ele... Ele falou: mas você tem companhia? Não, eu não tenho nem circo, não tenho lona.. Mas você quer fazer isso? Eu quero. Então 50 por cento e vamos embora. Aí começou. Me levou pra casa dele que era perto da casa do dono. Cheguei lá, tinha um monte de mala dele, que o pai tinha herdado, aparelho e tal, que legal. Então, assim, nós íamos no circo do Tihany toda a noite...ó, agora nos vamos no circo (risos) Aí o Tihany falou assim: ó, você, uma coisa, eu vou para os Estados Unidos agora, eu posso trazer um elefante pra você. Só que eu falei que até queria, mas como? Eu até queria, mas não tenho dinheiro para trazer um elefante.

TABÃO: É, uai. Jogar limpo, né?

FABBRI: Eu tinha, mas agora eu não tenho... Puxa que pena. Não tem. Mas você que falou que ia me trazer. Mas eu não tenho. Nós acertamos? Eu ia trazer se fosse seu. Eu ia lá e pegava, mas está certo. Até logo. Aí eu falei. Vamos tocar sem seu Reinaldo. Vamos tocar. E ele que vá pro inferno...falar pra mim que ia trazer elefante (risos) Vai tomar banho.

TABÃO: Agora o Reinaldo está bem, agora, né?

FABBRI: Está bem.

TABÃO: Fabricando aparelho.

FABBRI: Tem um sótão com um negócio grande...como chama essas casa de brinquedo...Buffet.. Um Buffet grande.

PEDRO: Ah, tá.

FABBRI: Aí o Reinaldo chega pra mim e fala: Vamos estreiar. Estreamos o circo, né? E não tinha quem anunciava a gente. Aí chega um do circo falou: eu vou embora. Você vai me contratar? Você vai embora? Vou. Era um cara do circo, bom. Lá da Argentina. Fazia uns malabares, mas era muito bom. Aí contratei ele. Foi o primeiro que eu contratei.

TABÃO: Foi uma aventura também.

FABBRI: Falei, vai vai, agora você vai ver o que é bom. (risos) Você não quer ir pra lá não? Não. Eu quero ficar com vocês. Pois em um número. Um malabares fabuloso... coisa decente. Aí eles vieram. Aí foram trazer o pai para passear em São José dos Campos. Chegou o pai dele. Ele contente... Deu duas semanas o pai morreu... Só veio pra morrer.

TABÃO: Morreu aqui.

FABBRI: Morreu aqui. Em São José dos Campos....Fabbri, papai morreu como ele queria.

TABÃO: Morreu no Brasil.

FABBRI: Viveu a vida inteira lá e só falava que queria viver no Brasil. Aí veio e morreu. É assim mesmo. Morreu aqui. Essas coisas acontecem.

PEDRO: Ele veio para fazer número?

TABÃO: Ele era um velho, veio para visitar os filhos

PEDRO: Ah, tá.

TABÃO: Brasileiro. Viveu a vida toda na Argentina. Sempre falava que queria voltar para o Brasil.

FABBRI: Os filhos argentinos.

TABÃO: Veio visitar o Brasil e morreu.

FABBRI: Morreu. Os filhos foram embora. Os filhos me escrevem telegrama as vezes. Até hoje. O que ficou vivo como eu, né? Gosta muito do Rolando também, do Reinaldo. Aí o Reinaldo não deu certo também. Reinaldo, isso aqui não deu certo...eu vou cuidar da vida... Ele vendeu o circo, logo que eu saí. Ele tratou com alguém. Pelo menos eu já estava trabalhando. Já falava outra vez da gente.

TABÃO: É.

FABBRI: Dos números da gente. Não falavam mais de elefante. E contava história. E acabou. Acabou assim. Trabalhamos. Viemos embora. Já nos Estados Unidos, né? Viemos embora, pra cá. Quando chegamos aqui. Eles querem que o Romano administrava um circo que o Tihany tinha dado para eles tocar. Tinha comprado o circo dos Alemães. Já ouviu falar dos Alemães?

TABÃO: Ajembec.

PEDRO: Não.

FABBRI: Não ouviu falar?

TABÃO: Quando ele falou do Alemão eu já lembrei do Ajembec. Porque antes dele foi o Sarrazani.

FABBRI: Esse Ajembec veio para o Brasil também. Forte também.

TABÃO: Circão.

TABÃO: A brigaiada foi feia aqui.

FABBRI: Foi.

TABÃO: Mas que disputa. Um entrava em cima do outro. Brigaram lá e vieram brigando até aqui.

FABBRI: Vieram brigando até aqui. Até entregar na polícia.

PEDRO: É?

TABÃO: É, entregava o povo. Um entrava o outro entrava por cima.

PEDRO: Disputa o tempo todo.

FABBRI: O tempo todo.

TABÃO: Dois turrão. Um alemão e um italiano.

FABBRI: Aí o Tihany comprou o circo dos alemães. Comprou no dinheiro, à vista. O cara deixou um trailer. Porque o filho dele, do alemão, o mais novo, tinha 18 anos. Era dessa altura. Era uns caras dessa altura. Ele falou assim...

TABÃO: É eles que deram um tapão no senhor Wilson?

FABBRI: É ele, os três rolaram.

PEDRO: O, louco.

FABBRI: Os três pegaram o Zé Wilson.

PEDRO: E o Zé Wilson já é grande.

TABÃO: O cara é muito maior.

FABBRI: E quanto tempo faz isso? Faz 30 anos, 36, 40 anos.

TABÃO: E ele era trapezista.

FABBRI: Deram uma paulada nele e no irmão. Bom, esse cara começou a namorar a Lamara, esse alemão aí. Tinha 18 anos, quando vinha conversar comigo eu tinha que ficar olhando pra cima (risos).

PEDRO: Ele era uma percha.

FABBRI: Ele falava – Seu Milton. E eu: - pode namorar, vai, vai. (risos)

PEDRO: Mas como é que você conheceu esses alemães?

FABBRI: Aqui. Quem conheceu foi eu porque estava tocando o circo.

TABÃO: Que nem eu. Conheci esses povos tudo aqui.

PEDRO: Mas você estava tocando qual circo?

FABBRI: O meu ainda. Eu estava tocando. Já estava com os elefantes meus.

PEDRO: Ah, tá.

FABBRI: Depois eles souberam...

PEDRO: Depois daquela sociedade o circo foi melhorando, é isso?

FABBRI: Que sociedade?

PEDRO: Você fez uma sociedade...

TABÃO: Com o Rogério.

FABBRI: Ah, sim. Essa daí não, acabou, foi rápido.

PEDRO: Foi rápido.

FABBRI: Esse aí ele não tinha lona. Aí chegou a lona do velho. Era uma lona 30 x 40.

TABÃO: Aí não compensava. Não tinha como.

FABBRI: Uma lona 30 x 40...

TABÃO: Muito pequena.

FABBRI: E tudo de algodão.

PEDRO: Aí você falou que ia buscar o elefante, mas não tinha dinheiro. Por isso não deu certo, né?

FABBRI: É. Aí o velho Garcia. Vamos vender tudo que nós temos e vamos trazer o elefante. Falei: Vamos vender. Aí peguei tudo o que nós tínhamos de joia...umas joias boas. Todo mundo, juntou a Lamara, todo mundo.

PEDRO: Junta tudo.

FABBRI: Tudo... mas não dava metade.

TABÃO: Tem tudo e a viagem. E a viagem?

FABBRI: Pois é.

TABÃO: Ele ia trazer o animal. De avião...e veio num engradado os filhotes. É uma madeira especial.

FABBRI: Pra tirar eles da alfândega...

TABÃO: Haja grana.

FABBRI: 3.500 dólares, não foi 3.500 cruzeiros não.

TABÃO: É dólar, tudo é dólar.

FABBRI: E aí? O Rolando só me manda um telegrama...tudo isso eu tenho até hoje. Carta dele, telegrama. Até hoje. Não é pra mostrar pra ele, é que eu tenho guardado...

TABÃO: É, eu também tenho muita foto histórica...

FABBRI: Daí eu peguei e falei assim: Oh, tá bom. Pra tirar o elefante, teve que pagar 3500 dólares. E quem emprestou o dinheiro? Foi a Carola. Me manda porque eu não tenho 3.500. Tá bom. Mande o dinheiro. Eu mostro. Tudo eu tenho aí... Pagou a Carola. Não fiquei devendo nada para Carola. Peguei Tirei os elefantes e foi lá pro circo do velho Garcia. Ficou lá com ele. (ri) Era do velho. Mas eles eram agarrados com o velho (risos)

TABÃO: O velho Garcia começou a mexer com isso...

FABBRI: O velho dormia assim, um elefantinho aqui, o outro do lado na cama. (risos)

FABBRI: Seu Milton, Seu Milton. Não pode ter nada que fure as costas dela. Não pode ter nada...Não vai ter nada, não.

PEDRO: Mas isso aí foi quando você já estava...

FABBRI: Aqui.

PEDRO: Aqui. Fazendo o seu.

FABBRI: É. Já estava aqui. Eu vim embora do Canadá, quando eu vim pra cá...Eu falei porque é que eu não fiquei por lá...ta que pariu (risos). Mas não é a vida, né?

TABÃO: É não...

PEDRO: Porque lá era bom?

FABBRI: Ah, lógico eu era bom.

PEDRO: Não é frio, não?

FABBRI: A quem interessa o frio. No frio lá o circo não trabalha.

TABÃO: O circo, por exemplo lá no Chile...

FABBRI: Ah não. Aqui a América do Sul sim.

TABÃO: Lá no circo na França, tem o circo de Inverno. É calafetado. Com ar quente. Então os circos mandam os melhores artistas. E os donos tem fazenda e ficam tudo por lá.

PEDRO: O Soleil, ele é no Canadá, né? E eles tem aquecimento...

TABÃO: É.

FABBRI: Pois é, esse Circo Soleil é um troço. O circo é gozado. Como é que sai esse circo...

TABÃO: Aquele circo lá. A organização, eles que me falaram. Eles tiram um x por cento em todo verão. Quando tem que parar, os que interessa, ficam lá na fazenda e...

PEDRO: É que eles ficam montando outro também.

TABÃO: Ficam ganhando...

PEDRO: Eles têm o ginásio deles. Eles vão montando outro. A produção deles não para.

TABÃO: Eu fiquei sabendo que o Ringo fechou.

FABBRI: Fechou.

TABÃO: Porque tem um domador de tigre lá, o Tabajara. Você conhece.

FABBRI: Conheço. Ele é filho do meu compadre. Do Taba.

TABÃO: É que tem uns Taba aqui. Eu chamo Taba. E tem os Tabajara que chama Jara.

FABBRI: E esses são filhos do com é? Eles que gostam de dar tiro. Gostavam de dar tiro, o dono de circo.

TABÃO: Não é o Alfredão, né?

FABBRI: Não...é um desses aí do circo...

TABÃO: Ah, o...Ivanildo.

FABBRI: Ivanildo.

TABÃO: Matou um lá.

PEDRO: Vish...

TABÃO: Mas ó, você sabe o que aconteceu com ele? Deram Honra ao Mérito. A cidade deu pra ele porque matou o mais valentão que tinha lá, que botava todo mundo pra correr. Chegou e deu uma facada e matou o porteiro dele. O cara era maluco. Ele pegou a 12 e deu no peito do cara. Bamm. E não fugiu. Quando viram que era, que botou o lampião. A cidade só faltou botar uma estátua dele.

PEDRO: Limpou a cidade.

TABÃO: O Ivanildo... Ele está vivo. Eu vi ele esses tempo. Conversou comigo.

PEDRO: Então Fabbri. Quer dizer que você montou circo e chegou a ir pro Canadá, é isso?

FABBRI: Não.

TABÃO: Pra lá ele foi contratado.

FABBRI: Fui contratado.

PEDRO: Mas antes ou depois do seu.

FABBRI: Isso aqui antes do circo. Antes de comprar o elefante.

PEDRO: Ah, tá. Então você foi para Porto Rico, fez uma voltinha e foi pro Canadá, é isso?

TABÃO: É, e ele fez Estados Unidos. E lá ele ganhou dinheiro para comprar o elefante.

FABBRI: Pra comprar o elefante.

TABÃO: Porque aqui não levanta essa grana, não.

PEDRO: Foi bom então trabalhar assim?

FABBRI: Foi ótimo, muito bom. E tem um dono de circo, lá. Um americano, não lembro o nome. Ele também. Em Porto Rico ele falo que iria me contratar. Mas eu já estava com os elefantes. Os elefantes já estavam aqui. E eu já tinha esse contrato com o Canadá.

TABÃO: Se você me lembrar, eu vou te mostrar a carta que eu tenho. Que eu recebi do exterior falando em contrato comigo indicado por ele.

FABBRI: Ah não, todo mundo eu indicava.

TABÃO: É, eu recebi carta na época, mas eu estava parando.

PEDRO: E como é que era o nome desse circo?

FABBRI: Que circo?

TABÃO: Dos Estados Unidos, do Canadá. É esse que você falou que era muito grande. que você falou agora que era um “circasso” E acabou. Fechou, né?

FABBRI: Fechou?

PEDRO: Você só não lembra o nome.

FABBRI: Eu não lembro...

TABÃO: Como é que é...Gant, Great.

PEDRO: Great é grande.

FABBRI: Era Great e no nome do circo. Great não sei o quê Circus... Não lembro o nome.

PEDRO: O contrato deles é diferente do daqui? A forma de contratar? Eles pagam a semana também?

FABBRI: Não, eles contratam de verdade.

PEDRO: Por um tempo...

FABBRI: Seis meses de contrato.

TABÃO: Aqui é luxo (só na palavra) na maioria.

FABBRI: Lá é no papel mesmo.

PEDRO: E você sentiu vontade de sair antes desse contrato? Ou quis renovar o contrato.

FABBRI: Eu queria ficar mais porque sabia que ia ganhar, mas eu não ia. Aqui no Brasil eu já estava com 2 elefantes. Minha esperança era com os elefantes ganhar mais dinheiro. Eu não esperava morrer elefantes.

PEDRO: Entendi.

TABÃO: E quem vai esperar um negócio desses.

PEDRO: Você juntou dinheiro, comprou os elefantes e veio.

FABBRI: É.

PEDRO: Pra ganhar mais dinheiro.

TABÃO: E se não morre...ta que pariu, naquela época era uma atração.

FABBRI: Só de alugar eles. Eu aluguei eles, não lembro mais pra quem.

TABÃO: Para o Jumbo supermercados.

FABBRI: Sim, o supermercado. Foi lá em Belém isso.

TABÃO: Aquele Alberto que morava com a Alda.

FABBRI: Pois é...

TABÃO: Novinho, ela velha. E ele tinha uma paixão por ela. O elefante. Porque ele ganhava 150 por semana, vamos supor. Era muita grana. E o elefante morreu, ele não gostou da velha mais. O dono dele ó...

FABBRI: Se mandou.

TABÃO: Nós falávamos: - Alberto... Não, eu tenho uma paixão por ela, uma amizade que não troco por nada. Quando morreu o elefante e o cacau não saiu, cadê o Alberto?

FABBRI: Nem no Café ele não ia mais.

TABÃO: Sumiu.(risos)

TABÃO: Dormiu com a velha por causa do elefante. Ele era o Dono do elefante. Sumiu o moleque.

FABBRI: E é assim que é a vida.

TABÃO: Hoje acabou, porque houve essa revolução de tirar os animais e tudo. Mas o elefante. Era melhor comprar um elefante do que um puta casarão, um prédio. Porque era certeza. O circo quando não dava nada, dava 50 por cento. Sai na rua, de noite lotava. Chegava nos elefantes e ia...Porque que o Palácio ganhou um monte, os Portugal têm essa estrutura porque foi com os elefantes. Agora não, agora ele tem base. É outra história. Mas sair do nada... é ou não é?

FABBRI: Olha, esse circo, tudo eles fizeram. Eles deram muita sorte comigo, de eu ser parente, de casar com uma irmã deles.

TABÃO: A esposa dele.

FABBRI: É, a minha mulher.

TABÃO: É Portugal que chama.

FABBRI: Aí eu falei pra eles que o Alberto...porque eles tinham um circo bom, de família, bom. E eu fui modificando o circo.

TABÃO: você ficou botando na cabeça também de comprar um elefante.

FABBRI: Foi. O elefante comprou por causa de mim.

TABÃO: É isso que eu ia falar.

FABBRI: Que eu estava com o Tihany aqui e o Tihany falou...

TABÃO: E tem a tramitação que se o cara não souber vai comprar um elefante aonde?

FABBRI: Aí o Tihany falou: Não quer comprar elefante? Pois agora tem cinco, não quer comprar.

TABÃO: O Tihany era um que tinha...

FABBRI: Eu comprei então. Foi como ele comprou dos alemães... Eu falei, eu não, mas eu sei quem quer.

TABÃO: É.

FABBRI: E quem quer? É o Alberto do Portugal.

TABÃO: Foi.

FABBRI: Você conhece ele? Falei, conheço. É o primo da minha mulher. Posso ligar pra ele? Quantos elefantes tem? Quatro.

TABÃO: E deu certinho.

FABBRI: Quatro. Aí liguei pra ele e falei: Tihany está vendendo 4 elefantes. – Quanto Milton? X... – Mas será que se der tanto? – Não sei, vamos conversar.

TABÃO: É, ué. Na época deles seria uma média de 100 mil dólares cada elefante. Em dinheiro, né.

FABBRI: É. Era muito dinheiro. Ai ele falou: - eu compro. Vou mandar o Arlindo, que é esse que está hoje tocando. Ele vai levar o dinheiro. Está bom, pode falar com ele. Aí falei com ele. – O cara vai chegar com o dinheiro aí. –Ah, vai chegar. – Vai chegar, estou falando. – E quem é? – O Portugal. – Ah, é mesmo? Agora vamos para o escritório. – Está bom. Aí fomos para o escritório. Até hoje eu dou risada com o Ivani porque ele não quis ir, com vergonha.

TABÃO: O Ivanir?

FABBRI: Ele tinha vergonha de tudo.

TABÃO: Eu lembro quando queimou o circo dele.

FABBRI: Nossa.

TABÃO: Não ficou nada. Foram trabalhar de trapezista para os outros. O filho do Danilo, ele morava dentro de um ônibus, bicudinho. Fui eu e o Barrico. Barrico ia ceder uma lona maior pra ele. Eles estavam tudo desorientado porque iria

desorientar mesmo.

FABBRI: Os meninos ficaram desorientados porque era o pai que tocava, né?

TABÃO: É... o Cigarrito.

PEDRO: É... difícil mesmo.

FABBRI: Difícil...muito difícil.

TABÃO: Os moleques venceram.

FABBRI: Aí chega esse carinha com o dinheiro no circo. Dinheiro vivo embrulhado num pacote de jornal.

PEDRO: Vish.

TABÃO: É.

FABBRI: Dentro de um pacote de jornal. E que é isso que você traz aí.

PEDRO: Calmaria, né?

FABBRI: Porque você não pegou uma mala? – Não tinha e eu escondi aqui.

TABÃO: É, eu vim com o Lorival, com um desses sacos de compra, desses de supermercado.

PEDRO: Nossa, andavam com muito dinheiro.

TABÃO: Eu vim com 10 mil dólares no Playcenter dentro dessas sacolas do Carrefour, cheio de pacote e uns pacotão amarrado assim. 10 mil dólares. Não é muito mas é 10 mil dólares. Entregamos no Carrefour por causa da Montanha... que eles foram no Playcenter. Entregamos o dinheiro para a mulher, a mulher falou: - eu vou almoçar... O Lorival falou: - Eu também vou. Vamos por no cofre e depois do almoço nós batemos toda a documentação, tá? Está bom. A mulher ficou, nós fomos comer, voltamos e estava cheio de ambulância, aquela correria, a mulher deu piripaque e morreu. A que ele entregou o dinheiro. Aí entramos e o Lorival falou: - Taba do Céu, como é que eu explico agora? Aí uma senhora que trabalhava com ela falou: - Ai seu Lorival, a última coisa que ela fez foi assinar esse recibo dos 10 mil dólares que o senhor deu. Acabou de assinar, ela caiu em cima.

PEDRO: Meu Deus.

TABÃO: Aí o Lorival falou: - vamos voltar rápido (risos) Óia, eu suei frio na hora que eu vi que a mulher tinha morrido.

PEDRO: Mas era muito dinheiro para 4 elefantes.

FABBRI: 4 elefantes, 400 mil dólares. 100 mil dólares cada um.

TABÃO: Eu não me lembro o valor do dólar, mas era muito dinheiro.

FABBRI: Muito dinheiro.

TABÃO: O Lorival pagou para Montanha 600 mil. E eu trocava dólar naqueles hotéis, em todo lugar.

FABBRI: Toda hora.

TABÃO: Porque o dólar subia.

PEDRO: Te pagou em dólar?

FABBRI: Não.

TABÃO: Não, aqui ele fez outro negócio. Com o Lorival era porque se atrasasse para comprar o dólar ficava mais caro, não tinha juro, mas pô, o dólar subia todo o dia.

FABBRI: É. Bom, aí chegou aqui. Vamos lá. Contamos o dinheiro. Óh, está aqui, 400 mil. Vamos lá...mas eu falei: - mas vocês não fizeram oferta nenhuma? – Não. você falou que ele queria isso. É o que ele queria. Eu falei agora o dinheiro está na minha mão.

TABÃO: Fica quietinho aí que eu vou negociar.

FABBRI: Chegamos aqui e fomos naquele prédio redondo...

TABÃO: Sei.

FABBRI: Ali era o escritório do Tihany. Vamos lá. E o Vaguinho, não quis entrar no escritório. – Mas eu não posso entrar sozinho. Vaguinho você vai lá..

PEDRO: Nossa, o dono do circo.

FABBRI: Você está com o dinheiro na mão, vai lá, você é o responsável, conversa com ele. Você já acertou. Se fosse eu ia acertar menos ainda (ri) Eu vou falar com ele. – Então fala. Aí eu falei: - O negócio é o seguinte, o dinheiro está na mão. – Está na mão mesmo? –Está na mão, mas agora vamos ver o que é que a gente faz. Você quer 400 mil. Tem 380.

PEDRO: Ai meu Deus.

TABÃO: É, ué.

FABBRI: - Tem 380, ah, que é isso. – Tem e está aqui. Não está na minha mão, mas está na mão do Vaguinho que está com vergonha de entrar, mas está aqui ele. – Ele está onde? – Está aqui. Vamos lá. Aí o velho viu com ele e ele falou: - O dinheiro está aí. – Ah, está aqui... E é isso que você falou? – É está aqui. Eu sei que tirei 20 mil da conta mas...

TABÃO: Mas ele pegou.

PEDRO: Como é que vai tirar 20 dali.

FABBRI: Como é que vou tirar 20 na frente do homem. Na frente dele não tem importância, ele sabe que é meu e está nem aí. Mas na frente do homem vai ser foda, e aí. Mas aí brincando com ele eu disse: - vamos lá, vamos conhecer o escritório. Aí o cara sumiu e eu só tirei 20. Eu não tinha que fazer mais nada. 20 e coloquei no bolso. Ganhei. Ficou pra mim.

PEDRO: Certo.

FABBRI: Não falei pro Vaguinho, não falei pra ninguém. Está aqui e é meu.

TABÃO: É, ué. A comissão do trabalho.

FABBRI: É. Aí pegamos, 4 elefantes. Falei vamos pegar logo os elefantes.

TABÃO: Carreta foi buscar.

FABBRI: Ele foi comprar uma carreta para poder levar.

TABÃO: Veio os bancos também.

FABBRI: Não sei, que banco?

TABÃO: Os bancos redondos pra subir nos elefantes.

FABBRI: Ah, tinha. Tinha. Levou tudo o que tinha.

TABÃO: Todos os elefantes trabalhavam.

FABBRI: Comprou a carreta pra levar.

TABÃO: Mudou o circo. Mudou pro bem e um estouro ein.

FABBRI: Comprou a carreta para levar. E olha, olha a chegada daqui para Goiânia.

TABÃO: Foi pra Goiânia?

FABBRI: É, ele dormia em Goiânia.

TABÃO: Esses Portugal.

FABBRI: Chega lá. Vai chegando o cara do caminhão, morreu agora o cara que levou.

TABÃO: O Arlindo.

FABBRI: O Arlindo.

TABÃO: Eu conheço ou não conheço.

FABBRI: Morreu agora, 20 dias atrás.

TABÃO: Trabalhou com eles muitos anos.

FABBRI: Aí o Arlindo veio buscar os elefantes. O caminhão e o Arlindo...e veio um irmão...

FABBRI: ...casado com a Araci.

TABÃO: Araci Santoro.

FABBRI: É. É o mais velho.

TABÃO: O primeiro marido dela foi o Lorival Santoro.

FABBRI: Ah, esse eu sei, eu lembro. Foi o que me ensinou a fazer tudo, eu era moleque...

TABÃO: Depois foi o Artur Portugal se eu não me engano.

FABBRI: É, acho que foi só isso.

TABÃO: Era um carecão gordo.

FABBRI: É, ele era forte.

TABÃO: É, um fortão. Esse também morou com a Araci. Ele também é Portugal.

FABBRI: É, o Portugal. Eu sei.

TABÃO: Ah, ta. Então tá. É esse mesmo.

FABBRI: É esse mesmo. Que foi buscar o elefante comigo... Bom meu amigo, na viagem.

TABÃO: O Artur morreu, né?

FABBRI: É, morreu. (Gesto de caminhão e som) Para. Quem parou o caminhão foi a polícia rodoviária. - Para, para, para. Você não está sentindo que está arrastando um bicho aí no caminhão?

TABÃO: Nossa.

FABBRI: Na viagem, ein. Daqui pra lá.

TABÃO: Meu Deus.

FABBRI: Puxou o elefante daqui pra lá.

TABÃO: Caiu?

FABBRI: Morreu. Caiu e o cara levou arrastado, levaram...

PEDRO: Acha...

FABBRI: Seu Milton, morreu o elefante.

PEDRO: Arrastou o elefante?

FABBRI: Filha da puta, viu. (ri).

TABÃO: Não viu?

FABBRI: Quem não vê é sacana?

TABÃO: Nossa Senhora. Trabalhou no Portugal uma vida lá dentro.

FABBRI: Chegaram pra ver os elefantes deles, chegou 3. (risos)

PEDRO: Ai caramba...

FABBRI: Olha que desespero, ein.

PEDRO: Foi uma incompetência.

FABBRI: Eu não estava lá. Eu estava aqui. – O Milton, você tem um documento? – Pô cara, você viu?... Eles não gostavam do cara...então.

TABÃO: O Artur, como é que se fala. Era a Ovelha Negra da família.

FABBRI: Era. Como é que esse cara deixa cair um elefante?

TABÃO: Ele era meio irmão, era filho só do pai?

FABBRI: Não. O pai pegou para criar ele.

TABÃO: Ah, porque não parecia com ninguém.

FABBRI: Ele não era, não tinha nada.

PEDRO: Que cagada.

FABBRI: Já pensou rapaz nisso? Que desespero?

PEDRO: O outro vendeu 4 elefantes porque ele tinha mais?

FABBRI: O Thianny?

PEDRO: É.

FABBRI: Tinha. Ele comprou esses 5 elefantes e um circo do Alemão.

TABÃO: Comprou porque ele estava barato. O circo acabou e ele então (assovia).

PEDRO: Ah, entendi. Porque se dava tanto ibope você não fica vendendo assim.

TABÃO: Não...

FABBRI: Ele já tinha 3. (risos)

TABÃO: É que nem dono de parque que compra um aparelho de um cara que tá fodido. Está lá, na Bacia das Almas, 500 mil. O cara vai lá e pum comprou por 500 mil. O cara vende. O cara já tem pra quem vender.

PEDRO: Entendi.

TABÃO: Aqui teve muito disso do cara comprar e vender animais. Só vendendo animais teve um monte.

PEDRO: Aí nesse circo você estava como o que? Era um sócio ou um...

FABBRI: Que circo?

PEDRO: Esse que você mediu aí a...

FABBRI: Estava trabalhando. Estava contratado. Fazia um número. Fazia a percha.

PEDRO: Só que você fez essa mediação porque você tinha facilidade.

FABBRI: É. Porque eu conhecia.

TABÃO: É mais fácil falar. O exterior não me escreveu. Não tem a carta para poder falar? Datilografada. O senhor Fabbri quem me orientou.

PEDRO: Mas aí você já estava perto de parar, Fabbri?

FABBRI: Eu... não. Ou estava. Deixa eu lembrar...

TABÃO: Depois que você se separou do Abelardo. O Abelardo foi ser professor em escola de circo.

FABBRI: Foi.

TABÃO: Porque ele já tinha parado.

PEDRO: Sim.

FABBRI: Com o Abelardo. Ele teve um enfarte, né?

PEDRO: E seus filhos estavam fazendo, ou não?

FABBRI: Meus filhos vieram depois (risos).

TABÃO: A Lamara sim.

FABBRI: A Lamara sim. Só ela.

PEDRO: É, tinha o número dela com o elefantinho.

FABBRI: Agora, os outros filhos... o Miltinho sim, o Miltinho ia ser bom artista. Ele gostava do trapézio.

TABÃO: Porque os filhos, esses de agora, são do segundo matrimônio dele. Aí eles já criaram de uma outra...

FABBRI: De uma outra maneira.

PEDRO: Sim. Dentro de uma outra cultura...

TABÃO: Fora do trailer, fora do trailer...

FABBRI: Fora do circo. Só o Miltinho que foi para o circo, sempre.

TABÃO: E ele continua mexendo com espetáculo até hoje.

FABBRI: Continua. E Miltinho era um bom trapezista. Fazia número de volta (risos) Eu falava: - Mas filho, isso não é número. Isso aí não é número.

TABÃO: Agora. Um dos irmãos dele morreu cedo. Foi para os Estados Unidos. Ele era tipo o clone do Pato Donald.

FABBRI: Ele era o Pato Donald.

PEDRO: Veio dos Estados Unidos, de avião, aquela coisa, para esperar o Pato Donald. Ele tinha a voz igual. Imitava pra burro o pato. Era um show. A mãe dele foi esperar no aeroporto.

FABBRI: Foi. (risos)

TABÃO: Oi meu filho. Eu sou o pato (imitando o pato donald).

FABBRI: Eu sou o pato e a mãe dele – o que é isto (risos).

TABÃO: Tinha a imprensa. (risos).

FABBRI: Que coisa também. Aquele cara teve muita sorte na vida.

TABÃO: Não, mas o Beninho era uma piada. Nossa. Nós temos história para contar dele (risos).

FABBRI: Uma vez esta eu e esse aqui esperando um ônibus. Para ir para o circo, trabalhar. Duro...duro. Eu não tinha dinheiro e nem ele. Vamos esperar que o Denis tem. Ele passa aqui...

TABÃO: Ele vai pegar nesse ponto...

FABBRI: Nesse ponto.

TABÃO: E nada dele chegar.

FABBRI: Estava esperando o ônibus. Aí passa o ônibus daqui a pouco esse fala: - olha o Deninho ali...e o Deninho: - Tchaaau. (risos)

TABÃO: Dentro do ônibus, foi embora... (risos)

PEDRO: O meu Deus.

TABÃO: Aí começou nós...ah, eu vendi uma caneta.

FABBRI: Aí você estava com uma caneta.

TABÃO: A caneta boa, assim. Olha os dois, estou vendendo aqui uma caneta...Parker.(risos)

TABÃO: Eu dou 10...

FABBRI: Já dava para nós irmos embora.

TABÃO: Entramos no ônibus e fomos embora.(risos)

PEDRO: Nossa, que pindaíba ein.

TABÃO: Mas está bom, graças a Deus.

FABBRI: Graças à Deus, é verdade.

TABÃO: Foram altos e baixos, né?

FABBRI: A minha vida é assim. Não sei se todas as vidas, mas a vida de circo é assim.

PEDRO: Altos e baixos, né?

FABBRI: É.

TABÃO: E eu adorei ter nascido no circo.

FABBRI: E eu também. Tudo o que eu conheço, tudo. O dinheiro que eu ganhei... você comprou uma casa, eu comprei casa e tal...a gente fez coisas que o circo não faz.

TABÃO: É.

FABBRI: Graças à Deus. Eu tinha a intenção de ter uma casa.

TABÃO: Eu eduquei meus filhos...

FABBRI: Eu com meus filhos também. Os dois, graças à Deus.

TABÃO: E quem foi patrão está pior que eu. Meus patrões.

FABBRI: É... que tinha parque...

TABÃO: Perdeu tudo...

PEDRO: Perde a mão também, né? É muita coisa. É família, é azar, é sorte...

TABÃO: Não, não. Eu pra parar, perdi 3 lonas seguidas. Eu perdi uma carreta num acidente violento. Era muita coisa assim. Vendi 2 terrenos grandes em Ribeirão Preto e fiz uma lona. Não usei 4 meses e veio uma tempestade e não tenho um pedaço até hoje.

PEDRO: Você aposta...

FABBRI: Pois é, ué. Comprei circo, troquei circo, vende o circo. Não tem nada disso aí...Comprei circo por causa da minha filha...

TABÃO: A única coisa que eu tenho é: eu não tenho inimigo.

FABBRI: É isso aí...

TABÃO: Todos são meus amigos...

FABBRI: E isso é bom.

TABÃO: Olha. Nós fomos sócios, fomos colegas, foi meu contratado, você entendeu? Tocamos o circo juntos. Trabalhamos como colega junto em circo dos outros e somos amigos até hoje. Não tem um senão para falar assim: ô, mas daquela vez...Nada.

FABBRI: Nada.

TABÃO: Tendo diálogo.

PEDRO: E vocês se ajudando também.

TABÃO: É

FABBRI: A gente lutava.

TABÃO: Eu entro aqui de cabeça erguida. Pode chegar todo mundo oi Taba, lá no café, não é?

FABBRI: É, tudo.

TABÃO: Nossa Senhora, eu não tenho... eu conheço gente que diz: - ih, deixa eu cair fora. Você não vê que o Zé Luis não passou reto porque ele tinha...

FABBRI: É...

PEDRO: Você comprou um circo para tua filha?

FABBRI: Comprei circo aqui, do que foi presidente da associação. Não queria mais circo e ela tinha casado com esse maluco do Cesar.

TABÃO: Cesar. Tinha um elefante também.

FABBRI: Aí morreu o elefante deles. (risos)

TABÃO: Era o Stankowich?

FABBRI: É. Morreu o elefante, o cara correu... o cara não faz nada da vida.

PEDRO: Fica só montado no elefante.

TABÃO: É, uai.

FABBRI: Só. Ganhou muito dinheiro...

PEDRO: Gastou tudo...

FABBRI: Tudo. E não faz nada na vida. E agora?... Pai eu não sei o que vai ser da vida. (risos) Eu sei, (ri) eu sei. Sorte que eu sei, viu minha filha. (risos) Eu tenho condição...e tinha condição financeira. Aí eu comprei o circo. Pronto. E eu fui buscar eles lá.

TABÃO: Vamos tocar.

FABBRI: Vamos embora pro circo. Você vai tocar no circo...ó que coisa boa...Falei assim: ó, você não vai fazer companhia, você vai cuidar do circo, hein. Eu estou no escritório...Tá, aí começo. Começou a ganhar dinheiro. A minha neta estava desse tamanho (gesto). A outra era assim. Minha neta ficava grudada em mim: - o Vô, o Vô. Ainda bem que tem minhas netas para (risos). E agora minha filha, agora vocês vão ser donos. 30 por cento eu dei pra ele.

TABÃO: Só pra tocar.

FABBRI: 30 por cento...e ela que ficava na bilheteria.

TABÃO: Faz 10 mil, ganha 3. Faz 20, ganha 6.

FABBRI: Por dia, por hora, o que fizer. E ela era a bilheteira. Não sei se dava dinheiro ou não dava. Eu recebia a minha parte. Sua parte deu tanto. Ah, tá bom...Do resto quero nem saber, deu tanto, está bom. Dando pra pagar e pra mudar, está bom demais.

TABÃO: Está vivendo, né?

FABBRI: É. Se ela tirava uns 30 mil ela tirava. Só isso que tirou? Só. Está bom. (risos) A minha neta veio. – O vô. E eu, não ganho nada? (risos)

PEDRO: Nossa.

FABBRI: Você tem que fazer pra ganhar.

TABÃO: Está bonita a filha da Lamara, hein?

FABBRI: Está.

TABÃO: Vi ela no circo.

FABBRI: As duas estão.

TABÃO: Eu me lembro de uma que me apresentaram...o Chumbrega...essa é filha da Lamara. Acho que ela estava namorando o rapaz...

FABBRI: Ela namora o filho do Marcio...

TABÃO: É, isso. Bonitona. Tipo a Lamara.

FABBRI: É. Essa é a mais nova. Tem 18 anos...19 .(ruído)

FABBRI: ... você é namorado da filha do dono e você vai entrando em voos, não sei o que. Entra no voo, faz 2 números dela e sai da apresentação...eu falei: -é, quando casar...

TABÃO: O pai morreu, né?

FABBRI: Morreu, Toninho... Falei olha...estava as duas filhas... (ruídos)...Você é homem, vai morrer. Teu filho vai tomando conta do circo... (ruídos)...Mas tem as duas filhas mais velhas. Aí vai ser problema.

