

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Artes – Campus de São Paulo

JOSÉ OLEGÁRIO DOS SANTOS NETO

A MESTRA E O APRENDIZ CIRCENSE:
correspondências

São Paulo
2024

JOSÉ OLEGÁRIO DOS SANTOS NETO

A MESTRA E O APRENDIZ CIRCENSE:
correspondências

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas:
Estéticas e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

São Paulo

2024

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

S237m Santos Neto, José Olegário dos (Olegário Neto, Zé)
A mestra e o aprendiz circenses: correspondências / José
Olegário dos Santos Neto. -- São Paulo, 2024.

157 f. : il.

Orientadores: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Hohle, Elsa Wolf. 2. Acrobacias. 3. Circo - História. I. Bolognesi,
Mario Fernando. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
III. Título.

CDD 791.43

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

JOSÉ OLEGÁRIO DOS SANTOS NETO

A MESTRA E O APRENDIZ CIRCENSE:

correspondências

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas: Estéticas e Poéticas Cênicas

Data da defesa: 30 de setembro de 2024

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi
UNESP – Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Lilian Freitas Vilela
Instituto de Artes - UNESP

Prof^a. Dr^a. Suara Bastos
Pesquisadora independente

Dedico este trabalho à Elsa Wolf, a grande artista deste espetáculo; à minha avó Risoleta Olegário, carinhosa e conversadeira; e à minha avó Tereza Cruz Fernandes, de quem me despedi para sempre neste ano, mas que deixou comigo memórias deliciosas, com sabor de brigadeiro, doce de figo e pastelzinho de carne.

AGRADECIMENTOS

Já advirto que nos agradecimentos terei que ser mais extenso do que o comum. Explico: entrei no mestrado durante o período de isolamento social, por causa da epidemia de covid-19. Por isso, passei quase dois anos em companhia diária de mim mesmo. As pessoas fizeram-me muita falta. Os abraços, as festas, as peças, os ensaios, as aulas presenciais e os treinos, todos esses momentos em que as pessoas se encontram e acabam (sem perceber) alimentando a vida dentro de nós passaram a, de repente, não fazer mais parte da minha... da nossa rotina. Dessa maneira, não poderei ser sucinto. É necessário agradecer cada uma dessas tantas pessoas que foram parte importante da minha vida durante a escrita deste trabalho.

Em primeiro lugar, é necessário que eu agradeça à Elsa Wolf Hohle. Sem ela, esta pesquisa não teria uma página sequer. Agradeço por todo o seu carinho e pela confiança de compartilhar memórias da sua vida, e também pela disponibilidade e pela paciência, pois foram muitas horas de entrevistas, explicações e conversas sobre circo. O cuidado e a assistência que dona Elsa teve durante o processo da pesquisa foram muito importantes. Esta dissertação de mestrado foi feita com e para essa grande mestra, que muito me ensinou sobre a arte e sobre a vida.

Agradeço à minha mãe, Maria Teresa Fernandes, e a meu pai, José Olegário Filho, por acreditarem nas minhas escolhas e incentivarem meus estudos. Agradeço às minhas irmãs Laura Fernandes e Beatriz Fernandes pelo carinho e companheirismo. Em especial, agradeço à minha tia Fátima Regina Fernandes por ser minha primeira referência de artista.

Sou grato por reencontrar e poder estudar com um grande mestre, professor Alexandre Mate, nos Seminários de Pesquisa. Mesmo através da tela, por causa do isolamento social, cursando as disciplinas, conheci e revi tantas pessoas que estavam começando um processo de pesquisa em pós-graduação junto comigo. Registro aqui minha gratidão especialmente a Mafuane Oliveira, Cleia Plácido e Fernando Timba.

Quando os encontros das disciplinas acabavam e da tela simplesmente sumiam as pessoas, muito me fez falta as conversas pós-aulas, os papos na cantina, a continuação das discussões nos corredores. Nesses momentos, duas pessoas socorriam minha necessidade de conversar: Livia Mattos e Cida Almeida. Livia tornou-se uma parceira que sempre acolhia minhas aflições e inquietações acadêmicas. Cida

Almeida eu já conhecia, mas tive a oportunidade de estudar com ela, ou seja, aprender em dobro. Alguns dias eu fugia para a casa dela para assistirmos à aula juntos e por lá eu ficava o resto do dia, conversando e aprendendo.

São muitas as amizades que tenho gratidão por ter feito.

Agradeço a Aline Ferraz, com quem tive a oportunidade de aprender a dar aula de teatro e que me instigou a começar essa jornada.

Agradeço a Arthur Raimundo, Mauricio Caetano e Rafaele Paiva, amigos do interior e parceiros de muitos carnavais.

Agradeço a Amanda Massaro, Caio Marinho, Caio Franzolin, Felipe Michelini, Irene Bittar e Maria Sílvia do Nascimento, amigos que fiz na vida de palhaço, de circo e de teatro.

Agradeço a Beatriz Ri, minha comadre que conheci em 2009 numa praça em São Paulo num curso de palhaço.

Agradeço a Erico Santos, Eliane Weinfurter, Liz Riscado e Roberta Viana, amigos que fiz nas trajetórias da arte-educação na Fábrica de Cultura do Capão Redondo.

Agradeço a Ewerton Ribeiro, amigo de vida com quem fortaleci laços quando comecei a trabalhar na UNESP.

Agradeço a Júnia Magi, volante nas minhas primeiras portagens do Circo da Barra.

Agradeço a Mariá Guedes, amiga de todos os dias e principalmente dos finais de domingos, que me conhece e que me apoia tanto.

Agradeço a Mateus Miranda amigo de conversas inspiradoras e cuidadosas.

Agradeço a Rodrigo Mercadante, amigo das noites de vinho, música e tantas conversas boas durante o momento tão difícil da pandemia.

Sou grato à professora Lilian Freitas Vilela por seus apontamentos muito pertinentes durante a banca de qualificação deste trabalho.

Agradeço à professora Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira pela leitura atenciosa e pelas devolutivas durante a qualificação, pelo incentivo diário e pela disponibilidade de materiais de pesquisa que foram muito importantes para a escrita.

Quero agradecer imensamente ao meu orientador nessa jornada, o professor Mario Fernando Bolognesi, pela confiança, pela parceria e pelas provocações (essenciais) feitas durante os estudos e a escrita deste trabalho.

Por fim, agradeço aos encontros, agradeço à VIDA!