TABÃO: Que são as irmãs dele, né.

FABBRI: É. Isso vai ser problema. E eu falo pra Lamara.

TABÃO: Negócio de família, né?

FABBRI: E outra, o cara é a maior raça que eu já vi e foi com ele.

TABÃO: É.

FABBRI: Lembra de um cara doido, pois é.

PEDRO: Isso está acontecendo hoje.

FABBRI: Hoje.

PEDRO: Essa daí já é a próxima geração.

FABBRI: Esse já é a próxima...

PEDRO: O avô, o pai, você, filhos, netos. É a quinta geração?

FABBRI: Quinta geração.

TABÃO: Viu. Eles estavam aqui no Tatuapé, do metrô você via o circo, lindo. Eu fui lá ver.

PEDRO: Então está na quinta geração da sua família.

FABBRI: Da minha família.

TABÃO: Do Fabbri.

PEDRO: Mas ela usa Fabbri?

FABBRI: Usa, a minha neta? Fabbri. Porque minha filha não trocou o nome dela nunca.

PEDRO: Certo.

FABBRI: Nunca. Não tem outro nome de casamento...

PEDRO: E que número elas estão fazendo?

FABBRI: Só uma, a outra (ri) Tem que contar a história da mais velha (ri). A mais velha tem 24 anos. Não faz nada.... Mas porquê? A mais velha, fazia esse negócio que faz... tecido. Fazia tecido e bambolê. E aparece um cara aí em casa.

Um cara que veio das ilhas lá do Caribe, pra lá do fim do mundo.

PEDRO: Sei.

FABBRI: Um dono de circo... e contrata ela. E ela trabalhando aí...o destino, qual é o destino? Esse cara falou: - você é Fabbri? – Sim. – Eu conheci o seu avô. – Meu avô? – Conheci, Fabbri. Meu nome ele não sabia. Sabia Fabbri....E o que fazia meu avô, ela falava. – Fazia percha e fazia parada de cabeça a mulher, ele e outro cara. O rapaz, ele não lembrava o nome dele.

TABÃO: O Abelardo.

FABBRI: É, meu avô. – Pois eu quero ver o Milton. – Eu vou trazer amanhã. Deu o dia e eu fui lá, nesse hotel bacana. Aí ela trouxe o cara aí eu reconheci ele. Aí ele começou a lembrar, ele tinha um monte de revistas...de uma mulher que descia da rampa e depois... e eu tenho fotografia dela...da revista (risos) Ele falou: - ó, tua neta vai comigo. – Amigo, só vou te pedir uma coisa. Eu quero que você cuide bem dela, é menina, nova, descabeçada... – Não, o senhor pode deixar que ela vai ser cuidada. Ela vai pra lá e começou a namorar o filho dele.

TABÃO: Desse cara.

FABBRI: Desse cara. O cara, bota um cara bom. Esse menino.... Passou uns 6 meses do contrato lá... – Vô, eu vou lá em São Paulo. Eu vou com meu namorado. – Que namorado? Está dormindo com... – Não vô, que é isso. (risos) – Fala pra outro. E vai onde seu namorado? – Ele vai conhecer o senhor. – Ele vem aqui. – Vai. – Está bom, eu vou conhecer ele... (balbucia)

FABBRI: Aí o rapaz veio. O, tal, sua mãe conhece meu avô, ah e muito prazer, e tal...- Meu pai fala muito do senhor – é, tal e fomos embora para o circo onde estava montado... Chegamos lá, me arrumaram um hotel. (balbucia) O dono vai pedir a Tamara em casamento...tudo bem, tudo bem. A mãe dela consentiu. – Nós vamos casar vô... Foram lá, a Lamara falou: - Vão casar aqui, não vai fazer pra lá, casar pra lá. Vão ter que casar aqui. Agora. (risos)

PEDRO: Nossa.

FABBRI: Aí aprontaram o casamento. Casamos eles aqui. Um rapazinho muito legal. O cara meu veio com 100 dólares. – O que é isso? – É seu. – Ah, é meu? Tá, muito obrigado, não precisa falar 3 vezes. (risos)

PEDRO: Porque ele te deu 100 dólares?

TABÃO: Para agradar.

FABBRI: É. Aí eles casaram. Fizemos o casamento deles. Voltaram. Ficaram lá 22 dias. Voltaram outra vez... – O que você faz lá no circo? Tecido e o bambolê. (balbucia) Vieram pra buscar a mais nova...Vai cuidar da lanchonete. A lanchonete é minha – falou. (balbucia) Vão com Deus.... A mais nova não gostou.

TABÃO: De ficar lá no exterior. Daí voltou...(ruídos)

FABBRI: Ela não gostou. Falou: - Vô, eles não mandavam nada em mim. A vida é de outro jeito. Eles não têm vergonha. É uma bagunça... E era uma companhia boa.

TABÃO: Ela é boa e não toca.

FABBRI: Uma companhia boa. Tem tudo na companhia dele. – Você não quer ficar? – Ah, não.

TABÃO: Uma está lá e a outra está aqui.

FABBRI: A outra está aqui. Elas estão bem...

TABÃO: Essa que está aqui que está namorando o menino?

FABBRI: Essa que namora o Marcio. É. A outra casou, mas separou. Chegou aqui, deu um tempo, voltou e vô. –Quê, putaqueopariu. – Não, porque não dá mais... – O que não dá mais?- Não sei o quê, e pipipi, nana, porque eu queria que o senhor me ensinasse, porque eu quero ficar aqui... – O meu Deus do céu...

TABÃO: Ele?

FABBRI: Ele. Daí ela: - mas você quer fazer o que? – eu quero aprender moto, para entrar no globo.

TABÃO: E o pai está com o circo lá.

FABBRI: Cheguei para um colega que veio do circo, de moto... você quer ensinar esse rapaz aqui? Ele está andando? – Não, você vai ter que ensinar.

TABÃO: E aprendeu?

FABBRI: Aprendeu a rodar, vrumm, vrum, vrum... e contratei ele pro circo.

(risos)

TABÃO: Está aí...

FABBRI: Pera aí. Ele vrum, e o pai dele veio me comer o toco...ah, eles estão aí, família... casada, ela está esperando um bebê. – Não se preocupa não, daqui dois dias eu mando um dinheiro... E tinham trailer, um monte de coisa.

TABÃO: O velho mandava de lá dinheiro pro filho.

FABBRI: Agora, depois de um tempo ela teve 2 filhos. Dois. Um menino e uma menina. E nós criamos...e a Lamara está criando filhos e netos (risos)

TABÃO: É sempre assim.

FABBRI: Ficou um tempo e tal, tarará, vou embora. Vamos pra lá Tamara, vamos pro circo? Eu vou comprar o globo. Nós vamos pra lá com o globo e pronto... – Não. A outra não queria ir. O cara cismou e foi embora...separou. Foi embora. Eu não vi mais ele, nem o pai dele, nem mais ninguém.... – Mas como é que foi embora? – Foi embora, pai. Queria ir embora, tem que ir embora. - Tem que mandar dinheiro para sustentar os filhos dele... – Tem que mandar. Mas se ele mandar, né?... Até agora ele está mandando.

TABÃO: Ah, é?

FABBRI: Ela não faz nada. Porque ela não faz mais nada. Não faz tecido, o número não faz...

TABÃO: Cuida das crianças, só.

FABBRI: Não. Agora ela vende bala...com um baleiro... – olha a bala...

TABÃO: Naquele circo que está o Stankowich.

FABBRI: É, o Stankowich.... – olha aqui a bala.... anteontem, recebi mensagem aqui no celular. – pai, olha o que ela está fazendo. – o que ela quis fazer? Está um trapézio de cabeça, segurando. Está na parada de cabeça. – Mas filha, ela não vai conseguir. Ela não para de cabeça, como é que vai conseguir fazer o trapézio de cabeça? – Mas ela quer fazer. – Mas ela quer. Ela para de cabeça? – Deixa ela fazer. Aí está ela tentando fazer (gesto de segurando a corda) Não vai fazer.... A gente sabe que não vai fazer.

TABÃO: É a única coisa...a aula, né? Começa com a parada embaixo. Tira a mão, põem. Tira a mão.

PEDRO: Quer pular as fases, né?

FABBRI: É, já está no trapézio. Maluca.

PEDRO: É da geração de agora Fabbri. O pessoal quer pular fase.

FABBRI: É maluca. É isso mesmo.

TABÃO: Se você visse o Zezinho Polidoro fazia...o degrau era assim e ele pum, pum, subia escada.

PEDRO: Tem uma geração aí que não investe nada. Não investe tempo...

FABBRI: Pois é. Interessante como é hoje né?

PEDRO: E aí também desiste fácil, né?...

TABÃO: É...

PEDRO: Porque não tem o apego, né? Não se apega ao número. Então, habilidade ela perde também.

FABBRI: Eu não sei. A minha neta, essa que está com 23 anos agora. A filha tem 9 anos.

TABÃO: Que nem meu número de bola, você não vê mais... ninguém quer ensaiar mais. Ensaia mesmo...

FABBRI: Essa aqui é minha neta. (mostra foto no celular) Minha bisneta...a filha dela. Essa é agarrada comigo pra burro.

PEDRO: O Fabbri, eu acho que está meio na hora. Já deu 3 horas já de gravação. (risos) Mas assim, foi bom porque a gente começou lá do seu avô e chegou aqui na neta. A bisneta a gente vai ver daqui algum tempo, né?

TABÃO: Qualquer novidade nós estamos aqui.

PEDRO: Se eu tiver dúvida, mas eu acho que já abrangeu bem e me mostrou bastante assim que... os detalhes de como você tem que viver envolvido mesmo dentro do circo. Se não você não se mantém. Isso você leva para outras coisas.

FABBRI: E até hoje. Está meu filho, faz show ainda. Ia fazer voo. Eu tirei da cabeça dele de fazer voo e ele falou – Então vou ser no circo um empresário. – Então faz o que você quiser. E deu certo, está dando certo. O Roberto quis levar ele para fazer o show lá. – Mas o Miltinho, você faz isso? – É, eu faço isso. – Então nós vamos trazer ele... o Miltinho, ele (ri). Teve um espetáculo que ele disse: - Pai aqui não... – Então porque você não fala com o Roberto. Ele não falou pra pedir para conversar...então, conversa.

PEDRO: E o pessoal do circo é de gente que entende trabalhando, né? As vezes está em processo, mas sabe que vai chegar em algum lugar. Tem muita gente que faz escola e quer entrar no circo. Eu encontrei uma moçada outro dia, morando numa casa...

TABÃO: É. Pelo amor de Deus. Não é botar um narizinho aqui...

FABBRI: Não. E verdade. O troço é diferente.

PEDRO: E assim. Não dá pra trabalhar no circo se você não tiver um envolvimento. E as pessoas acham que vão trabalhar um pouquinho e ah, depois a gente vai embora. Não é assim.

TABÃO: Não é assim não.

PEDRO: Não é assim.

FABBRI: Tem que gostar de alguma coisa.

TABÃO: A gente tem uma vida...viajando.

PEDRO: é bom. Você tem que entrar de cabeça para aprender. Senão não aprende nada.

TABÃO: Tem gente que tem medo de sair de São Paulo. Eu não sabia tocar aqui fazendo bairro. Eu sabia é ir para o Mato Grosso afora e subir.

FABBRI: Mas é lógico que é assim.

PEDRO: Eu vou encerrar aqui porque a bateria está acabando.

FIM

ENTREVISTA TABAJARA PIMENTA SOBRE PRODUÇÃO EM JANEIRO DE 2019

PEDRO:-Bom, é, hoje dia 11 de janeiro de 2019, tô fazendo mais uma entrevista com o Tabajara Pimenta, o Tabão, né, circense. Que trabalhou em várias áreas do circo, né. E a gente hoje vai falar, o tema maior, vai ser sobre os saberes circenses que estão ligados a montagem, desmontagem de circo né. Então eu já fiz uma conversa previa com o TABÃO. E a minha pergunta inicial é, assim, os primeiros circos que você chegou a montar como é que você aprendeu a montar esse circo? Você desde que criança você observava montando ou deve alguém que falou, não é assim?

TABÃO:-Aos nove anos de idade meu pai montava a frente do Circo-Teatro Universal, e eu e meu irmão Bira pra não ficar em casa nós íamos com ele e nos adorávamos ir, porque nós íamos de macacãozinho ou embornal** e a gente parecia que era gente e nos ficava separando os parafusos enfiando os parafusos que era coisa leve, então tinha muito serviço que ia ocupar um adulto e nos tirava de letra. E nos adorava na hora da comida e junto toda, os trabalhadores braçais do circo, os empregados iam tudo comer e nos no meio, nós fazíamos questão até de se sujar pra achar que tava tralhando.

PEDRO:-E esse Circo Universal o que era mais ou menos?

TABÃO:- Bernardi disse que to te falando, eu tinha nove anos, eu sou de 36, foi em 46 por aí.

PEDRO:-Um ano depois do fim da segunda guerra mundial.

TABÃO:-Isso, isso, isso.

PEDRO:-Circo Universal, você falou o nome do dono?

TABÃO:-Maximiliano Luis Bernardi, e todo mundo fala Máximo Bernardi, mas e a esposa dele, Antonieta Bernardi.

PEDRO:-E esse circo?

TABÃO:-Eu nasci lá.

PEDRO:-Você nasceu no circo Universal?

TABÃO: (ao mesmo tempo)-Universal.

PEDRO:-1936?

TABÃO:-Isso.

PEDRO:-Então esse daí a gente já pode falar que é o circo de pau-fincado?

TABÃO:-É, esse circo sempre foi. Circo de pau-fincado. Porquê da década de 29/30 pra cá, circo de pau fincado.

PEDRO:-E o que é que é o pau fincado?

TABÃO:-Era porque o pau de roda fazia uns buracos pra colocar a grade, parafusava que ela serviria pra montar. De primeiro montava toda a arquibancada e as grades era a mão francesa que segurava pra...

PEDRO:-Grade que você fala...

TABÃO:-É uma, é uma...

PEDRO:- Armação.

TABÃO:-Não, não existe treliça pra dizer grade. Mas o nome é grade, que era o que sustentava a arquibancada com as cruzetas dividia em 70 centímetros de distância uma da outra e ai vinha os xapus** que era que ia dando os nível pra colocar, botar as tábuas de arquibancada. Então ela era parafusada no pau de roda, depois o ripamento. Primeiro montava o círculo, depois é que eles levantavam os mastros, era diferente.

PEDRO:-Tudo madeira?

TABÃO:- E os mastros era tudo, o resto.

PEDRO:-Tá você tá me falando isso por que você já sabe montar, né?

TABÃO:-Certo.

PEDRO:-Mas quando você era criança o que seu pai fazia no circo, que você...?

TABÃO:-Meu pai era como se falava na época ele era da casa, foi praticamente com praticamente 16/17 anos pro circo universal e era uma cria da casa. Então meu pai era tabuleteiro, meu começou com mestre chicote que é o que atende a dupla de palhaços. Por que naquela época tinha.

PEDRO:-Ele pintava as placas?

TABÃO:-Meu pai era o tabuleteiro, ele entrava nas peças.

PEDRO:-Já era de circo teatro?

TABÃO:- Meu pai ele, de circo teatro. Ele foi criado em Circo-Teatro, né? Agora porque a família era de circo. Meu tio Juvenal Pimenta tinha circo, e ai foi, vai passando de pai pra filho né. Então a gente acompanhava ai eu já rapazinho, ai nos dividíamos, os três pra montar a arquibancada do lado esquerdo, os três pra montar pra fazer aquela competência pra ver quem acabava primeiro. Ai eu...

PEDRO:-Você tinha um é, mesmo quando você estava começando, você tinha um capataz que orientava?

TABÃO:- Do circo-teatro, do circo de pau-fincado e tanto no circo americano sempre teve o capataz. O capataz é que dava manutenção no material, ele era um pouco de carpinteiro, empatava* as cordas, pra fazer lona. O capataz é aquele que levanta cedo, vê os empregados que vai varrer, então o circo sempre teve. O circo americano já é outro estilo, o capataz é só pra montagem e desmontagem.

PEDRO:-Então, como é que, assim, pra eu entender melhor, o de pau fincado, você falou que o capataz faz tudo isso.

TABÃO:-É.

PEDRO:-As pessoas.

TABÃO:-É que a temporada era longa, nós ficávamos noventa dias numa cidade, com peças, com teatros, pra próxima semana. E o circo era 28 metros redondos.

PEDRO:-Mas quem orientava, vai fazer o buraco aqui...

TABÃO:-É o capataz.

PEDRO:-Ele que riscava...

TABÃO;-Primeiro ia na frente marcava o circo, fazia os buracos. Antes do circo chegar, ai montava.

PEDRO:-Tá, é isso que eu quero saber.

TABÃO:-Ai quando chegava o circo, porque no circo de teatro, de pau-ficado todo mundo pegava, todo mundo ajudava.

PEDRO;-De alguma fase da montagem, né?

TABÃO:-O circo era dividido, por exemplo no Antenor, o palco era o Altair com o Agenor e os camarins. O lado da arquibancada da esquerda era eu o Stringhini e o Rene Berviui. Do direito era o Dando, o Décio, o Darci.

PEDRO:-Dando, Dercio e Darci.

TABÃO:-Dos Tangaras.

PEDRO;-Dos voadores, né?

TABÃO:- Então meu pai era fri..., naquela época eles chamavam Tangaras que até deu certo, porque tangara é um pássaro. Mas quando eles não eram voadores, eles eram, tinham um conjunto que cantavam. Muito bem.

PEDRO:-A também, era pássaro pra cantar e pra voar.

TABÃO:-Depois eles passaram a entrar em teatro, fazer acrobacia, foram... passaram a ser voador e continuo Tangara. O passarinho parou de cantar e começou a voar, né?

PEDRO:-Tá, então tá bom, assim, eu to observando que assim, dividiam o serviço.

TABÃO:- Dividia, isso, é.

PEDRO:-Montava lado direito, montava lado esquerdo, montava palco.

TABÃO:-E todos o empregados eram pra carregar e descarregar os caminhões. O serviço de descer mala, descer cenário. A gente, a rapaziada, dava uma mão. Mas não era os artistas.

PEDRO:-E o mastro em?

TABÃO:- O mastro?

PEDRO:-Era feito de que?

TABÃO:-Naquela época já eram tubos, eu conheci o mastro como.

PEDRO:-Em 46?

TABÃO:-É.

PEDRO:-Cano?

TABÃO:-É, cano.

PEDRO:-De ferro?

TABÃO;-É.

PEDRO:-Caraca!

TABÃO; -É, tinha uns que faziam mastro de eucalipto. Mas a durabilidade era muito pouca e pra ter mastro precisava uma tora muito..., e não tinha aquela como que tem hoje né? Esse torno né, então era tubo mesmo. Tinha uns que tinham até uns postes antigos de eletricidade. Comprava de parede de ferro PEDROsado pra montar o circo.

PEDRO:-Tabão, deixa eu te perguntar então, assim, é...

TABÃO:-Mas o resto era então tudo madeira.

PEDRO:-Então, você começou aprendendo lá com seu pai...

TABÃO:-Foi uma sequência.

PEDRO:-...fazendo a frente do circo.

TABÃO:-É, o meu serviço foi a montagem a frente, colocar a parte da frente.

PEDRO:-Circo-Teatro ...

TABÃO: -Meu primeiro serviço foi montar frente, colocar parafuso.

PEDRO: -Esse circo era de lona também?

TABÃO: -Na época, não tinha ninguém de lona ainda, era tudo algodão. E ferrava o pano, quando encerrava o espetáculo tirava a costura e encanoava ele, que chamava ferrar o pano, ele ficava presos nas ripas. Pra não apodrecer, porque ele varava água e a palha de arroz molhada, fermentava. Então a vida dele era curta. Então terminava o espetáculo, era coisa de 25 minutos, pegava uma turma de artistas, ia levando, assim, se encontrava e xurixava** e ficava aquele canudo .

PEDRO: -Passava a corda no...

TABÃO: -Isso.

PEDRO:-Na marca na costura assim?

TABÃO:-Não, era só enrolar...

PEDRO: -Tá ...

TABÃO: -... porque ele encanoava.

PEDRO: -Ata, entendi, que nem uma vela de navio .

TABÃO: -Isso... Então ficava quatro canudos, o circo era vinte e oito, vinte e cinco, vinte e quatro metros, o circo teatro, né?

PEDRO:-O diâmetro dele?

TABÃO: -É, era 25x25, 28x28.

PEDRO: -Então esse circo o mastro ele subia quantos metros?

TABÃO;-Era mais ou menos uns 10 metros, 8 metros.

PEDRO: -Um ou dois mastros?

TABÃO: -Dois mastros.

PEDRO: -Dois mastros, pra pode ficar área livre no meio e...

TABÃO: -Ai tinha dois mastros, o argolão e aqui tinha os morto, ai esticando, cabo de aço mesmo.

PEDRO: -É, sabe o que é difícil da gente, assim, de eu entender uma coisa.

TABÃO: -Ahn.

PEDRO: -Que eu queria saber quem é que te ensinou as coisas... Assim, se você aprendeu olhando ou se você se alguém sempre te orientou, ó...

TABÃO: -Olha... quem me ensinou a cortar lona, tudo, as contas, os cálculos, fazer os croquis, foi o Antenor Pimenta, ele que me ensinou.

PEDRO: -Isso em?

TABÃO: -Eu fiz com 14 anos a minha primeira. A primeira lona que eu cortei foi em Uberlândia com 14 anos de idade.

PEDRO: -Hmmm.

TABÃO: -E todo achava, o rapazinho pa... eu levantei mastro. Ele me ensinava tudo, pra mim... Aí os velhos falavam, 'como que o moleque vai levantar o mastro, vai cair tudo' e nunca caiu nada.

PEDRO: -1950 mais ou menos, né?

TABÃO: -É, isso, 51 por aí. Agora... isso eu me lembro muito bem. Agora...

PEDRO: -Mas isso foi a primeira coisa que você aprendeu?

TABÃO: -Não, não.

PEDRO: -Você já sabia montar, né?

TABÃO: -Montar eu já sabia, levantava mastro tudo, foi o Antenor. E depois quem me aPEDROrfeioou a todos os restos dos macetes foi o Stringhini, Franscisco Stringhini.

PEDRO: -O Stringhini te ensinou a montar circo, te ensinou a fazer número.

TABÃO: -Ensinou... ele era um, a gente tinha uma enciclopédia dentro do circo, ele era um...

PEDRO: -E você chegou a fazer, a montar errado alguma coisa?

TABÃO: -Não, não tem como.

PEDRO: -Porque sempre tem alguém olhando?

TABÃO: -Não, não existe, se montar errado não levanta a lona* não levanta a lona, não levanta o circo. Ou é ou não é, não tem meio termo. E tem quem não sabe né? Eu já fui contratado pra ir desmontar um circo que o cara não quis que o Miguel fosse, que não precisava, que ele mesmo desmontava e não conseguiu. E eu fui em Barreira na Bahia, pra desmontar, peguei quatro leigo lá só pra me ajudar e ... Porque isso aí é uma coisa que você aprende e não... Por exemplo, pra lona não rodar o circo americano, porque isso aí vai tudo de um lado ou vai tudo do outro.

Porque é um guarda-chuva né? Então tem que cruzar as retinidas, aí se ele quiser ir pra lá, essa segura. Cruza os pau-de-roda e depois que a lona chega.

PEDRO:-Nós vamos chegar nos americanos ainda, guarda aí.

TABÃO:-É, eu to dizendo como que é os macetes, né?

PEDRO:-Por que se erra.

TABÃO:-Não não, roda tudo...

PEDRO:-Tem que refazer.

TABÃO:-Não tem jeito... Sempre tem um expert, um velho de circo ali. Se o cara vai, a ops opa isso aí não pode não. Por isso, isso, isso. Sempre teve, porque sempre moraram em volta do circo. Tá armando um circo tá todo mundo olhando. Se vem um temporal, não tem ninguém, corre todo mundo pra ajudar. Não é a época de hoje que tem, que muitos moram em hotel, moram fora. Mai naquela época, hoje os grandes circos ainda moram tudo em trailer. Então ali é um grito, **, começou a ventar levanta todo mundo. É tá na...tá no seu sangue, né? Acudir o circo, né?

PEDRO:-E, assim, pra, essa coisa de montar, as coisas tem que tá organizadas antes, né?

TABÃO:-Lógico.

PEDRO:-As cordas...

TABÃO:-Não, não, tudo. Por exemplo, a arquibancada, essa que eu falei do circo fincado. Primeiro distribui as grades, é como se fosse um raio de um guarda-chuva.

PEDRO:-Que são os suportes da arquibancada.

TABÃO:-É é, aí vem os paus de roda, vai pondo no buraco em pé, tudo com a posição.

PEDRO:-Tem que fazer o buraco?

TABÃO;-Tem que fazer o buraco antes do circo chegar.

PEDRO:-Aí tem um que vai fazendo.

TABÃO:-Aí tem um, tem as cavadeiras, tem alavanca, meti**. Não pode fazer nem pra lá nem pra cá, nem pra lá nem pra cá.

PEDRO:-E tem alguém que vai medindo?

TABÃO:-Tem... até aconteceu um caso, muito curioso, que serve de piada até hoje. Sempre nos argumentávamos que... 'A não armou completo por causa do terreno', e o circo era aquela medida, a o caramba, aqui teve um circo por que tinha o povo que aumenta, né? Aí meu tio falava porque não porque aqui precisa disso porque não pode fazer o... porque nós temos, pode armar muito maior né. E o Machado coitado, era empregado escutava aqui, aí chegamos numa cidade do interior de São Paulo, Bebedouro, o terreno era muito grande o capataz marcou os buracos pro Machado, e ele falou: o cara marcou pequeno, o terreno é grande.

Quando nos chegamos precisou fazer tudo os furos de novo...

PEDRO:-Ele furou maior?

TABÃO:-Muito maior, ele falou assim, 'Seu Taba, o circo aqui vai armar grande.

PEDRO:-Ele achou que o circo ficava grande...

TABÃO:-Tadinho... ele falou 'Seu Taba, aqui vai armar grande né', eu falei 'Não, por que?', 'O terreno é grande, eu fiz até os buracos, bem mais longe', precisou fazer tudo de novo.

PEDRO:-Por que depois que monta o circo, você faz as cercas do tamanho que você quer né?

TABÃO:-A cerca é de acordo com o trailer, com as barracas, né?

PEDRO:-Com a quantidade que você tem de cerca também, né?

TABÃO:-É... exato. Mas teve cerca de todas as formas, né? teve circo, eu mesmo, cheguei a fazer tela com as ripas pregadas e puxar com o moitão e ficar aquela tela. Não sai nem galhi... nem gato do terreno né. Mas o certo mesmo, é que nem essas de hoje né, metalon, né?

PEDRO:-Quanto tempo levava pra montar um circo de pau fincado?

TABÃO:-Olha, entre desmontar, viajar, porque viajava de trem, tinha que por todo o circo primeiro. Não era assim*** põe no terreno e põe no terreno não. Tirava do terreno, punha no caminhãozinho, levava pros vagões. A carga que era de vagão fechado, malas, de cenário, malas-cabines de guardar roupa de artista, era vagão fechado. Mastaréus, mastro, arquibancada era no fueiro, aberto, ou de borda. Então tinhas os vagões e tinha por exemplo, uma carretinha , tudo era plancha, motor de luz, essas coisas de roda punha no ... E tinha o de passageiro, agora, a lona era no fechado, de preferência metálico. Por que uma fagulha que cai dentro do vagão pega fogo numa lona do circo não é brincadeira.

PEDRO:-A lona ela é...

TABÃO:-Era tecido e algodão.

PEDRO:-Encerrada?

TABÃO:-Não, o encerrado vem depois.

PEDRO:-Ta bom, vamos chegar lá então...

TABÃO:- O encerado vem no americano... praticamente.

PEDRO:-Tamo falando de um circo que é totalmente feito de madeira...

TABÃO:-De madeira.

PEDRO:-E algodão, né?

TABÃO:-Palco de madeira, picadeiro de madeira, estaca, pau de roda, o morto, é madeira.

PEDRO:-Corda, e corda? Não tinha cabo de aço.

TABÃO:-Não, tinha, o mastro era tudo com cabo de aço.

PEDRO:-Tá.

TABÃO:-A gente vinha aqui em São Paulo comprar aqueles rolos de cabo de aço, de elevador. É que tem elevador a muitos anos né, de guindaste. Ferro velho a gente vinha comprar. Tinha poucas casas de cabo, boas.

PEDRO:-Mas desde o Circo Universal, digamos, até esse com o Antenor que você aprendeu a fazer uma lona...

TABÃO:-Era cabo de aço.

PEDRO:- você, é, pequeno, né?

TABÃO:-Isso quando eu era criança, comecei o princípio.

PEDRO:-Criancinha, mas depois você...

TABÃO:-Mas depois com 14 anos, eu já era um homem. Então eu, já fazia pé de grade, já nivelava arquibancada. Já tinha, eu era um cara que ... eu por exemplo, eu conheço pessoas que não sabia nada, de circo também... mas eu queria aprender.

PEDRO:-esse, que nem esse, Machado, que teve essa...

TABÃO:-Esse era o empregado braçal.

PEDRO:-Que teve essa ingenuidade, né? Ele né? Ele tava a pouco no tempo no circo?

TABÃO:-Nãooooo, não, não, não. É aqueles que... tem uns que fica pouco tempo e já sabe. E tem um que fica um tempão e se o ocê falar... até a turma ria de min, que eu como capataz, como encarregado, eu chegava no cara e 'abre a mão, encosta, fecha a mão...pronto, pra que isso? Eu falava, faz força... que tinha que ensinar que fazia força nas pernas, não com ...

PEDRO:-Com a coluna.

TABÃO:-É, pra pegar uma mala palmilhar em quatro, mala de cenário é um peso danado.

PEDRO:O machado chegou a fazer outras coisas ou ele...

TABÃO: Não, ele era...empregado.

PEDRO:-...era só um ajudante mesmo?

TABÃO:-Ele, na realidade, era um baita motorista.

PEDRO:-Tá.

TABÃO: Ele... é... motorista era bom, no circo muito leigo né. Foi no comecinho dele, que nem nois fala, galo cego no exército né? Existe aquela brincadeira, 'vai buscar a capa do mastro.

PEDRO: -humrum.

TABÃO:E o cara vai lá procurar a capa do mastro. Isso pro novato, tudo acontecia.... E ele era um dos novatos, terceira praça ele já achou que podia fazer os...

PEDRO:-E alguém chegou depois dessa da, dessa coisa que ele fez, explicaram pra ele que circo.

TABÃO:- Lógico.

PEDRO:-é do mesmo tamanho.

TABÃO:-Não, mas eu ouvi ele fala, que armou menor. Eu falei não, você fica na sua, que isso aí é argumento pra gente, para o público e tal e tal, né?

PEDRO:-Entendi.

TABÃO:-Maaas, é serviço de... são coisas que marcou né?

PEDRO:-Humrum... e esse circo do é, assim.

TABÃO:-E os circos, por exemplo, nois tava com o circo Universal em Araraquara.

PEDRO:-Ah tá ?

TABÃO:-Numa cidadezinha vizinha tinha o circo Alhambra, que era um circo pequeno... e nos mandava gente daqui pra ajudar lá.

PEDRO:-Que bom.

TABÃO:-O cara tava indo com dificuldade, não podia contratar. Então sábado e domingo, mandava com o caminhãozinho, o mágico, eu fui fazer equilíbrio e a gente ia com a maior boa vontade sem custo nenhum.

PEDRO:-Pra fazer número?

TABÃO:-É número.

PEDRO:-Ata.

TABÃO:-iii.

PEDRO:-Mas chegava a ajudar montar também? O do outro.

TABÃO:-Já, já vi, isso aí aconteceu comigo. Eu chegando em Ipatinga, com o circo Americano, circo grande e eu tinha poucos empregados, uma dificuldade naquela época pra arrumar gente, porque todo mundo era empregado né... e uma cidade de minas, os de minas não acha ninguém... é todo mundo, chega desse negócio de ... vamos na rodoviária, que precisava de serviço né. E tava o circo Giglio, circo grande, numa cidade vizinha.

PEDRO:-Gigulo?

TABÃO:-Giglio.

PEDRO:-Giglio.

TABÃO:-É o Giglio tava em... nós estávamos em Ipatinga, eles em Coronel Fabriciano, doze quilômetros. Eram todos amigos... e eles vieram lá me vê. Eu tava marcando o circo. E eu falei 'Olha, é feriado, eu preciso estrear e a gente tá com dificuldade de homem, já descarreguei... ele falo 'E amanhã a gente vem dar uma forcinha aqui, veio dois caminhões, uma micro-ônibus, veio todo mundo. Até artista, veio todo mundo. Eu nunca vi armar um circo tão rápido, assim...

PEDRO:-O que é montar um circo rápido? 6 horas?

TABÃO:-É... eu cansei de chegar, de madrugada num terreno e nem dormir, 5 horas já começar a bateção de estaca e seis horas tá tudo pronto, pauleira, pauleira.

PEDRO:-Seis horas da tarde?

TABÃO:-É.

PEDRO:-Ah tá.

TABÃO:-Um dia, né. Um dia inteiro.

PEDRO:-Um período assim.

TABÃO:-É. mas, mas tinha circo que demorava uma semana.

PEDRO:-É?

TABÃO:-É, mais não era que o circo era grande. Era aquele estilo deles, vo almoça, ai fica, ai vamos pegar. Tinha circo que...

PEDRO:-Então montava rápido oque? Quando as pessoas tavam tudo envolvida? Artista?

TABÃO:-Não, é que.

PEDRO:-Família?

TABÃO:-É que eu por exemplo sempre fui apavorado ...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-....pra montar, que eu ficaria ficar livre pra poder aprontar, porque vamos que deixa pra amanhã e tem uma vistoria, tem uma coisa e outra... e estando pronto, eu chegava pra minha equipe e falava 'ó é melhor todo mundo tomar seu banho, ficar tranquilo, sem problema.. já tá tudo montadinho... vamos meter o pau, tanto faz. E sempre dei sorte... eu selecionava a turma também, gostava né. Tanto que tem muita gente boa que começou na minha mão.

PEDRO:-E a eletricidade Tabão? Como é que fazia... ou não tinha? Esses de 46 ai...

TABÃO:-Todo.

PEDRO:-do Maximiliano.

TABÃO:-Todos tinha eletricidade... todos, todos... não tinhas esses recursos de hoje.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Mas todos tinha, as gambiara, aqueles soquetes, que depois veio pronto, a gente fazia, era de louça.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Né?... tinha que encapar, ai depois veio a emborrachado, pra fazer as crinalda que nois chamavam, as serPEDROntinas né. Os holofotes né, não tinha o recurso de hoje mas tinha as lâmpadas grande. E eu já fiz coisas assim que eu, é... colocar quatro bateria de Alfa Romeu.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-e cortar, cada coxo, que nois chamava de coxo, com folha de flander.

PEDRO:-Ah ta.

TABÃO:-E fazia de madeira, quatro silibim** de alfa, que aquela época só tinha o alfa grandão.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-aquele silibim** grande. Então eu botava, era 3 vezes 4, 12 farol de silibim no picadeiro.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Era doze farol ... e era nas baterias. Mai que circo, tem um motor de luz que você não escuta o barulho nenhum.

PEDRO:-Era a bateria?

TABÃO:-Era a bateria, depois, no outro, terminava tinha luz da rua, que um tomate. Já viu aquelas cidadezinhas que as luzes fechavam as onze horas... dava o sinal e todo mundo andava ali. Não tinha um cidadão que não tinha uma lanterna, pra ir embora pra casa. Toda cidade, a maioria da cidade, fechar..., a luz era onze horas no máximo, era o gerador da cidade. Ficava o gerador dos hospitais e os postos de gasolina era na manivela.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Aqueles que atendiam.

PEDRO:-Na bomba, né?

TABÃO:-É.

PEDRO:-Tinha que ser na mão, né?

TABÃO:-Tudo na mão.

PEDRO:-E quantas baterias de caminhão ce tinha?

TABÃO:-Nessa nós chegamos ter ... oito bateria grande, usava 4 e guardava 4.

PEDRO:-Mas Tabão você assim.

TABÃO:-Mas isso foi no norte do Paraná, porque nós conseguimos, um... que teve problema no meu dínamo. Aí tinha que vir de londrina pra enrolar.

PEDRO:-Dínamo do caminhão?

TABÃO:-É o dínamo gerador.

PEDRO:-Tá.

TABÃO:-E o, eu comprei o, consegui, tinha o que chamava dínamo, que era o que gerava luz, eu consegui um Continua, porque tem o alternada e o continua, o alternador serve pra aparelho de som, pra geladeira.

PEDRO:-Hum rum...

TABÃO:-O alternada, a continua é só solda, aquelas, aquela de solda que chama continua.

PEDRO:-Corrente, né? Corrente alternada, corrente contínua.

TABÃO:-É é... ela pode acender a lâmpada.

PEDRO:-mas não pode ligar o aparelho.