“Vivemos nos nossos corpos essas várias afecções que transformamos em experimentação na direção do exercício de produção de conhecimento, que por sua vez também se constrói como provisório, como de passagem, além da sua própria permanência, pois, ao mesmo tempo que nos nossos corpos produzem marcas que ficam também nos encontros, abrimo-nos para o imprevisível que as reconstituem como saberes.”

Cito este trecho do livro *Circo Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense*, publicado por Erminia Silva em 2022. A autora e pesquisadora brasileira partiu neste ano e deixou a nós pesquisadores um legado precioso de estudos sobre os circos brasileiros.

RESUMO

Nesta dissertação de mestrado, pesquiso as histórias narradas pela aerealista Elsa Wolf Hohle sobre sua vida artística nos circos. Na escrita deste trabalho, apresento cartas imaginárias em correspondência entre mim e Elsa Wolf, elaboradas por meio da transcrição (Meihy, 2018) de entrevistas realizadas com a artista. Essas cartas estão separadas em três grandes temas: a formação familiar circense, os trabalhos e a vida artística com as artes circenses, e os trabalhos como professora de circo em escolas e projetos de circo-social realizados por Elsa Wolf. Portanto, o presente trabalho fundamenta-se nas memórias e nos saberes pertinentes à prática circense, transmitidos oralmente à Elsa Wolf. Por meio dos relatos extraídos das cartas, analiso os diferentes aspectos que fazem da artista figura importante da história do circo e as suas transformações até o momento presente.

Palavras-chave: Elsa Wolf; acrobacias aéreas; memória; vida artística; história circense.

ABSTRACT

Through this master's thesis, I research the stories told by aerial acrobatics artist Elsa Wolf Hohle about her artistic life in circuses. For the writing of this work, I present imaginary letters in correspondence between myself and Elsa Wolf made through transcreation (Meihy, 2018) of interviews with the artist, separated into three major themes: circus family formation, the work and artistic life with circus arts and the work as a circus teacher in schools and social projects carried out by Elsa Wolf. Therefore, this work is based on memories and knowledge relevant to circus practice transmitted orally to Elsa Wolf. Through the reports extracted from the letters, I analyze the different aspects that make the artist an important figure in the history of the circus and its transformations to the present moment.

Keywords: Elsa Wolf; aerial acrobatics; memory; artistic life; circus history.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Família Cantillana.....	25
Fotografia 2 – Tios Mario e Manuel fazendo número de clown	27
Fotografia 3 – Cartaz “Los Cuatro Cantillana”	28
Fotografia 4 – Trupe do Circo Cantillana fazendo número de pirâmides	28
Fotografia 5 – Programa do Gran Circo Cantillana	29
Fotografia 6 – Carta de autorização de montagem do Gran Circo Cantillana	30
Fotografia 7 – Zunilda Cantillana, avó de Elsa	32
Fotografia 8 – Norma e Negra fazendo o número do bambu	34
Fotografia 9 – Cartaz do número de portagem dos tios de Elsa, Alex e Mara	35
Fotografia 10 – Retrato de Joseph Wolf boxeador	37
Fotografia 11 – Número de parada de mãos do Trio Richard’s.....	39
Fotografia 12 – Cartão-postal de Angela Cantillana.....	40
Fotografia 13 – Joseph Wolf portando Angela Cantillana	42
Fotografia 14 – Angela Cantillana portando Joseph Wolf	44
Fotografia 15 – Número de Joseph Wolf “Capitán Kidd: pirata do ar”	45
Fotografia 16 – Elsa criança e elefante no Circo Stevanovich	63
Fotografia 17 – Retrato de infância de Elsa Wolf	64
Fotografia 18 – Elsa, Mary e Angela Wolf no trapézio giratório.....	72
Fotografia 19 – Elsa e Mary Wolf realizando o número do bambu.....	76
Fotografia 20 – Artistas dos bailados no Circo Atayde.....	77
Fotografia 21 – Ramón Valdéz, Joseph Wolf, Raul Morales com esposa e bebê, e Angela Cantillana	81
Fotografia 22 – Elsa e Sammy durante espetáculo.....	84
Fotografia 23 – Ana Lauredo, Alda Marco Antônio, Clézia Ribeiro e Elza Wolf na premiação do Festival de Monte Carlo.....	102
Fotografia 24 – Elsa e aprendiz do ateliê de circo da Fábrica de Cultura do Jaçanã	107

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	CARTA DE APRESENTAÇÃO ÀS LEITORAS E AOS LEITORES	14
1.2	HISTÓRIAS DE ELSA WOLF: COMEMORANDO O CIRCO.....	19
2	CARTAS SOBRE A FAMÍLIA	23
2.1	A FAMÍLIA CANTILLANA: MEMÓRIAS QUE ANTECEDEM ELSA.....	23
2.2	MÃE E PAI DE ELSA WOLF: A HERANÇA CIRCENSE E O ACOLHIMENTO DOS “DE FORA”	36
2.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ORIGENS CIRCENSES DE ELSA WOLF.....	47
3	CARTAS SOBRE OS TRABALHOS ARTÍSTICOS	61
3.1	INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA DE UMA ARTISTA CIRCENSE	61
3.2	OS TRABALHOS DE ELSA WOLF NO CIRCO ATAYDE	75
3.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO E A VIDA ARTÍSTICA DE ELSA WOLF	88
4	CARTAS SOBRE A ARTE DE ENSINAR CIRCO	99
4.1	HISTÓRIAS DE UMA PROFESSORA DE CIRCO	99
4.2	CONSIDERAÇÕES SOBRE TRABALHO E PRÁTICA DOCENTE DE ELSA WOLF	114
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
	REFERÊNCIAS	127
	OBRAS E MATERIAIS CONSULTADOS	129
	GLOSSÁRIO	131
	APÊNDICE A – ÁRVORE GENEALÓGICA DE ELSA WOLF	134
	APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ELSA WOLF NO EVENTO "PAPO DE PICADEIRO" EM 13 DE OUTUBRO DE 2022	135

1 INTRODUÇÃO

São Paulo, inverno de 2024

Caras leitoras e caros leitores,

Apresento-lhes este trabalho de dissertação de mestrado, intitulado *A mestra e o aprendiz circense: correspondências*, cuja escrita tem também as mãos de Elsa Wolf, artista circense com 77 anos de idade, responsável pela formação de diversos artistas da Grande São Paulo. Nessa escrita também aparecem tantas outras pessoas que estão presentes nas histórias dessa artista e professora de circo que considero ser minha mestra.

As histórias que estão escritas nas cartas de Elsa reúnem a experiência dela enquanto artista e formadora. Porém, além do trabalho e da arte, nessas cartas estão presentes saberes construídos por pessoas que tiveram, e têm, como tarefa de vida realizar o mágico e fantasioso. Nessas cartas compartilhadas por dona Elsa, vocês poderão entender a concretude do sonho e da poesia. Fogo e água, voo e queda, força e leveza, lonas, ferros, arquibancadas, tecidos, cabos de aço e estafas se encontram com poesia, risada, mistério, sedução, graça, brilho e beleza. A contradição imprescindivelmente surpreende!

Tomem seus assentos. O espetáculo da vida da artista Elsa Wolf vai começar!

1.1 CARTA DE APRESENTAÇÃO ÀS LEITORAS E AOS LEITORES

“Perguntas de um trabalhador que lê

Quem construiu a Tebas de oito portas?

Nos livros vem o nome dos reis, arrastaram eles os
blocos de pedra?

E a Babilônia várias vezes destruída – quem a
reconstruiu tantas vezes?

Em que casas da Lima Dourada moravam os
construtores?

Para onde que foram os pedreiros na noite em que a
Muralha da China ficou pronta?

A grande Roma está cheia de arcos de triunfo.

Quem os ergueu? Sobre quem triunfaram os
Césares? A decantada Bizâncio tinha somente
palácios para seus habitantes? Mesmo na Atlântida,
os que afogavam gritaram por seus escravos na
noite em que o mar a tragou.

O jovem Alexandre conquistou a Índia sozinho?
César bateu os gauleses.

Não levara sequer um cozinheiro?

Felipe da Espanha chorou quando sua Armada
nafragou. Ninguém mais chorou?

Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos. Quem
venceu além dele?

Cada página uma vitória.

Quem cozinhou o banquete?

A cada dez anos um grande homem.

Quem pagava a conta?

Tantas histórias.

Quantas perguntas.”

(Brecht, 2012)

Minha formação artística começa dentro de um grupo de palhaços em Indaiatuba, no interior de São Paulo, com o grupo Gandaiá. Nossa trupe era composta por jovens que tinham como interesse comum a linguagem da palhaçada e o teatro de rua. De 2009 até 2013 procurei curso de palhaço, comédia física, e teatro de rua, com o Bruno Ferreira, a Rafaele Paiva, o Gabriel Cavalli, o Vinícius Dantas, o Marcus Mazieri, o Maurício Caetano, a Bruna Biasi e muitos outros que, por curiosidade de conhecer e fazer arte na cidade do interior, eu conheci e com quem pude fazer cenas e intervenções artísticas em praças da cidade, orfanatos e eventos de empresas.

Quando era possível, íamos para a capital ou para Campinas fazer cursos livres de palhaço ou de teatro e buscávamos trazer à cidade professores, diretores e atores para nossa formação. Em Indaiatuba naquela época não havia muitas possibilidades de fazermos cursos e oficinas de teatro, circo ou palhaço, por isso não perdíamos nenhuma oportunidade. Éramos amadores — com todo o amor que essa palavra pode conter. Conseguimos, em 2012 e 2013, participar do projeto de fomento a grupos artísticos iniciantes ou amadores do estado de São Paulo Ademar Guerra, com a montagem do espetáculo de palhaços na rua *Como panquecas*.

Quando entrei na Unesp em 2013, encontrei o Circo da Barra e comecei a praticar circo. Minha relação com o circo começou a se estreitar. No Circo da Barra, conheci e tive aulas com Laura Terra, Michele Montero, Adriano Merlini, Fuska, Miguel Cervantes e o professor Mario Bolognesi, meu orientador neste trabalho. Com meus colegas de turma, Ingrid Taveira, Camila Rodrigues e Caio Bichaff, fiz portagens, acrobacias de solo, trapézio, tecido e pulei corda. Ainda na lona da UNESP, conheci Bruno Souza e Carolina Tieghi, que me puxaram para fazer aula de circo no Galpão do Circo em 2017¹. Lá tive a chance de aprender com professores de diversas linguagens: trapézio com a Verô Piccini, malabarismo com Tássio Folli, acrobacia de solo e preparo físico com Alan, portagem com Alex Marinho, *slackline* e equilíbrios com Maria Druck, e palhaçaria com Val Carvalho e Marcio Douglas. As aulas no Galpão do Circo fizeram com que eu tivesse bastante rigor na prática circense, ensinando métodos e oferecendo tempo para treinamento das modalidades, com espaço estruturado e professores especializados em modalidades circenses. Desde

¹ O Galpão do Circo é uma escola de circo que surge no início da década de 2010, localizada na zona oeste da cidade de São Paulo coordenada por Alex Marinho, que oferece oficinas em diversas modalidades circenses, cursos para crianças e adolescentes e curso de formação pré-profissionalizante em circo a jovens.

então, comecei a dar aulas de circo e participei de espetáculos como palhaço e acrobata, o que me deu inspiração para, em 2018, realizar o trabalho de conclusão de curso (TCC) de licenciatura em Arte-Teatro na Unesp.

No ano de 2018, conheci Irene Bittar, Maria Carolina Oliveira e Elsa Wolf. A partir das suas práticas de circo, desenvolvi uma pesquisa de TCC sobre metodologias de ensino de trapézio. Três artistas e formadoras diferentes: Irene com formação em Educação Física; Maria Carolina com formação em dança; e Elsa Wolf como artista de circo tradicional. Elas tinham em comum o trapézio. Durante a pesquisa, com o intuito de entender como aprenderam a fazer trapézio, realizei entrevistas com cada uma delas. Enquanto conhecia Elsa Wolf, a quem chamo com carinho de dona Elsa, deparei-me com um riquíssimo material: a história de uma mulher que, aos 71 anos (naquela época), havia viajado o país — e outros países também — como artista de circo.

Em 2021, enquanto realizava a entrevista para entrada no mestrado acadêmico, o professor Mario Bolognesi me informou que estava interessado em começar uma pesquisa sobre a presença das mulheres nos circos brasileiros. Nesse momento entendi que teria a chance de aprofundar uma pesquisa sobre o trabalho artístico de Elsa Wolf.