TABÃO:-Aparelho nenhum que ela queimar... e eu em Lupionópolis no Paraná, eu consegui um diamo alugado. Mas era só continua ai chamei todos os artista, ai falei 'olha não é brincadeira, não é economia, vocês dos trailer, das barracas, quando for começar o espetáculo, desligam radio, tudo. Aquele tempo não tinha televisão não, era só geladeirinha, que eles tinham, aquelas Consul, pequenas, antigas né. Mas a maioria era radio, desligam, porque queima. Se fosse for ligar um liquidificador... o que for queima. Ai...

PEDRO:-Porque ela da sobrecarga, né?

TABÃO:-Não ela queima ela sai fuu.

PEDRO:-E é enrolado de outro jeito o motor.

TABÃO:-É, serve pra solda e toca, caindo da pista, e eu já falei, vamos colocar a continua, continua. Colocou a máquina de solda, ai na pista funcionou. E com a luz... porque precisava o...

PEDRO:-Pista de bate bate, né?

TABÃO:-É.

TABÃO:-Que o aparelho que tem lá é mais ou menos isso... e uns artistas conversaram entre si e falaram 'isso é besteira', acendeu a luz ai acendeu tudo, ai eu avisei 'Se queimar, é uma piada em, vocês estão todos me ouvindo, alguém quer falar alguma coisa? Não, não, não'. Só que uns quatro falaram 'A isso ai é pra nós não gasta luz, pra não pesar'.... Meu amigo, saiu um fedor de baquelite, derreteu muita coisa.

PEDRO:-Tinha plástico né Tabão.

TABÃO:-É, era baquelite né. Isso foi no norte do Paraná. Aconteceu, a gente no começo, eu chamei um chevrolet tigre, levantava uma roda, depois vinha uma correia pra tocar o gerador.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Porque não tinha estacionário, porque hoje é acoplado, não existe.

PEDRO:-É o motor e tudo, né?

TABÃO:-É.

PEDRO:-Você usava o motor do caminhão e tirava.

TABÃO:-É, eu comprei um jipe, com polia, pra tocar o motor menor, que era o Fireman, ai depois eu comprei um grandão, deu um caminhão de dinheiro, atrás de um, aqui na amagirus deutes...

PEDRO:-amagiru?

TABÃO:-amagirudeuts**, era um baita de um... depois comprei um...

PEDRO:-tudo isso são os geradores.

TABÃO:-É, ai já era um motor, mas era um volante, fazia 'be be be be'.

PEDRO:-Que ano isso Tabão?

TABÃO:-A isso ai era em 60, por ai.

PEDRO:-Ta bom.

TABÃO:-62, 61.

PEDRO:-Então, eu vou voltar então.

TABÃO:-Quando eu fui pro Norte eu e o Geraldo compramos pra subir a Belem-Brasília um gerador, e eu comprei um na Kanshiro aqui, era um motor japonês também.

PEDRO:-Agora, eletricidade é uma coisa que não da pra aprender sozinho, quem que?

TABÃO:-Meu pai desde que eu nasci e eu conheci ele como eletricista e eu conheci outro eletricista de circo teatro, que era o Irineu Pezati, e a gente chamava ele de Gin, e ele era o cara que ficava perto do quadro de luz, com chave, com lanterna com tudo ali. Ele fala 'eu não posso sair daqui, porque o fuzil é comigo meu', e tem uns caras que é responsável, né?

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Teve um cara, que ele terminou o espetáculo. Então na minha vida eu conheci, depois conheci muitos eletricistas bons em parque, em circo, tal. Mas... o meu pai fez sequencial, já te contei uma vez, né?

PEDRO:-com prego e...

TABÃO:-....o rolo de madeira, aquele rolo de madeira, com a fita de cobre. Com aquele motor da vitrola, agulha da vitrola, passava no metal, acendia, passa na madeira apagava.

PEDRO:-Ele dava um tititiiti.

TABÃO:-É.

PEDRO:-Piscando.

TABÃO:- Meu pai fez lagrima, que era, na mesma serpentina, na mesma gabiarrá. Uma lâmpada pequena, um rabicho pequeno, uma lâmpada, um rabicho um pouco maior, uma lâmpada.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Um rabicho um pouco maior e depois um pequeno, ai ficava assim.

PEDRO:-Parecia que tava caindo turuuuu.

TABÃO:-Era Circo tinha que ter, pra chamar atenção, né?

PEDRO:-Assim coisa de saber... de...

TABÃO:-Palco?

PEDRO:-dimensionar, né? quantas precisam.

TABÃO:-Meu pai, era o carro chefe.

PEDRO:-Ele calculava tudo?

TABÃO:-Era o carro chefe.

PEDRO:-Você não mexia nisso?

TABÃO:-Não não não, eletricidade eu fui leigo.

PEDRO:-Você era mais da parte da mecânica.

TABÃO:-Certo, certo, montar, desmontar carregar.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-...dirigir, administrar os empregados. Eu tinha mania de... dar autoridade pro cara 'você vai trabalhar com a cerca, ela é sua, te dou três homens e você é o responsável' você... isso quando eu administrei capatazia no meu circo, antes de ter capataz. Porque se você delegar pro cara, que ele comanda.

PEDRO:-a função lá.

TABÃO:-É, tanto que eu tinha, brincava que tinha uns capataz, tinha uns cinco capataz que era... né? E ele gostava porque eu tava os homens. 'Fulano, esses homens ai, esse homem ai é o responsável.

PEDRO:-Cada capataz tinha uma função.

TABÃO:-é.

PEDRO:-Ai eles faziam com o grupo deles.

TABÃO:-Cada um fazia tudo e tava... e eu só ficava...

PEDRO:-Você tinha que ensinar também?

TABÃO:-Tinha, ensinei muita gente. Levanta mastro, tem porque o mastro ele tá aqui, se você esticar as espia aqui, esticar... ele vai arrancar um lado ou outro, porque ele é pesado. Então se você deixar um metro e meio, um metro e meio, ele tem folga.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Quando você vai levantando.

PEDRO:-Certo...

TABÃO:-Então, nunca por aqui, porque ele pode vir pro lado de cá. Então ele vai chegando aqui e para, e aqui pra puxar, quando ele tá em baixo você vai em cruzeta. Que ai ce põe dois mastareus, tipo de um cruzeta, um moitão puxa assim.

PEDRO:-Certo.

TABÃO:-Nois puxa assim, mas o moitão... porque cê puxa assim, você não levanta nunca. 'Então vai, aqui só direita, 30 centímetros', eu ia comandando. Que aqui eu ia olhando-o.

PEDRO:-Era a parte mais perigosa?

TABÃO:-No fundo era, porque você vê no Beto Carreiro soltaram um cabo, o mastro rodou matou o Baião. Baita de um encarregado, bom.

PEDRO:-Aconteceu.

TABÃO:-Aconteceu... tem cara que, eu por exemplo...

PEDRO:-Mas o cabo estorou?

TABÃO:-Não.

PEDRO:--Foi o um erro de ...

TABÃO:-Foi um erro humano mesmo.

PEDRO:-Tá.

TABÃO:-E o...mas você não vai crucificar mas...

PEDRO:-Sim.

TABÃO:-E um foi no Agebeque**, matou mais gente. Foi que o mastro virou e bateu na rede de alta tensão, ele rodou.

PEDRO:-Ele era de metal o mastro?

TABÃO:-Todos os mastros.

PEDRO:-Você falou.

TABÃO:-Agora já de quatro cantoneira, não tem mais tubo, ninguém. A gora é quatro cantoneira, porque divide tudo em pedaço, é leve pra carregar, né?

PEDRO:-Ai você.

TABÃO:-Ai você acopla e parafusa.

PEDRO:-Certo, e a que nem, nós não fazia buraco. Mais pra nada.

TABÃO:-Agora nós já estamos entrando no Americano, né?

PEDRO:-Então, eu to, é que a pergunta puxa a outra.

TABÃO:-É que eu tenho que separar. Por que eu pulei (ou como leigo). Agora Circo-Teatro era buraco, buraco, buraco. E o circo depois ai já é outra história.

PEDRO:-O de variedade.

TABÃO:-É.

PEDRO:-É mais eu...

TABÃO:-Agora o circo...

PEDRO:-E aparecia gente inteligente também? Que acabava mudando o jeito de montar...

TABÃO:-Sim.

PEDRO:-É melhor fazer assim...

TABÃO:-Nois contratamos, um... ele veio pro Brasil na época da guerra, Rodolfo Rainer.

PEDRO:-Rainer.

TABÃO:-É... ele veio no navio, chegou aqui, o circo era o melhor lugar pra esses caras que chegava sem nada. E deu um show no palco, em fazer cenários, ele era um pintor de mão cheia né. Ele era um cara que hoje teria um nome pra se ter um valor, ele era um serralheiro, um carpinteiro... Eu falei 'Rodolfo o que você foi mais na Alemanha? Eu lutei boxe'. Ai quando ele veio pra baby ele ajudou a tratar a elefante, quando era trinta quilometro, ele montava.

PEDRO:-Ele aprendeu a ser cuidador de elefanta, aqui?

TABÃO:-Quando veio pro Brasil.

PEDRO: Quando veio pro Brasil.

TABÃO: Mas...

PEDRO:-Não treinar, né? Cuidar.

TABÃO:-É cuidar... mas ele depois ele ficou disputado entre os grandes circos, de teatro. Por que ele era um inventor. Você dava pra ele, ele fazia moveis que não precisava mais do contra-regra arrumar emprestado na loja.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Ele fazia tudo em partes, montava na hora... fica um. Ce olhava.... Ele fazia os moveis de madeira.

PEDRO:-Aprendeu onde isso ai?

TABÃO:-Ai não sei.

PEDRO:-Ele chegou sabendo ou ele.

TABÃO:-Não, ele chegou e deu show. Não era a função dele e ele falou "Não, isso ae deixa que..." Ai o João Binal fez as capas de costura.

PEDRO:-Será que ele trabalhou em teatro no...

TABÃO:-Não sei.

PEDRO:-Na Alemanha.

TABÃO:-Nos só perdemos ele em Bauru na televisão.

PEDRO:-hmm.

TABÃO:-Viram ele, não teve quem segurou o ordenado. Com casa, com tudo né. Ele veio pra.... Ele fazia cenário, fazia caixas. Ele fazia uma mala-cabine pra você que tinha uma gavetinha pra você guardar guarda-chuva, bengala.

PEDRO:-E ele chegou a ensinar alguém.

TABÃO:-Ensinou.

PEDRO:-Ele tinha ajudante que foi sacando

TABÃO:-Foi. O Antoninho da Costa, era um menino de Uberlândia, menor de idade, que entrou no circo. O juiz autorizou e ele não mora no Brasil, o Tihanny levou ele e ele tá lá nos State lá.

PEDRO:-Ele era órfão ou não?

TABÃO:-Ele, a mãe dele era de uma boate e ele era menor de idade ai viram implicância, ai ele veio lá pro circo, apareceu no circo. Ai fomo, saíram, o juiz falou 'tem um problema assim, a mãe dele...' ai veio a mãe dele e autorizou na hora.

PEDRO:-Foi em qual época mais ou menos? Pra eu...

TABÃO:-Isso ai eu tinha catorze anos, foi quando eu fiz a lona que eu conheci o Toninho.

PEDRO:-Ta bom.

TABÃO:-E ele deveria ter uns doze, por ai.

PEDRO:-Apareceu...

TABÃO:-O Toninho aprendeu números com o circo Stringhini, como sempre, e o Rodolfo, ensinou ele a ser cenógrafo, contra-regra, maquinista. E o Thianny Pegaou ele, porque o Tiani tinha palco, tinha cenário, tinha um monte de magia.

PEDRO:-Maquinista.

TABÃO:-Maquinista, o cara era, ficou cobra, igual o Rodolfo. E não tem como... é que nem futebol, você não segura.

PEDRO:-Mas ele não era artista? No Stringhini ele aprendeu o que?

TABÃO:-Fazer volante de percha.

PEDRO:-Volante de percha.

TABÃO:-É, volante de percha, Toninho da Costa, a esposa dele, Dirce.

PEDRO:-Que nem o Fabbri?

TABÃO:-Isso.... Ficou bom o menino. Só que ele, a mulher não quis ir pro Estados Unidos, separou, aquela coisa toda da mãe e ele foi lá. E eu fiquei sabendo que ele casou com uma ricona lá. E eu não sei o que deu com o Toninho, nunca mais e ele só veio pro Brasil uma vez, faz tempo, ele foi até em Ibitiga visitar a gente. Mas já tava...

PEDRO:-Mas ele ficou bastante tempo com você, o Toninho.

TABÃO:-Ficou ficou... não era comigo. Era no Circo Teatro Universal. Máximo Bernades, eu tinha quatorze anos, né?

PEDRO:-A que, né, esse alemão aí, né ?

TABÃO:-Esse é por que você perguntou do Rodolfo.

PEDRO:-É.

TABÃO:-O Rodolfo ensinou mais gente...

PEDRO:-Mas...

TABÃO:-Ele era um pintor, ele era sistemático, não gostava de palpite.

PEDRO:-Certo.

TABÃO:-Ele pintava a noite e só ele no palco. O cigarro ficava pendurado aqui e depois ele montou um tiro ao alvo pra ele. Fez a maquininha de cortar chumbo, fez um trezinho, igual, o que vinha trazer o cigarro pro cara.

PEDRO:-Atirava no cara.

TABÃO:-Atirava. O cigarrinho abria a ... o tunel e saia o trezinho tititititit.

PEDRO:-Já tava esperando pra atirar, no cigarro.

TABÃO:-É... e ele punha, o cara lá traz, acendia o cigarro e punha, e saia na chaminé. O cara era o, fazia arma, esse homem.

PEDRO:-Armeiro.

TABÃO:-O cara era bom, Rodolfo. Já é falecido, né?

PEDRO:-Rodolfo?

TABÃO:-Raizer.

PEDRO:-Bom lembrar , né? essas pessoas não aparecem todo dia não.

TABÃO:-Não, não, não, não.

PEDRO:-Mas é legal que você...

TABÃO:-O Antenor pegou ele no Máximo e perdeu ele pra TV.

PEDRO:-É bom que você já me falou, que chegou, se encaixou no circo, né?
E treinou mais pessoas e ensinou.

TABÃO:-Ele não entrou nem como cenógrafo, nada, porque veio com a Baby.

PEDRO:-Sim.

TABÃO:-E veio de tratador. E ele é daqueles alemãezinhos que...

PEDRO:-Era o primeiro trabalho dele, foi de ser tratador?

TABÃO:-É.

PEDRO:-Depois foi...

TABÃO:-Dai ele foi mostrando o que que ele era, quando ele viu palco, isso ai.

PEDRO:-To em casa.

TABÃO:-É, to em casa, cenógrafo. E sabia preparar as tintar, fazia cada cenário, meu amigo, eram um... Ele tinha um bar, acho que era do Céu, que era uma coisa demais.

PEDRO:-É tem um boteco no Céu...

TABÃO:-É ele faz, ai aparecia naquela telinha, aquela mortadela com a gordurinha que você ficava olhando...

PEDRO:-Fazia adereço também.

TABÃO:-É, o...

PEDRO:-No teatro a gente chama de adereço.

TABÃO:-A FTF, é uma bebida, tipo conhaque, que tinha ali oerto de Araraquara, FTF, ele fez vários quadros pra ele.

PEDRO:-De publicidade?

TABÃO:-É.

PEDRO:-Então, ó, eu vou só, é...

TABÃO:-Eu conheci vários pintores, pra tirar o chapéu dentro de circo. Godoy foi um que trabalhei com ele no Bardolo*. Hoje, se eu não me engano, a filha dele é a única que puxou, tá lá no Beto Carreiro, lá ela é pintora, mas o Godoy pegava aquela...

PEDRO:-Como chama a filha?

TABÃO:-Em, não sei.

PEDRO:-Não lembra, tá bom.

TABÃO:-Era menina, era bem criança, fiquei sabendo agora.

PEDRO:-Virou cenógrafa também?

TABÃO:-É... puxou o pai. E o Godoy, ele.... aquilo já ultimamente no Bartolo,

você vinha com o carro atrás da carreta, quando você batia o farol, os olhos do tigre pareciam que tá, você via um tigre atrás e você olhava... ai ele pegava um monte de pistolinha e ia titititi. E dando... e a gente...O que será que vai dar?’ e sai dali e daqui a pouco você passava e... ele era muito rápido. Em Campinas tinha uma firma que queria fazer um bandeirante, com aquela espingardona de bacamarte.

PEDRO:-Bacamarte.

TABÃO:-Com aquela roupa, com aquela barba, num loteamento muito grande, era uma placa enorme, maior que outdoor. E viram as pinturas dele lá e perguntou ‘Quem é essa cara que faz?’, essa mulher do samba é muito perfeita, uma loira do samba, o Godoy. O Godoy veio lá, ai Rui foi lá tratar e nada. E o cara queria e tal...

PEDRO:-Mas essa é... que ano? É no Bartolo.

TABÃO:-A não, ai já foi em...

PEDRO:-Já tamo em 70?

TABÃO:-É, por ai, é por ai. Foi em Campinas... o Taquarau e o Bartolo pediu alto, pra dar um valor pro cara. O cara era bom, os caras não achavam quem fazia, ai os cara combinaram. Ai o Bartolo chegou pra o Aranao**, pro Godoy e falou ‘Godoy, pelo amor de Deus, demora 15 dias pra, um fim de semana, pra valorizar...’

PEDRO:-Godoy pintou em um dia.

TABÃO:-Não, não digo um dia, porque era muito grande. Mas no terceiro dia eu passei lá, tava a coisa mais linda do mundo. O cara ‘Po, diz que o cara...É difícil pro mundo inteiro menos pra ele.

PEDRO:-Num tá bom, o cara fazia antes do tempo...

TABÃO:-Mas o cara era bom, ele fazia um elefante, as pinturas de elefante dele era mais... esse é o Godoy.

PEDRO:-Vamos revisar aqui?

TABÃO:-Também perdemos o Godoy.

PEDRO:-É, você já falou de eletricista, montagem de tudo...

TABÃO:-É que você pegou.

PEDRO:-... ai já entrou o cenógrafo, né?

TABÃO:-São tudo relativo ao nosso assunto né?

PEDRO:-Ah mas eu...

TABÃO:-Em épocas diferentes.... Mas no circo-teatro, quem marcou foi o Chicão capataz que tinha um... que naquela época era enxo, serrote costaneira, era... não tinha nada.

PEDRO:-Esse era marceneiro?

TABÃO:-Marceneiro bom mesmo, né? Fazia, entalhava, aquelas...batias, de madeira, fazendo aquelas.

PEDRO:-E esse pessoal era só, também fazia número Tabão?

TABÃO:-Não, não, não, era capataz.

PEDRO:-Era o pessoal da estrutura.

TABÃO:-Da estrutura que. Circo teatro tem serviço direto, quem mexe com palco, o teatro, com cenário montando peça nova, sempre tem muita coisa.

PEDRO:-E a aparecia gente que não era de circo querendo trabalhar?

TABÃO:-Tem.

PEDRO:-Não dava, não encaixava?

TABÃO:-A maioria, poucos, de 21... porque eles vêm querendo passear, né. E lá no circo ou é ou não é né. Não tem como falar, vai fazer um número assim, não adianta botar uma parede.

PEDRO:-Mas assim pra trabalhar na estrutura, tinha gente?

TABÃO:-Tinha.

PEDRO:-A eu sou marceneiro, mas não dava conta ou não?

TABÃO:-Não... tem que locomover com família, é diferente.

PEDRO:-A sim.

TABÃO:-Era diferente. Ele podia fazer um serviço ali mas ele mora numa casa, os filho na escola, é outro mundo. E o do circo já tá acostumado né, já tá acostumado... É complicado, o único que eu vi, que peitou tudo né, foi meu sogro. Com 11 filhos sair da cidade e ir embora com o circo.

PEDRO:-Mas olha, eu vou dar um pulinho aqui.

TABÃO:-Pode pular.

PEDRO:-Do Universal, ai você já f...

TABÃO:-Eu fui... do Universal eu fui pro Rosário, do tio Antenor.

PEDRO:-Que ainda era pau fincando, ou já era...

TABÃO:-Não, era pau fincado.

PEDRO:-Ainda pau fincado?

TABÃO:-É, o Antenor fez...

PEDRO:-Quantos circos de pau fincado então você fez, que você ficou?

TABÃO:-Que eu trabalhei mesmo?

PEDRO:-É.

TABÃO:-Foi o Universal e o Antenor.

PEDRO:-Que era o Rosário?

TABÃO:-É, depois eu já fui pra circo americano. Que foi o circo Hamburgo, do Pires.

PEDRO:-Você lembra o ano?

TABÃO:-Foi em 1950... depois que morreu o Getúlio, em 55, 56.. 55.

PEDRO:-Ta bom.

TABÃO:-Eu fui pra Cuiabá.

PEDRO:-Do Universal pro Rosário mudou muita coisa?

TABÃO:-Mudou, eu nasci no Universal, meu pai... a despedida do circo, meu pai entrou com 17 anos e saiu com 6 filhos do circo né. Meu pai era compadre, foi muita gente. Só saiu porque o Antenor Pimenta é irmão dele, comprou um circo do Guarinho Gonçalves, o circo Rosário, e chamava Rosário, porque a mulher do Guari chama Rosaria. E o Antenor foi o homem de frente, montou peça e ganhou dinheiro. O Guarinho quando no segundo matrimônio, quis sair e fez negócio com o Antenor. E o Antenor ficou com o circo e queria meu pai e meu pai, era o irmão né. Dai saiu do Máximo, ficou no Antenor por uma temporada grande, depois eu.... Negócio, não me lembro o porquê, meu pai voltou pro Máximo, mas já... não ficamos nada no Máximo. O Antenor foi lá e deu venda, pro meu pai voltar. O Antenor, tinha na época, ele tava fazendo uma vila de casas de madeira, desmontável pra todo mundo. Era duas viagens, ele...

PEDRO:-Ele inventou né o, umas casas moduláveis.

TABÃO:-Isso, envernizada, soalhada, com forro. O Antenor bolou tudo desmontável.

PEDRO:-Mas isso era qualquer trem né Tabão? Ou era caminhão.

TABÃO:-Não, era trem.

PEDRO:-Trem, né?

TABÃO:-É, e a turma tudo que carregava, os artistas carregava... quer dizer, não onerava. E ele fez essas, esse financiamento... quando menor fosse pagar, melhor pra ele, porque ai ele tinha cara por muito tempo né. Então tá coincidindo por enquanto o circo de pau fincado com trem.

PEDRO:-É sempre trem...

TABÃO:-É...Ah... não dava, se você posse um monte de barraca.

PEDRO:-Ah Tabão, sabe de uma coisa que eu queria perguntar. Que nesses dois circos ai, qualquer um podia fazer bilheteria? O tinha que ser uma pessoa...

TABÃO:-Não.

PEDRO:-uma pessoa certa, específica.

TABÃO:-No Máximo, tinha os bilheteiros.

PEDRO:-De confiança ou porquê...

TABÃO:-Não é, é que, o parque, por exemplo, nem um bilheteiro não viaja. Você contrata na cidade.

PEDRO:-Certo.

TABÃO:-....do parque.

PEDRO:-Tá.

TABÃO:-E os circos não tem bilheteiro da cidade.

PEDRO:-Tem que ser do circo.

TABÃO:-Do circo.

PEDRO:-Vou ter que ser um administrador, da família, como é que...

TABÃO:-Não, não. Você é o bilheteiro, você não pode ter participação em espetáculo, nada. Ele é bilheteiro.

PEDRO:-Tem que ficar lá a noite toda, né?

TABÃO:-Tem bilheteiro que fica durante o dia, porque vem gente durante o dia tomar informação, comprar, tem que ter um bilheteiro.

PEDRO:-Não, o que eu queria saber é se pra ser um bilheteiro de circo, tinha que ser uma Pessoa de confiança.

TABÃO:-Sim, em circo, é o que mais exige confiança. Porque no parque tem prestação de conta, o bilheteiro é da cidade, eu faço o borderô, antes, ai meia hora antes vem conferir, troco, tudo. Pra não dizer 'A me deu troco menos, tem que conferir, tá certo, assina, aqui. Ai vai... e agora o circo não, era o filho ou a filha, o cunhado ou algum funcionário. Eu fiz muita bilheteria em circo, pra... depois do meu número eu ia lá pro rodizio jantar e fazer. Sempre tinha um que né, seu Taba, faz o favor, sim. Ai eu ia. Porque eu quis fazer tudo no circo, porque quando eu fosse ficar com idade, que eu não fosse mais artista, eu tinha que ter uma utilidade né. Ai que eu aprendi secretaria, gerencia. Porque teve muita gente que falou pra mim, nos Palácios, Esses caras chupa teu sangue e você faz tudo ai, secretaria ai..., mas eu falei 'Não, isso...'.

PEDRO:-O que faz um secretário no circo?

TABÃO:-O secretário é uma das maiores dores de cabeça, por que? Por que ele depende de todos os alvarás.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-E você tem que... no Brasil é meio complicado. Esse aqui pra dar a licença ele quer a licença desse. E esse pra dar a licença, quer a licença daquele. Já viu uma coisa dessa?

PEDRO:-Sim, é...

TABÃO:-Alguém... burocracia, né?

TABÃO:-É.

PEDRO:-Burocracia burra.

TABÃO:-Muito... pioro agora, agora tá pior. Hoje você chega numa cidade, os bombeiros querem trinta dia, pra você entrar com antecedência com a documentação, croquis. Se você mudar um aparelho, ou alguma coisa, fora do croqui, você tem que fazer tudo de novo. E as vezes você chega no terreno, por que o terreno é meio problemazinho.

PEDRO:-Desnivelado.

TABÃO:-É... e a pista, é assim, mas se o terreno for caído, ai vai ficar assim, ó que altura fica. Como aqui é muito comprido, se fosse por assim ocupa mais

Pequeno, do que um caído. Se você quer mudar aí já complica... quer medida pra saída de emergência, quer extintores no seu lugar, com aquele panfletozinho com a seta.

PEDRO:-No circo era mais simples...

TABÃO:-No circo na época, porque...

PEDRO:-As prefeituras.

TABÃO:-Não não, porque depois complicou também a mesma coisa.

PEDRO:-Ah tá.

TABÃO:-Circo de animais complicou também, você.... A arquibancada... e olha vem cara que não entende. Eu me lembro de juiz de fora, o mastro levantou, tudo bonitinho, o calso afundou um pouquinho no terreno, meio arenoso, mas aí ele afirmou. Aí jogou palha de arroz... aí o fiscal da prefeitura, veio olhou 'Esse tá de parabéns, esse aí tá enterrado quantos metro? Tá firme, esse, os outro vem aqui e não tá enterrado', eu falei 'É mesmo? É?'. Fiquei fiquei, fiquei quieto, Porque não tinha enterrado, quase que eu falei 'tira a paia daí', vai enterrar como? É os cabos de aço que, ele não vai pra lá porque esse cabo não deixa, né?

PEDRO:-Mas esse daí é o pau-fincado também?

TABÃO:-Não, não circo de tiro.

PEDRO:-Aí já vem tiro.

TABÃO:-É, mais tem cara que não entende nada... e vem pra fiscalizar, vem...

PEDRO:-É porque eu acho que ele ainda via circo antigo, né? Tabão.

TABÃO:-Não, nunca, não teve nenhum. Tô dizendo mastro, mastro fincado. Porque se for fazer um buracão pra botar... não é poste.

PEDRO:-É verdade.

TABÃO:-E hoje, por exemplo, você vai instalar um transformador. Eles tem um Munk, eles vai lá e sobe, né? Antigamente tinha que botar uma plataforma uma uma... como é que chamava?

PEDRO:-Um moitão lá.

TABÃO:-Uma mão francesa de madeira e vinha o moitão, ah ah ah.

PEDRO:-Tinha que carregar o transformador também?

TABÃO:-Os parques todos tem transformador.

PEDRO:-Ata... é, então tá, aí você já foi pra sectário, que é o homem da papelada, né?

TABÃO:-É porque, você depende, eu chegava na cidade. Eu fui secretário.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Primeiro, se é uma cidade que você já conhece você já vai no terreno, já tem os terrenos que monta circo. Você já foi uma vez, duas.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-tem até os pontos de referência, os contatos. Mas aconteceu, eu indo pra Belém, uma cidade como Grupi, nunca tinha ido. Cheguei na cidade, com o meu carro, primeira coisa, eu vou num taxista, só pra ter um papo. 'Meu amigo, aqui quando monta circo, parque, aonde eu tenho?' 'É lá, é lá, é lá que o povo vai', 'Me dá o endereço', eu ia lá, ou as vezes eu ia com ele mesmo. Chegava lá, pegava a trena, fala 'Aqui, cabe e tal...' ai ia lá na prefeitura, esse terreno aqui, assim assim...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-E olha, é de fulano, da firma tal, do fulano, do município. Eu preferia quando era particular.

PEDRO:-Hum rum...

TABÃO:-Quando é do município eles que dá a facada, hoje não, todo mundo quer dar a facada, no terreno. Então, arrumava o terreno, ia no departamento, pra ver o imposto, a tava, porque tem lugar que é isento, tem lugar que cobrava.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-E tem outros que é pirado, quer cobrar uma coisa que não da pro cê ir.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Melhor não ir, você vai da confusão.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Ai eu explicava, argumentava, tal. Ai acertou esses detalhes, certo? Só que eu não dava entrada e protocolava, porque se não eles levam trinta dia.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-'Quem é que despacha?' 'Fulano de tal, qual é a sala', eu fiuuuu, subia lá em cima. Eu mesmo com o papel. 'Quem é que é do departamento?', ai eu descia e ia pra lá, eu fazia tudo eu.

PEDRO:-O circuito todo.

TABÃO:-Todo, porque eu não podia voltar em dúvida. Então, o cara das máquinas, pra limpar o terreno, sempre tem. Ai, o cara da , terreno. Arrumei o terreno, ai vou no ecad, que era uma dor de cabeça. Depois eu ia na luz, depois eu ia na delegacia, dai no juizado, que é no fórum. Se você trata uma propaganda, sem ir no juiz, ele fala 'Esses caras tão entrando, sem falar comigo?'. Ai...

PEDRO:-Sempre tem um que estrila, né?

TABÃO:-É... lógico! E teve lugar que me receberão, tenho uma história pra contar de Porto Velho que é inacreditável. E, ai, eu ia no CREA, que é aonde tem o engenheiro ai chegava lá 'Oi tudo bem? Tudo bem, aqui é o CREA, quem é que fez a última documentação...'.
 PEDRO:-de circo.

TABÃO:-'....de engenharia pra circo? A, é o doutor fulano ou..., quando era de parque, o doutor fulano', 'Ceis tem o telefone?', dava o telefone, eu já ligava e ele já vinha de moto, de carro. Eu já levava tudo prontinho, já tirava, já tinha as cópias tudo pra ele olhar, já combinava. Quer dizer, ia no CREA, que eu não ia fica, tem que não sabe nem que é CREA, o lugar.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Ai, ia na rádio. Ia no jornal fazer uma entrevista. Quer dizer, era um...

PEDRO:-Ai eu vou ter que te Perguntar você aprendeu tudo isso, na onde?

TABÃO:-No circo Munique.

PEDRO:-No Circo Munique?

TABÃO:-É, por que é onde os, tinha uma chilenada que falava comigo 'Xe Taba, cê um otário, fazendo isso de graça pros outro?', 'Calma, eu falei não, eles tão me dando uma oportunidade num circo grande...'

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-'... eu quero aprender, eu to fazendo um curso sem pagar nada', 'A, não entendo você', ai eu falei 'Não vai ter um dia que eu não vou ser mais artista? E ficar velho?', ai eu vou ser secretário, ai eu vou ganhar até mais como artista. Teve um que falou muito comigo disso, me gozava de mais, fui trabalhar no Di Roma, eu to na sala da gerência e ele entrou, ele era porteiro.

PEDRO:-O tadinho...

TABÃO:-É... ai eu conversando, mas ai eu não toquei no assunto, ele é que tocou, falou 'Tabajara, eu falo pra minha esposa, eu caia... matando no Tabajara que ele', e ele me falava, que ele precisava ser e agora você vê eu não aprendi nada, só aprendi a fazer meu número, agora eu não tenho força pra fazer...

PEDRO:-Mas olha, você aprendeu isso no Monique, em que ano?

TABÃO:-No Munique, eu fiquei lá uns seis anos, foi até o, de 58, 59, 60. Uns quatro, cinco anos eu mexendo com isso. Tinha o Campanholi, não... o Campanholi não, o Maquioli...

PEDRO:-Maquioli?

TABÃO:-Tinha o Eduardo, que falava grosso, falava pato roco, né Eduardo, tinha o Maquioli, tinha o Paulo Boneli, tinha uns que era sangue suga comigo mesmo, 'Taba... vai pra mim, Taba', né?

PEDRO:-Hum rum...

TABÃO:-E eu ia.

PEDRO:-Certo.

TABÃO:-Porque, cada vez era um trata..., cada vez ia me dando uma experiência.

PEDRO:-Até você montar o quadro geral de onde ir primeiro, segundo, terceiro, né?

TABÃO:-É... porque as vezes ele me dá... eu ia no banco recolher taxa e eles as vezes... tinha uns caras que era folgado mesmo, falava 'Não o Taba vai, o Taba vai'.

PEDRO:-É, e você também era artista nesse...

TABÃO:-Eu era artista, eu fazia meu número.

PEDRO:-Certo, e fazia esse.

TABÃO:-É.

PEDRO:-esse aprendizado de secretaria.

TABÃO:-A velha Nesti, ela me dava um tche, uma propinazinha...

PEDRO:-Sim.

TABÃO:-Eles falavam gorjeta, mas era propina. 'Por que você colabora muito e tal'. Porque as vezes eles davam vistoria e a gente tinha que correr atrás do negócio.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-E eu sempre arrumadinho, pra mim ir, né? Eu queria, pra aprender.

PEDRO:-Tendi.

TABÃO:-Porque, me serviu, agora, o que eu ganhei foi mais...

PEDRO:-O que você aprendeu no Munique, no Romano...

TABÃO:-Não, no Romano não, no Romano eu não trabalhei.

PEDRO:-Eu não entendi, quando você encontrou esse rapaz que falou com você, foi em que circo? Que ele era porteiro e você...

TABÃO:-Aaa, foi no Di Roma.

PEDRO:-Di Roma?

TABÃO:-É no Di Roma.

PEDRO:-Tá, entendi.

TABÃO:-Foi no Di Roma.

PEDRO:-Já faz um tempão então, né?

TABÃO:-É... e teve um agora, na memória do circo, que ele encontrou comigo e falou pra japonesa e falou 'O Tabajara chegou de gerente e eu conheci ele como artista e ele chegou de gerente. E tudo aquilo que nos queria que o gerente fizesse e não fazia por nós em outros circos, o Tabajara estava fazendo no Di Roma, limpa não só onde vai o circo, limpa onde vai os trailer, ligar a água, a luz antes, ti...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-...tinha dois canhão de água, dois canhão... porque quando chegava o material, pra não ficar tudo na rua, os artista.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Eu já punha tudo no lugar, eu fazia um croqui, assim ó, tirava xerox e dava. O nome do trailer, marcava com cal, batia uma estaquinha.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-E punha brita, nossa cara, eles não esperavam isso. Mas o que eu queria pra mim, eu fiz pros outro depois.

PEDRO:-É isso aí.

TABÃO:-E era fácil, porque...

PEDRO:-Você errou muito Tabão? Secretária, assim.

TABÃO:-Não, graças a Deus, agora quando eu tive, agora no na...

PEDRO:-Ou só batia a cabeça, fazendo.

TABÃO:-Não, não, não... eu já tive até insônia, dependendo. Por isso que eu falava, eu armar o circo de capataz, eu trabalho o dia inteiro montando o circo, depois eu durmo e levanto cedo pronto pra trabalhar. Mas a secretária, tem coisa que dá...

PEDRO:-Secretária e gerência.

TABÃO:-É, da dor de cabeça. O responsável, tinha um problema, 'Quem é o responsável aqui?' 'Aquele senhor', ce entendeu?

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Você tem que bater de frente com... nesse shopping tem nego que reclama por nada. 'Sabe quem o senhor tá falando? Que eu sou Advogado', e daí? Porque se meu filho quisesse fazer advocacia eu batia nele.

PEDRO:-Vamos pula então, pro circo de Americano?

TABÃO:-Circo Americano, o primeiro que eu trabalhei foi no circo Hamburgo do Pires.

PEDRO:-Só pra gente saber qual que é a diferença do fincado pro americano.

TABÃO:-Olha quando eu cheguei nesse... eu armava o circo do Antenor, que era pesado, mais Pesado. Picadeiro assoalhado, tudo de madeira, fui pro circo americano, que eu não tinha obrigação de montar. Fui contratado só como artista.

PEDRO:-Ficava olhando.

TABÃO:-É, não. A primeira desmontagem o Pires, que era o Capitão Pires, o domador né. Ele chegou e falou pro Napoleão, que era o encarregado, falou 'Amanhã cedo eu venho e nos...' porque era material leve, 'eu encosto os caminhões e nós começamos a desmontar e vou ver se eu arrumo uns homens e tal, amanhã seis e meia eu to aqui, 'Ta bom' ai saiu. Ai tava, eu, o Alemão, o Guilbor, o Geová, o Bira, meu irmão.