Elsa é de sexta geração circense. Sua família é feita de artistas que atravessaram diversas cidades trabalhando com a espetacularidade mágica do circo. Seus parentes eram palhaços, trapezistas, lristas, acrobatas, mágicos, malabaristas e homens-bala. Quando criança, Elsa conviveu com os mais exóticos animais e, assim como seus parentes, trabalhou em diferentes cidades. Conhece a montagem de lona, a costura de figurinos para circo, e a confecção e instalação de aparelhos aéreos. Quando parou de se apresentar nos picadeiros, Elsa Wolf começou a trabalhar como professora de circo em escolas e projetos sociais e segue, até a data de entrega deste trabalho, como formadora, compartilhando, com crianças, adolescentes e adultos, os saberes construídos durante toda a sua vida.

Nesta parte, apresento Elsa de forma resumida, pois o material desta pesquisa é justamente sua vida artística. Logo, os capítulos que se seguem contarão, com mais detalhes, as histórias de Elsa sobre sua família, sua infância, seus trabalhos nos circos e seus trabalhos como professora de circo. Meu interesse nesta pesquisa parte do ponto em comum entre mim e Elsa, o circo, e busca entender a história do circo, as características do circo tradicional e seu modo de fazer artístico e formativo.

Ater-me às histórias de Elsa significa também reconhecer quem sou e qual é a posição que tomo frente a este trabalho acadêmico: um artista, pesquisador e professor de circo não nascido dentro de família circense. Não vivi como artista itinerante, mas, aos 25 anos, tive a oportunidade de me encontrar com uma senhora que é mestra das artes circenses e que me contou histórias da sua vida como artista circense tradicional. Esta pesquisa nasce desse encontro meu com Elsa, duas pessoas diferentes em relação às gerações às quais pertencem, às formações artísticas, ao gênero e a tantos outros elementos que constituem a identidade e a subjetividade minhas e de Elsa.

Escolhi analisar a vida artística de Elsa Wolf por entender que os conhecimentos artísticos e as memórias relacionadas ao seu trabalho são elementos que se constituem em diferentes momentos históricos. A vida de Elsa e de seus familiares abrange períodos da história do circo, como a época das empresas familiares de circo, o momento em que surgem as empresas de relação patronal, o surgimento das escolas circenses, até a atualidade. Também, por meio dessa investigação conduzida pelas histórias de Elsa, é possível entender alguns conceitos pertencentes aos estudos sobre circo ou que os atravessam. São alguns exemplos a noção de tradição e formação circense, a representação do corpo espetacular (e os atravessamentos da representação de gênero), os métodos técnicos e estéticos de construção dos espetáculos, o modo de vida itinerante e a prática de ensino e aprendizagem dentro e fora das lonas.

Na minha vontade de investigar a vida artística de dona Elsa, há uma atitude de responsabilidade histórica de apresentar e analisar a arte circense por meio dos relatos da artista. Por causa de seu recente surgimento — quando comparado às outras artes, como a do teatro — e de seu caráter popular, o circo no Brasil permaneceu, por décadas, distante dos estudos nas universidades. Segundo o levantamento quantitativo feito por Rocha (2010), a produção de teses de doutorado e dissertações de mestrados sobre circo na primeira década dos anos 2000 no Brasil é cinco vezes maior do que as produções acadêmicas nas duas décadas anteriores. Por mais que esteja aumentando a presença das artes circenses nos ambientes universitários, ainda há muito trabalho a ser feito no que diz respeito ao (re)conhecimento da extensa diversidade de circos e de seus artistas.

Contar, junto com dona Elsa, as histórias de sua vida artística significa, portanto, buscar entender como o circo se constitui, como se configura enquanto arte

e como aconteceram suas transformações históricas. Paralelamente, neste trabalho acadêmico, analiso as particularidades das experiências da artista presentes em seus relatos. Desse modo, por meio da esfera individual — as histórias que Elsa Wolf conta — pude realizar um estudo mais amplo sobre as artes circenses. Para que fosse possível compreender os atravessamentos da história do circo com a história pessoal de Elsa Wolf, utilizei estudo bibliográfico sobre os circos brasileiros itinerantes e as suas transformações históricas nos séculos XIX e XX (Bolognesi, 2003; Silva, 1996; Silva, 2021; Torres, 1998), sobre o surgimento das escolas de circo e os diferentes modos de criação artísticas que apareceram a partir dele (Duprat, 2014; Matheus, 2016) e sobre os atravessamentos das questões de gênero nas artes e, principalmente, no circo (Garin, 2020; Oliveira, 2020).

Por meio desta pesquisa, trago, às artes circenses, a indagação feita por Brecht no poema *Perguntas a um trabalhador que lê*. Traçando caminhos para possíveis respostas, atendo-me às memórias de Elsa. Sei que não conseguirei, unicamente a partir da pesquisa com as histórias de Elsa, obter todas as respostas absolutas sobre como era o circo e sobre como ele se transformou. Não tenho a pretensão de, a partir de seus relatos, compreender em totalidade o circo. Porém, escutando dona Elsa, consigo identificar algumas pessoas que fazem ou fizeram parte da história do circo, alguns lugares e alguns momentos presentes em suas memórias e que trazem significados marcantes à sua experiência como artista profissional de circo.

Assim como apresentei as pessoas que encontrei durante minha jornada como artista e pesquisador, o mesmo acontece com a pesquisa sobre a vida da artista. Dona Elsa evoca seus familiares e outros artistas circenses que contribuíram para sua formação e seus trabalhos artísticos. O encontro com as pessoas é importante. Dessa forma, evocar as memórias individuais de dona Elsa é também evocar as memórias de tantos outros circenses tradicionais, ou seja, evocar uma *memória social, familiar e grupal* (Bosi, 1979). Essa última afirmação se justifica ainda se considerarmos que os conhecimentos acerca do trabalho artístico nos circos são transmitidos pela oralidade. A memória está presente na transmissão dos saberes entre gerações, portanto é o veículo do conhecimento artístico por meio do qual o circo se perpetua, com uma incrível capacidade de atualização e inovação.

1.2 HISTÓRIAS DE ELSA WOLF: COMEMORANDO² O CIRCO

Cena 13 – fascínio de Vedete
 VELVET VÊ UM OBJETO QUE DEIXOU NO CHÃO E MUDA DE RUMO
 VELVET – Que coisa mais descabida eu abandonar isso aqui. Esse lenço? Foi da Aracy Cortes... esse vestido a Marília Pera usou... essas plataformas de Virginia Lane.. Essas coisas todas... esses tesouros! Ele chama tudo isso aqui de tralha. Ignorante! A gente é muito mais as histórias que a gente conta do que as histórias que a gente vive. Repare! É o exercício da memória que garante a vida das histórias. Essas histórias que a gente conta uns pros outros. Como nós agora. Um ser humano diante de outro ser humano, isso é tudo. Todo o teatro do mundo, no final, é isso, um diante do outro, agora. Assim. (VOLTANDO) Eu cheguei até aqui, para desistir de tudo agora?³

Nesta pesquisa tenho como fundamento o estudo da memória e da narração, para que, por meio desses recursos, possa obter material para análise. A escuta dos relatos de Elsa sobre sua vida artística diz respeito a um modo de trabalho realizado por ela e seus familiares com as artes circenses. Tais experiências, por causa do contexto no qual se inscrevem, são apresentadas a mim como narrativas, histórias pelas quais são conduzidos os saberes circenses.

Como explica Ecléa Bosi (1979), os idosos são os *guardiões da memória*, por serem os sujeitos que, após atravessarem um grande percurso de trabalho durante a vida adulta, encontram-se em um momento de vida em que os saberes adquiridos estão presentes no ato de recordar⁴: “ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida” (Bosi, 1979, p. 23).

Elsa Wolf, ao mesmo tempo que se aproxima da descrição da autora, também se distancia. Por um lado, afasta-se pois, atualmente, dona Elsa, aos 77 anos, continua trabalhando com aulas de circo na Fábrica de Cultura do Jaçanã e construindo aparelhos e figurinos circenses. Sua rotina ainda é organizada pelo seu trabalho, diferentemente do tipo de idoso descrito por Bosi (1979), que não mais trabalha e por isso se compromete com a rememoração. Por outro lado, é possível

² De origem latina, a palavra *comemorar* apresenta o prefixo *cum-*, que tem o sentido de “feito em conjunto” e de “comum”, e *-memorare*, que significa “memória, lembrança”. Portanto, *comemorar* significa “lembrar em companhia, em grupo”.

³ *Daqui ninguém me tira* (2024), escrita por Noemi Marinho e dirigida por Neyde Veneziano, conta a história de Veludo (Velvet), interpretado por Mateus Miranda (a *drag queen* Alexia Twister), um artista transformista que performa nos palcos a imitação de vedetes e de outras artistas populares e se vê na situação de ser removido de sua casa, onde guarda seus “tesouros”: acessórios e figurinos de trabalho.

⁴ *Recordar* surge etimologicamente de *recor* (do latim), em que: *re-* significa “de volta”, e *-cor*, “coração”. Nesse sentido, *recordar* significa “trazer de volta ao coração”.

aproximá-la do sujeito idoso descrito por Bosi, na medida em que dona Elsa é um corpo social que sofre os atravessamentos dos velozes processos tecnológicos e, justamente por causa do trabalho no contexto capitalista, perde espaço frente às novidades do mundo do consumo.

A contradição de *ser e não ser* a pessoa idosa apresentada por Bosi está relacionada ao trabalho como artista circense. Assim, a palavra *tradicional* tem sentido fundamental ao fazer artístico de Elsa. Se se considerar que a memória individual está contida na memória coletiva, esta última estaria inserida na tradição (Bosi, 1979; Meneses, 2007). Os conhecimentos pertinentes ao trabalho de Elsa, que foram transmitidos oralmente a ela por seus parentes, pertencem a antigas gerações. A tradição opera dentro do fazer dos circenses, pois o trabalho acontece por meio da oralidade, ou seja, das narrativas da memória sobre o saber-fazer. Logo, nascer e viver como circense significa nascer em um contexto de trabalho artístico, dentro de uma tradição artística.

Para que eu pudesse conduzir esta pesquisa em busca de entendimento sobre as características e as transformações das artes circenses, algumas escolhas metodológicas foram necessárias. A primeira delas foi a de realizar duas entrevistas semiestruturadas com dona Elsa, a partir de imagens (fotografias, documentos e cartazes) selecionadas da sua página pessoal na rede social Facebook. Após o estudo dos diversos álbuns de Elsa na rede social, as imagens foram selecionadas com a finalidade de abranger diferentes momentos da vida da artista. Nas entrevistas, o recurso visual foi utilizado para que eu fizesse as perguntas à entrevistada. A partir disso, Elsa contava as histórias relacionadas às imagens. O procedimento permitia que, por meio das imagens, a artista pudesse se recordar do momento e das pessoas presentes e narrasse a mim os episódios vividos por ela como artista e formadora. A primeira entrevista foi feita em um encontro pessoal entre mim e Elsa, a segunda foi feita pelo evento *Papo de picadeiro*, realizado pelo projeto de extensão Circo Barra em 2022.

Além das entrevistas citadas acima, utilizei a gravação da entrevista realizada no trabalho de conclusão de curso que realizei em 2018, em que pesquisei as experiências pedagógicas de Elsa, e a gravação da entrevista que a artista realizou na atividade *Conversa com uma mestra circense*, que fez parte da programação do evento *Circo e formação – práticas e inspirações*, mediado pela professora Maria Carolina Oliveira, em janeiro de 2022, no Itaú Cultural.

Com as entrevistas gravadas, transcrevi o material delas e depois, por um processo de textualização e transcrição, elaborei objetos textuais no formato de cartas imaginárias em correspondência entre mim e Elsa⁵. O método de transcrição, segundo Meihy (2018), tem como finalidade extrair das entrevistas transcritas e textualizadas os elementos da comunicação não verbal presentes na entrevista.

Escolhi o formato de cartas para apresentar o conteúdo da pesquisa para que, por meio desse modelo, houvesse uma relação de interlocução de Elsa comigo. Como Bosi (1979) explica, no trabalho com entrevistas cujo objetivo é investigar as memórias da pessoa entrevistada, é uma atitude política não a configurar como objeto. Atentando-me ao fato de que, para realizar a pesquisa, fico diante de Elsa e escuto suas histórias, não posso tê-la como objeto. Suas memórias e seus relatos a constituem como sujeito, como artista. Em vez de objeto, Bosi (1979) propõe que as funções possam se alterar: enquanto pesquisador eu sou objeto, o veículo pelo qual Elsa rememora e conta suas histórias como artista de circo. A escolha pela troca de cartas possibilita manter na pesquisa o caráter dialógico entre nós, tornando não mais eu ou Elsa objetos nessa pesquisa, mas sim a materialidade da correspondência. Nos capítulos 2, 3 e 4 da dissertação, as cartas são o resultado dos estudos das entrevistas, organizados em três grandes temas separados por capítulos.