PEDRO:-Tudo artista.

TABÃO:-Artista, empregado, encarregado, bilheteiro, o Hugo, um paraguaio, o Batista, nois tava nuns 15. Eu falei 'Turma, ce já Pensou, Cuibá, que calor amanhã? Vamo tira, Pelo menos as cadeiras pra fora? 'Ai vamo', ai tiramos as cadeira, tiramos os caixote do picadeiro, ai eu falei vamos tirar a geral.

PEDRO:-Isso a noite?

TABÃO:-Isso a noite.

PEDRO:-Pra aproveitar o fresco.

TABÃO:-O espetáculo acabou 22:15, era 23:30 nois já tava com o circo quase limpo. Era material 32 redondo, dois mastrinho. Esse era mastro de Eucalipto.

PEDRO:-De eucalipto?

TABÃO:-É de eucalipto, foi o primeiro que eu vi, ai eu falei...

PEDRO:-Como é que ele chamava? Esse circo?

TABÃO:-Hamburgo.

PEDRO:-Hamburgo?

TABÃO:-Circo Hamburgo, ele tinha uma equipe de liliputianos, eles saíram, o índio Reli saiu. Ele precisava fazer uma lona, e o cara só costurou e o cara queria pra palombar, mas não dava tempo. E ele ficou sabendo que eu rematava, que eu palombava, que eu fazia...

PEDRO:-O que é palombar Tabão?

TABÃO:-É, porque só o tecido costurado é uma coisa, ai tem umas cordas que ela é costurada.

PEDRO:-Ah ta.

TABÃO:-Era onde tudo era corda, quem, a lona não faz força. Quem faz força é as cordas.

PEDRO:-Tá.

TABÃO:- Barra, mastareu, é muita corda, muita corda.

PEDRO:-Parece um navio, né?

TABÃO:-Só que tem um segredo, a corda tem que molhar, por pra esticar, porque ela sede muito, até o limite. Ai você pode trabalhar com ela, se tirar do rolo e por, quando ela começar a esticar, elas estoura a lona.

PEDRO:-Hum.

TABÃO:-Tem uns macetes, ai eu molhei toda a corda, pra esticar. Ai ele chegou em mim, meu pai ganhava 5 mil por mês, que era um bom ordenado.

PEDRO:-Esse circo era de circo teatro também?

TABÃO:-Não.

PEDRO:-Já não é mais, era só número?

TABÃO:-Só.

PEDRO:-Seu pai era palhaço, né?

TABÃO:-Quem? Meu pai tava no do Antenor. O Antenor ia parar o circo.

PEDRO:-Tá.

TABÃO:-Queria para, queria parar, queria vender, compra não compra. Meu pai ia parar em Ribeirão, não ia viajar mais. Eu e o Bira ia viajar, ai eu fui a São Paulo, e o Capitão Pires falou 'Tabajara o Stringhini conversou comigo com ontem...

PEDRO:-E Stringhini.

TABÃO:-... e ele me disse, você... que você pode levar que voê faz todo serviço de remate, relinha, que ocê entende' e eu falei 'Eu tenho os apetrechos, mas eu vou na Florêncio de Abreu, compro outro guarda mão pra alguém me ajudar, quem você comprava na Florêncio de Abreu, né?

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Nego fazia de embarcação.

PEDRO:-De couro.

TABÃO:-De tudo, tem uma peça de chumbo. É um dedal, só que é aqui.

PEDRO:-Entendi.

TABÃO:-Tem agulha triangulo, tinha número 13, tem número 12, tem os trifre pra abrir corda. Na Florêncio de Abreu tinha tudo, hoje eu já não sei se tem, se existe mais.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Ai foi, ele conversou comigo, e eu falei 'só que pra mim viajar eu e meu irmão, eu preciso ganhar Pelo menos 10 mil', ele falou 'Isso não é um problema... você vai'. Que pra ir pro circo de tiro era diferente, meu sonho era trabalhar em circo de tiro, porque era outro.... Era um Solei da vida pra nós. Ai eu falei 'então tá, eu vou lá e faço sua lona', vamos tirar suas passagem de avião, pra Cuiabá, foi a primeira vez que eu viajei de avião. Pela Real Aerovias. Tudo o que eu pedia ele concordou, ele fumava um cachimbão assim, gordão.

PEDRO:-Só pra deixar registrado, circo de tiro, é um circo americano?

TABÃO:-Circo Americano, é o mesmo. Circo de tiro porque eram temporadas curtas, né?

PEDRO:-Tá.

TABÃO:-E o americano, é porque eles que trouxeram pra cá.

PEDRO:-As técnicas né? Pra montar e desmontar.

TABÃO:-É... aqui era fincado, ai veio os palácio e veio, todos os circos que vieram, aqui a turma aprendeu, vai fazer americano, logico. Tinha nada a ver, você montava o circo, depois que armava a geral na sombra. Ai foi eu e meu.... Ai eu vim pra Ribeirão, meu arrumou uma casa na rua Minas. E eu falei com meu pai, falei 'Papai, vou mandar 5 mil por mês pro senhor, o que o senhor ganhava no circo', ai ele falou 'mas como?', ai eu falei 'mas nos vamos ganhar 10', '10?', eu falei, eu vou fazer um número de bola, um número de sombrinha japonesa, tinha umas caixinha e o Bira vai fazer laços e paradas', então 10 mil o homem Pegou na hora, ai eu mando 5 pro senhor e 5 nós vivemos nos dois, muito bem. E foi o que aconteceu. Ai me deu as passagem, eu vim pra Ribeirão, voltei com as nossas coisas, despachamos tudo. Pegamos o Real Aerovias, Cuiabá. Chegamos lá, ele tava no

aeroporto esperando, ele tinha uma baratona Bergo (?), né? já levou nos lá pra acomodar e tal. Ai trabalhamos uma temporada, agradou demais, era novidade, bola, na época, bola agradou.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Sempre cê entrava, começava a bater bola o povo adorava. Cuiabá, acabamos, onde, hoje o centro da América do Sul, onde é o campo do Eurico, onde nasceu o Eurico Gaspar Dutra. E trabalhamos em Cuiabá e na mudança, eu falei com o Napoleão, 'Napoleão vamos tirar as cadeiras, vamos tirar tudo...'

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-'Mas vocês vão ajudar? Os artistas não fazem...', eu falei 'Não', eu fiquei até com vergonha, porque eu sempre desmontei, não tenho obrigação, mas se eu quiser ajudar. Tiramos tudo as grades pra fora, falei 'vamos arriar os mastareus, a lona tá sequinha', ai arriamos a lona, arriamos o mastro. Duas e meia da manhã acabou tudo.

PEDRO:-Você desmontou quase todo circo e ninguém...

TABÃO:-Não, tudo, tudo.

PEDRO:-E não tinha, nenhum capataz lá...

TABÃO:-Não, tava o capataz sim.

PEDRO:-Ah tá.

TABÃO:-Nois tava em 15.

PEDRO:-Ele topou então.

TABÃO:-Po, caiu do céu pra ele.

PEDRO:-Aham.

TABÃO:-Nois tava em uns 15, eu Guilbor, Geová, nego que nunca fez nada, só pra ficar lá com a turma...

PEDRO:-Sei .

TABÃO:-Né? O Hugo, o Batista.

PEDRO:-Sim.

TABÃO:-Ai desmontamos tudo sem, ninguém fez coisa. Pra nós que fazia Pesado o circo, 13 viagem, o dele era 4. Ai cadeira, lona...

PEDRO:-Ainda era de trem?

TABÃO:-Não.

PEDRO:-Não levava mais pro trem?

TABÃO:-Ai já era.

PEDRO:-Ai já era no caminhão pra ir pra outro lugar.

TABÃO:-No caminhão, ele veio de embarcação de Corumbá pra Cuiabá e de lá ele veio pra Goiás.

PEDRO:-Sim, tá.

TABÃO:-Moral da história, quando ele chegou cedo...

PEDRO:-Seis e pouco, né?

TABÃO:-De cachimbo, chegou sete e pouco, eu já tava lá fora. Eu levanto cedo, ai dormido, tinha tomado um banho cedo. Calor em Cuiabá, sai lá fora. Ai ele olhou e falou 'Não acredito, Napoleão o que que foi que aconteceu aqui? A não, ceis tão brincando comigo, vai me mata do coração', ai ele falou 'Esses dois moço de São Paulo, seu Ubirajara e Tabajara, quando o senhor foi embora, ele falou vamo dar uma força ai pro senhor né, porque amanhã até achar homem e tal'. 'Vocês, artista de São Paulo, Tabajara..', falei ' Não seu Pires eu acho que nois não fizemo nada' , 'Não Pelo amor de Deus, Deus do ceu', 'eu não vou acostumar não, pode ficar sossegado' Mas hoje eu faço questão de nos ir comer uma peixada lá em baixo, no porto'. Ganhei o homem, tanto que ele, o leão, quando ele gritava na porta do leão ele se engolia.

PEDRO:-É?

TABÃO:Todo mundo tinha pavor dele. E ele convidava eu pra almoçar, eu e o Bira. O Napoleão perguntava 'O que você come? Você tem fome Perto dele?'. Mas não é?

PEDRO:-Ele era legal com você.

TABÃO:-Era legal, é que ele liga pro cara que precisa chamar, marca sete e meia e chega lá, o Napoleão be be bé, né. Ai po perde a esportiva mesmo né. Mas eu, na hora da minha obrigação eu tava pronto. O Geová falava, 'Taba mais cê pode dar uma forcinha na comedia?' Eu não tinha obrigação, 'Que que é pra fazer? A doutor redondo, ce entra com dor dente.' falei 'entro'. Eu e Bira, nos entrava em tudo.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Não, ganhamos o homem né. Ganhamos o homem. É que nem você, se Pegaar um cara que 10. Te ganha, não ganha?

PEDRO:-Sim.

TABÃO:-Agora um cara que põe empecilho em tudo né. Ai fiquei uma temporada grande com ele.

PEDRO:-Mas assim você, você, foi a primeira vez que você Percebeu quer era fácil desmontar um...

TABÃO:-Não, pra mim circo americano foi uma brincadeira, Perto do outro...

PEDRO:-Tá.

TABÃO:-Você tira o pau de roda, a lona já arria, você vai costurando, Pega lá, fiiii. E abriu, só tiver vontade. Você põe um homem, em cada costura, tira a costura de uma vez, só puxar a corda e...

PEDRO:-E os mastros?

TABÃO:-Os mastros, pra arriar é igual.

PEDRO:-Ai usava um caminhão? Era oque?

TABÃO:-Não não não, naquela época era.

PEDRO:-Moitão?

TABÃO:-Moitão, moitão contra moitão.

PEDRO:-Na mão.

TABÃO:-Se deixa ele um pouquinho, arreia o pé desse. Suuuu, pra Pesar, ai vai puxando, ai eles encosta no chão. Ai o outro quando vai chagando, vem dois e põe duas, dois garfo, pra tirar os cabo tudo...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Ai junto seis, sete homens e põe no chão.

PEDRO:-Então, agora, vê se eu aprendi certo, a diferencia assim...

TABÃO:-Do americano.

PEDRO:-do pau fincado pro americano, é que você montava todo a estrutura do circo.

TABÃO:-O fincado.

PEDRO:-Tudo antes da lona.

TABÃO:-A última era lona, que ...

PEDRO:-E no americano era o contrário, você montava a lona.

TABÃO:-E trabalhava na sombra.

PEDRO:-Entendi.

TABÃO:-Porque você levantou a lona, encosta o caminhão, o material já sai pro lugar.

PEDRO: Podia tá o sol que fosse.

TABÃO:-Você tá na sombra, cansei de levantar lona e você arriar o mastaréu tem circo que tem 3 ordens de mastaréu, circo muito grande. Tem Circo com 2 e tem circo menor, com uma ordem de mastaréu. Mastaréu é aquelas escoras né? E a única coisa que você tem que aprender é que, o mastaréu, tem gente que levanta e deixa a corda reta. É Perigoso, se quebrar uma corda, desce...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Se você levantou o mastaréu e trançou a corda nele todo, ele não cai, porque...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Tá tudo trançado, né?

PEDRO:-Você foi aprender isso, observando?

TABÃO:-No Stringhini. Stringhini era a cobra criada, nesse ponto ele era, ele me ensinou a eu faço um mundo, faço até hoje, corda de três, seis Perna, cabo de aço, faço tudo. Mas foi ele que me ensinou. Ele aprendeu com um marinheiro, e é os marinheiros que sabe fazer, né?

PEDRO:-E mudou a no circo americano também mudou a estrutura de cadeira, como é que era?

TABÃO:-Tudo, foi mudando com o passar dos anos.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Primeiro, os grandes eram cortados o picadeiro com máquina, depois passava o rolo, né?

PEDRO:-Hum rum...

TABÃO:-Depois punha pó de Pedra.

PEDRO:-Nivelava.

TABÃO:-É... tudo, o picadeiro não mexia. Cortava, eu aprendi, fiquei artista em cortar picadeiro. Porque precisa saber...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Se não, você Perde, estraga o terreno.

PEDRO:-Certo.

TABÃO:-Depois, veio o circo de praticável, então não cortava mais picadeiro. Praticável é assim, você tem todo assoalhado, né?

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Os grandes trouxeram, o Tihanny trouxe praticável.

PEDRO:-Deixa alto o picadeiro.

TABÃO:-É.. aquele tudo assoalhado, ai você entra, você sobe e fica aquela plateia. Então o circo de praticável, você pode também... armar o praticável, se quiser. Ai entra carreta. Por que agora as carretas, a lona não vai mais no chão. Não é fardo, que nem nois fazia não, ela, eles vêm enrolando ela e põe tudo em cima da carreta, de 14 metros. Ai vem os mastro, são 4 mastros. Vai puxando a cúpula e ela vai desenrolando assim...

PEDRO:-A carreta é em baixo?

TABÃO:-Em baixo, era o picadeiro e depois você abre as guarda e ela serve de cadeira. Hoje tem que... depois dos moitão veio a hera do tifor.

PEDRO:-É, clac clac.

TABÃO:-Depois, agora, é redutor eletrônico, você liga...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Tem o motorzinho digital.

PEDRO:-Zzzzzzz.

TABÃO:-Você levanta mastro, faz tudo... quer dizer, facilitou muito, eu quando comecei na época não tinha.

PEDRO:-A tecnologia foi chegando.

TABÃO:-Foi, foi melhor.

PEDRO:-Foi facilitando o esforço físico, né?

TABÃO:-É... muito, não tem esforço físico.

PEDRO:-As arquibancadas mudam, porque ai você falou também que a madeira vai deixando espaço para o ferro, né?

TABÃO:-É tubo... é tubo...

PEDRO:-Metalon.

TABÃO:-Metalão, até as placas que antigamente foi em soalho, agora é placa de alumínio. É placa de alumínio, é levinho.

PEDRO:-Dura mais tempo.

TABÃO:-Muitoo... mais bonito.

PEDRO:-Levinho.

TABÃO:-As cadeiras são de colcha né, aquelas de plástico. Tem outros modelos né, a de colcha é boa, porque você vai encaixando aquela pilha, você põe oito, piu, dentro do caminhão. E vem embora pondo, né? hoje...

PEDRO:-Vai ganhando espaço também nos caminhões né, a porque tem isso né, o trem vai saindo e vai entrando o caminhão e você tem que aproveitar dele, né?

TABÃO:-Lógico, e hoje, outra, o.... como é que eu ia dizer pra você. Hoje tem carreta que atrás, que ela desce.

PEDRO:-Abre uma das...

TABÃO:-Não, desce o fundo, essas de entrega de loja agora.

PEDRO:-Sim.

TABÃO:-Eles descem, os caras põem a caixa aqui e ela sobe. Ce empurra com as rodinhas lá pra dentro. Naquela época minha era aqui, 'vai pro céu'. Eu fazia camisa de um brim zincato que chamava, um brim, é.... era uma azul com uns Brinzão. Eu fazia acolchoado, costurado que nem ombreira, pra não descascar o ombro. Porque eu pegava... tem que saber Pegaar tudo junto, 'Já!', e punha no ombro. Peso mesmo. Mala de cenário, eu não quero nem lembrar, é a que mais pesa é mala de cenário.

PEDRO:-Cada um tem a sua forma, né?

TABÃO:-É, aqueles malão, com aqueles cenários dobrados são pesados. E tem lá trás da ribalta, no palco, no teatro né. Aqueles maquinistas, aquele monte de corda.

PEDRO:-Mas você, quando você chegava num lugar tipo você não conhecia, uma montagem, uma desmontagem, você ficava olhando e já sacava, como é que era o sistema?

TABÃO:-Não, o princípio era sempre o mesmo, no final você acabam... você bate um olho, sempre era a mais fácil.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Aonde eu fui a primeira vez, contratado, cheguei lá, eu só entendia do circo, do parque eu não enxergava nada. Mas eu quis explicar isso pra ele, e ele

falou 'Não, não, não, você vai, porque você sabe comandar e bababa...', tá bom, eu fui. Foi quando era o Circo da Fio... parque da Fionda e o circo do Bartolo.

PEDRO:-Montaram junto?

TABÃO:-Mark Circo World, era 3 circos, cinema 180 graus...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Esse que a Dani tem com vocês no elefante. E eu cheguei lá, o homem me apresentou como tal. E eu 'tudo bem', mas a temporada era grande, eu falei vo te tempo suficiente se for desmontar amanhã eu to frito na manteiga. Fiz reunião com a turma, eu falei 'quero um cada dia, pra mim conversar, pra mim vê o que eu sei que ele não sabe, o que ele sabe que eu não sei. Pra gente se amoldar, alguma coisa facilita, as vezes ele acaba me ensinando, uma coisa...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-E a turma 'Po o cara é bacana né', eu não sabia. Ai chamei o cara do Twist, sentamos, falei 'Escuta, me conta tudo do Twist, porque, quando quebra uma correia...', ele falou assim ' Seu Taba, é o seguinte, eu aprendi se quebrar uma tem que trocar as seis, porque elas já cederam as outras. E você põe uma apertada, ela vai quebrar', é então eu falei, bateu comigo. E assim eu fui tudo bateu comigo, sabe?

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Eu não sabia, ai eu comecei a enfronhar, a bater papo. Ai eu fui no cara da roda, do barulho quando cai uma polca, não pode ficar conversando, você tem que ficar atento porque as vezes estoura um negócio né e você precisa ver o porquê. O freio como é que é, e pa. E fui no outro 'Como é que você faz? As sapatas pra não afundar, 'A vou mostrar pro senhor', 'a não, seis tão, dei sorte, aqui a turma trabalha do meu estilo', meu estilo o cacete, eu não sabia e fui e fui, fui fui fui. Ai ele me chamava, ai falei 'cada vez que você for mexer numa manutenção me chama, que as vezes eu posso ver alguma coisa', ' Que não, eu vou ai falou com o senhor, e o senhor tem uma vantagem, o senhor ouve a gente. Tens uns que vem ai, e não quer papo, quer fazer do jeito dele', eu falei 'Não, não é bem assim. É você que lida com o bicho, com o aparelho, você que monta, você que desmonta'. Bom, moral da história tirei de letra, rapidinho, daqui a pouco eles vinha Perguntar coisa pra mim...

PEDRO:-Aé?

TABÃO:-É... Então, tudo é a vivência né? Agora se é um cara, porque você não pode subir na janela**(14:53) e fazer discurso, ai nego quer te sacanear. Todo lugar que você vai comandar, não é tanto tomar nem tanto a terra, nem chega dando o pão na boca...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-E nem humilde, tem que chegar.... Porque eu falava pro cara, não

pode você, eu Peguei muito cara que ele tinha certeza que ele não sabia nada. E teve um funcionário lá do ITA, do Prencity, cheio de tatuagem, 'falei nem vou contratar'. É o melhor funcionário que eles têm lá, é o cara que me manda mensagem...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-O Izac, o cara é cobra, pontual.... ao máximo. E ele falou 'Fiz isso besteira quando era moço, me atrapalha e tal', falei 'Pra mim não, que manda é aqui, você...'

PEDRO- Hum rum.

TABÃO:-Eu quero viver com a Pessoa, eu não posso julgar a Pessoa antes né? Mas todo vai Pegar esse cara, falei 'não ué, não sei, vamo vê, que se emplacar, melhor pra mim'. E hoje ele tá lá, um monte de ano.

PEDRO:-Mas isso ae, é, isso você não tinha Pegao a, o jeitão, quando você foi pra outros circos? Que você chegou a Pegar circo mais moderno, que tinha uma equipe grande também, não é?

TABÃO:-Sim.

PEDRO:-De eletricista...

TABÃO:-Ah sim.

PEDRO:-Montagem de uma luz que você nunca viu por exemplo.

TABÃO:-Não.... tinha, mas, é o seguinte, cada um tem seu setor.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Então eles vinham em mim quando tinha problema, pra compra isso ou comprar aquilo. E eu nunca quis...

PEDRO:-Gerenciar mesmo.

TABÃO:-... fazer, mão de vaca. Eu queria sempre fazer bem feito, porque gambiarra na eletricidade é o pior coisa que você pode fazer...

PEDRO:-é.

TABÃO:-... emendar fio é fazer merda. Desculpa a expressão, mas é verdade. Então eu trabalhei com o.... como é que chamava? Negativo, era um pretinho que era o eletricista, o negativo, era o apelido dele. O Negativo...

PEDRO:-O apelido dele...

TABÃO:-É... trabalhou em várias empresas comigo. Teve outras empresas.... Os eletricistas de parque é tudo cobra criada ...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Por que o parque exige que o cara entenda muito. O de circo é menos, é muito holofote... né?

PEDRO:-Equipamento mais limitado, né?

TABÃO:-Isso.

PEDRO:-Não tem tanto motor, né?

TABÃO:-Isso...

PEDRO:-O parque tem muito motor.

TABÃO:-O parque tem transformador de 220, 360.

PEDRO:-Hum rum, aquele trifásico, né?

TABÃO:-É.

PEDRO:-Só pra motor.

TABÃO:-Só pra motor grande né, os cabos é umas das... nos chamava de jiboia, assim...

PEDRO:-É.

TABÃO:-Precisa muque pra Pegaar aquele rolão e botar no caminhão, né. Então o parque existe o cara... não tem essa... fita isolante vagabunda não, é aquela que é emborrachada que cola, chama, tem um nome especial.

PEDRO:-Os dois tanto parque, tanto circo tem que ter essa, essa habilidade de acondicionar o material. Porque tá sempre viajando né? Tem que ter sempre um caixa.

TABÃO:-Olha, nossa senhora, o que viaja... Cê olha um parque que nem esse que eu trabalhava, como é.... o ia, o playcenter.... O... lá de Rio Claro, que eu trabalhei com o seu.... Até um nome de um circo de um parque tem até lá em Ribeirão Preto, o Gorilão é um dos filhos.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Cê olhava, todo coiso encapado, ele compra aqueles cobertores...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Aquele que fala, cobertor de soldado.

PEDRO:-Aham.

TABÃO:-E faz a capata...

PEDRO:-De algodãozinho lá...

TABÃO:-É cobertor mesmo.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Esse que vem defeito de fábrica e compra por tonelada, aquele monte. Ai costura e de encapa. Tudo encapado, encapado e posto não engradado.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Por que se não esfola tudo, fica muito mais caro pintar. Porque hoje, o parque bom é tudo automotiva, porque quando... você aqueles cavallinhos.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-No shopping é coisa de cinema né... então é tudo encapado. Então o parque que muda, itinerante, é muito menos pra ter acidente, do que o que fica parado. O que fica parado só concerta quando quebra, ou fica pintando.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-E o que desmonta, tem polca que já tá a meses, troca põe uma nova. A correia, põe uma nova, cê entendeu? Por que tá montando... rolamento, esse aqui ó, vai ter dor de cabeça, já. Todos parques tem almoxarifado, não compra de pouco não, se não cê... é que nem aquele fuzil antigo.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-...,lembra que aqueles ...

PEDRO:-De rosquear.

TABÃO:-Não, não é o de rosca é um...

PEDRO:-O de...

TABÃO:-Aqueles chave NH...

PEDRO:-De faca.

TABÃO:-Hoje não tem mais, hoje é disjuntor tamanho família, mas naquela época não comprava. Comprava de caixa. Tudo, parafuso de freio de montanha, tudo de caixa.

PEDRO:-E circo sempre queimo fusível assim.... No meio.

TABÃO:-Queima, queima.

PEDRO:-Porque vai ficando velho, né?

TABÃO:-Intempere, é gota de água, chovendo. Menos que parque, o parque precisa de muito mais. O parque a vida é a eletricidade.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Outra coisa de circo e parque, eu falo que o circo do lado de fora é que nem você da um presente pra namorada, bombom. Se o chocolate for o melhor do mundo, embrulhado num jornal, ela nem abre.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-O chocolate não precisa ser bom, mas se for num, aquela embalagem.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Coisa mais linda do mundo, concorda comigo?

PEDRO:-Aham.

TABÃO:-O circo cê passa, eu botei um eletricista, que pra mim foi um dos maiores que eu vi. Ó o apelido dele, bicicleta. Era ele e o Velocípede, que era um... Era VelocíPEDROde e Bicicleta. Essa Bicicleta, ele também, Perdemos ele, ficou lá na, no Rio, na TV lá. Ele era o cara que fazia chover, ele tinha uma carreta com tudo quanto era coisa de eletricidade.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Isso foi no, no Lorival não, no... eu queria lembra, no Roberto Augusto. É dono no Conesland parque. Ele contratou o Godoy, ele contratou. Porque eu fui falando pra ele e um dia ele me chamou e falou 'Taba, vamo ... quem você

conhece... cobra!’ , falei ‘É duro você informa , eu já não vou falar como Pessoa, porque pode você não se adaptar, cada louco com a sua mania, mas em pintura de parque é o Godoy’ ‘Onde é que ele tá?’, ‘Tá assim assim assim’, ‘Vo atrás dele. Eu falei ‘O outro é o Geovan, mas eu não se você chegar no rio, ninguém sabe, é o Bicicleta, trabalhou no Bartolo, o cara é, ele mexe com tudo, de eletricidade ele mexe com tudo, ele enrola motor, ele...

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-Ele é aquele cara que, não precisa levar pra enrolar motor não. Ele sabe os cabos que vem, de cobra que...

PEDRO:-Hum rum .

TABÃO:-Ele tem banca, tem tudo. Ele falou ‘Também quero’ e apareceu com os caras.

PEDRO:-Foi buscar.

TABÃO:-Ai o cara falou ‘Ó Taba, você não vai envergonhar de mim não, vou mostrar o que eu sei fazer.’ Pô, porque tem uns caras que é meio, quebra galho e tem uns caras que você põe no fogo, né?

PEDRO:-Lógico.

TABÃO:-É... pode não dar certo o gênio como Pessoa, as vezes o homem não gostar porque, mas todos eles eram bons profissionais. O Godoy, você olhava pra ele e não dava nada, você falava ‘Mas esse cara, é esse ai Taba?’ . Ele vinha com aquelas alpargatas roda no pé, com aquela calça tudo lambida né, mai quando o cara Pegava no... cê ia passava, que cê ia lá olhar, uma lateral duma carreta, dois elefante, com aquele sombreado. Você chegava Perto, é que nem o Rodolfo, o Rodolfo pintava um velho.

PEDRO:-Hum rum.

TABÃO:-De charuto... de cigarro de palha, que cê via até o cabelinho do braço, vai tomar banho. Não tem pintor que nem você, parece fotografia?

PEDRO:-Hum rum ..O Tabão eu vou parar agora e dar um tempo aqui.

TABÃO:-E amanhã continuamos?

PEDRO:-É acho que sim.

TABÃO:-Você que sabe, pra mim.

PEDRO:-Ta bom? Vou parar aqui.

TABÃO:-Mas foi mais ou menos, né?

PEDRO:-Uma hora e meia.

TABÃO:-É? Mas foi mais ou menos, né?

PEDRO:-Lógico, não, foi perfeito.

TABÃO:-Eu vou, vorto.

PEDRO:-Não não, mas cada vez menos viu. Ce tá indo e voltando.

TABÃO:-É que as vezes, né? coisa de circo.

PEDRO:-Só deu uma voltinha só.

TABÃO:-Então tá bom.

FIM

ENTREVISTA COM TABAJARA PIMENTA SOBRE FRANCISCO STRINGHINI EM JANEIRO DE 2019

PEDRO: 14 de janeiro, 2019, vou entrevistar Tabajara Pimenta, especificamente sobre o Stringhini. Então, Tabão, a gente já conversou, anotei várias coisas, e pra começar que ele chamava Francisco Stringhini.

TABÃO: Francisco Stringhini.

PEDRO: E ele era adotado.

TABÃO: Adotado, pelo Alexandre Stringhini, um italiano que tinha circo e estava no Amazonas, e adotou ele e a Olga, irmã, mais nova que ele.

PEDRO: Você conheceu a Olga?

TABÃO: Conheci. Ela veio visitar o Circo Universal, e já fazia vários anos que ela tava fora de circo, já era uma senhora, e entrou no picadeiro e fez despenhadeiro. Chamou a atenção de todo mundo.

PEDRO: É? Mais de 40, assim?

TABÃO: Não, 35 a 40 ela já tinha. Mas trabalhou até uns 22 com circo, né?

PEDRO: É. O despenhadeiro é um número de acrobacia...

TABÃO: Que ela faz, tem uma escada com uma plataforma, vai subindo, e a pessoa vai fazendo uma envergada, salta lá de cima e cai de parada de mão e sai saltando.

PEDRO: Nossa...Quantos metros ela chega a subir?

TABÃO: Chega a 4 metros.

PEDRO: Dá pra quebrar o pulso, né? Se fizer errado.

TABÃO: Dá, mas eles têm uma...o que nós chamamos de..., pra não dar contratempo, eles têm uma flexibilidade quando bate, se bater com o pulso muito firme pode...Então ele amortece. É uma técnica dentro da arte, né.

PEDRO: E a Olga, ela é adotada também? Ou ela...

TABÃO: Também. Não, não. Era a cara do Stringhini.

PEDRO: É?

TABÃO: É.

PEDRO: Do Francisco ou do...

TABÃO: Não, o Alexandre Stringhini, o velho Alexandre Stringhini adotou os dois irmãos.

PEDRO: Ah! A Olga era irmã original do Francisco!

TABÃO: Irmã do Francisco Stringhini.

PEDRO: É. Essa entrevista aqui é pra gente pegar mais dados do Francisco Stringhini, que também era o palhaço V8...

TABÃO: V8.

PEDRO: Porque ele ensinou, né? Teve vários momentos dentro do circo com o Tabão, com o Tabajara, de ensinar vários números e outras coisas. Então o Tabão vai contar sobre ele.

TABÃO: Ele não só ensinou eu, como ensinou a família Nogueira toda, a Anita, a Edna, o Wilson, todo mundo a saltar deu uma força tremenda no número de percha com os Alves. Ele ensinou a Clélia Del Prech, que ficou uma exímia artista... O que passou pela mão dele virou artista.

PEDRO: Então conta pra gente, assim, porque você o conheceu e você era criança.

TABÃO: Criança, eu tinha quase 8 anos, 7 anos e pouco, me lembro como se fosse hoje quando ele chegou no circo.

PEDRO: Circo...

TABÃO: Universal.

PEDRO: Do Máximo Bernardo.

TABÃO: Circo Teatro universal.

PEDRO: Ah...Circo Teatro.

TABÃO: Ele entrou como braçal.

PEDRO: E você tinha 8 anos.

TABÃO: Eu tinha 8 anos. Me lembro muito bem porque ele marcou...

PEDRO: E ele tinha mais ou menos 22.

TABÃO: É, por aí assim.

PEDRO: Uhum. Então conta como é que foi ele chegando lá, o que que você lembra pra gente ver...

TABÃO: Ah, eu me lembro que ele entrou de empregado, ficou alguns dias varrendo o circo, mas aí ele já começou a mostrar que tinha... sabia ferrar uma lona, sabia... e era nascido praticamente dentro do circo porque ele foi adotado muito novinho, né. Aí o Gumercindo, filho do dono do Circo Teatro Universal, ele pediu pra entrar no charivari pra saltar, que ele sabia, fez palhaço V8. Aí arrumaram roupa, sapatilha pra ele, e ele fez aquela pintura do palhaço nordestino, com aquele cabelo...aquele “churiço” em cima, aquela bocona... serviu até de gozação entre os outros profissionais aqui do sul.

PEDRO: Por que? Por que era diferente?

TABÃO: Era diferente a pintura, o nordestino tinha um estilo, aqui no sul tinha outro. Aqui já muitos palhaços tinham sua pintura de marca registrada praticamente, e alguns já estavam usando as pinturas dos palhaços europeus já. Muita gente...

PEDRO: É mais leve?

TABÃO: Mais leve.

PEDRO: Não tem bocona... tem nada?

TABÃO: Tinha, não. Por exemplo, tinha vários palhaços, o Palpitoso, que pintava o rosto todo, meu pai começou pintando o rosto todo, né? O Churupita, o Quiabo, tinha muitos palhaços que... o Picolé, o Vareta... mas, o Stringhini era uma pintura bem nordestina. E ele entrou no charivari. Aí no meio do charivari, o Gumercindo falou: "vai você V8". E o Atração, que anunciava o único que dava "beduíno" inteiro, que era o Cida dos Alves...

PEDRO: "Beduíno" inteiro é um...

TABÃO: É uma pirueta inteira.

PEDRO: Ah tá.

TABÃO: Hoje eles falam pirueta, né, naquele tempo nós falávamos "beduíno". É, e tinha quem dava um beduíno e meio, né? E ele dava um beduíno inteiro que já era uma... fora de série. Só que o Stringhini deu rondada, flic-flac, salto mortal, pirueta, pirueta e pirueta.

PEDRO: Vishi...

TABÃO: Quando ele caiu e cumprimentou...cambotinha à frente e cumprimentou, o circo veio abaixo. Aí o que era o Atração que falou: "não me anuncia como o único no mundo que dá pirueta que esse cara deu três agora." (ri). Aí no outro dia já mudou a vida dele, né? Já arrumaram a casinha de madeira pra ele mudar, já não era mais empregado, já foi uma reviravolta, aí já começou a mostrar o que ele sabia, aí deram liberdade. Ele era exímio no arame bambo. Já fizeram...foram na serralheria... para o soldador do circo, ajudando, fazendo, fizeram o passeio aéreo e ele fez o número de passeio aéreo com 4-5 dias, já fizeram malha...aí ele pegou o Antoninho da Costa pra ensinar percha. Stringhini era portô de percha.

PEDRO: Ele ensinou ou ele aprendeu?

TABÃO: O Antoninho?

PEDRO: O Stringhini, ele aprendeu ou ensinou?

TABÃO: Só ensinou. Quando eu o conheci, ele sabia tudo. Ele só ensinou.

PEDRO: Com 22 anos? Era normal isso?

TABÃO: É. Não tem menino aí com 8 anos que acaba com o acordeon? Tem outros que a gente vê aí que é um. Mas ele já era...22 prum artista, a gente começa cedo, né? Todo artista é volante, ou trapezista, ou aramista... depois vai pegando mais maturidade, mas já é...

PEDRO: Ele já tinha aprendido muita coisa no circo do nordeste.

TABÃO: Xuu...já sabia. É, lá os caras vinham...Foi aí que eu conheci o Stringhini. Ele montou um espetáculo só infantil pra mostrar pro dono, e meu irmão...

PEDRO: Ele treinava as crianças no horário...

TABÃO: Todo pai queria que ele ensinasse, né?

PEDRO: Entendi.

TABÃO: Então, primeiro começava porque todo mundo tinha que aprender um pouco de acrobacia, porque charivari entrava todo mundo, cada um fazia seu salto, né? Era o final, era o galope, todo mundo saltando, saltando e saltando, e o que saltava mais aparecia mais, né?

PEDRO: Uhum.

TABÃO: Tinha um que era também exímio saltador na época, o Marrocos, né? Ele tinha quase 2 metros de altura, com aquelas roupas marroquinas. Ele dava uma pirueta, (corrige) um salto mortal “prancheado”, porque tem um salto mortal engrupado, e tem o salto mortal que é esticado o corpo, que chama “prancheado”, né? E a calça dele bombacha, parecia esses caras que tá voando com aquelas roupas, né?

PEDRO: O Aladdin. E isso foi em Bauru, né?

TABÃO: A primeira praça de Bauru. Fomos pra Duartina, e fomos pra outras cidades...Garça, Marília, e ele foi, ficou muito tempo no Universal.

PEDRO: E aí ele começou a preparar um número com você? O equilíbrio?

TABÃO: É, eu fiz o equilíbrio, com 9 anos eu estreei em... Presidente Prudente. Com 9 anos de idade eu estreei solo no picadeiro, prá fazer um número de equilíbrio. Esse foi meu primeiro número, e o segundo eu ensaiei depois dos 10-11 anos, aí levei 3 anos ensaiando o número de homem-foca...

PEDRO: Ah, mas nesse você já era adulto.

TABÃO: É, eu estreei com 13 anos em Sorocaba, no estado de São Paulo também.

PEDRO: Isso tudo foi mais ou menos nos anos 50, né?

TABÃO: É...

PEDRO: E como é que ele ensinava, Tabão? Ele era brabo....

TABÃO: Não, não, não... Ele exigia respeito, não podia ficar conversando, cada um na sua vez, sem grito, sem nada, mas ele punha respeito na gente, ele falava antes, quando terminava todo mundo corria em volta do picadeiro, depois a gente fazia aqueles... chuveiros que era de lata, puxava uma cordinha e a água saía, que era água de poço, todo mundo, a molecada de calçãozinho tomava banho, aí tava liberado, aí era prato de aveia (ri). Mas a meninada gostava de ensaiar.

PEDRO: Você já fazia equilíbrio ou você aprendeu do zero?

TABÃO: Do zero, eu era muito criança, né.

PEDRO: E como é que ele... ele começou a equilibrar o que com você?

TABÃO: Eu comecei com uma rosa com a haste de arame no nariz, equilibrando. Aí ele explicava, vai cair pra cá, cê vem, vai cair pra cá... Aí cê acaba dominado, né. Aí foi me ensinando outras, prá eu poder chegar à perfeição.

PEDRO: Você equilibrava o que no seu número?

TABÃO: No meu número eu abria com uma bengala, equilibrava essa bengala...sem curva, aquela bengala reta. Tirava a capa, entregava para o barreira, aí eu sentava, virava com o corpo e sempre...

PEDRO: Com a bengala...

TABÃO: Aí levantava, tirava a bengala, cumprimentava, e subia uma escada, que era presa com 4 cabo de aço, aí subia com a rosa, subia lá em cima, virava e descia. Depois tinha uma peça que tinha 4 ripas, então eram 12 copinhos coloridos, em cima um vasilho, e eu punha no queixo e subia com aquilo, e aquilo já era pesado, mesmo sendo só cálice, pra mim...

PEDRO: E tinha líquido?

TABÃO: Tinha um pouquinho de líquido colorido, né. E depois, o final era uma garrafa de madeira, 4 tacos pegando nos 4 pés da mesa, a mesinha tudo de cedro, leve, uma boneca sentada, e eu subia com aquela coisa toda na escada.

PEDRO: Na escada...

TABÃO: Era o final. Aí depois eu quis outro número solo, que foi o número de homem-foca, né?

PEDRO: E quanto tempo você levou pra aprender a fazer esse da escada?

TABÃO: Ah... levei um ano.

PEDRO: Em um ano, todo dia treinando 1 hora?

TABÃO: É, mais ou menos.

PEDRO: Começou com a rosa e depois foi, queria ir acrescentando?

TABÃO: É, foi. Aí vai dominando aí a gente fica o dia inteiro querendo equilibrar. Depois já começava a equilibrar uma colher, já começava a achar que tava... (ri).

PEDRO: E o seu pai se metia?

TABÃO: Não, não, não. Primeira coisa que ele avisava os pais: "Eu sou o professor, se não for eu, aí cê ensina você". E ele tava certo.

PEDRO: E ele tinha visto esse número, ou ele criou?

TABÃO: Olha, ele nasceu no circo. No Nordeste, essas famílias muito grandes faz quase todos os números, né? Porque 42 vezes dentro do picadeiro, né? E ele tinha... Tem muitos professores bons, mas são, o malabarista ensina malabares, o voador ensina voos nas escolas de circo... O Stringhini era fora de série. Ele tanto ensinava voos, tempo, subir de barriga, fazer dupla de trapézio, escada giratória... Tudo ele tinha muita noção, mas muita noção.

PEDRO: Pra você ele ensinou equilibrismo, ele ensinou alguma coisa pro seu irmão, Bira?

TABÃO: Ensinou número de paradas de mão, com cadeiras, fazendo aquela montagem, com giro... E ensinou o número laços e chicotes, girar 3 laços...

PEDRO: Pro Bira?

TABÃO: É. Pular laço que nem cowboy...

PEDRO: Cowboy ou índio, já vi índio fazendo.

TABÃO: Isso. Ele fazia de cowboy.

PEDRO: "Índio Apache".

TABÃO: É, teve vários índios que fez números...

PEDRO: E aí, chegou a ele treinar vocês dois fazer um número só?

TABÃO: Não. O único número que eu fiz junto com o Bira, mas já foi no Circo Monique, já éramos adultos, e o Stringhini nem estava, eu fiz portô de dupla em trapézio, um número pra entrar um monte de número, abrir o espetáculo, 11 números, né. Aprendi a fazer escada giratória com o Bira também, mas isso era no Circo Monique e lá não tinha jeito, a dona chamava e todo mundo ia subir na escada giratória.

PEDRO: E ele chegou a ensinar o arame bambo pra alguém?

TABÃO: Ensinou. Arame esticado pra Clélia, na época, escada bartolete pro Solano Gimenez, aquela escada livre que a pessoa sobe só dominando a escada.

PEDRO: Ah, tá! Aquela escada reta chama "bartolete"?

TABÃO: Bartolete.

PEDRO: Hm...não sabia.

TABÃO: É, mas ele...Tem muitos artistas que aprendeu com ele.

PEDRO: Então tinha... chegou um momento no circo que tinha muitas crianças fazendo número?

TABÃO: Tinha. No Circo Universal, as filhas dos Nogueira, todas fizeram número. Não ficou criança sem fazer número.

PEDRO: E ele chegou a fazer um espetáculo só de criança?

TABÃO: Fez.

PEDRO: Ele que dirigiu?

TABÃO: É. Aí ganhou mérito e tudo, porque os pais vibraram, né. Deslocação, a Anita fez uma contorção muito boa, né. A filha do Palpitoso. Então a molecada tudo, não menor de 9 anos, 8-9 anos, acima né, de 9 anos pra cima.

PEDRO: Você era o mais novo então.

TABÃO: É. Mas eu queria, tinha uma vontade de entrar no picadeiro.

PEDRO: O Stringhini fazia tudo de acrobacia, malabarismo... fazia malabarismo também? Ou não, era só equilibrismo....

TABÃO: Não, tinha número que ele não apresentava, só que ele sabia o tempo, como ensinar. Era um professor, que nem eu conheço muita gente que ensina a fazer o globo da morte e ele só é professor.

PEDRO: Entendi.

TABÃO: Tem todas as técnicas, ele sabe. Porque, muita gente que não é voador e fica lá embaixo, lá longe e: já! Sai! Tempo! Aí! Domina! Levanta pra não bater o pé na banquilha!

PEDRO: E ele era palhaço de entrada?

TABÃO: Não. Ele fazia no Nordeste porque no Nordeste o palhaço praticamente atravessa o espetáculo, ele era de entrada, mas aqui ele só fez mesmo no charivari do Universal. Depois ele já saiu com... porque o estilo dele abafava no Nordeste, mas ele foi famoso no Nordeste, palhaço V8. Tinha umas gaitada “Ai meu Deus! Ai Ai Ai”, estilo do Norte, né? Que lá pega mesmo, trabalhei, nós subimos, já depois de empresa e tudo, toda vez que nós ia pro Nordeste, nós levava o palhaço nordestino.

PEDRO: Senão não encaixava.

TABÃO: É, porque tinha uns ditados do Nordeste que, falava e o povo ria, sabia o que que era, né? “Arengando”, ficar “manganhando” de mim, aqui fala “manganhando”...

PEDRO: Não entende qual é...

TABÃO: É, “manganhagem”...

PEDRO: Não tinha a linguagem...

TABÃO: Daquela época. Hoje as televisões tá mudando muita coisa no Brasil, né. Leva novelas, leva tudo e a criançada já tá mudando, né? Mas nessa época que eu to te falando...

PEDRO: Vocabulário ficava, no Nordeste, São Paulo.

TABÃO: Ficava. O gaúcho é “tu”, é aquele estilo, né. O paranaense é “viajei”, o paulista é “nois vai”, e assim vai.

PEDRO: Ele que fala pra molecada “Quer ser artista ou quer carregar peso?”

TABÃO: É. Pra ser artista, né, senão vai ser empregado.

PEDRO: Isso é quando molengava no treinamento?

TABÃO: Não, sempre tem, em todas as áreas, tem o cara mais aplicado e tem o outro que vai porque o pai mandou, né? Só que depois começaram a pegar gosto, né? É que nem a criança que começa a aprender as primeiras letras e depois fica doido prá...

PEDRO: E ele fazia circo-teatro?

TABÃO: Não, no palco não. Só com palhaçada que cê entra mudo e sai calado. Mas no picadeiro era com ele mesmo.

PEDRO: Por que, hein Tabão? Era palhaço, mas não tinha o dom da palavra?

TABÃO: Não, palco pra decorar papel!? Nada disso, cena, ensaio... não me lembro do Stringhini. Trabalhou em muitos circos-teatro porque todo circo-teatro tinha. O Circo Oni, né? Trabalhou tempo lá também, mas só a primeira parte, né? E,

depois, ele fez muito, também, capatazia, que era montar, desmontar o circo e nisso era muito responsável e competente.

PEDRO: E como é que ele entrou na capatazia no Circo Universal?

TABÃO: Não, no Circo Universal ele entrou de empregado. Depois ele começou a mostrar que entendia mais que o capataz, aí foram... Só que no Circo Universal é diferente dos circos de tiro, circo de tiro tem um capataz e os empregado, os artistas não armam nem desarmam. No circo-teatro, todo o pessoal trabalhava na montagem e desmontagem, daquela época, todos. Cada um com um tipo de serviço de acordo com a sua idade, né? Tinha circo que até as mulheres punham capa de cadeira, tirava capa de cadeira, cortina... todo mundo tinha que colaborar, né? Porque não tinha como carregar, porque o circo era 1 mês sem desmontar, e tem um monte de empregado sem, né? Preferia dar 1 a mais na montagem pros cara. Mas eu mesmo montei circo-teatro, eles tinham 4-5 empregado de carregar e descarregar caminhão. E muita gente, a molecada toda, rapaziada, ajudava, né?

PEDRO: Foi no Circo Universal aquela história dele ser o encarregado do picadeiro que tava tudo sujo por baixo? Ou foi em outro?

TABÃO: Foi lá.

PEDRO: Como que é essa história aí?

TABÃO: É o seguinte...

PEDRO: Só pra saber como é que ele entrou na capatazia...

TABÃO: É que o picadeiro era alto de palco assoalhado, e tinha uma cortininha do lado, e a peãozada jogava...varria camarote e ao invés de tirar, jogar lá fora ,botar no lixo, ia jogando debaixo. Aí choveu...circo de algodão, começou aquele cheiro de coisa molhada lá embaixo. Aí, porque o capataz lá era mais carpinteiro, serralheiro, pintava, né, manutenção. Montar todo mundo montava. Então era barreira, olhar, né? Aí o Stringhini... o dono falou com o Stringhini: "Stringhini", 'cê' não quer dar uma ajeitada aí na limpeza, tudo?" Aí ele chamou todo mundo e explicou, aí ele mostrou que não queria mais aquilo, tudo. Aí os cara falou: "É mas não dá pra tirar, porque não dá, porque não cabe debaixo...". E ele falou: "Amanhã não vai ter nada aí.". Á noite, quando terminou o espetáculo, chamou todo mundo, tirou todos os pranchões, desmontou o picadeiro.

PEDRO: (ri).

TABÃO: Aí varreram, limparam, tiraram com os carrinhos de mão.

PEDRO: Deu trabalho.

TABÃO: Puxa! Pranchão assim ó (faz gesto com a mão). Todo picadeiro de circo pode subir carro, passar elefante, o que o cara tem não pode ser... tem que ser...

PEDRO: Reforçado.

TABÃO: É. Picadeiro é... passa muita gente na apresentação. Aí desmontou o picadeiro e tirou tudo pra fora, limpou, limpou, rastelou, jogou serragem, no outro dia era folga, aí passou aquele dia só tudo limpinho. Aí no outro dia cedinho, chamou todo mundo e montou o picadeiro. Aí avisou: "Agora, quando tiver lixo é bom, porque aí 'cêis' treina a desmontar, a montar". Nunca mais nego jogou nenhum toco de cigarro lá embaixo.

PEDRO: Que assim sabiam que iam desmontar de novo, né.

TABÃO: É.

PEDRO: É, ensinou, né?

TABÃO: Sem gritar, sem xingar, sem nada.

PEDRO: O dono do circo deu a autoridade, ele assumiu...

TABÃO: Se 'cê' der autonomia e segurar a peteca, o cara quando é bom, faz, né?

PEDRO: Ele tinha isso também, essa qualidade também. Depois ele treinou número com você e treinou com a Cecília.

TABÃO: Ele a ensinou a ser volante. Primeiro ela fez escada de garrafa, que é um tipo do meu equilíbrio só que é com um copo na testa pra mulher subir, descia, e a escada tem quatro...não tem espia, ela tem quatro pés assim e é em cima de quatro garrafa. Então tinha que ser coisa mesmo de... milimétrica, senão cai tudo. Chamava escada de garrafa. Depois ela aprendeu a fazer lira, que é um trapézio com formato de lira, ela fez lira que fica de ponta de pé, ela fez uma boa lira. Depois ela aprendeu a ser volante, passou a ser esposa dele, fez volante de escada de ombro, escada a sete...

PEDRO: E ele era o portô dela.

TABÃO: Portô. Eu conheci ele como porto do percha, do Stringhini, da Clélia... Todo mundo subia com a maior confiança com ele, sabiam que...

PEDRO: E ele era forte?

TABÃO: Era forte.

PEDRO: É? Grandão?

TABÃO: Não, não era grande não, ele deveria no máximo ter a minha altura, só que ele era...tinha corpo, né?

PEDRO: Certo.

TABÃO: Puxava dominação, era um trapezista bom.

PEDRO: E aí depois, você falou que ele também chegou a ajudar o Fabbri.

TABÃO: Foi, o Fabbri comenta isso até hoje. Nós assistíamos...quando veio...uns cantores negros de nome... poxa vida, eu vou lembrar daqui a pouco, aqui no Brasil. E veio e fazia o meu número, de homem foca, que foi o maior do mundo que eu conheci. Eu aprendi muita coisa vendo ele girar duas bolas assim (faz gesto)

que 'cê' gira, ela parada 'cê' não passa e com ela girando 'cê' passa (ri). Aqui saía aqui, girando a bola. Isso eu tenho foto.

PEDRO: Você viu esse número e já ficou interessado.

TABÃO: Já. Esses truques o Bira não fazia, o Bira fazia outro tipo de número. Daí eu fui vendo aquilo e ensaiei muito. A única que eu não sabia que eu ia fazer, era jogar a bola pro alto, dar um salto mortal e antes da bola cair, pegar ela equilibrando de novo.

PEDRO: Certo.

TABÃO: E o Milton saltava...

PEDRO: Você não saltava, né?

TABÃO: Não, não tinha nenhuma facilidade. E o Milton saltava muito...

PEDRO: Isso tudo ainda é no Universal?

TABÃO: Não, é que você perguntou do Milton. O Milton já foi no Alaor Prata, no Super Circo do senhor... Alaor Seissel, sobrinho do...é, foi no Super Circo.

PEDRO: Isso é mais ou menos que ano, Tabão. Sessenta alguma coisa?

TABÃO: Ah...foi menos de 62, menos de 61.

PEDRO: Foi antes de 62.

TABÃO: Foi antes. 60,59, por aí.

PEDRO: Tá.

TABÃO: O Milton ensaiando, ensaiando, e ele sentado em um dos camarotes, assistindo o ensaio sem dar palpite. Aí o Milton jogava a bola, dava o tempo, quando ele estava virando no salto mortal a bola já tinha caído. Aí ele falou: "Milton, você sabe fazer, você tá fazendo, só que...no tempo errado". O Milton falou: "O que eu estou fazendo de errado?". Ele falou: "Se você jogar a bola prá daí dar o tempo pra saltar, a bola já caiu, não dá tempo. Quando você for dar o salto mortal é que você tem que jogar a bola, você joga a bola no salto mortal". "Poxa vida". Daí, na segunda acertou. "Puuu! Mas que cabeça a minha".

PEDRO: Só de observar ele...

TABÃO: É, matava. Não, ele tinha...

PEDRO: E como é que o Stringhini foi parar nesse outro circo?

TABÃO: Qual circo?

PEDRO: Nesse que o Fabri tava, você tava...

TABÃO: Ah, não. Depois ele ficou um artista de nome, né. Trabalhou no Arlay, no Palácio, aí ele fazia uma dupla, Stringhini era disputado, com a esposa fazendo números, né? Aí nós trabalhamos em várias empresas.

PEDRO: Com a Cecília?

TABÃO: É. E aí, não, nós trabalhamos juntos...

PEDRO: Mas vocês não saíram junto do Circo Universal. Um saiu antes...

TABÃO: Não, não, não.

PEDRO: Aquelas coisas de circo.

TABÃO: De circo. É, depois se encontra.

PEDRO: Encontraram nesse Super Circo.

TABÃO: É. Quando eu saí, antes de ir pro Circo Hamburgo, que eu fui no Mato Grosso, né? Eu morei com o Stringhini, a minha tia, aqui perto da Avenida Angélica. Cê alugava uma casa, que é o que eu tenho fotografia do aniversário, que eu vou bater foto antes de cê viajar amanhã, do Stringhini pra cê vê aquele bigodinho, cabelinho nordestino. Mas, isso foi em 51, 50 e pouco, mas trabalhamos em grandes empresas, Circo Arlay, que era do senhor Antônio Arlay, que foi chefe da orquestra de Sarrazani...

PEDRO: Antônio Arlay.

TABÃO: É, ele trabalhou no Circo Águias Humanas, no Palácio, Stringhini trabalhou em todas as empresas grandes, né?

PEDRO: Cê acha então que foi o Universal que abriu a porta dele pra São Paulo?

TABÃO: Foi o primeiro, que ele chegou, ele não era nem conhecido. Tinha nada...

PEDRO: Certo.

TABÃO: Alí foi os primeiros passos.

PEDRO: Ficou o mistério de porque ele saiu do Nordeste.

TABÃO: Eu não sei. Alí, eu acho que foi bebida, viu alguma coisa útil, penso eu. Mas ele trabalhou em empresas, que eu me lembro, no Circo Sudã. Circo Sudã era um circo do seu Osmar Santos. Circo lindo, lindo, lindo, Stringhini trabalhou bastante tempo. No Circo de Lauro, eu sei porque eu tinha correspondência com minha tia Cecília.

PEDRO: Ah, entendi. Então ele ficou casado bastante tempo com ela.

TABÃO: É, e eu acompanhava eles, né, ir junto, depois eu contratei os dois, vieram trabalhar comigo, né.

PEDRO: Qual circo?

TABÃO: Circo Rosário.

PEDRO: Rosário.

TABÃO: Inauguramos, tal. Depois, o problema acho que foi bebida, não sei, acabou não dando mais certo, ela ficou sozinha e ele...achei que foi o fim, né. Porque ele não tinha mais volante, já não tinha aquela idade toda. Alí foi ser capataz, só capataz, montar e desmontar circo. Alí acabou a vida dele no Nordeste montando circo. Quebrou um moitão, é aquela peça de ferro, ela veio e pegou na cabeça dele.

PEDRO: Fatalidade.

TABÃO: Fatalidade, sim.

PEDRO: Nem esperava, né?

TABÃO: Não, não. Só fiquei sabendo porque notícia ruim corre, né. Mas ele foi muito conhecido, não tem, chega num café, não tem um que não fale do Stringhini. Porque ele marcou, né?

PEDRO: Ele não fazia lona, mas ele te ensinou ...

TABÃO: Não, eu cortava e costurava a lona, eu. E ele me ensinou uma outra coisa que é 50 por cento da lona, é palombar, arrematar, relingar, fazer todos os arremates. Ele me ensinou. A lona era palombada à mão com barbante encerado, comprava uns rolos de barbante e cera virgem, tinha que encerar, passava com uma madeira, aquele encerado, né? E a gente aprendeu, eu aprendi tudo em termo de arrumar...

PEDRO: Acabamento da...

TABÃO: É, acabamento. Me ajudou muito, eu ganhei dinheiro com isso aí.

PEDRO: É?

TABÃO: Ganhei dinheiro em termo, né? Eu pegava porquê...

PEDRO: Sim, porque é um trabalho.

TABÃO: É um trabalho que tinha poucos.

PEDRO: Especializados.

TABÃO: Eu fui pra Cuiabá, com um bom ordenado porque eu fazia isso. Ele precisava e me levou.

PEDRO: A pergunta é: o que esse Stringhini não fazia? Ou não sabia, né?

TABÃO: (ri) Eu sou admirador dele. Já faleceu tem muitos anos, mas...nossa senhora. Como é que ele ensinava o tempo de fazer o que eu fiz, girar 5 bolas.

PEDRO: E isso aí foi mais ou menos que ano, que ele começou a te ensinar o número com as bolas?

TABÃO: Bom, as bolas eu tinha 13 anos. Eu nasci em 36.

PEDRO: E foi no Universal? Ou não?

TABÃO: Não, não, não.

PEDRO: Ta.

TABÃO: Eu tava no Circo Rosário.

PEDRO: Ah, já tava lá na frente.

TABÃO: É, nós estávamos no Rosário. Foi em São José do Rio Preto, veio o Circo Coliseu Argentino, e tinha o Príncipe Ubir, que na época era um mago desse número, né? Aí eu fiquei doido pra assistir. Fui lá, voltei encantado. No outro dia já comprei uma bola de borracha, o Stringhini olhou e falou: "Tá tudo errado isso aí, nós vamos na rua, vamos comprar uma bola de vôlei. Senão você vai ter que aprender duas vezes, a certa errada e a certa".

PEDRO: (ri) Tendi.

TABÃO: Porque aprende com uma bola, que é a bola de borracha, vai ficando flácida, e a outra você (faz gesto de encher a bola com bomba). E naquela época, a bola não era como hoje, hoje você compra uma bola, ela pesa tudo igual. Aonde tem a válvula, é metálica tipo uma laminazinha, não pesa, e lá do outro lado tem o contrapeso, que a bola não pode ser mais (gesto de balancear)...Mas na minha época não, era um toco de borracha assim, eu equilibrava assim ó (faz gesto), um lado era mais pesado. Mas ele me ensinou como é que batia pra dominar, prá você trazer a bola pra onde você quer, né? Ixi! Ele me ensinava...

PEDRO: Ele fazia? Ele mostrava pra você, ou ele só te orientava?

TABÃO: Não, não, não. Ensinava. Só me orientava.

PEDRO: Ele nunca pegava e fazia?

TABÃO: Não, não, não. A bola não.

PEDRO: Que interessante.

TABÃO: Arame sim, eu vi ele fazer, trapézio, portô... Mas a maioria ele tinha uma noção...incrível.

PEDRO: Será que ele viu alguém ensinar, ou ele observava o outro e sabia ensinar?

TABÃO: Eu não posso te responder. Só que, eu ví ele ensinar tanta coisa que não tinha nada a ver com o dia-a-dia dele.

PEDRO: Certo. E animal? Ele mexeu com animal?

TABÃO: Não, não, não. Nunca vi mexer.

PEDRO: Nunca adestrou.

TABÃO: Não, não.

PEDRO: Então ele não se meteu quando você foi adestrar pombo.

TABÃO: Não, não. Isso aí ele já tava separado. Trabalhei em circo, eu ia pro picadeiro pra ensaiar o pônei, mas tudo é dando as coisinhas.

PEDRO: Achei que o Stringhini também sabia fazer adestramento.

TABÃO: Não, não, que eu me lembre, não. Eu nunca me lembro dele mexendo com animais, não. Ele era um artista de picadeiro, ele, mas não com animais. Não lembro.

PEDRO: Era um homem de circo mesmo, né?

TABÃO: É.

PEDRO: Bom, então, tem mais alguma coisa que você lembra dele, Tabão! Pra gente fechar. Ou não?

TABÃO: Era aquela rotina, né, de o cara tava sempre mais...Ele dava informação e eu ia pra mais empresa e ele ficou mais conhecido que eu. Então ele dava dica e os cara me procurava, né? Eu era jovem, um bom guarda-roupa, e fazia meu número, um número de bola, mexeu com bola a plateia gosta, né? A plateia

gosta de eu cabeceando bola. Trabalhei muito em, assim, intervalo de jogo, pra não deixar a bola cair. Pena que não filmou, naquela época não tinha como hoje, né? Cê vê aí, tem umas coisas do futebol preto e branco que nem dá pra enxergar quem é o cara.

PEDRO: Ah, então tudo bem, então. Era mais pra fechar o do Stringhini, porque eu tenho já uma entrevista sua que você explica o seu número.

TABÃO: Certo, eu lembro.

PEDRO: É. Cê explicou tudo, até quando você fez em dois picadeiros. Tem bastante informação lá. Era mais pra fechar o Stringhini, hoje.

TABÃO: Stringhini é isso aí. Mas ele era, em montagem e desmontagem de circo, levantar uma lona, levantar mastro, ele tinha uma noção incrível. Se podia fazer pela orientação dele com os olhos fechados que fazia certo.

PEDRO: E você aprendeu isso com ele também?

TABÃO: Aprendi. Aperfeiçoei com ele. O meu tio Antenor ensinou...eu cortar lona, que o Stringhini nunca cortou lona, ele era arrematador, tudo. Mas sabia que tinha que molhar a corda, que tinha que esticar, senão depois ela cede e a lona não acompanha e estoura, né. O Antenor me ensinou a conta, a fazer 3,1416, o "Pi" da circunferência, tirar metragem quadrada de um redondo pra poder comprar a lona, o tecido, né? O Antenor me ensinou porque era matemática, né? O Antenor nisso era cobra. E eu ensinei muita gente, também, a mexer. Quem me ajudava, aprendia. O Miguelzinho mesmo, quando veio pra Ribeirão Preto, foi me ajudar, ele era cru, e ele hoje é melhor do que eu. Só que hoje tá muito mais fácil, no computador faz croquis, faz tudo, né? Mas o Miguelzinho ficou bom, porque ele foi um aluno que surpreendeu e ficou melhor que eu.

PEDRO: E o Stringhini, quando você o conheceu no Universal já era americano, ou era de tiro? De tiro é mesma coisa.

TABÃO: Não. Circo fincado.

PEDRO: Fincado.

TABÃO: Universal só foi fincado. O Alhambra só foi fincado. Por exemplo, Circo Sinval, só foi fincado, né? O Circo Da Catita Onix, que é do Walter Stuart, dessa família Stuart que vem pra televisão, né? o Adriano Stuart, era só fincado. Palco e picadeiro. Mas não tinha circo americano não.

PEDRO: Certo.

TABÃO: O Palácio, esse pessoal que começou a chegar com circo.

PEDRO: E parece que foi fácil de aprender também, né?

TABÃO: Melhorou, ficou mais fácil, né.

PEDRO: Tá certo. Então tá bom, só isso hoje, tá? Até a próxima.

TABÃO: Tá Ok! Mas to à disposição. Lembrar, uma hora to lá no Uberlândia nós...

PEDRO: Depois cê me deve a foto, então, dele.

FIM

ENTREVISTAS DE COMPLEMENTOS COM TABAJARA PIMENTA EM AGOSTO 2018

TABÃO SOBRE TIA CECÍLIA

PEDRO – É... ontem fizemos a entrevista com a Tia Cecília, né? E só pra resumir, a Tia Cecília falou dos trinta e poucos anos de carreira que ela fez. Aí ela contou que começou praticamente com a sua família, né?

TABÃO – Foi! Quando meus avós faleceram né?! E meu avô pediu prá que minha mãe cuidasse da Tia Cecília. Chamava ela de Fila, ela tinha uns 8 ou 9 anos. Aí ela veio, e foi onde a trajetória dela no circo, partiu daí.

PEDRO – Fala os nomes dos avós então...

TABÃO – Tinha a Vó Felícia e o Vô Basílio.

PEDRO – E a Tia Cecília ela foi morar com vocês por que? Qual era o parentesco?

TABÃO – E a minha mãe, Graciana Pimenta, o nome dela de solteira era Graciana Beraldo Rosa. Ela é irmã mais velha e o meu avô tinha muita confiança no meu pai que era muito sério, muito responsável em Educação e tudo e sabia que ela ia ser bem cuidada né? Como foi.

PEDRO – Isso foi que ano?

TABÃO – ahhh... ela tem 7 anos mais velha que eu. Eu praticamente não tinha nascido. Então foi, né? Nessa época aí... 1937, 38. Eu nasci em 36.

PEDRO – E a partir que ela foi morar com vocês, ela já aprender os números?

TABÃO – Não, não! Ela era muito menina ainda. Ela entrava em comparsaria, que é figurante hoje, e que entravam crianças, no Cristo, por exemplo, tinha crianças, ela entrava. Usava muita peça religiosa naquela época, tinha anjinho... colocava aquelas indumentárias, com asinha, com aquelas roupas que... usava até em procissão, né?! Então a gente começou a ver público, ver pessoas, ver palmas. É onde vai o hábito de ver público assistindo a gente. E aí começou a surgir aquelas peças que entrava criança. Tinha os “Dois órfãos”, “Lágrimas de homem”, entrava uma garotinha e aí ia entrando, aprendendo, falar mais alto.

PEDRO – E ela gostava?

TABÃO – Gostava! Fazia como criança. Toda criança é vaidosa, quer aparecer, né?! Isso aí era eu também, todos! Depois que ela foi ficando mais jovem, mais adolescente, aí que ela foi pegando outros papeis e deu para o teatro, né? Minha mãe também... era aquele diamante, né? Que só faltava burilar, não era paralelepípedo, era diamante mesmo... como tem muitos casos, né? Tem filhos

natos do artista e não dá praquilo, e tem outros que nunca viu, uma câmera filmando na frente, nunca viu público e tira de letra.

PEDRO – E ela começou a fazer exercício pra acrobacia quando?

TABÃO – Acredito eu, na minha memória, que foi com seus 18 anos, já mocinha, né? Saltar ela nunca quis, mas ela estava em outros números do espetáculo, né?

PEDRO – Mas treinar ela começou com quantos?

TABÃO – Com seus 17 anos, por aí.

PEDRO – Começou meio atrasado, não?

TABÃO – Acrobacia, salto, tem que começar o mais cedo possível, mas determinados números, não. Que nem arame, malabares, como hoje existe escola de circo e você entra adulto, né? E acaba dando certo... Porque tem que escolher um número... não é “eu quero fazer aquilo” não.

PEDRO – Mas ela escolheu o número que queria fazer ou indicaram?

TABÃO – Não! Eu acredito que não. É que tinha esse número que ela fez, escada sete, era número muito aplaudido. Então a pessoa quer fazer aquele que vai... num é?

PEDRO – É que eu fico curioso pra saber como que toma decisão de fazer certo número...

TABÃO – Com o professor. O professor vê... eu por exemplo, fiz vários treinamentos de vários números e ele disse “você dá pra isso”, que não era acrobacia, eu era o portô, eu era o forte, mesmo garoto. E meu irmão, que era mais levezinho... Porque não é assim, as vezes você quer fazer o número e não dá... ele é gordinho, não vai ser trapezista nunca, né?. E tem aqueles que tira de letra. Então o professor vê, né?

PEDRO – E no caso dela, que professor viu?

TABÃO – O professor foi o Francisco Stringhini.

PEDRO – E ele indicou pra ela fazer escada?

TABÃO – Isso, isso! Foi o começo e era um número praquela idade dela, não ia fazer salto nem piruetas no ar, nada. Porque o trapézio, principalmente, são poucos que já começam com uma certa idade. Precisa ter o corpo bem leve. Tem uns que já é gordinho, emagrece na marra e depois volta o peso.

PEDRO – Ela fez a “Escada de...”

TABÃO – Escada de garrafa primeiro. Depois o segundo foi a Lira. Que era no ar, tem até foto, né? Depois que ela foi fazer, que é o mais perigoso, que é Escada Sete.

PEDRO – Com o portô embaixo.

TABÃO – Tinha, tinha. Com o portô embaixo. É uma pessoa que tem que ter muita responsabilidade....

PEDRO – Ela não falou muito desse portô. Quem que era?

STRINGHINI. PROFESSOR, PARTNER E MARIDO

TABÃO – O portô era o Stringhini. Ele foi portô de muita gente. Ele entrava no espetáculo... Era um amazonense com sobrenome italiano. O pai dele de criação, adotou ele pequenininho na Amazônia, e era italiano. Stringhini!

PEDRO – Ah! Adotou e ficou com o nome...

TABÃO – Adotou um casal. A Olga Stringhini, que era eu vim a conhecer depois de... já era uma senhora, casada... ela localizou o Stringhini e veio passar umas férias com ele e chegou lá e já quis fazer um número que ela fazia quando era mocinha. Era o Despenhadeiro, que salta lá de cima, e nós ficamos tudo olhando e não é que ela fez (risos)

PEDRO – Cai de punho, né?!

TABÃO – É... esse mesmo! Olga Stringhini. Essa foi uma época que...

PEDRO – Esse Stringhini aprendeu quando era criança e foi professor de um monte de gente, né?

TABÃO – É... e o Italiano era perfeccionista. Não só ensinou os números pra ele, mas ensinou também os segredos, as malícias, como, a hora, o tempo de sair da banquilha, sair do trapézio, hora de balançar os voos pra não chocar... é tudo sincronizado, né? Não é assim a olho não...

PEDRO – E como chamava o Italiano? O pai do Stringhini?

TABÃO – Se eu não me engano era Alexandre Stringhini

PEDRO – Mas você conheceu ele?

TABÃO – Não, não.

PEDRO – Só o filho dele, né?

TABÃO – Stringhini foi um bom palhaço no Norte. O palhaço no Nordeste, o nome dele era V8. Que naquela época surgiu os Ford V8. Então tudo era V8. Como aqui nós temos o palhaço aqui em São Paulo que tá aí na ativa até hoje. Romizeta. Quando surgiu a Romizeta, ele foi fazer um show e aí começaram... ele era pequenininho, gordinho, na época e parecia uma Romizeta. E muito nome de palhaço, ensaia, ensaia aquele nome e chega lá muda tudo, porque a galera passar a chamar de um determinado nome e fica, né?

PEDRO – E o Stringhini ficou muito tempo... teve muito tempo de convivência com você? Foi trocando de circo?

TABÃO – Ficou, ficou! Foi da minha infância até eu me casar, praticamente.

PEDRO – Aí ele mudou de circo?

TABÃO – Ele mudou em outras épocas e, às vezes, ele tava numa empresa e me recomendava, ou me ligava e eu ia e vice-versa, né?! Porque ele não era só um artista, ele era completo, ele era o capataz, montagem e desmontagem de circo,

mexer com corda, com lona, tudo que eu sei de nó, que poucos marinheiros sabem, que a gente aprende no circo a lidar com corda, né? Eu aprendi com Stringhini.

PEDRO – O Stringhini então ensinou várias coisas em vários campos, né??!

TABÃO – Ensinou! Ensinou! Vários campos. Cléa del Prete, virou uma baita artista, os Alves, a saltar... o Milton Fabbri mesmo tava me contando esses dias que quando eles foram assistir o “The Plates” aqui no Brasil veio um malabarista, melhor do mundo, um Alemão, e jogava a bola pro ar, dava salto mortal e pegava a bola girando no dedo. O Milton tava ensaiando, ensaiando, um dia o Stringhini viu ele ensaiando e falou “ta tudo errado, o tempo não é esse. Você ta jogando a bola, daí é que você vai dar o salto mortal e aí não da tempo porque a bola já chegou. Você tem que dar o salto mortal junto com a bola e vira e aí você pega”. Na quarta ele fez. Então... no arame bambo então, o homem era... ele descansava no arame bambo, balançava e ficava que, né? (risos)

PEDRO – Que que ele não fazia então né?! É uma pessoa de circo completa...

TABÃO – Nossa! E são poucos assim...

PEDRO – Era um gênio... e treinou homem, treinou mulher...

TABÃO – Ele chegou no Circo Universal nós éramos 12 meninada, dos Nogueira, Anita, Edna, , né? usa, era eu, o Bira, era muita criança que não fazia nada, tava só querendo aprender e ele pegou todo mundo e marcou e fez um espetáculo de criança, estreou tudo no mesmo dia.

PEDRO – Tipo um Charivari?

TABÃO – Não, não. Uma foi contorcionista, eu fui equilibrista de subir numa escada, equilibrando pirâmide, o Bira fez número de paradas e ele montou um espetáculo

PEDRO – Então vocês treinaram bastante

TABÃO – Ehh... pela linha de frente...

PEDRO – Meses?

TABÃO – Ano. Foi um ano. Não faz com poucos dias não. Só que ele era muito rigoroso. A gente ficava tudo ali, não podia conversar, nada! E não gostava que ninguém desse palpite, porque sempre tem uns, que ia conversar outro assunto. Que vinha falar de futebol “você viu o jogo de ontem?” “Agora não! Aqui é o ensaio”

PEDRO – E ele observava a aptidão de cada um?

TABÃO – É... é... porque não adianta o pai falar “ah, meu menino vai fazer arame” e ele ia testar. Testava uma coisinha ou outra e ele já dizia “não, esse aí vai ser mágico”, “ele não vai ser trapezista nunca, vai perder tempo. A gente vai malhar numa coisa que não da certo”. Aí já fazia o aparelho...