No segundo capítulo, *Cartas sobre a família*, peço para que Elsa apresente seus familiares e os trabalhos com circo que realizaram. Na primeira carta, Elsa começa contando sobre seus bisavós, avós, tios e tias, e sobre suas primas, bem como quais eram as modalidades circenses de cada um e quais eram as tarefas que realizavam para além do espetáculo. Em seguida, Elsa apresenta sua mãe, seu pai, seu filho e seus netos, contando como seus pais se conheceram e trabalhavam, e falando da continuidade que seu filho dá ao legado circense. Nesse capítulo, também aparece a relação de pessoas “de fora” da tradição circense, que passam a se integrar ao modo de fazer circo.

No terceiro capítulo, intitulado *O trabalho e vida artística de Elsa Wolf*, pergunto acerca das memórias da artista sobre seus trabalhos. Elsa narra sua infância

⁵ Cabe aqui mencionar que, por ser estruturado em formato de cartas trocadas entre mim e dona Elsa, este trabalho mantém construções linguísticas típicas de interações mais informais, tais como gírias e palavras flexionadas no diminutivo afetivo, a próclise em contextos nos quais a gramática prescreve a ênclise, o uso de pronome pessoal reto em contextos nos quais a gramática determina o uso de pronome pessoal oblíquo. Há ainda, nos trechos de discurso direto, reduções típicas da oralidade (cê [você], tá [está], pra [para], tavam [estavam]).

no circo, o aprendizado da arte circense, a vida itinerante, os números artísticos que realizou com seu pai, sua mãe e sua irmã, e os trabalhos no Circo Atayde, no México. Também são apresentados os trabalhos com animais e as relações entre circenses e seu público, bem como os preconceitos e as afinidades.

Nas cartas de Elsa presentes no quarto capítulo, Elsa Wolf fala sobre a arte de ensinar circo. Nessa parte, a artista apresenta seus trabalhos como formadora em escolas de circo e projetos sociais, as conquistas e o reconhecimento, os diferentes modos de se ensinar circo, e as relações construídas com os aprendizes. Também aparecem relatos de Elsa sobre as transformações da sua vida nesse período.

No final de cada capítulo, há uma carta minha, em que faço apontamentos sobre os conteúdos das cartas de Elsa, estabelecendo ligações tanto com os estudos sobre estética, histórias e aspectos sociais do circo quanto com o conteúdo das cartas anteriores, para que eu possa apresentar como os temas abordados me atravessam enquanto pesquisador.

Como já mencionei, as cartas conseguem estabelecer um diálogo entre os saberes de Elsa e as minhas curiosidades de pesquisador, para que leitoras e leitores possam compreender a importância da experiência da artista para as artes circenses.

Desejo a vocês, que nos acompanham nessa itinerância temporal nas memórias de Elsa Wolf, uma boa leitura.

Zeca

2 CARTAS SOBRE A FAMÍLIA

2.1 A FAMÍLIA CANTILLANA: MEMÓRIAS QUE ANTECEDEM ELSA

São Paulo, primavera de 2022

Dona Elsa,

Mando à senhora esta carta para propor que nós conversemos sobre circo. Eu sou artista e professor de circo. Minha formação aconteceu, a princípio, em um grupo de palhaços e teatro de rua em Indaiatuba e, em seguida, na universidade e em outros cursos em São Paulo. Sei que a senhora tem uma grande trajetória percorrida como artista e professora de circo, contribuindo muito para as transformações das artes circenses. Desejo mostrar às pessoas um pouco da história do circo, contada por meio de suas experiências, enquanto trocamos cartas; por isso proponho esse encontro.

Durante as trocas de cartas, sugiro conversarmos sobre as memórias da vida artística da senhora. Quero separar nossa conversa em três grandes temas: a família da senhora, sua vida artística e sua vida como formadora. No final da troca de cartas em cada tema, quero escrever sobre alguns pontos que considero importantes para o entendimento de que, por meio da história da senhora, é possível também compreender a história do circo. Nesse momento final, abro a interlocução das cartas para o público.

Sei que a senhora nasceu e cresceu em família de circenses e tenho curiosidade em saber como é viver em uma família de artistas, especialmente em uma família de artistas circenses que, durante muitas gerações, atuaram no circo.

Dessa maneira, eu quero começar nossa troca de cartas perguntando sobre a sua família, os mais antigos. Sei que a senhora tem muitas fotografias antigas de seus tios e suas tias, avós, bisavós, pai, mãe e irmã. Portanto, quero conhecer quem fez parte da sua família circense. De onde vieram (se for possível perguntar isso a artistas itinerantes)?

Com carinho e muita curiosidade,

Zeca

São Paulo, primavera de 2022

Querido Zeca,

Primeiramente, fico lisonjeada de conversar com você sobre circo. Tenho muitas histórias para contar nesses 77 anos de vida.

Bom, eu venho de uma família tradicional. Sim, eu sou da sexta geração. Venho de família muito misturada. Sou descendente, por parte da minha avó materna, de francês com japonês e, por parte do meu avô, de espanhol com chileno. Parece que, bem lá atrás, tem algum inglês. Tenho tio inglês, francês e venezuelano, que foram nascendo nas cidades, quando meus avós faziam turnê. Naquele tempo dos 1800, meu bisavô, com circo, fazia uma ilha sim, uma não, uma sim, uma não...

Nessa época, eles viajavam com navio cargueiro. A família ocupava a cabine embaixo e em cima ia toda a bagagem de circo, todo o material. Eram demoradas as viagens, então dava tempo de a minha avó ter um filho em cada ilha. Então, tem um filho francês, um inglês, um venezuelano, um argentino, um chileno... Uma argentina se casou com um russo; minha mãe se casou com um alemão, descendente de húngaro... Uma mistura danada!

Zeca, tenho uma família muito grande. Foram eles que me ensinaram a fazer circo. Se você tiver curiosidade, posso apresentá-los com mais detalhes, posso mostrar fotografias a você e contar como era o circo na época deles.

Meu bisavô já tinha circo. Eu sei até meu bisavô; mais para trás eu não tenho informação nenhuma. Eu acho que é muito mais longe, porque, da família da minha mãe, que é de circo, a minha bisavó era de família da Espanha, da Europa. Meu bisavô, não. Meu bisavô era chileno. Era sapateiro. Tinha uma fábrica de sapatos. Ele fazia os sapatos à mão para gente de muito dinheiro no Chile. Foi assim que ele conheceu a minha bisavó: a moça do circo foi levar a sapatilha que descosturou. Ele costurou a sapatilha e, em uma semana, largou tudo e foi embora com o circo, apaixonado.

Entrou como empregado, porque queria se casar com a filha do dono, ainda por cima. Passou a capataz. Como ele costurava, começou a fazer lona e acabou se casando com a filha do dono do circo. Ele começou a confeccionar as próprias lonas — ainda de lençol, não era lona. Eles se separaram do pai de minha bisavó e criaram o Gran Circo Cantillana, que era do meu bisavô. Depois vieram os filhos, os netos e os bisnetos, até chegar em mim. Eu tenho a continuação da minha geração em meu

filho Daniel e futuramente em meus netos, que vão ser da oitava geração. Para você entender melhor, aqui está uma parte da família.

Fotografia 1 – Família Cantillana



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Na parte de cima, da esquerda para a direita, estão: *mi tío* Manoel, *mi tío* Salomon, *mi tío* Mario, *mi tío* Luís, meu avô Segundo e *mi tío* Domingo. Na parte de baixo, da esquerda para a direita, estão: a tia Alícia (prima da minha mãe), a Norma, a Negra e o Miguel (irmãos da minha mãe), e Ana (irmã de Alícia).

Como eu falei, minha família é muito grande. São muitos artistas! Fico feliz que esteja gostando de conhecê-los.

Elsa Wolf

São Paulo, primavera de 2022

Dona Elsa,

É interessante saber mais sobre seus familiares e entender como os circenses trabalhavam nos tempos mais antigos. Quando a senhora contou que todo o material do circo era transportado nos navios, fiquei imaginando a empreitada que era ir de um país a outro na época do seu bisavô.

Os circos como Gran Circo Cantillana, organizados por artistas de uma mesma família, ainda existem, embora em menor quantidade. Até quando existiu o Gran Circo Cantillana? Tenho curiosidade em saber mais sobre seus familiares de gerações anteriores à da senhora. Quero tratar disso com mais detalhes, conforme os relatos que a senhora compartilhar.

A fotografia é incrível! Que bom que a senhora conseguiu guardá-las para serem registros da história de sua família e do circo. Conte-me mais sobre os trabalhos artísticos dos seus familiares, sobre os números artísticos realizados por eles e sobre os demais trabalhos necessários para se ter uma companhia de circo. Aproveito para perguntar se a senhora tem mais fotografias e registros de documentos, talvez cartazes ou programas de circo.

Com carinho,
Zeca

São Paulo, primavera de 2022

Caro Zeca,

Fotografias não faltam. Eu gosto muito de fotografar. Quando eu estava viajando, sempre tinha uma máquina. Não é como agora, com o celular, que você respira e já tira uma foto, mas, sempre que podia, eu fotografava tudo. Sempre fui muito curiosa. Sempre fui muito pesquisadora. É uma das minhas *aficiones* prediletas, a fotografia. Do Circo Cantillana, eu resgatei fotos que minha tia tinha, algumas me mandaram da Argentina, como esta.

Fotografia 2 – Tios Mario e Manuel fazendo número de *clown*



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Mario e Manuel faziam o número do chapeuzinho, entravam de *clown* e faziam os gorros. Era tradicional. Eles mesmos tinham os moldes e confeccionavam os gorros. Eles confeccionavam também as claves. Eu, com 9 anos, tinha um trabalhinho com as claves. Eles mandavam fazer a base de madeira, com as “botinhas”, e colocavam o arame cruzado. O meu trabalho era colocar a meia de seda — aquelas que se usavam antigamente. Pegava a meia de seda, colocava, amarrava. Nessa época já tínhamos acrílicos que eram brilhantes. Meus tios cortavam o molde, colocavam na acetona, e o plástico amolecia. Eu pegava e passava um pano para moldar ele na madeira e no arame. Esse era o meu trabalho com 9 anos. Era a minha avó que fazia todos os figurinos, a mãe da minha mãe.

Fotografia 3 – Cartaz “Los Cuatro Cantillana”



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Esses aí são quatro irmãos da minha mãe. O de cima é Miguel, bem alto. Embaixo, é a Norma, que sustentava ele. O mais baixinho é o Luis e embaixo dele é a Norma. A única que ainda está viva, que eu sei, é a Norma; os outros já faleceram. Ana e Alícia faziam malabares, faziam escadinha...

Tem também esta fotografia da trupe fazendo um número de pirâmides. Veja que curioso, *pirâmides* é uma coisa que até hoje passo para meus alunos nas minhas aulas.

Fotografia 4 – Trupe do Circo Cantillana fazendo número de pirâmides



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Este é um programa que meu avô distribuía, que continha a programação do Circo Cantillana.

Fotografia 5 – Programa do Gran Circo Cantillana

Gran Circo Cantillana
MAIQUETIA

LOCAL: frente a la PLAZA ESPAÑA

← GRAN SUCESO →

HOY, DEBUT DE LOS ASES DE LA FUERZA:
HERMANOS MAZEIKA
ATLETAS RUSOS, QUIENES ESTAN DE PASO PARA EUROPA

La Empresa del Circo Cantillana no ha omitido ningún sacrificio en contratar a los REYES DE LA FUERZA, para corresponder al queridísimo público que siempre la ha favorecido con su asistencia.

Nuevos y variados trabajos por los
HERMANOS CANTILLANA

LEON MAZEIKA & PAULO RUTKUS
LITHUANIA

Cada función es un nuevo éxito.
SIEMPRE NOVEDADES

EL GRAN PIRIPIPI
con sus variados instrumentos musicales, se encargará de hacer las delicias del público.

LA PAREJA
prepara para hoy nuevas entradas cómicas. ¿Quién es la Pareja?
¿Quién será? Los simpáticos Tony, Goyito y Domingo 7.

CANELO, RASCACIELOS, JAIVA Y GAMBITA,
en competencia.