PEDRO – E ele acertava?

TABÃO – Uai, eu ele acertou na mosca! Senão eu não ia saltar. Saltei pra Charivari. Rolar e flap, pantana... e o Bira já dava salto mortal, então o Bira serve pra fazer parada. Eu tudo era portô. Mesmo duplo trapézio, quem fazia a força era eu, na escada giratória quem fazia a força era eu. Eu era o...

PEDRO – Da força, né??!

TABÃO – O portô. Tinha uma báscula que bate e ela tem um tipo de um trampolim, e o cara do o salto mortal e volta, vem no ombro e era eu que ficava embaixo, num era eu que caía no outro não. E assim tinha o espetáculo, né?. É como futebol, né??! Não tem o técnico?

PEDRO – E em seguida ele fazia também essas coisas, não só ensinava, né??!

TABÃO – Não, não! Ele fazia arame... ele era completo, o filho da mãe. Eu vi ele fazendo tranca, ser portô de percha, ser portô de escada sete, que eu vi. Eu o vi fazer arame bambo, ele fez barras, palhaço, era encarregado de capatazia. Porque quando ele chegou do norte, ele chegou com a mochila e não falou que era artista. Chegou no Circo Universal, pegou serviço de empregado.

PEDRO – ele nunca teve circo, TABÃO?

TABÃO – Não! O pai dele tinha lá, mas desmembrou da família, deu cirquinho e veio embora pra cá, praticamente de pau de arara, né? Chegou aí já era um moço e não tinha nada, não tinha roupa, não tinha roupa de artista, não falou que era artista. Foi Bauru, cidade de São Paulo, em 1947, por aí. Aí eu me lembro muito, ele limpava o circo, limpava tudo direitinho, aí ele chamou o filho do dono e falou “olha, como tem charivari, eu vou dizer que eu salto um pouco, trabalhei em circo pequeno, mas não tenho roupa, não tenho nada e eu gostaria de entrar no charivari, fazer uns saltos, que eu sou responsável, não vou fazer...” aí o Gumercindo chamou o mestre de chicote, o mestre de pista e mandou ver uma roupa que servia , né? Ele, de palhaço, deu maquiagem e ele se pintou, e ele falou “põe eu no meio, não me põe pra finalizar, né? Em nada, porque eu sei que tem profissionais aí”. E tinha um menino dos Alves, da família Alves que era o Tio Cida, o Jaú, que saltava bem, dava pirueta inteira, e que era o final. “E agora com vocês, o maior saltador brasileiro, salto flap mortal e tal tal tal”, tinha o Marrocos que dava salto mortal planteado e aí o Stringhini ficou no meio, aí ele falou “vai você V8”, ele deu flap, pirueta inteira, flap, pirueta inteira, flap, salto mortal, duplo e volta, pirueta inteira e para e cumprimentou, o circo veio abaixo... o Cida que fechava falou pro mestre de pista “manda eu agora, mas não anuncia que eu sou melhor do que ninguém, pelo amor de Deus, porque depois desse cara aí, eu vou fazer o que aí?” (risos)

PEDRO – Não floreia não (risos)

TABÃO – Acabou! Acabou com o baile! No outro dia já não era mais

empregado, já era artista. No outro já chamaram ele “pô, mas você tá perdendo tempo aqui...”

PEDRO – Escondendo o jogo, né?

TABÃO – E aí já foi, já mandou fazer uma percha pra fazer com o Toninho da Costa...

PEDRO – Nossa! Já foi pra aparelho...

TABÃO – Aí não... Pronto! Pegou a Clélia pra ensaiar, que era filha de criação do dono, uma moça bonita, mas não fazia nada... já foi ensinar ela a fazer arame, foi na oficina, já mandou fazer tudo na medida. Aí virou uma loucura, o cara era um...

PEDRO – Não parou de trabalhar...

TABÃO – Não! Aí já fez o passeio aéreo. Na outra semana ele já fez passeio aéreo, que salta de um trapézio pra outro, sem rede, né? que o Miguelzinho depois fez... Então foi assim...

PEDRO – E o Miguelzinho aprendeu com ele ou não?

TABÃO – Não! Não! O Miguel foi muito depois, mas fez o mesmo número de passeio aéreo.

RETORNANDO SOBRE CECÍLIA

PEDRO – Então, a Cecília pegou essa leva de adolescente, e ele treinando a molecada e aí depois ele fez o número dela?

TABÃO – Foi foi. Foi bem depois...

PEDRO – Que ela já tava com 17 anos já, né??!

TABÃO – É... mas aprendeu todo mundo, os Alves a saltar... tinha gente que aprendia no sacrifício, fazia, mas fazia errado, sem o tempo certo, então aquilo tinha saída. Que, né? Um voo, se não souber sair da banquilha, o outro aqui (demonstrando)

PEDRO – Tromba!

TABÃO – Tromba ou não alcança...

PEDRO – Erra o tempo, né? Mas o Stringhini era bom porque tinha feito muita coisa no circo com o pai dele... tinha aprendido com alguém lá...

TABÃO – É! Isso!

PEDRO – Ou porque ele era genial também?!

TABÃO – Não. Ele era um Pelé no futebol, essa é a realidade. Ele era bom. É que, né? Eu já peguei gente que parece que não tá aprendendo, tá só lembrando do que já fazia. Eu peguei cara assim. Bom, bom, bom! Agora mesmo quando a gente foi montar a Escola de Circo, tinha uma molecada da favela lá que você não precisava ensinar duas vezes que já dava salto mortal. Então tem cara que é assim... tem outros que não adianta, parece que você fala entra aqui e sai por aqui... faz mais errado ainda. É igual com a leitura, com a caligrafia...

PEDRO – E como é que a... esse número das garrafas aí ele tirou de onde? Já tinha visto alguém fazendo?

TABÃO – não... isso já conhece de circo, já tinha visto, já conhecia também. Só que maioria fazia de colocar a escada, com garrafa de madeira, tor, né?ada, assim o gargalo, tem mais base, é muito menos perigoso, pode dar contratempo que não cai, mas ele queria fazer em garrafa de vidro...

PEDRO – Eita nós! Cerveja?

TABÃO – Isso! Eu mesmo punha uma garrafa aqui (apontando o queixo), uma laje de vidro quadrada, quatro cálices, outra laje de vidro, quatro cálice, até onde minha mão alcançasse, aí eu punha um vasilho, aí eu subia a escada com aquele tudo de vidro...

PEDRO – No queixo...

TABÃO – É! No queixo. E eu... tinha 9, 10 anos, né? E o circo é assim... tem gente que quer fazer um mais que outro, né?

PEDRO – Então o Stringhini já tinha visto isso...

TABÃO – Tudo!!! Nada ele aprendeu àquela hora, tudo ele já sabia

PEDRO – E porque ele achou que a Cecília encaixava, né??!

TABÃO – É... tem pessoas que tem o olho clínico, né? Bate o olho... e você até na fotografia, tem gente que olha e fala “aquela vai dar”, cada foto linda, né? Convida pra desfilas, de moda, né? E tem uma que insiste, insiste, é como cantar, futebol... tem lá jogando pelada, um cara e fica assistindo e “psiu, vem cá”, aquele cara habilidoso. Porque tem o cara que é igual os outros, e tem os caras que sobressai mesmo, né? No circo também, no circo...

PEDRO – Você lembra se ela ensaiou muito?

TABÃO – Ensaiou. Ensaiou! Ensaiava bastante. Havia circo, tinha ensaio de peça que era das 8h às 11h, tinha circo que era das 10h a 13h, de acordo com o circo, o ensaiador. Quando era das 10 a uma, o pessoal era das 7h30 a 9h40, ensaio no picadeiro, pra num...

PEDRO – Tombar, né?

TABÃO – Exato. Tinha circo que o ensaio era 15 horas, agora acrobacia tem que ser cedo. Eu me lembro. Depois de ensaiar, correr, a gente ia embaixo... naquela época não tinha água encanada, né? Tudo era poço... a gente entrava embaixo da arquibancada, tinha aquelas latas com chuveirinho, né? Puxava a cordinha, né? cada um tinha o seu (risos)... aí já vinha aquele prato de aveia com ca, né?la pra ficar forte (risos), criança gostava, né?

PEDRO – E você lembra... você viu ela estreando?

TABÃO – Vi. Lógico.

PEDRO – E ela tava nervosa?

TABÃO – Ah fica, né??! Num tem, né?... é entrar atrás da cortina e dá um friozinho na barriga. Só que tem uma coisa, no circo, anunciou o seu nome, abriu a cortina...

PEDRO – Já era...

TABÃO – Você tá com a maior gripe do mundo, num quer falar porque você quer trabalhar e tal, é bem o contrário de hoje... hoje o cara quer atestado pra dar e vender... naquele tempo não. Ninguém quer perder o lugar do outro. A gente tá naquele... Nossa senhora... anunciou “e com vocês, ele, o campeoníssimo da Pelota, e pamm”, anunciou, entrou, acabou a gripe. Fazia tudo que você tinha que fazer. Depois que você voltava que vinha o lenço e você tava com febre.

PEDRO – Tem alguma coisa dos números com os casamentos da Cecília? Porque ela não quis falar muito, né?

TABÃO – Não! Não teve não. É tudo... casamento, é tudo a coisa que acontece. É uma sequência de... aí vai falar, o de circo só casa com de circo. Lógico! Ali é um mundo diferente. Todos os trailers em volta do circo, o aniversário a festa é ali, o natal é ali, vai batizar é ali, na rua não conhece quase ninguém. É muito raro acontecer que nem meu pai. Uma do público assistir e ficar fã e ir lá e querer autógrafo e ficar conversando e começar a namorar e... naquela época... casou! É pouco... existe, lógico que existe, não há regra sem exceção, mas 99% é do circo. Eu, por exemplo, não teria casado com a Gê se ela não entra com a banda do pai. Porque é convivência. O Ari namorou a Teresa, que é convivência. Todo dia vendo, vai no ensaio, tudo, termina o espetáculo, um janta aqui, o outro janta... tudo as mesas em volta do... e é por isso que 99% caso com artista de circo.

PEDRO – Mais pra saber se influenciou na hora de fazer o número...

TABÃO – Pode ser! Pode ser que influenciou. Ele um baita de um professor, ela doida pra fazer o número das concorrentes. Porque ele era portô de outras, né? Pode ser também, né? na época, né? Porque ela tinha casado, separado, não deu nada certo no primeiro matrimônio dela, voltou pra minha casa e ficou tudo... aí pode ser que tenha tido influência, né? São coisas assim que a gente... faz quantos anos, né??! (risos)

SOBRE MIGUELZINHO

PEDRO – Mais pra chegar no Miguel, entendeu? Porque primeiro você falou que...

TABÃO – O Miguel foi muito depois, muito depois, muitos, muitos anos depois. Porque ela tem 86, né??! Então vamos supor que ela tinha 30 anos com Miguel, ela tinha 56, vamos supor. Só que ela era muito bonita, a Tia Cecília. Fazia partner, né? Comigo.

PEDRO – Mas ela ainda tava no circo quando casou com o Miguel?

TABÃO – Sim! Lógico...

PEDRO – Mas 50 anos... porque ela começou com uns 14

TABÃO – Não. Eu digo o seguinte. Com o Miguel eu era solteiro, e eu fiz 50 de casado. Minha Gê faleceu já faz 2 anos. E ela começou a namorar o Miguel, quer dizer... ela chegou a me chamar e disse “esse rapazinho aí, poxa... ele é bonzinho, arma tudo pra mim, faz tudo, mas a gente sabe que, né?”, Aí, né?... Água dura bate em pedra mole e olha que maravilha... vivem juntos até hoje. Você viu, ela mora bem, né??! Nunca separou. Tem um filho, estudou advocacia, é um menino realizado na advocacia, quer dizer... porque eles têm uma diferença de uns 15 anos um do outro e ela comanda tudo ali, ela é... quer dizer, não foi uma aventura de querer agarrar artista não.

PEDRO – E como é que... então falar da trajetória do Miguel... ele trabalhou diretamente com você, né?

TABÃO – Ele começou comigo. Foi em 61, 62, por aí. Eu estava fazendo a temporada em Porto Epitácio e é o final da estrada de ferro Sorocabana e terminou a temporada, a gente pôs na rádio, pôs nos carros de som na rua, “precisa de homem, paga-se bem por hora”, pra desmontar o circo. Pegava muito homem, porque o trem ia de madrugada, tinha que carregar... terminava o espetáculo, né? Esse dia 15 para as 10 da noite acabava, quando era 4 horas da manhã não tinha mais nada no terreno. Eu era o capataz, eu que montava, desmontava, eu era encarregado. Então quanto mais homem, muito mais rápido, não perdia tempo fazendo uma carga bem feitinha, porque não ia no caminhão, tinha que levar só pra estação, tinha uma turma no vagão esperando, o caminhão era assim, vai chega um, entra outro, primeiro limpava o circo, depois arreava a lona. Dobrava a lona, já ia a lona, arreava os mastros, já tinha turma arrancando estaca. E eu usava aquele, né? Negócio, delegava cargos pra cada um, porque senão ficava tudo sobre mim. Eu pegava um capataz prático e “você é o encarregado da cerca”, era o, né? Nelson. Terminou e (faz gesto demonstrando), o último número, o trapezista estava balançando, o pano de roda já estava caindo. A turma ria comigo de capataz pelo seguinte... começava o espetáculo, deu a primeira parte, se tivesse 100 cadeiras vazias, aquelas 100 cadeiras iam saindo devagarzinho, sem, né? Sem fazer barulho, pra hora que terminasse tinha só as que tinha público, pra adiantar, ia tirando a cerquinha de dentro...

PEDRO – Isso ainda era dia...

TABÃO – Não! No espetáculo a noite.

PEDRO – Ta! A noite!

TABÃO – Tinha o espetáculo a noite, o público entrava, tinha o bar, com

trailer, com tudo, né?. Acabou o intervalo e começava a segunda parte, a barraca saía, saía trem, quando nêgo saía, cadê a frente? (risos) Tinha que ser assim, se não fosse assim, como que sai 4 horas da manhã com o trem?! Tinha que ser assim. Eu tinha um carrinho, com os pneuzinhos, né? pneuzinhos, que o pano de roda ia caindo e ia enrolando pra quando... então no último número não tinha mais pano de roda, a volta do circo. Mas era assim... a turma achava graça. Uma vez falei pro Dias, o Dias era um menino que fazia contorcionismo, tinha o cunhe-te, a caixa dele, era daqueles caras que encapava, punha... eu falei pra ele “Dias, cuidado com a tampa da caixa, porque eles vão levar pro caminhão, hein”. “Não, pode ficar tranquilo”, aí eu falei “faz igual eu, igual todo mundo, terminou o espetáculo, tira de dentro do circo, lá fora ninguém vai mexer, agora aqui dentro...”. Dali a pouco ele “cadê minha tampa da caixa?” (risos) Já tinha carregado. Então... porque lá era assim, era coisa de maluco, né?

PEDRO – Então tinha um capataz pra cada setor?

TABÃO – Não. Capataz era um, os outros era um prático que eu falava “ó, você é encarregado das cadeiras. Caminhão das cadeiras é com você. Vou te dar 10 homens, acabou você pode até tomar banho, porque já acabou, acabou seu serviço.”

PEDRO – Não precisa ficar completando o do outro...

TABÃO – Não. O pau quebrava, porque nêgo tudo queria ficar livre, né?

PEDRO – Tomava banho pra pegar o trem...

TABÃO – É... aí o Miguel falou... eu fui acertar os cartões, o Miguel peguei, né? Esse dia.

PEDRO – Ah, o Miguel apareceu, né? Esse dia

TABÃO – apareceu como homem por hora, mas ele era menor, cabeça raspadinha, ele parecia menino da Febem, aí eu pensei “não vai dar certo”, mas aí eu falei “você é menor, cuidado pra não se machucar, vou te dar serviço mais leve” e nada, ele encarou e eu vi que o moleque sabia até como fazia as coisas.

PEDRO – Será que ele já tinha desmontado algum...

TABÃO – Não! Aí paguei o cartão pra ele... antes ele tinha serviço na rádio lá... paguei o cartão dele e ele pediu pra ver se podia ir pra montar lá... eu falei “pode, só que nós vamos pra Paraguaçu Paulista e vamos de trem”

PEDRO – Longe hein

TABÃO – Aí ele falou “ahh eu moro em Venceslau”, aí eu falei “o trem vai passar lá e vai sair um misto antes”. Paguei ele, ele correu pra estação pra pegar o misto, pegar as coisas dele, pra quando eu passasse com o trem, ele tava na estação, mas eu...

PEDRO – Pensou que ele não ia...

TABÃO – Pô, o cara trabalhar a noite inteira, pegar as coisas dele e voltar pra estação? Quando o trem foi chegando na estação, tá ele com a maletinha dele... aí ele entrou no trem e vambora. Chegamos lá... montar circo, aquela coisa toda, daí ele ficou trabalhando na portaria, moleque inteligente, daqueles que você vê que...

PEDRO – Pegando ingresso?

TABÃO – Pegando ingresso, pondo na urna, vendo documento...

PEDRO – 16 anos?

TABÃO – É... moleque. Mas tinha mais gente, fiscalização, e ele lá, dando recado! Aí ele já foi e começou a me ajudar em outras coisas. Aí um circo queimou em Niterói, houve uma proibição praticamente, uma exigência demais, aí resolvemos ficar o fim de ano parado em Ribeirão Preto. Fazíamos isso, mas resolvemos fazer um tempo maior pra reformar o circo, fomos fazer uma lona nova...

PEDRO – Aproveitaram, né?

TABÃO – É... aí tinha o barracão em Ribeirão Preto, barracão grande que era uma antiga serraria, que eram parentes do meu tio, que uma das filhas dele casou com aquele pessoal. Moral da história, eu tinha que fazer uns acertos, uns serviam pra continuar, outros não, iam montar companhia nova, aquela coisa toda. Só que o Miguel... eu falei pro João Careca, “oh, o Miguelzinho vai ficar com a gente. Esse cara aí, eu preciso dele”

PEDRO – Você gostou...

TABÃO – É... “ele vai ficar comigo lá em Ribeirão, fazendo a lona”. Pra te ser franco, 3 dias depois eu já largava ele cortando a lona, com as medidas e tudo, ele virou... a profissão dele, montou fábrica depois, muitos anos, né?

PEDRO – Mas isso assim, ele viajou pouco também?

TABÃO – Não, ele não... ele viajou muito comigo, mas eu digo assim... de subir de posição...

PEDRO – Pra chegar a cortar lona...

TABÃO – Tinham 2, 3 meses comigo...

PEDRO – Porque você disse que ele desmontou, montou, foi pra bilheteria e já pulou pra lona

TABÃO – Não, ele foi pra portaria, ficou me ajudando na capatazia, depois ele ficou um profissional como capataz, quando foi... porque você coloca um que fica só por conta de cerca, quando você vê que fica de letra, você passa pra outro pra ir remanejando, porque você precisa de ensinar, senão você fica sozinho fazendo tudo e não pode. Você vai delegando e dando cobertura, não é chamando atenção... eu ensinei muita gente, mas tem que saber também. Não pode exigir que o cara de um dia pro outro... aí não dá, aí ele vai cair fora, esse cara não tá satisfeito nunca, e não é bem assim... aí o Miguel ficou como se fosse da casa. Ele já era piolho da casa. Aí

viajamos pro Nordeste. Na primeira viagem, ele foi amarrar carga, caiu de cima do caminhão e quebrou o braço, engessamos, ele viajou com o braço engessado. Na primeira viagem. E falei “fica aí”, aí ele “Não, mas esse outro braço ta bom pra fazer aquilo...” aí fomos viajar de navio... Ihhhh foi muita viagem.

PEDRO – Ele tinha parente...

TABÃO – Olha, eu vim conhecer aqui em São Paulo, a mãe dele, que mudou pra São Paulo. Tinha um irmão que era pastor de uma igreja, que eu lembro. Que eu fui no enterro da mãe dele. E tinha um outro irmão, que ele montou aqui... trouxe pra cá, fez um ponto e fez pro irmão pra mexer como chaveiro. Viajou muito tempo com a gente. Depois de muito tempo, de vários e vários anos... ele ta em tudo que é foto da família que eu tenho guardada aí. Aí quando o Miguelzinho começou a namorar minha tia e acabou dando certo, até hoje, né? E a chegar numa certa idade, os dois, nasceu o menino, que é o Fábio que hoje é advogado, menino fora de série. E... ele foi mexer aqui em São Paulo, viajou como capatazia de circo, não fez o número mais, fazia só a capatazia.

PEDRO – No circo, depois de fazer a capatazia, ele começou a fazer número também?

TABÃO – Não! Antes da capatazia ele só fazia... começou com palhaço, entrava pra completar... porque ele não era palhaço.

PEDRO – Tá, mas depois que entrou pra fazer essas coisas... montar e desmontar...

TABÃO – Ele foi um empregado que foi sendo um misto de funcionário e meio artista, galgando que nem uma escada que vai subindo de degrau em degrau.

PEDRO – E o que que ele fez meio artístico que você ta falando?

TABÃO – Ele fez passeio aéreo...

PEDRO – Aprendeu com quem?

TABÃO – foi um pouco com os trapezistas, um pouco com o Aberlazinho, é daqueles que quer...

PEDRO – O aparelho já tava lá?

TABÃO – Não, não, não! Aí vai na serralheria, comprei tudo, cada um dá uma opção, altura de trapézio, quem conhece, quem não conhece. E o danado foi longe, foi ensaiar, ensaiar... aí fez o passeio aéreo. E meu irmão que botou... como ele era Alípio Gomes Miguel, meu irmão botou “Miguel Pérez, cubano”, dum país lá, né? (risos) E fazia o trapézio, chama passeio aéreo.

PEDRO – Esse foi o primeiro dele?

TABÃO – É. Fora que ele entrava no Taxi Maluco, tudo, né? Fazia bilheteria, fez borderô, ele era prata da casa, sabe?!

PEDRO – Chegava, olha ta precisando de alguém pra entrar no Taxi...

TABÃO – não! Ele mesmo se oferecia. “Precisar, eu vou”. “Ixe, agora eu preciso de pelo menos um, que tem que estourar...”, e ele “eu, eu, eu”

PEDRO – De tanto olhar, já sabia do que precisava...

TABÃO – Já.. já. Que não era aquela entrada cômica, não precisa ser um profissional que todos os holofotes em cima dele. Não! Não era o Pimpino, era o Pimenta. O Elton, o Bira não, que já tirava de letra, né? Ari e o Miguelzinho era daqueles que se era, né? Era necessário entrar... a Tia Cecília entrou, passageira, né? Então ela entrou. Tia Cecília também entrava, não tinha esse, negócio não. “Tia...”, “sim. põe no meio, eu sei como que é, já cansei de ver”. Não tinha problema não. Aí fizemos... Miguel viajou muito, aí quando ele saiu da gente, ele foi... perdi 3 lonas seguido, perdi uma carreta num acidente, deu uma degringolada na vida e antes que eu ficasse devendo, eu passei meu material pra outro e fui trabalhar de gerente de artista...

PEDRO – E quando a carreta virou não dava pra aproveitar nada?

TABÃO – não. A carreta eu vendi pra um desmancha, tenho foto dela aí

PEDRO – Mas as coisas não, né??!

TABÃO – O quê? O circo?

PEDRO – É

TABÃO – O circo eu, né? Negocieei, vendi.

PEDRO – Por causa da carreta, né??

TABÃO – Não. Porque eu perdi 3 lonas seguidas. Você sabe quando fica desorientado... naquela época, vender um terreno que hoje vale 600.000 e faz a lona e dali um mês você não tem a lona nem nada.

PEDRO – E você perdeu essas lonas como, TABÃO?

TABÃO – Coisas de ciclo, né?... E foi uma época que não foi só eu, foi muita gente.

PEDRO – Aí leva embora?

TABÃO – Acaba com tudo, rasga tudo, você não tem... fica aquela pedaceira. E você da graças à Deus que ninguém morreu.

PEDRO – Não dá tempo de descer, né?!

TABÃO – Não! E eu tava com o Milton. Tem uma foto que tá a lona, aquela pedaceira enrolada. Eu tava assim, tá ele... Foi quando chegou uma hora que vamos ver o que a gente faz. Aí um “pode ficar tranquilo, que eu vou com o fulano, com o ciclano”, como que você vai ficar com um cara que você tem que pagar 5.000 na semana e não vai trabalhar. Eu trabalhei uma época grande, com o pano de roda, choveu, não tinha nada. Circo de verão. Eu fui num delegado...

PEDRO – Um calor também, né??!

TABÃO – Matinê não podia trabalhar, só a noite, porque no sol não dá. Eu fui

num delegado, numa cidade Laranjal, perto de Muriaé... que o espetáculo era bom, só que não tinha lona. Aí o delegado falou “circo sem lona, eu não vou permitir”, aí eu falei “e o rodeio? E a arena? Eu to copiando o que vi na Europa, na Espanha. O jogo de futebol aqui tem cobertura?” - “Não” - “Então! O futebol não é um espetáculo?”, ele ficou me olhando e falou “É”. “Arena na Espanha... o Circo na Europa, a maioria não tem lona, não tem perigo de incêndio, não tem perigo disso... é uma casa de espetáculo ao ar livre. E como é que é os shows aqui no Parque de Exposição? Tem cobertura?”, Aí ele falou “Não” – “Então, por que que só o circo não pode? É o circo de verão, eu vou anunciar Circo de Verão, vai quem quer. Se chover nós não vamos funcionar, lógico. E a matinê no sol também não”, nós não tínhamos lona, aí ele falou “É, você tem razão...”

PEDRO – Só o pano de roda?

TABÃO – Só o pano de roda. Aí a gente botava o pano de roda...

PEDRO – A arquibancada...

TABÃO – Choveu uma semana inteira e eu não consegui estreiar. Tinha uma... do lado tinha uma rinha de galo, chegou a 0, todos os meus trocados foram saindo... e , nessa rinha de galo, morria 5, 4 galo de porrada, ficava cego , né?... aí os caras me davam os galos. E a Lindinha, a cozinheira botava na pa, né?la de pressão e era galo de manhã, galo a noite, era galo todo dia, mas foi uma época que você tem que passar...

PEDRO – E dava pra montar aéreo só com pano de roda?

TABÃO – Lógico! Levanta os mastros

PEDRO – Ah tá! Entendi

TABÃO – O voo acontece do mesmo jeito, não depende da lona, a lona é só cobertura.

PEDRO – E luz você tinha também?

TABÃO – Sim! Tem tudo! Luz tinha os holofotes né? Eu cheguei uma época que eu precisava de uma luz muito boa no picadeiro, porque o motor começou a dar problema de correia, quando o terreno era arenoso, as estacas afrouxavam, bambeavam, não tinha como, era problema. O que eu fiz? Eu fiz quatro caixas, cocho – que nós chamávamos de cocho – com as lâmpadas de farol de Alfa. Então eu punha 12 farol de Alfa no postinho, e embaixo uma bateria grande, que eu tinha que “tuga”, carregava o dia inteiro e dava 3 horas de carga espetacular. O espetáculo tinha 1h45, quando “papapapa” (cantando abertura), acendia tudo... “que luz tem esse circo, que maravilha”. Porque a luz de motor da cidade ficava querendo apagar, né??! E a lâmpada da rua era tudo amarela. “E cara, como é que vocês têm essa luz?”, Num era, num era holofotes, era farol. Você comprava nas oficinas, queima alta, e eu tinha um monte de farol, em toda cidade a gente ia nas eletricitas

comprar farol de Alfa, tinha muito Alfa naquela época e as baterias eu comprei quatro novas, então eu fiz isso. Tive problema com motor de luz... muitos anos... a cidade não tinha... era tudo grupo gerador, né... isso eu to falando tem anos. E a meia-noite, 11h tudo apagava, todo mundo andava com uma lanterna pra clarear, né? E a gente usava esse tipo. Eu usava... porque tem um tipo de gerador que é o alternada, e tem a contínua que só serve pra solda e pra acender lâmpada, não serve pra motor, pra geladeira, televisão não serve, queima, derrete, porque ela é de solda, a contínua. Então eu comprei uma contínua só pro picadeiro e passei de trailer em trailer, de barraca em barraca avisando “quando passar pra contínua, não liga nada que queima. Não Liga! Rádio... porque derrete”. Ela é uma luz de solda, lâmpada pode acender, que fica braaanca! Agora a alternada, 60, 50 ciclo, você põe rádio, põe tudo. Que é... hoje deve ser igual. A contínua usa em pista de bate-bate. Teve problema, eu falei “Traz uma contínua aí” e funcionou tudo. E chegamos em São João do Caruaru, Paraná, e dos artistas falou “Pô, tava vindo com essa conversa de economizar luz pra luz do picadeiro ficar boa... você acha? Luz é luz! Se acende lá, acende a televisão.” O primeiro foi do Tangará, um radinho que ele tinha, chegou derreter. Geladeira queimou umas quatro naquele dia. Eu falei “fala com ele!”, com o cara que falou que eu tava mentindo. Eu não avisei? Se eu não os avisasse podia falar “Pô Tabajara, você não avisou a gente, né?”, mas eu avisei um por um. Agora o cara lá falou que eu tava economizar luz. Derrete! A contínua derrete! E meu pai fez muita coisa também. Era sequencial que não existia naquela época: era um rolo de madeira, com uma fita de cobre, uma agulha da vitrola e o negócio ia... passava na madeira, apagava, passava na madeira...

PEDRO – E aí a gente já perdeu o Miguel, né?

(risos)

TABÃO – Ihhh não! O Miguel parou... ele fez... foi quando minha tia ficou em São Paulo.

PEDRO – Mas tem antes ainda, TABÃO!

TABÃO – Foi quando ele foi ser capataz de circo.

PEDRO – Que foi quando você perdeu a lona. A terceira lona...

TABÃO – É... é!

PEDRO – Até aí ele ainda tava com você

TABÃO – Viajou muito tempo comigo. Mas aí cada um achou um negócio melhor...

PEDRO – E ele já tava casado?

TABÃO – Já! Aí eles vieram pra São Paulo. Ele foi ser capataz acho que circo lá dos Robatine do Carlo, lá pra Amazônia. Que aí ele já era carta marcada, já conhecido. Aí minha Tia Cecília ficou em São Paulo, que ela tinha uma casinha em

São Paulo, que ela já tinha comprado muitos anos antes. Aí ele voltou e foi montar um número pra fazer cachê, em aniversário, festa, com uma cachorra que ele ensinou. Minha tia junto com ele...

PEDRO – E isso ele aprendeu em outros circos?

TABÃO – é... aprende, aprende. Circo você aprende tudo. O cara que tem boa vontade ele fica... Por exemplo, aqui tem professor ensinando cachorro lá na pracinha, se eu ficar lá sentado, em quatro aulas eu já matei a charada, né??! O que ele faz... dá o petisco... tudo ali você... agora o cara que não quer aprender, não olha. Aí ele foi ser capataz, veio a Puc e foi trabalhar em festa. Você tem a fotografia que ele foi no Silvio Santos.

PEDRO – Puc?!

TABÃO – É! Puc!

PEDRO – Uma cadela?!

TABÃO – É. Uma cadelinha. E foi trabalhar naquela Kichute, foi fazer propaganda na televisão.

PEDRO – Ele fez o número pra fazer...

TABÃO – Em circo, fazer cachê... o que aparecesse. Eu também fui trabalhar com pombo com a Gê, festa de aniversário, festa de firma, nós tudo ia...

PEDRO – Quando você viu esse número com a Puc, já tava pronto?

TABÃO – Já tava pronto! Ele já trabalhava com ela. Ensaiaava todo dia. Essa cachorrinha dele era uma mestiça, né?... fox, paulistinha, né? Salta muito. Aquele cachorro faz o que você quer, muito rápido. Aí ele foi... Aí como ele era conhecido por fazer lona com o Antenor, vieram pra ele fazer uma loninha. Aí minha tinha uma máquina, Elna, daquelas máquinas elétricas, e naquela época era algodão trançado, linha 24, ele cortou a lona e foi lá no fundo do galpão do Jair e fez a lona, ficou muito bonitinha, aí já pediram pra ele fazer outra lona, aí foi quando o negócio cresceu, aí ele comprou máquinas e veio a época das máquinas de solda, aí foi quando pesou pra ele... teve que passar pro plástico, acompanhar a evolução. Os que não acompanharam, acabou. Quem vai fazer de tecido? Aí ele subiu tanto que ele comprou um barracão, ele tem salão, tem escritório e ta aberto até hoje e a moça ainda trabalha lá pra ver se ainda recebe. E ele ta com problema no joelho, pra entrar no carro tem dificuldade... só não ta andando de andador não, mas ele fez cirurgia no joelho, várias vezes...

PEDRO – E a Puc durou quanto tempo? Quantos anos?

TABÃO – Ah não sei, mas durou bastante anos. Aquele Puc durou muito, eu morei ali do lado, era vizinho dele, era todo dia ele saía dentro da Variante dele e ia fazer circo. A Puc doida. E eu ia com os pombos, né? Cesto de pombo. Primeiro eu fazia de ônibus. 40 e tantos pombos, levar tudo no ônibus, aqueles vestidão, aqueles

aros e ficar no ponto de ônibus. Eu entrava pelo fundo e a Gê pela frente, só que a gente não ia no horário de rush, né? Porque o espetáculo era bem mais tarde. Nós pegávamos tudo ali na praça, no parque Dom Pedro II, que ali pegava pra todo lado, né? E depois, o primeiro dinheirinho foi o que? Foi comprar um carro, né?! E aí pagar as prestações e luta e vai...

PEDRO – Mas aí tem uma coisa que é interessante... Aqui em São Paulo era melhor pra fazer cachê do que em outros lugares/

TABÃO – Sim! Cachê era Rio/São Paulo. Só que São Paulo, melhor. Por quê? Hoje acabou! Praticamente não tem nada! Naquele tempo tinha uma média de 40 ou mais circos nos bairros. Todo mundo fazia bairro. Fora o Piolim, que podia ir lá uma vez por mês e fazia uma semana. E eu trabalhei nos Palácio, trabalhei no Querosé, né? trabalhei no Batista, no Miltinho.

PEDRO – Vários circos que viajaram, acabaram montando uma praça...

TABÃO – Ficava uma semana aqui, trazia aqueles shows de rádio, né? Zé Betio, trazia dupla, tinha o Canal 11 que era... aquele Boy Marino que fazia Telecatch, tinha ringue.

PEDRO – Mas o circo não andava mais?

TABÃO – Mudava de bairro

PEDRO – Só de bairro?

TABÃO – Só de bairro. Muito circo mudava de bairro, mas é que tem bairro que não acaba mais. Então... eu trabalhei 1 ano e 7 meses só fazendo show em circo. Depois aprendi fazer aniversário. Numa casa tinha aniversário, salão de festa. Aí eles ligavam, porque todo lugar que ia, dava cartão e como se fosse eu o espetáculo. Eu não tinha espetáculo nenhum, eu tinha o telefone de todo mundo. Então “eu quero um número de cachorrinho” e eu “pois não”. E eu tinha até o cachê dele, se era 300, 200, o que for. Mágico era o Rocan, o Magrini, e tinha o número de cachorro, Marcondes com o globo, em festa de firma grande que queria o globo, a gente tinha também e tem um preço porque tinha caminhão, tinha gente pra montar e desmontar, mas tem gente que quer o globo, festa grande, em firma, na Bosh, por exemplo, que queria o espetáculo, queria tudo e eu pegava aquela relação e falava “amanhã eu dou a resposta, pra ver na minha agenda, que tá lá no escritório”, conversa... Aí era numa segunda, confirmava com todo mundo, batia o martelo. Tinha o caixa de pagar, porque a vezes me dava cheque, 10 dias, 5 dias, ná? E eu peguei a fama que pagava na hora do show, aí todo mundo “eu vou com o TABÃO”, mas aí eu dava um jeito, porque tava sempre caído, né?

PEDRO – foi muito difícil a transição aí, TABÃO?! De você parar de viajar, aquela coisa toda agitada de viagem...

TABÃO – Não, não foi não, porque eu continuei...

PEDRO – Cachê...

TABÃO – Cachê é mais trabalhoso e eu fui a zero, por isso é que foi difícil, eu vendi meu ônibus, vendi muita coisa, era muita despesa. O primeiro que eu fui viajar depois que eu parei mesmo, foi pro Barri. Que aí ele “compadre, você vem comigo”. Aí eu saí de Colatina no Espírito Santo pra São Luiz Gonzaga no Rio Grande do Sul. Aí do Barri, eu saí pra parar em Ribeirão. Minto! Em São Paulo. Foi quando eu vendi o ônibus e comprei a casa e pronto, aí fiquei em São Paulo só fazendo cachê, só aniversário. Aí eu fui assaltado. O meu filho foi assaltado. Aí todo mundo ficou assustado. Eu fui pro de Roma, fazer gerência. Aí a Gê foi pra lá com as crianças...

PEDRO – Pra Ribeirão?

TABÃO – Não! Onde eu tava? Chegou lá em Carazinho. Não!... Chapecó! Pati, Dani... chegou lá com 5°C negativos, naquela época. Aí vieram pra São Paulo, eu vim junto, vendi minha casa e comprei em Ribeirão, aí eles ficaram tudo em Ribeirão.

PEDRO – Foi pra terra do Piolim

TABÃO – É... você viu lá em frente o shopping? Aí é porque meus pais, né? Primário eu fiz em Ribeirão, meus pais moraram lá. Antenor saiu de Ribeirão. A raiz deles é lá, né?

PEDRO – É... tem muito lá, né??!

TABÃO – Tem. Tem Robatini, Biriba tá lá... Biriba já tá com uns 90 anos já...já teve mal agora esses dias...

PEDRO – Teu pai...

TABÃO – É... e Roberto Robatini. Se eu montasse escola de circo lá ia ter professor que não acaba mais e bom! E com salário desse tamanhinho... mas não deu certo escola de circo, não aprovaram lá...

PEDRO – Mas tem particular lá...

TABÃO – Tem! Tem! É um dos meninos que trabalhou comigo. Eu conheci eles no shopping fazendo perna de pau... família lá do Norte que vieram

PEDRO – O Miguel chegou a ir pro exterior fazer lona? Ou só montar lona?

TABÃO – Ele pegou uma rede de cachorros e companhia Ltda, era Cães e Cia. Eles faziam um desfile, no shopping, tudo acarpetado, um luxo... desfile de cachorrinho, né? Aquelas madames com os cachorrinhos e lá tinha vendas e compras de cachorro, cachorro com medalhas assim... era cachorro de raça, e cachorro de pedigree, tudo caro... shopping, né?... e foi uma época que começou essa loucura de shopping, de pet, porque não tinha. Aí essa firma estourou aqui no Brasil. Aí o Miguel foi pra Espanha, montar lá nos shoppings de lá, com o material dele.

PEDRO – fazia aqui e levava o material...

TABÃO – É... eles expandiram. Vieram da Europa pra cá, aí eles gostaram... viram o material do Miguel... Porque eu trabalhei com o Miguel também, numa época, quando eu tava em São Paulo fazendo cachê, eu montava circo pra ele, ele me pagava X e eu ia...

PEDRO – Ele usa vários tipos de plástico, né?! Pano de roda é um...

LONAS MODERNAS

TABÃO – É que é o seguinte. A grande influência chama-se peso! Qualidade e durabilidade. Um pano de roda de 500 vai durar muito mais do que o pesadão, que o nêgo vai arrastar, é pesado, precisa de máquina pra levantar (Munck). A lona não tem jeito, tem que ser KP 500, porque aí você faz o fardo, ensaca, aí é um Munck que pega ela e coloca em cima do caminhão. Eu já coloquei sem Munck, mas aí é prof. Pardal, né? É uma rampa, cordas e “roup! Roup!” (demonstrando), subindo a rampa. Os outros não, aluga Munck... depois é que aluguei também, né? Munck pra carregadeira

PEDRO – Lona em cima é KP 500

TABÃO – KP 500 é a de cima. A de volta, tem uns circos que aí é KP 1000, depois viu que é besteira, que KP 500 trabalha em pé, mais leve, tem os ganchos. Todas elas têm plástico aqui, plástico aqui e no meio uma tela trançadinha que se você fizer um corte com uma gilete, você enfia o dedo ali e você não rasga. Se não tiver aquela tela... (faz som como se tivesse rasgado). Tem uns plásticos aí que você compra, que se fizer um corte, pronto!

PEDRO – Então pelo que você falou não tem só KP 500, tem outras...

TABÃO – Tem KP 500, tem KP 1000 e KP 1500. A Sansui (marca) é a melhor

PEDRO – A 1500 é a que faz a cobertura...

TABÃO – A cobertura! É a maior.

SOBRE MILTON FABBRI

PEDRO – Bom, agora vamos falar um pouquinho do Fabbri. Porque o Fabbri é assim... o que eu achei um pouco confuso ali, é que ele não lembrava muito os anos, né? Que o avô dele que...

TABÃO – Eu conheci o pai. O pai. Sei que o avô e o bisavô era... isso eu sei. Porque os Fabbri vieram da Itália e são antigos, né? E o Fabbrinho que era... eu não sei o nome do pai dele porque todo mundo é Fabbrinho, Fabbrinho, Fabbrinho, né? A mulher dele é muito linda, a mãe do Milton, era top de linha no espetáculo, né? e marcava, né?

PEDRO – Fazia o que?

TABÃO – Era circo-teatro, né??!

PEDRO – Ah ta! Atriz.

TABÃO – E o velho fazia parada de cabeça, né? Ele era do picadeiro. E ela forte, muito bonita, né? no teatro. Chamava Ingênua, né?! Agora, trabalharam no Circo Teatro Universal eu era menino. O Milton também, era molequinho. Depois eu fui ver aqui naquele que foi pra contratar no circo grande e eu tava no Circo Grande e ele sabia que eu tava lá e aí eu “vai lá na Dona Helena” e tal. E ele foi conversar e eu não me meter na conversa dele...

PEDRO – Isso era o...

TABÃO – Alaor Prata que era o... a gente fala Alaor Prata, mas é Alaor Seyssel, ele é dos Seyssel, do Arrelia... daquele povo lá. Casado com a filha do Piolim, né? A Ariel, né?... um baita de um artista. O espetáculo era muito bom, de primeiríssima. Eu fazia parte do elenco, na época que eu fazia tudo na bola. Eu deixei de fazer muita coisa, quando eu fui dono, porque aí você arma e desarma tudo...

PEDRO – Não dá mais tempo...

TABÃO – Aí você não ensaia mais. Aí 5 bolas, comecei errar, aí não dava mais. Enquanto a turma tava ensaiando, eu tava vendo praça, indo em rádio... pra ganhar dinheiro, né? É a vida, né? Foi quando o Milton te falou que o homem não quis e eu chamei o homem “você não quer um cara pra entrar de acróbata, pra saltar...”, “mas eu não to sabendo... Milton, volta”

PEDRO – Esse é o Circo Garcia?

TABÃO – Não! Esse chama Super Circo. Foi quando lançou no Brasil o Supermercado e aí ficou uma coisa assim que era...

PEDRO – Usava Super pra tudo...

TABÃO – O nêgo tava acostumado a comprar no balcão e subir na escada...

PEDRO – Armazém, né?

TABÃO – Aí a gente entra com o carrinho e vai pegando? E como é que paga isso? (risos) Uma inovação muito grande. Aí o Alaor já meteu SUPER Circo... supermercado... ficou o super e colou. E ele trouxe o Pinter, que era o mágico grego. Mandou me buscar, que eu fazia o mesmo número do cara e ele queria botar paralelo. Depois nós chegamos a conclusão de que se pusesse diferente, agradava mais. Porque se for paralelo, o cara olha um e não precisa olhar o outro.

PEDRO – É... escolhe o que vai olhar, né?

TABÃO – É! Pela roupa... a não ser por um número que nem o meu... Eu fiz um número... acabou que não tô falando do Milton, né?

PEDRO – Não!

(risos)

PEDRO – O Milton, ele foi... você deu um pulão aí. Do avô que, que tinha a mãe dele que era atriz...

TABÃO – Que foi o que eu conheci, né? O pai e o avô. O Fabbri que era amigo do meu pai. Eu era molecão. Mas o Milton era criança, nessa época. Depois eu vi o Milton aqui. Ele fez dupla com o Abelardo Pinto, sobrinho do Piolim, que foi fazer os números que eles fizeram. Porque o Abelardo era outro grande professor. Que a Dani conhece. A Dani fez alguma coisa no picadeiro na 'época... era com o Abelardinho. Abelardinho era um baita de um...

PEDRO – Filho do Piolim?

TABÃO – Sobrinho. Era sobrinho. Ele é filho do irmão do Piolim. A mãe é japonesa, por isso que Abelardo é tipo assim (demonstra). Já faleceu. Faleceu moço. Da um dó, né??! Merecia estar até hoje aqui, menino bom... Aí tinha o irmão dele, o Valter. A Doralice era a mãe, né? que era japonesa. E o pai que era o Raul Pinto. E o Abelardo, era o Abelardo Pinto e o Abelardinho era Abelardo Pinto Sobrinho. Piolim era Abelardo, né??! A gente até brincava que tinha um primo que era Décio Pinto e tinha o Rolando Pinto (risos). A gente fazia gozação, nessa época, né? por causa do sobrenome, né? Mas aí o Milton com ele, foi.... aí só trabalhou em circos estrangeiros. Foi embora pra lá, foi pros Estados Unidos, viajou... fez a Guiana duas vezes, Georgetown, Paramaribo... Bardados, Aruba... ficava pra lá. Fez Chile, naquele aniversário... que tem uma festa por ano e todos os circos mandam as atrações, foi quando ele tava no Circo dos Pensado. Hoje eu tenho uma amiga dos Pensado até hoje, que manda no face, né??! A Mulata Pensado, ela é filha do Romeu Pensado e eu encontrei com ela agora... Nossa! Chorou! Porque ela tinha 8 anos, eu dei aula pra ela aprender tudo...

PEDRO – Mas quando você trabalhou mais tempo com o Fabbri, foi no teu circo...

TABÃO – Foi no meu circo. Mas primeiro foi no Super Circo, que ele veio e eu tava lá, pra uma temporada. Aí eu fui embora pro Arlai, aí ele fez dupla com o Abelardinho. Do Abelardinho que aí ele foi embora. Fez número que era o primeiro aqui e único... Trabalhei também com ele no Barnun Circus.

Você vê... um cano de 8 metros por 60mil, se abre a boca, nêgo dava 100, porque ninguém achava aquele material. E era um material...

PEDRO – E ele cortou todinho...

TABÃO – Lá no exterior...Aqui não! Aqui era só metade. Aqui era contratado. Lá andava de avião, tem que levar com ele. É que nem eu... eu tinha uma bolsa assim, que hoje eu não sei como ia viajar, negócio de metal eles enchem o saco. Naquela época a gente ia de avião pra todo lado, com minha bolsa assim, tudo cromado, eu montava tudo, 5 bolas, tudo, facão cromado. E hoje essa frescura, com aquele negócio de sequestrar avião, né? Pô é só olhar o que to levando. Eu não pude levar um grampeador, como é que eu ia levar aquele facão cromado que eu ia...

PEDRO – Tinha que despachar, né??!

TABÃO – Não. Viajava comigo, no avião.

PEDRO – E quando ele comprou os elefantinhos, vocês viajaram juntos também...

TABÃO – Sim! Quando ele voltou que foi parar, ele chegou com os elefantes aqui e não queria mais ser empregado de ninguém. Então ele tava procurando e encontrou comigo e eu tava com o circo. E ele já tinha trabalhado comigo de tudo quanto é jeito. Mas aí “agora, no momento, eu não vou contratar, eu preciso, é uma atração. Tem a Nora que quer trabalhar comigo, um elefante e 4 leões”. Porque sabia que eu era peitudo, ia pro Nordeste, ia pra todo lado. Os outros ficavam só aqui. Aí ele falou “mas nós vamos fazer negócio, é comissão” – “aí já é outra história, vamos ganhar muito junto, quanto mais eu fizer, mais eu vou te pagar” – “Eu quero ganhar muito”. Aí pronto, né? Foi quando levamos na Dutra, o elefantinho rasgou o plástico... aí veio outro elefante, já era 3 elefantes. Aí cada bola de espelho, holofote. Aí fizemos... fomos bem! Fomos bem!

PEDRO – Aquele elefantinho que tem a foto com a Dani, era dele?

TABÃO – Era dele

PEDRO – A Dani conta que teve um elefante que morreu na beira do Amazonas com vespa, não era esse, né??!

TABÃO – Não. Não. Ali era leão. Ela deve ter feito confusão.

PEDRO – É... ela fez confusão

TABÃO – Os leões, não foi vespa, foi marimbondo... como é que fala?... não é marimbondo... abelha africana, lembra? A balsa entrou na beira da mata e veio aquele monte. Eu salvei uns com cobertor, botando fogo e fumaça, me morderam bastante. E um, ficou deste tamanho a cabeça (mostrando) e morreu

PEDRO – Ah, mas leão. Os elefantinhos estavam muito...

TABÃO – não. Os elefantinhos não foram no Amazonas e nem morreu no meu circo. Depois que nós dividimos, por uma série de razões, nada de criar problema, só uma oferta... o cara te oferece mais nem o cara pode perder tempo nem você... se você não tem condições, não tem um circo pra 5000 pessoas, tem pra 1000, é diferente. Aí o elefante deles saiu comigo, foi comigo numa boa, foi morrer lá nos Neves. Foi saindo e já morreu lá.

PEDRO – Coração...

TABÃO – É...

PEDRO – E ele falou de uma história que ficou um pouco confusa pra mim dos 3 elefantes, do caminhão que...

TABÃO – Ah! Esse não é dele! Foram os Portugal... O Tihany, o Tihany comprou...

PEDRO – Ah... ele só mediu a compra?

TABÃO – Só mediu! Que nem eu! Fui mediador de muita coisa. Por exemplo, em animais você ganha dinheiro assim, um procurando e outro querendo vender, você fica na sua e diz “quanto você quer?”, aí o outro “Taba...” – “eu vou achar pra você. Até tanto eu vou ganhar o que? Porque aí vou correr atrás, vou telefonar, vou pegar...” – “ah não, esse tanto é seu”. E já ta vendido já, né? (risos). Isso eu fiz. A Dalva chegou pra mim e tinha um cara que o comprou o cilos lá no Paraná pra botar café, geou e ele perdeu o café, e ele queria vender os cilos e eles davam barato. Dava por 10mil da época, muito barato. Ele tinha 22 mil pra oferecer. Muito barato! Eu achei quem oferecesse 22mil. Eu gastei 2 com o transporte e ganhei 10. Só fui aqui e o cara falou “você me quebrou o maior galho do mundo”. (risos). E isso é coisa de café, você chega lá e tinha novidade de tudo quanto é jeito.

PEDRO – Interessante...

TABÃO – Porque tem quem quer vender, tem quem quer comprar. Tinha a Gazeta Esportiva... Tito Neto tinha a Gazeta Esportiva. Eu tenho até uma página em casa, se você quiser ver, eu tenho até aqui que ta anunciando que ia inaugurar o Circo Rosário de Antenor Pimenta, porque era tudo no nome do Antenor. Porque quando eu fiz um negócio com a Caracu, em fiz um negócio e depois de tudo arrumado ele falou “Seu Tabajara, eu quero pra nós assinarmos...” e ele tinha razão, tava só vendo a minha cara, conversando... ele falou “eu quero a documentação de que existe o circo..” e se existe o circo tem que ter alvará anual, tem que ter razão social, tem que ter isso, e isso... e eu falei “num tem problema, doutor.... (lembrando) Antonio Zambardino. Que era o gerente geral financeiro do Francisco Scarpa, não esse Chiquinho, Chiquinho era menino. Francisco, o velho, dono da Caracu, dono da Volkswagen, era um cara milionário, de Rio Claro. Aí eu saí desorientado lá de dentro e pensei “como é que eu vou arrumar isso?” aí PÁ! Tio Antenor! Tio Antenor tem tudo. Ele tinha tudo. Ele era um cara muito organizado. Parou, mas tem tudo. Fui pra Ribeirão. Falei “Tio, o senhor vai viajar de novo” – “Viajar, Taba? Onde é que eu vou arrumar dinheiro pra fazer outro circo?” – “Um circo de tiro”, ele falou – “sim, mas tudo isso aí, eu não tenho dinheiro assim...”, aí eu falei “contar uma história pro senhor... pá pá pá... o senhor tem esse e esse?” – “tenho!”. Tinha ECAD, tinha tudo... “Põe na pasta e vamos embora pra Rio Claro”. Cheguei lá “Aqui ta a documentação, esse é meu sócio, Tabajara Pimenta, esse é Antenor Pimenta...”, o cara abriu “Puxaaa, que maravilha...”. Tudo certinho que o homem queria. Tirou cópia de tudo, assinamos tudo, tudo, tudo. Já saiu 50% da verba e foi quando em contratei o Milton, contratei um monte de gente na época...

PEDRO – Aí você já tava com o elefante...

TABÃO – Não. Não! Estreei em Ribeirão Preto. Foi quando ele fala que

conheceu o Brasil do avesso, foi comigo. Viajamos de navio, pra todo lado. O Milton foi depois que já tava parado há muitos anos. Depois foi pra Europa e tudo. Moral da história: eu tinha 8 caminhões, eu não tinha nenhum. Fui no Sérgio que mexia com transportadora que é casado com a Marli, ele no dia da estreia foi lá e levou 8 caminhões e botou lá na frente com a plaquinha na frente que meu pai pintou 'Gran Rosário Circo' nos para-choque e os caras veio, bateram fotografia "puta que pariu!". Eu dei 2mil cortesia porque eu precisava lotar o circo, não precisava dinheiro, eu queria que... foi o Tito Neto, foi a imprensa, foi tudo. E pessoal da Caracu, com o circo lotado, Circo Tampinha paga meio ingresso, né? brinquedo, e eles saíram encantados com o circo lotado. Lógico, tinha 800 pessoas de graça lá dentro, né? Cortesia uai. Você tem que lotar pra dar impressão.

PEDRO – Que é um sucesso...

TABÃO – Uai, fui vender um aparelho dum cara lá no Zé Paulo e era um aparelhinho que não rodava nada e o outro parceiro queria comprar... era um dunglezinho lá... e eu falei "por incrível que pareça é o brinquedo que mais roda", ele falou – "você tá brincando...", e eu falei "É". E ele "puxa e tá barato...". aí eu falei "vai lá, o dia que você for, você me avisa". O dia que ele foi eu dei mais 200 pra molecada de ingresso e a molecada só naquele brinquedo e cheio. Aí ele "puta que pariu e roda mesmo". Tudo é coisa que te vem na cabeça, entendeu? (risos)

PEDRO – TABÃO, mas e o Fabbri! A filha...

TABÃO – Qual...

PEDRO – A Lam...

TABÃO – A Lamara, filha dele com a Jane do Portugal.

PEDRO – Mas a Dani chegou a falar pra mim que ele fez também muito número com a esposa.

TABÃO – Fez! Fez...

PEDRO – E ele não falou nada!

TABÃO – Mas você viu a foto lá! Ali naquele quadro, você não viu?! Que tava três, o Abelardo... ela era portô dele. No começo ela fazia só rola, aí ela não fez mais rola, ela foi portô de percha, ela fazia a de ombro com ele e depois fazia com Abelardo e era de testa

PEDRO – E aí ela parou de trabalhar com ele?

TABÃO – Não! Trabalhou até separarem

PEDRO – Ah tá! Então no número ela fazia uma parte de ombro e o Abelardo fazia de testa.

TABÃO – E no trio de... de... que era os Beltos, que era o trono, ela era portô de tudo, porque ela era mais forte que o Abelardo e que ele.

PEDRO – Qual o nome dela?

TABÃO – Jane. Eu quando conheci ela, eu vi ela batendo marreta e tudo e falei “essa menina não vai casar nunca, essa daí...” e tive outra impressão e não foi nada disso. É que foi nascida em família de circo, acróbata... é que nem aquela que mora lá em Rio Preto, aquela carreteira... as moças de circo são diferentes. Se vira. Arma estaca, sobe em cima da lona.

PEDRO – E essa Jane era desse tipo...

TABÃO – Desse tipo. Tiver que subir lá em cima, tiver que ajudar armar o circo, arma!

PEDRO – E você lembra se a Jane também fazia a segunda parte?

TABÃO – Não!

PEDRO – Ela era de...

TABÃO – Picadeiro! Que eu conheci! De Picadeiro! Uma boa artista! Ela foi muito boa artista. Ela fazia o trono em trio. Ela punha um aro na cabeça e o Abelardo fazendo no aro e ela fazendo malabares embaixo.

PEDRO – Caramba! Ele não falou nada dela, né?

TABÃO – É... não sei

PEDRO – Por quê?

TABÃO – Não sei. Talvez foi falta de pergunta. E eu falei muito no Abelardo, né? mas era um trio. Era um trio! Ela era uma baita de uma artista. Ela trabalhou...

PEDRO – Ele conheceu ela aonde?

TABÃO – No circo Portugal

PEDRO – No Portugal... porque ela era...

TABÃO – Ela era da Família Portugal. Aí houve um acidente com a mãe dela, houve um problema na portaria e ela recebeu uma bala perdida, a mãe dela. A mãe dela abriu a cortina pra ver o que que houve porque tinha gente, dos irmãos lá, o cara de lá deu um tiro, matou a mulher de uniforme do circo.

PEDRO – Que horror...

TABÃO – É... lá em Goiânia.

PEDRO – Horrível essa história...

TABÃO – Abalou na época e a Jane ficou uma moça sozinha, 14, 15 anos.

PEDRO – E ela não tinha pai mais?

TABÃO – Não. Era só a mãe. E depois tinha o Delclécio que foi o segundo... era um padrasto, né? E depois ela ficou com os irmãos Portugal, que é esse circo aqui, são milionários. Tem dois Circo Portugal. Um que eles falam Circo Portugal dos pobres e tem o dos ricos. Eram dois sócios que separaram. Um tinha uma cabeça e tocou de um jeito e o outro subiu, né?

PEDRO – A Jane não teve circo.

TABÃO – não. Não.

PEDRO – Só foi artista...

TABÃO – Só artista

PEDRO – E aí eles tiveram a Lamara?

TABÃO – A Lamara... moça muito bonita, hoje já é mãe, tem filhas moças já

PEDRO – Mas que não são de circo...

TABÃO – Tudo de circo

PEDRO – ah é?!

TABÃO – É. A Lamara tá no circo ainda, com as filhas...

PEDRO – E ela fez número de que? A Lamara.

TABÃO – Ela fez, quando voltou da Europa e dos Estados Unidos, ela fazia um número que aqui ainda não tinha, a gente vê agora em Olimpíadas... aquela trave que é (demonstrando)... que salta em cima, faz pirueta. Ela fazia esse número. Muito bonita a moça, filha do Milton com a Jane. Você viu a Lamara, mas você não vai lembrar... Quando você veio que eu fui homenageado, com a Dani e tudo... a Jane e o Milton estavam nesse dia e veio a Lamara pra ver a Gê, ver a Dani...

PEDRO – Entendi...

TABÃO – Tava a Lamara lá. Só que a Lamara é mais velha que o Tabinha. A Lamara já tá com 58, mas tá inteira!

PEDRO – E ela faz que número? Ela faz número ainda?

TABÃO – Agora eu não perguntei... eu sei que as filhas fazem

PEDRO – Nos Estados Unidos?

TABÃO – Não. Tão tudo aqui agora

PEDRO – Ah! Tão aqui.

TABÃO - Uma filha casou, foi pra lá, depois voltou...

PEDRO - É. Ele contou uma história lá que ficou meio pé quebrado pra mim, que queria fazer uma sociedade com ele, aí ela casou com esse rapaz e não deu certo, voltou...

TABÃO – É. Voltou. Ela ta aqui e o rapaz ta lá com o circo no Caribe, lá pra aqueles lado lá

PEDRO – E as filhas ta tudo trabalhando aqui ainda...

TABÃO – Ta tudo aqui. Tão tudo trabalhando no Circo Stankowich.

PEDRO – Quantas filhas?

TABÃO – A Lamara tem duas moças

PEDRO – Que fazem o quê? Acrobacia?

TABÃO – Não, elas são tudo artista... balança, faz trapézio

PEDRO – Pô, mas aí fiquei um pouco interessado na Jane, né?

TABÃO – É... a Jane é Portugal. Ela tem um número de cães muito bom, teve um número de futebol de cães.

PEDRO – Ela adestrou cão também.

TABÃO – Duas traves, o cachorro que fica no gol fica na coleira e só solta pra pegar a bolsa porque senão solta e ele vai jogar também. Então tem um tubo que vai saindo as bexigas e os cachorros bate o focinho, fica tudo doido. Aqueles buldogues. Esses cachorros não servem (apontando cães dele com focinho), esses estouram a bexiga. O buldogue não tem como, não tem focinho. Então eles vão e bate, bate e goooolll e entra aquele bolo de cachorro com bola e tudo, aí tem a roupa do Corinthians, do Palmeiras né?! É um sucesso o número. Mas agora ela parou com o número de cachorro.

PEDRO – Então como ela é filha de circense, ela tinha os números acrobáticos, com animal...

TABÃO – É.. ela começou com o rola. Com animal ela trabalhou com cachorro e com elefante que o Milton comprou, a Karen e a Kelly e o Milton trabalhou, ela trabalhou, a Lamara trabalhou, com os elefantes. Porque era número, né? eles ensinaram... os elefantinhos sentavam, ficavam em pé, fazia tudo.

PEDRO – Interessante essa Jane, né? TABÃO. Porque ela era um portô. É difícil você ver... não sei se é difícil também, né?

TABÃO – Eu contratei nessa época que o Milton entrou, nessa volta... eu contratei uns voos que ta tudo velha, namorava uma delas. Era a Magali, fazia doble e volta, voos... A Francis, volta e meia pelos pés, cruza com salto na frente... a Glades... Você já viu 3 mulheres ser voos? Não entra homem, só mulher. Aparador, tudo, só moça

PEDRO – Não. Não vi

TABÃO – Show. Mas nessa época, mulher fazia barreira. Hoje você não vê barreira de mulher. Porque é muito fácil, você não vê as atletas? Entra igual um homem... o circo mudou alguma coisa que eu não gosto. Eu preferia a minha época. Era mais serragem, era mais circo

PEDRO – Todo mundo se envolvia em fazer dar certo, né?

TABÃO – É.

PEDRO – E aí tinha isso “ah, eu to morando aqui, posso fazer o número também, só de mulheres, posso ser portô”

TABÃO – E era mais fácil pra contratar. Pra ser contratado. Porque era diferente. Por exemplo, portô mulher, a Jane aqui e o Milton subia, uma mulher embaixo e o homem que sobe?

PEDRO – E era pequeninho, né??!

TABÃO – É. Ele não contou pra você que eu pegava ele lá na estação...

PEDRO – Porque o Fabbri e a Cecília são 2 mionzinhos, né?... dois tiquitinhos

TABÃO – Pra ser volante tem que ser mion, não pode um tanganzão de gente

grande que não dá. Até pra uma doble e volta, só se for de chão a chão. O Marrocos, por exemplo, que tinha quase 1.98, o tio do Milton. A mãe dele é irmã do Fabbri, O Marrocos tinha umas calças de marroquino, listrada com vermelho e prata e ele era um negão alto, negro... a mãe era morena, mas ele era, negro. O Marrocos fazia um plancheado e fazia oooooohhhh (imitando)... já viu aqueles caras que voam no ar? Era a mesma coisa. Ele faz o salto normal igual a todos, só que o miudinho faz pu pu... e ele lá em cima, quando ele caía meu amigo, o circo vinha abaixo. Esse que era o artista! Mesmo salto mortal! A vantagem é porque era gigante. Então o anão da salto mortal, nêgo, nem vê, né??!

PEDRO – Um grandão... mais lento, né??!

TABÃO – É. Por isso que o pequeno da doble, e o grandão da plancheado. Pra você ver... uma já nela de um volante igual o Jaime que não era pequeno, ele saía.... e vai pegar mais fácil porque é maior, né?... e o povo “meu deus, o cara é um passarinho no ar”. E o pequeninho, o trapézio tem que ir mais perto (risos). É isso a coisa do circo, né? A Jane e o Fabbri foram baita de... Ela hoje... ela parou, mas tem esse, negócio mexendo com cachorro também, tosa, banho, essas coisas

PEDRO – Pet shop...

TABÃO – Porque ela tinha uns 10 cachorros no trailer dela. Sempre fez muito futebol, né? Futebol de cachorro (risos). Porque tem que arrumar um número, porque vai chegar uma época que não vai mais fazer acrobacia, ela não era mais portô... separou do Milton, aí ela foi e na hora já pensou em fazer o futebol de cachorro, né??! E teve vários “futebol de cachorro”.

PEDRO – Ela chegou a fazer cachê também?

TABÃO – Ah sim! Lógico, lógico! Tinha a caminhonete, levava tudo, umas traves de redinha, aquelas traves pequenas, e tem que ser o barreira pra segurar só, né?

PEDRO – Ah tá, um de cada lado. E ela era a juíza?

TABÃO – É... é! Ela que fica soltando, correndo, de juíza, né? E com o apito na boca, né? E os cachorros obedecem, né?

PEDRO – Que louco, né? Uma artista acrobata, aí adentra cachorro, faz cachê, bate escanteio, sai correndo pra cabecear, é muito número, né? E essa visão, né? TABÃO, porque senão a pessoa não se mantém na profissão...

TABÃO – não não. Eu por exemplo, eu não queria... queria dar um jeito de ficar perto da Gê e dos filhos aqui em São Paulo, eu montei circo de leilão, eu montei circo... “Taba, você monta meu circo?” – “monto, domingo é o último?” - “É” – “Ta, to lá” – Te dou tanto” – “Ah não, então vou fazer meu número” – “Não” – “Eu quero 2 mil” – “puxa, tá puxado” – “Tá, você que sabe” – “Não, não. Fechado, tome 1000 agora.”. E eu ia lá terminava o espetáculo, já via os caminhão, porque pra

saber fazer carga tem que saber! Não pode botar coisa leve e peso em cima que não dá certo. Primeiro é tábua, depois é grade geral, as cruzetas fazendo fueiro, aí vem e depoooois que vem as coisas mais leves. Mastro é mastarel por baixo, depois dos mastarel é os mastros que é em pedaço. Tudo que é tubo embaixo, aí é que vem os fardos de lona e põe a carga de lona, estaca faz maço, cadeira é cadeira, não pode botar cadeira e querer fazer maço em cima. Circo tem que saber fazer a carga, senão faz merda.

PEDRO – A Jane nunca quis ter circo...

TABÃO – Que eu saiba não. Teve com o Milton, tocou de alguém aí, mas ela pra mim, se achava que ela era durona, que era brava, mas comigo, não. Comigo sempre foi educada, porque sempre tratei ela bem. Típico, né??! Se for pra eu te tratar bem, você me trata bem, não vai levantar dando coice em mim. Agora se o cara te der um coice, você dá dois. Por isso que eu não tenho inimigo. Eu primeiro ouvia a outra parte. As vezes vinha falar comigo, eu ouvia primeiro, eu me punha no lugar dele. É ou não É?

PEDRO – Lógico!

TABÃO – Por isso que o Milton é meu amigo. Trabalhou comigo, saiu e voltou, saiu e voltou e nunca discutimos porque saiu. Uai...

GERALDÃO

PEDRO – Pessoal fala muito também, TABÃO, de ter trabalhado com o Geraldão.

TABÃO – Geraldão! Geraldão foi bom proprietário.

PEDRO – E era de que Circo?

TABÃO – Bom, ele nasceu no Circo Garcia. O pai dele era o encarregado, o capataz. O apelido do pai dele era Sinhô, era o capataz. Aí nasceram os meninos, que era o Geraldo, a Noêmia, a Dalva e a Nona. Aí o que que aconteceu? O pai dele comprou esse dito aparelho que ninguém tem, que era essa percha, achou esse tubo e fez a percha com o Geraldo. Geraldo era magrinho, muito bom o número. Aí quando veio a Dalva, ele montou com o Geraldo, a Noêmia e a Dalva um número... eles entravam tudo de egípcio.

PEDRO – Isso aí ta na mesma época que você, né??!

TABÃO – Tudo rapazinho...

PEDRO – 1900 e...

TABÃO – E tijolada

PEDRO – Aí já é...

TABÃO – 50... 54, 53. Aí eles fizeram percha, fizeram um tipo de número árabe com. Fizeram contorcionismo. Entrava uma menina enrolada num tapete e com aquela música árabe com aquelas roupas, abria o tapete, saía a moça. Uma

moça muito bonita que era a Noêmia, né? Sair do meio de um tapete e desenrolar , né? e chamava Adágio.

GERALDÃO

TABÃO – Aí ele ensinou um número de arame bambo que foi um dos melhores que eu conheci

PEDRO – O pai do Geraldo...

TABÃO – Isso! Ensinou a Noêmia a fazer arame bambo, era muito bom. Depois ele ensinou um número de arame pro Geraldo que ele além dele balançar, deitar, dava salto mortal e tudo. Ele punha um pires no peito do pé e jogava (fazendo o movimento do pires até a cabeça) e aí jogava uma xícara (repete movimento), em cima do pires.

PEDRO – Então Geraldo foi artista...

TABÃO – E muito bom! Aí depois era meia dúzia de pires, só o primeiro que tinha um elástico aqui (mostrando como se tivesse amarrado no rosto), e aí ia encaixando certinho. O último ele jogava um bule, aí jogava uma colherzinha dentro do bule, e uma pedrinha, que era de chumbo, pintadinha de açúcar, “traz o açúcar”, o cara trazia do açucareiro... e aí o circo vinha... aí tirava um a um... número muito bom, ninguém fez aqui, né?

PEDRO – Puta que la merda, hein?

SOBRE LOCUÇÃO PARA CIRCO

TABÃO – É... É! Geraldo! Vai na casa da Lara e pede pra ver as fotos lá. Rei do arame bambo. Então eles tinham... aí eles compraram o circo dos Chabris, que passou a chamar Circo Barnum e que é o nome de um circo lá nos Estados Unidos. Eu me lembro que eu fiz o jingle que fazia: “Aí vem ele!” A gente pra fazer um jingle hoje tem que fazer tudo em 15seg que é muito caro... 30seg. É ou não é?! Naquele tempo você fazia um extenso que ninguém tava , né?m aí. “Aí vem ele! Barnum Circus” (música) aí vinha a música do maior espetáculo da terra, ele pá pá pá... “Ele, estreia tal tal”. Quer dizer era... então tinha muito... porque a locução pra circo, eu ia na rádio e falava “olha, eu quero locução pra circo”, aí ele –“como?”, falei “porque tem o locutor de velório, - a família enlutada agradece a presença – é um locutor, não é?! Tem o vendedor de laranja – laranja de Bebedouro, é um real o sacão, é um sacolão por um real – é uma locução, não é? E tem o locutor de FM – e agora vamos ouvir músicas, apenas músicas de...” eles riem d’eu falar (risos). “mas eu quero um assim – LÁ VEM ELE! Barnum Circo, aí pá pá, trapezista....” que aí eles entendiam que são tipos de locução. É que, nem fazer texto pra, pra... autopista e mostrar o dungle, não pode, montanha-russa e mostrar os cavalinhas, não pode.

Tem que sincronizar, Montanha-russa, aparece a montanha-russa. Tem que encaixar o texto com a imagem. Num é os caracteres um e a imagem outra. Então isso aí existiu dentro do meu ramo...

PEDRO – E o Geraldo, assim...

TABÃO – Aí fizeram um circo, o pai dele. Depois o pai dele saiu da empresa. Ficou velho, saiu da empresa. Aí, antes dele sair, eu fiz uma junção, o Geraldo comprou a parte do Antenor, veio ser meu sócio, aí o pai dele queria entrar em Salvador...

PEDRO – Era Circo-Teatro?

TABÃO – Não não! Meu tio Antenor montou circo comigo, esse da Caracu, foi só circo. A Caracu não tinha negócio de teatro. Era só circo. Contratei trapezista, as moças, Milton Fabbri, bandinha, de tudo! E montei um baita circo, foi peito demais, se não desse certo tava frito na manteiga, mas deu. Tanto que fizemos Ribeirão. Rio Preto, Campo Grande, Cuiabá, Porto Velho. Olha, pra quem começou com circo, puta que pariu hein

PEDRO – Mas o Geraldo pegou depois de tudo?

TABÃO – Não. O Geraldo pegou depois que fizemos todo o Nordeste, Antenor ia parar que ele ia parar com os filhos, mexer com rádio, aquela coisa toda, aí o Elton, a Tia Jacira, tudo em cima dele.

PEDRO – Para, para, para. Para de novo, né??!

TABÃO – É. É, para de novo. Aí ele fez, negócio com o Geraldo. Entrou carro, entrou dinheiro, entrou um monte de coisa. E o Geraldo veio fazer sociedade comigo. Aí o pai dele... ficou ele e o Carioca que era outro sócio. Aí eles tão descendo com 12 mastros, eles queriam entrar em Salvador e eu segurei Salvador. Aí eles vieram fazer proposta pra junção. Nós e eles. Tudo no ginásio. Aí fizemos um, negócio bom. Aí fui lá segurar o ginásio, porque eu tinha segurado o terreno, mas ele não ia entrar em cima do filho, né? nem o filho em cima do pai. Então juntamos pra fazer um, negócio grande. Eu falei “no ginásio dá, cabe 16mil pessoas, no circo cabe 3. Se der meia casa é 8mil pessoas” O Edson era chefe dos bilheteiros, esse meu irmão carreteiro. Ele falou “Meu deus, Geraldo. Como é que a gente vai fazer pra agarrar de jornal, tv, não tem ninguém dentro do ginásio”. Estreia. O Geraldo falou “nossa, tem um pouco lá, um pouco lá, deu até um calafrio”. Eu fui no Edson, falei “Edson, como é que ta aí?”, - “já fechei, eu to só embalando o dinheiro, já tem 17mil” eu estreava com 4mil, muito lotado. Eu falei “como? 17mil?” eu falei “e o povo?”. Ele falou “sabe quantas numeradas tem?1500. Tem 800 vendidas, aquele pouquinho de gente lá.” É um ginásio. Era um ginásio que nem o Maracanazinho. Já pensou isso cheio, cabe 16mil pessoas. Nós temos umas 7mil pessoas aí e não tem nada, porque era aquelas arquibancadas enormes. Aí eu contei...

PEDRO – Tava lotado e não tinha ninguém?

TABÃO – Não. Não tava lotado.

PEDRO – Tinha 17mil ingressos...

TABÃO – Não. Tinha 17mil reais.

PEDRO – Ah ta. Eu entendi que era 17mil ingressos.

TABÃO – 17mil reais. Tinha 3mil, 4 mil ingressos. Mas é que dentro do Maracanã, 10mil pessoas, ta vazio, cabe 100mil.

PEDRO – $\frac{1}{4}$, né?

TABÃO – Aí eu falei “meu deus...”, aí o Edson falou “ta vendo aquela fila ali? Aquela fila tem 500 e poucos números”. Aí eu falei “Geraldo, já tem tanto” aí ele foi lá conferir “Pô!!!! Vamos arrebentar”, no outro dia nós fizemos 64. Mais que nós tínhamos feito em 5 sessão era 12.

PEDRO – Mas você ta falando 64 mil ou 64 pessoas?

TABÃO – 64 mil reais. Aí foi rádio, jornal, televisão, acabamos com todas as dívidas, pagamos o povo todo

PEDRO – E, nem lotou.

TABÃO – Você o que não foi bom, fazer essa loucura toda? Porque o Rocha fez uma lona com o sócio dele, já achou que podia ganhar aquilo tudo sozinho, aí lá saiu cada um pra um lado. Por quê?

PEDRO – Cresceu os olhos...

TABÃO – “Vamo fazer o que eles fazem”. Mas não é. O que eu fazia para os outros, de empregado, gerente, secretário, né? Que nem experiência de parque, né??!

PEDRO – Mas aí você já tava junto com do Geraldão?

TABÃO – Junto com o Geraldão. A gente saiu pra um lado, eles saíram pro outro. Eu tinha a lona...

PEDRO – mas aí deu certo com o Geraldão?

TABÃO – Ihhh! Ficamos muito tempo juntos...

PEDRO – Muito tempo quanto? 5? 6?

TABÃO – É. Muito tempo. Depois que o Geraldo fez junção com esses, Neves que tava subindo um puta de um outro material também. E aí o Geraldo foi pra lá, com os leões, caminhões dele e eu desci e fui fazer outra região. Foi quando o Milton depois entrou com os elefantinhos... É um campeonato

PEDRO – Porque o pessoal fala do Geraldão e é uma coisa interessante então, porque ele vem de uma família antiga, tradicional e de repente ele faliu. Do que?

TABÃO – Aí é que ta. Sabe quando você tem um caminhão e aí você luta, luta, luta, quando você tem 2. Aí quando você tem 20 você fala assim “é muito

cansativo, é muita loucura tomar conta disso tudo. Eu vou acabar minha vida só tomando conta disso aqui dentro. Eu tenho que curtir” E você trabalha 24 horas se tem uma coisa muito grande, é muita gente, é muito funcionário. Você tem 150 pessoas pra pagar na segunda-feira. Eu tomei conta dele, eu fui gerente dele, depois que eu parei, que eu fui para o Barri... quando eu saí do Barri, que o Barri separou a sociedade dos irmãos, aí mudou tudo... ficou o Barri 3 meses, ele ia pra um lado, separou da mulher, foi morar com a Leninha, morreu com 40 anos ao lado da Leninha, mas ele não tava errado, né? O Barri tinha 4 praças e uma cabeça, e eu junto com ele. Aí chegava o irmão de viagem, o Barri ia embora, aí o outro que assumia voltava, “não não, essa linha eu não quero não, eu quero essa” ia pra outro canto, aí chegava o Barri “Nãoo!”. Um não queria gastar uma lata de tinta. “Não, eu preciso arrumar, quero gastar dinheiro, 3 meses só”

PEDRO – Aí sobrava pro outro

TABÃO – Entendeu? E a gente ficava no meio do barco. Foi quando eu saí. Saiu o Milton, do Barri, na época. Quando eu parei. Aí eu fui pro Roberto Robatini ser gerente, aí foi quando eu me especializei em ser gerente. Quando eu saí do Roberto Robatini, eu fui pro Geraldão, e tavam explodindo no Nordeste. Aí eu fui pro Bismark, tinha elefante, camelo, eles cresceram muito. Aí eu fui ser gerente dele lá, fiquei lá até o pai dele vir, quando chegou o velho... sabe quando a pessoa ta velha? Enchendo... (risos) Chegou lá... “Geraldão traz os parentes pra tomar conta. Põe teu irmão pra tomar conta”, o irmão não servia pra tomar conta.

PEDRO – Tem negócio que não da.

TABÃO – Então o velho ficava assim. “To eu aqui”. O velho não servia mais, serviu, mas não servia mais, já tava, neurastênico, já tava... ele montou um parquinho, não deu certo, e foi pro Geraldo. E to eu viajando, parei num borracheiro, na divisa de Sergipe com Alagoas e fui lá arrumar o pneu da minha rural e vi lá 4 pneus 0 com marca de fogo “Circo Bismark” ZERO! Aí eu perguntei “escuta, esse pneu 0 aqui...”, “Ah, é uma 15/9 que teve aqui, com o Baiaco, o tal do Baiaco, ele passa sempre aqui e ele falou que o caminhão ia ser tomado pela financeira, caminhão tava impedido, então vai ser preso a qualquer momento e ele tava com dó de entregar o caminhão com os 4 pneus novo, aí eu fiz, negócio com ele. Eu dei 300 contos pra ele e botei 4 pneus ressolado bom, porque esse novo vale, nem sei quanto.” – “Baiaco?! Ta bom”

PEDRO – E Baiaco era quem?

TABÃO – Motorista do meu cunhado

PEDRO – Fez sacanagem então

TABÃO – Aí peguei meu carro e fui embora, criar problema com o cara não. Não tinha como provar nada. Cheguei lá chamei o Geraldo, chamei “Ti, você é o

chefe dos caminhões?” – “Sim” – “Cadê o do Baiaco?” – “Ta lavando” – “Então vamo lá ver o pneu desse caminhão, porque os caminhões do Geraldo ele marca os pneus com o nome Circo Bismark com fogo, né??” – “Marca, e do Geraldo é zero” – “Então vamo lá”. Chegamos lá e olhamos (suspira e balança a cabeça , negativamente)... Só que o Ti, era genro do Geraldo, um , negão forte... quando o Baiaco chegou ele Pow no meio da cara do Baiaco... “Filho da puta, ladrão, me passando pra trás... e o cara oferecendo os pneu pro Taba, querendo vender pro Taba” e ele – “não, porque não sei o que, porque não sei o que, esse caminhão quase não anda, pra que pneuu novo” – “não, mas você pega os pneu e troca dinheiro, filha da puta”. Aí o Geraldo mandou o Baiaco embora, fez acerto e mandou embora. Aí chegou o Rocha “não pode ser assim, o cara vem e conta uma história...”

PEDRO – Rocha é o pai?

TABÃO – É o pai. “O Baiaco é bacana, já trabalhou comigo...” – “Já trabalhou com o senhor porque o senhor é otário e já deve ter feito isso com o senhor.” Aí ficou todo aquele bate boca. Geraldo vem passar natal aqui e eu to mudando pra Vila Velha, quando eu entro com meu trailer no terreno, olha quem ta?

PEDRO – O Rocha?

TABÃO – Baiaco! Encostando um cavalinho. Aí o Rocha já falou “Aí quem manda sou eu, aqui não tem disso de fazer fuxico e mandar os caras embora assim não! Porque meu filho traz parente aqui pra tomar conta...” aquele papo...

PEDRO – Provocando, né?

TABÃO – Eu tinha arrumado pro Geraldo 30 mil pra pagar uns negócios lá. Meu! Aí o Geraldo chegou pra estreia e falei “Você sabe que o Baiaco...” – “Eu vou dar um murro da orelha dele”, eu falei “Não, o velho que pôs, você vai se entender com o velho, o meu trailer vocês armaram na frente e eu quero sair com meu trailer pra ir embora”. Ele falou – “Taba, eu não quero que você vai, mas se for pra dar o troco nesse povo eu tiro o que você precisar aí. Porque eu também não ficaria, porque esse velho...”

PEDRO – Provocou, né?

TABÃO – “você é o cara da história de ser o gerente.” Aí a noite estreou mais ou menos, mas estreou bem. Aí ele falou “Taba, não paga a nota de gasolina pra ninguém hoje. Deu problema, avisa que eu pago domingo, hoje é sexta”. Aí chegou Ari, chegou todo mundo “vai pagar domingo”, - “não tem problema”. Aí chegou o Beto irmão do Geraldo, o velho falou “vai lá buscar sua nota, vê se esse gerente não vai dar seu dinheiro, você é irmão do dono”... e falando alto. O velho. Velho doido pra ficar na gerência, mas não ficou coitado, não podia. Aí ele chegou, eu falei “Beto, aconteceu assim, assim, seu irmão falou...” Aí ele “Geraldoo”, o Geraldo já discutindo com o pai falou “paga esse cara aí, Taba, pelo amor de deus”. Aí eu falei “Paga ele,

paga todos! Ari, Ti, chama todo mundo! Todo mundo aqui é igual na gerência. Eu ia pagar domingo, mas vai pagar o Beto então paga todos”, fez aquela fila, Geraldo ficou até assustado, mas não me falou nada. Aí eu falei “aqui não tem um melhor do que o outro não, todo mundo trabalha aqui e recebe, se falasse “não, to ajudando porque é pra irmão, não to devendo nada” aí tudo bem, mas todo mundo faz questão do dele em cima. Falei “quando o Geraldo vai acertar uma nota de gasolina que dá 148, o Geraldo dá 2 de 100 e fala, ta bom ta bom ta bom! O Geraldo quando ta pagando, mas quando tem 150 no caixa e é 152 ele quer os 152. Ele quer os 2. Quando dá pra ele, ta tudo bom. Mas quando fica 2 reais, vou te dar amanhã, aí é Não!! O meu é tudo ou nada! São assim! O teu irmão é assim”. Aí paguei todo mundo, Geraldo ficou assustado, aí peguei o caixa e fechei e sobrou 31, tirei meus 30 que eu emprestei pra ele, deixei 1 no caixa...

PEDRO – Zerou tudo...

TABÃO – Aí não dormi naquela noite. O velho ficou batendo boca lá. “Porque meu filho, porque meu filho, porque meu filho”, tava todos os 3 assim, eu cheguei (batendo na mesa) no vidro do Geraldo – “Geraldo” – “opa” – “Não, é que é 6h da manhã e eu quero ganhar tempo e eu não posso ficar aqui”

PEDRO – Você tava sozinho...

TABÃO – É.. tudo em Ribeirão. Lá era meu trailer e gerência. “Não, mas você não pode ir”, - “posso uai. Você tem seu pai, ta cansado de falar alto aí que eu sou teu parente, que eu to ganhando comissão e que você ta me ajudando e eu não quero que ninguém me ajuda, Primeiro, você tem seu pai...” Ele abriu a ja, né?la e ficou olhando. “É um homem competente, um homem que sabe. Tem seu irmão, que não é porque eu peguei ele roubando gasolina que ele não serve pra gerência. Porque gerência tem nota. Gasolina ele tira porque é coisa de menino...” Falei “então, flagrei ele roubando gasolina, mas isso é coisa de menino, mas ele tem competência e tem honestidade pra ficar lá. Porque roubar gasolina não é ladrão, isso aí é uma brincadeira que ele faz com todo mundo aí. Tem uns tanques aí que ele esvazia e tem que no outro dia buscar gasolina.” Ficaram todo mundo me olhando. Falei “Você não precisa de mim, Geraldo. Você tem gente aqui competente e fica gastando dinheiro comigo pra que? Pelo amor de Deus.”. A lara já começou chorar, minha irmã. Sabia que eu tava puto, né??! Aí ele falou “eu te devo”, aí eu falei – “Não, você não deve não”, - “como que eu não te devo?”, - “já tirei ontem, você acha que eu vim falar pra você que vou embora e largar o meu pra trás? Nem sei quem vai ficar atrás daquela mesa, pode ser um desses honestos que você tem aí”, - “mas não da pra sair”, o Ti falou “Dá! Vou tirar, já combinei com o Taba! Puxa a bilheteria pra cá”. Aí eu saí. Aí o Geraldo veio “Tabaaa...”, “Não dá Geraldo, eu vou ter um infarto” aí peguei o meu trailerzinho e vou embora. Vim dormir em Belo

Horizonte, no outro dia vou pra casa, , né?m avisei em casa, vai ser surpresa. Quando em chego em São Sebastião do Paraíso no posto de guarda, aí ele “você é último do circo que tá passando? Já passou um monte!” (risos) “É... sou o último”, -“ah boa viagem, pra Ribeirão, né??”, aí no primeiro posto ta aquele monte de carreta do Di Roma, eu encostei lá, falei “vamo ver quem ta aí , né?”... “Pô, olha quem ta aí”, conversamos, abraçamos. Moral da história: “Roberto, você ta indo pra onde?”, -“Ta com o trailer? Você saiu?”, “To voltando pra Ribeirão, deixar meu trailer lá uns dias, vou la no café e lá eu me ajeito com algum negócio e vou viajar de novo”, - “Uai então senta aqui e vamos fazer negócio. O Luis falou ontem, o Taba precisava estar aqui comigo, pra viajar, ele toma conta, eu tomo e pra mim sozinho... e olha o Taba aqui agora, vamo acertar!” “ negócio assim, assim, pronto! Fica aí que você já vai com nós. Já vai botar o trailer lá no terreno já.” Saí, entrei, fiz passeata e eu atrás. Parei, cheguei no terreno, fui só com meu carro. Cheguei só com meu carro, a Gê falou “Oi e o trailer?! Você não saiu?”, - “Saí, mas to aqui no Di Roma”, - “mas como?”, falei, contei e ela riu, daqui a pouco chega o Roberto buzinando “Taba, vamo bora pra lá, que eu preciso de você la” (risos). A segunda vez foi assim no Di Roma, entrei na estrada e fiquei muitos anos.

PEDRO – E o Geraldo continuou la com a família dele!

TABÃO – Daí ele, com aquele pai...

PEDRO – Me lembra o nome do circo dele que eu esqueci

TABÃO – Bismark. Aí ele chegou num ponto, Ovidio foi embora, Morais foi embora... o velho era... Aí o Geraldo inventou, no Cajueiro, o Vostok começou a querer comprar, aí ele colocou espinheiro, “eu paro”, aí veio para Ribeirão

PEDRO – Ah, ele vendeu?

TABÃO – Vendeu. Roberto Robatini falou pra ele “você não pode vender, põe o Taba lá, fala Taba, pronto e ele vai tocar como ele vinha tocando, aí volta o Morais, volta o outro e você vai ficar em Ribeirão e faz só acerto e não precisa nem ir lá e se você vier, você fica num hotel e ele vai lá e faz todos os acertos, e os artistas...”

PEDRO – Robatini aconselhou isso?

TABÃO – Robatini falou pra ele “você vai enfiar o dinheiro no nariz e o resto ele vai te dar de tanto em tantas vezes, vai atrasar, porque você não vai tirar dele” e foi isso que aconteceu...

PEDRO – Vendeu pro Vostok...

TABÃO – Vendeu. Porteira fechada. Vostok assumiu...

PEDRO – Putz. Foi pagando quando podia e... esfarelou tudo

TABÃO – Deu uma Kombi, foi comendo e vem dinheiro e vai gastando, não ta acostumado a ficar sem trabalhar, só comendo, pegou caminhão, vendeu o caminhão mais barato e foi e foi e foi... se meteu num monte de negócio que não

deu certo, vendeu uma casa e comprou uma pista e não deu certo, foi embora pra Vitória, comprou uma transportadora, chegou lá era só o barracão alugado, comprou só a inscrição do cara, só tinha um caminhão e não deu certo e foi foi foi e acabou tudo.

PEDRO – Uma pessoa de família tradicional...

TABÃO – O mundo de nêgo de circo é em circo, não adianta. De parque é parque. Eu conheço um monte. As filhas do Reinaldo do Ita Park, que é um parque gigante que eu fui fazer negócio com o Lorival, ele morreu, as duas filhas ficaram... hoje eu fui trabalhar em Londrina, dei serviço de bilheteira pra uma

PEDRO – Nossa!!!

TABÃO – Venderam tudo!

PEDRO – E gasta tudo, né??!

TABÃO – O Valter Bartolo, não era milionário não, né??! Era bi, o filho que ficou, ele ficou com um trailer de lanche em Lagoinha na Bahia, velho, velhinho já. Acabou tudo. O único que deu sorte, Roberto Augusto...

PEDRO – No final das contas, TABÃO, esse velho, o Rocha aí...

TABÃO – Morreu

PEDRO – Ele morreu antes de vender?

TABÃO – Não!

PEDRO – não , né??! Então ele viu o desgosto do filho ter perdido o circo

TABÃO – Não. Não viu não! Acho que não. Porque vendeu e foi recebendo picado, picado, picado

PEDRO – Ai cacete!

TABÃO – Você vende uma coisa uma coisa por 400mil, recebe 20, 30, 25, 18, nem monta nada, nem compra nada e vai gastando

PEDRO – E os filhos?

TABÃO – É. A casa que a lara morou foi a Andrea que comprou. Porque a Andrea mudou pra São Paulo faz tempo. A lara mudou pra ficar junto com a Lala porque ficou sozinha, né?... a lara não tem nada. E a lara teve muito dinheiro, mas tudo arrumou com o marido. “não bem, me arruma, me arruma, me arruma...”. A cabeça dele era pra circo e funcionava. Porque sempre pagou pra cabeça, então tinha bom secretário, bom gerente, não foi só minha época não. Ele foi bem. Era peitudo e conhecia as coisas de circo, né? Circo tem uma coisa.... eu conheço cara de circo que não sabe assinar o nome, faz assim ó (imitando assinar com a digital), mas é tudo cobra criada, sabe? Agora parque... o Seu Edilson ele falava “eu vou citar, Zé Paulo e Jorge, acabou, tem nada! O Reinaldo morreu, as filhas acabaram com tudo. O Doutor Ricardo do Pinter Panter Park, não tem nada, eu vi ele. Era o Doutor Ricardo! Chegava mustang pra ele de navio...” Então nós fomos citando um

monte de parque que acabou...

PEDRO – Parque grande...

TABÃO – Parque grande! O Orozimbo acabou, porque vai mal aqui, vai mal lá, arruma terreno, vai embora... hoje o parque que montar num terreno que não tem estacionamento ele não faz mais nada. Ninguém larga carro na rua pra ir ver um parque. Hoje como você deixa uma gerência num parque aberto... pra você ver... mataram o Seu Manoel num parque dentro do shopping. Você imagina vendo um parque lotado, tudo aberto, que entra carro e moto lá dentro.

PEDRO – TABÃO, eu vou ter que parar

TABÃO – O dia que eu for lá, nós conversa até....

PEDRO – É que já fechou os circos já, né??!

TABÃO – É. E qualquer coisa que você precisar... só que eu distribuo, né? mudo de ritmo, vou lá em cima...

FIM

ANEXO B - FOTOS DOS ENTREVISTADOS

A família de Arlindo Pimenta - Em pé: Sônia (trapezista), Edson (Administrador), Tabajara (Equilibrista/Malabarista e proprietário de circo), Yara (*Partner* em número de arame bambo), Ubirajara (Ator, Malabarista e Palhaço) e Ary (Excêntrico Musical). Sentados: Graciana e Arlindo Pimenta. Acervo da família Pimenta.





Barnus Circus em 1963. Tabajara batendo estaca a direita. Gê Pimenta na porta do ônibus. Acervo da família.



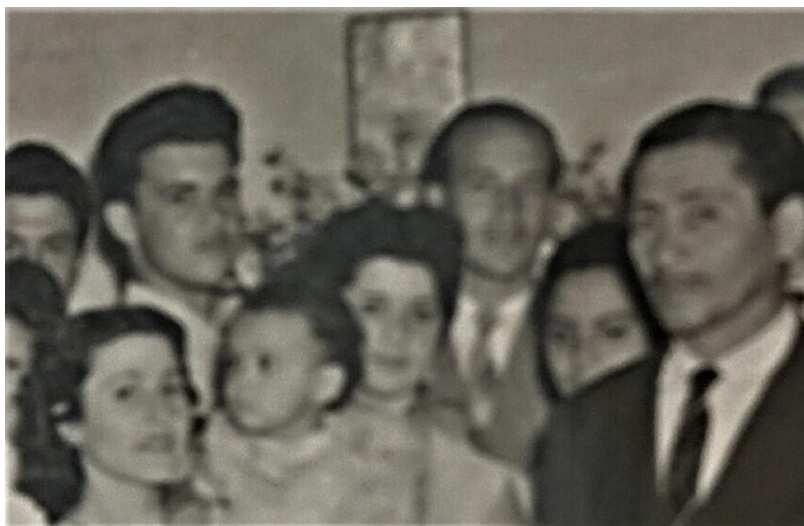
Funcionários encerando lona do Gran Rosário Circus em Sapé- Paraíba-1973. Tabajara Pimenta em pé sem camisa. Acervo da Família



Competência entre Tihany e Circo de Mônaco no Cais de Apolo em Recife em 1977. Acervo da família.



Família Pimenta em 1975 no New American Circus- Tabajara, Daniele, Gê, Patrícia e Tabajara Jr. Acervo da Família



Cecília Beraldo Rosa, Tabajara e Antenor Pimenta e Francisco Stringhini em 1963. Acervo da família.



Caminhões carregados com material do Dumbar Circus em 1974. Acervo da Família.



Artistas do Gran Rosário Circus embarcando de Três Lagoas para Campo Grande em 1973. Tabajara e Arlindo Pimenta (agachado) ao centro e Antenor Pimenta (terceiro da esquerda para direita).



Caminhão carregado com material do Dumbar Circus em 1974. Acervo da Família.



Família Pimenta em 1939-Tabajara, Graciana, Yara, Arlindo e Ubirajara. Acervo da família



Família Pimenta viajando com Circo de Roma em RGSUL 1982. Acervo da família



Gê Pimenta e Tabajara no Circo Charles Barry em 1984. Acervo da Família



Gran Rosário Circus embarcando de Campo Grande para Ponta Porã pela linha noroeste em 1972. Tabajara e Gê Pimenta ao centro e Miguelzinho segundo da direita para esquerda. Arquivo da Família.



Gê, Ubirajara e Sonia Pimenta na caixa de espadas no Gran Rosário Circus em 1973. Acervo da família



Gran Rosário Circus. Tabajara ao centro batendo estaca observado por Antenor Pimenta a esquerda e Arlindo Pimenta a direita. Ao fundo pode-se ver as asas projetadas por Antenor. Acervo da família.



Gê Pimenta como mágica no Gran Rosário Circus em 1973. Acervo da família.



Gê Pimenta segurando Patrícia Pimenta em frente ao Globo da Morte do Barnus Circus em 1972. Acervo da família.



Gran Rosário Circus em 1963. Tabajara batendo estaca em solo duro a esquerda. Acervo da família.



New American Circus em 1966 na cidade de Cuibá saindo para Porto Velho. 1700 Km de terra, sem ponte e 5 balsas. Acervo da família.



Royal Dumbar Circus após vendaval em Padre Paraíso-MG em 1976- Tabajara de chapéu e Milton Fabbri de costas e short branco. Acervo da família.



ITA PARK, Macapá, 1988. Acervo da família



Park Circus World em Vitória do Espírito Santo em 1984. Tinha 5 elefantes e parque de diversões. A.F.



Casamento entre Gê e Tabajara Pimenta em 1965. A.F.



Pedro Juan Caballero 1971- Gê Pimenta, Juninho e Neyde. Tabajara e Tabajara Jr. no colo. A.F.



Patrícia, Tabajara Jr., Gê e Daniele Pimenta em viagem de Torres para Rio Grande-RS em 1980. Nota-se os aparelhos do número de Pombos no bagageiro do carro. Acervo da família.



Royal Dumbar Circus em 1974- Rubinho, Daniele Pimenta, Semba, Nora, Tabajara Jr. e Gê Pimenta. Acervo da família.



Royal Dumbar Circus, 1974 em Senador Pompeo-CE. Tabajara Pimenta ao centro com diversas crianças do circo e globista na moto. Acervo da família.



Tabaja e Gê Pimenta no Playcenter (São Paulo) no Dia Mundial do Circo em 1977.

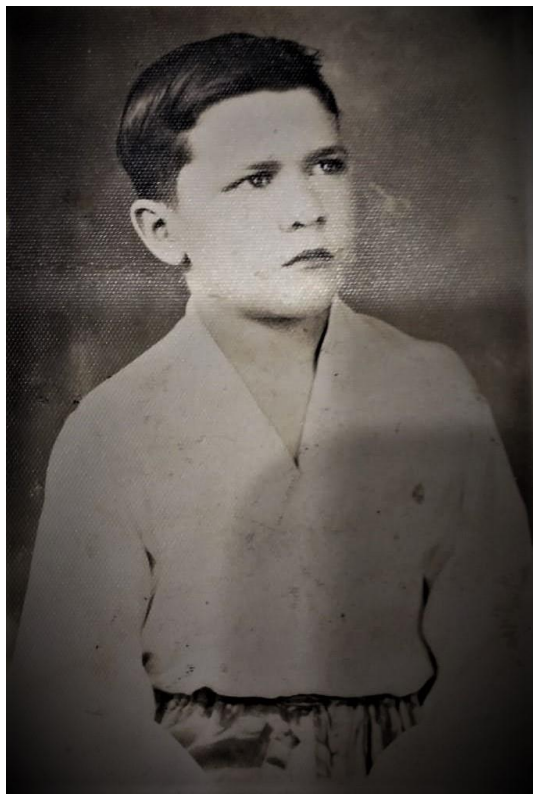


Tabajara Pimenta e Miguel Perez em 1990.

Acervo da família.



Tabajara Pimenta no ITA PARK em 1986. Acervo da família.



Tabajara Pimenta com 9 anos em 1945.A.F.



Tabajara e Yara Pimenta em 1948. A.F.



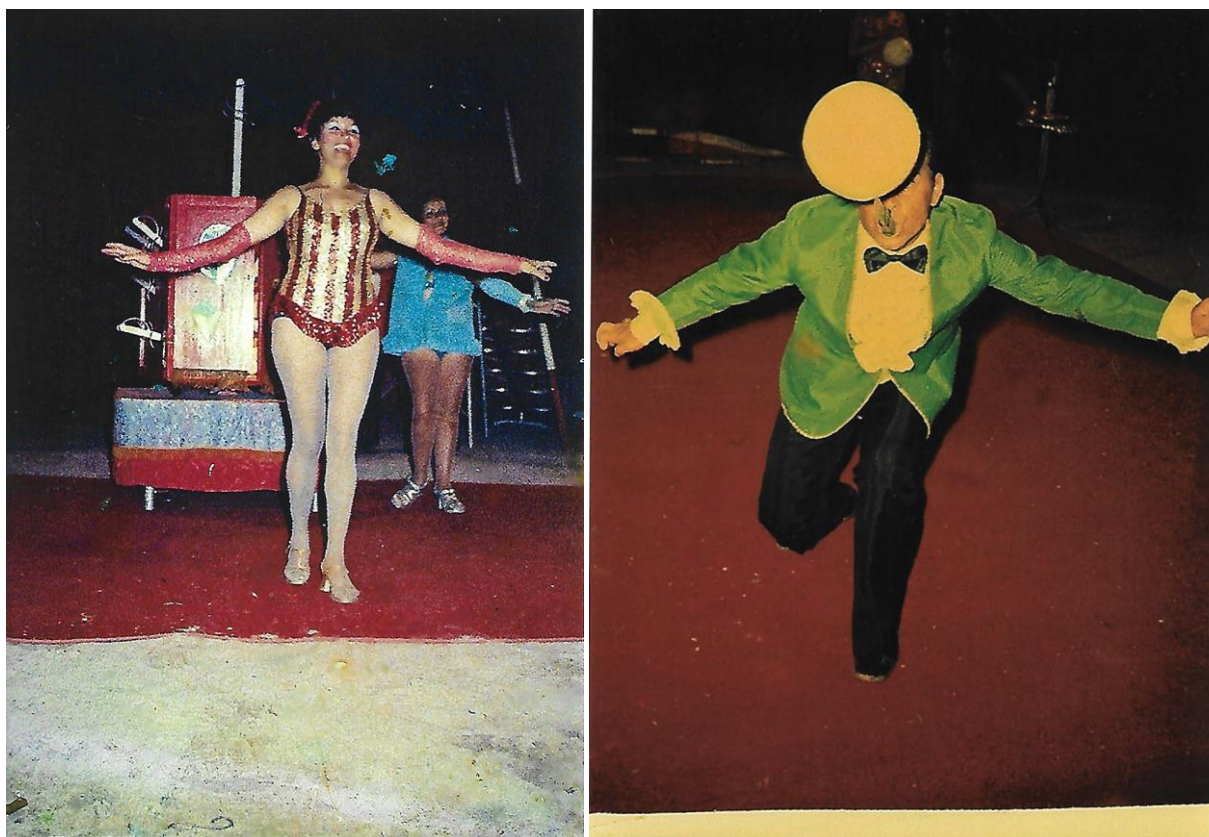
Tabajara Pimenta em 1963 já como sócio proprietário do Gran Rosário Circus com Antenor Pimenta. Acervo da família.



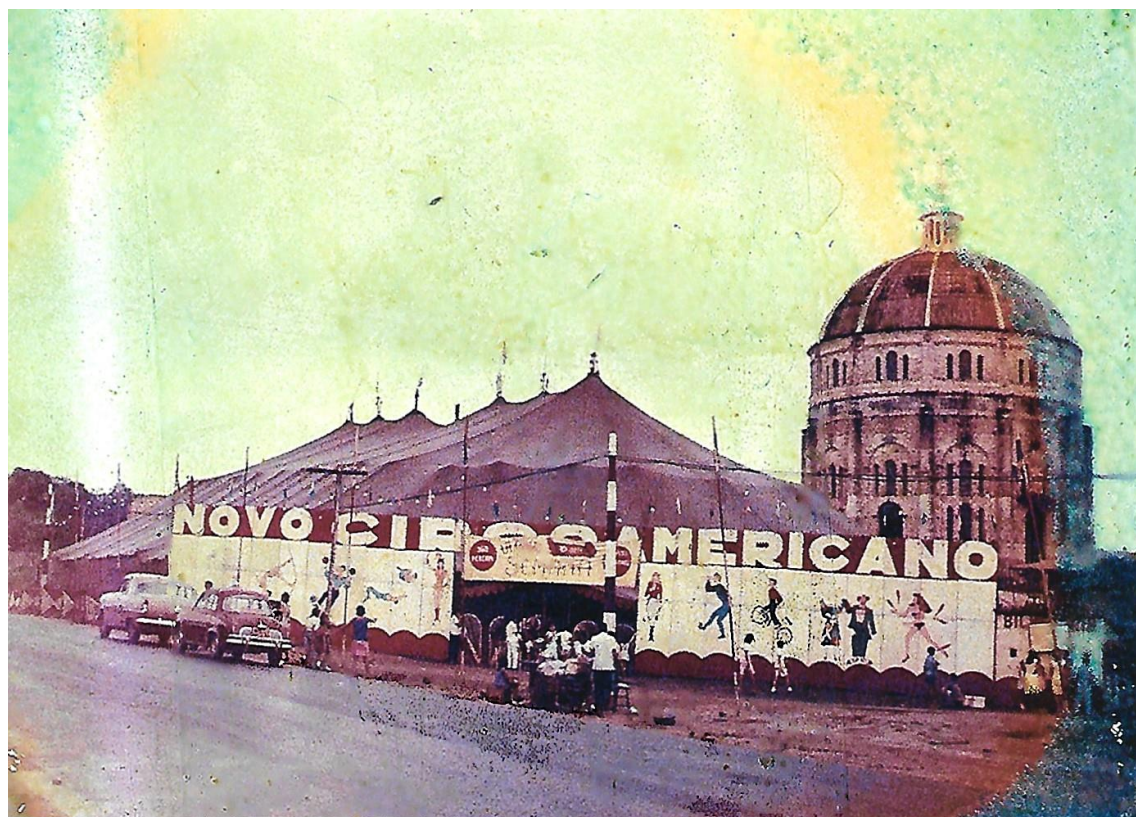
Gê Pimenta entrando para o número de magia com caixa de espadas no New American Circus em 1970. A.F.



Gê Pimenta como Gina, no seu número com pombos em 1975. Acervo da família.



Gê Pimenta e a caixa de espadas e Tabajara Pimenta em seu número com bolas em 1974. A.F.



Novo Circo Americano de Tabajara Pimenta e Geraldo Rocha em 1965. Acervo da família.



Geraldo Rocha Ferraz em 1966 no Novo Circo Americano. Acervo da família.



Arlindo e Antenor Pimenta com palhaço Pimpim no Gran Rosário Circus em 1963. Acervo da família.



Cecília Beraldo Rosa como Miss Cecí no número de lira em 1958. A.F.



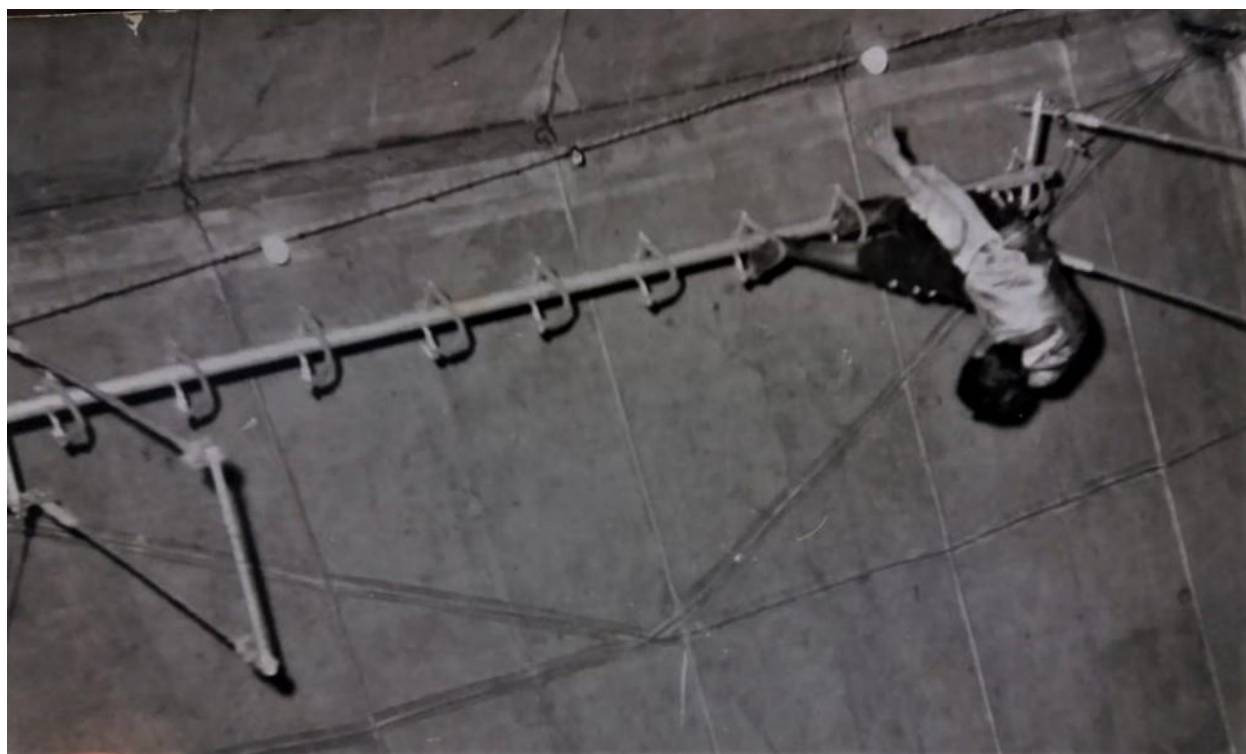
Cecília B. Rosa como ingênua no circo-teatro em 1950 e como acróbata em 1955. Acervo da família.



Cecília B. Rosa no número de escada sete com Francisco Stringhini no circo Arlay em 1956. A.F.



Cecília B. Rosa no número de escada com garrafas em 1970 e como partner de Tabajara Pimenta em 1964. A.F.



Miguel Perez, o homem sem medo. Passeio Aéreo no Gran Rosário Circus. Acervo da família.



Miguel Perez se apresentando no programa de Silvio Santos em 1978. Acervo da família.



Miguel Perez numa festa em 1980. A. F.



Kelly e Karen de Milton Fabbri. Acervo da Família.



Tabajara Pimenta com seu número de bolas no Gran Rosário Circus. Acervo de família.



Abelardinho e Milton Fabbri em número de parada de cabeça. Acervo de família



Abelardinho, Jane e Milton Fabbri.