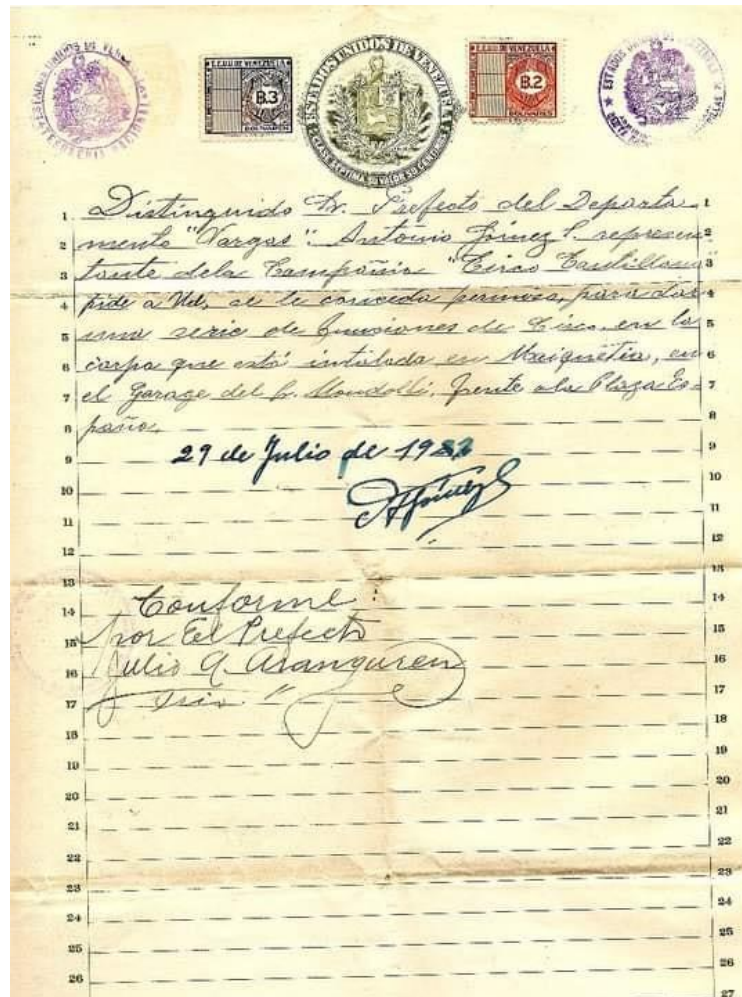
Terminará la función con una chistosísima comedia a cargo de todos los cómicos.

OJO. PRECIOS Y HORA DE COSTUMBRE. OJO

Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Quando meu bisavô morreu, meu avô ficou tomando conta do circo. Passou para ele, que era o maior dos irmãos. Os irmãos levaram bem, mas sempre tem a esposa que fica cutucando, então decidiram separar o circo. Cada um pegou seu rumo. Por exemplo, o pai da minha tia Ana Garcia foi para um lado, meu avô com a minha avó, para outro lado, e os dois que eram solteiros, Salomon e Domingo, ficaram sozinhos e montaram um número de palhaço. O Gran Circo Cantillana fez apresentações até mais ou menos os anos 1940.

Fotografia 6 – Carta de autorização de montagem do Gran Circo Cantillana



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (1922).

Encontrei esse documento muito antigo, o documento de licença para montar um circo no terreno. Isso é do dia 29 de julho de 1922, na Venezuela.

Espero que você esteja gostando, Zeca!

Um abraço carinhoso de dona Elsa

São Paulo, primavera de 2022

Dona Elsa,

Estou gostando muito. Ver o documento de permissão de entrada do circo, o programa do Gran Circo Cantillana e todas as fotografias contribui para entender como eram as coisas há mais ou menos cem anos.

Então, o Circo Cantillana surge pelas mãos de seu bisavô, pai do seu avô materno, certo? Filhos e filhas, netos e netas eram responsáveis pela construção dos espetáculos com números acrobáticos coletivos, quartetos e números cômicos, mas também havia a possibilidade de chamar artistas de fora, como os Hermanos Mazeika.

Gostaria que contasse um pouco sobre a sua avó, mãe da sua mãe. Ela também era de família de circo? O que ela fazia nos circos? Fiquei curioso para saber também sobre a presença de aerealistas. Havia aerealistas na família da senhora? Pergunto por que sei que a senhora faz trapézio e corda indiana — inclusive foi em um curso dessas modalidades que eu conheci a senhora. Então, fiquei com vontade de saber de onde vem a prática das acrobacias aéreas na sua família.

Um abraço carinhoso,

Zeca

São Paulo, primavera de 2022

Meu querido Zeca,

Sim, na minha família tem aerealistas! Foi com elas que aprendi a fazer aéreos, assim como tudo de circo.

Minha avó materna, Zunilda Duque, é filha de uma francesa com um japonês. Eles tiveram uma relação e, quando minha bisavó francesa ficou grávida, o japonês não quis nem saber. Uma mulher solteira ficar grávida era um pecado de morte naquela época. Então, a família a expulsou de casa. Uma tia dela ficou com dó e levou minha bisavó para morar com ela no interior do Chile.

Fotografia 7 – Zunilda Cantillana, avó de Elsa



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Chegou um circo na cidade, e minha bisavó junto com a minha avó, que era pequeninha, foram assistir ao espetáculo. O *clown*, quando viu minha bisavó sentada na plateia, se apaixonou imediatamente. Quando acabou o espetáculo e ela ia saindo, ele havia tirado toda a maquiagem, já estava lá na porta e falou assim: “posso lhe acompanhar?”; e minha bisavó respondeu: “ah, pode sim”. Levou minha

bisavó até a porta da casa dela — muito esperto, já ficou sabendo onde ela morava. Então, todo dia mandava dois ingressos e um ramo de flores. E começou esse relacionamento. Quando o circo estava para ir embora, ele perguntou se ela queria ir junto. Minha bisavó, que não tinha mais nada a perder, falou: “eu vou”; e ela foi.

Ele ensinou, à minha avó, a fazer trapézio e contorção no circo. Ela se chamava Duque, a minha bisavó. O sobrenome era Duque. Nunca soube qual era o nome. Minha bisavó fazia as roupas dele de *clown* cheias de brilho, lantejoulas. Costurava para ele. Ele ensinou, à minha avó, contorção e força capilar. Quando ela tinha 14 anos, meio famosa, as pessoas falavam: “nossa, o número daquela menina é extraordinário”; “ah! Você viu? Fulano diz que viu uma menina fazendo trapézio muito bem”. Assim começou o nome dela a surgir no ambiente circense.

Meu bisavô já era dono de um circo e contratou ela para o circo dele, com a intenção de já fazer o matrimônio. Olha como era naquela época... Eu só sei que minha avó tinha 15 anos e meu avô tinha 16, e eles se casaram. Ela ficou com dois números na família. Depois ela fez cena de fogo, pirofagia, aprendeu a costurar, aprendeu a fazer lona e figurinos. Ela se integrou à família Cantillana, que já vinha do meu avô.

Ela contava para nós — porque sempre tem essas histórias na hora do café, em Buenos Aires, na sala, um frio do caramba, a gente com a lareira acesa e contando histórias e tomando chocolate ou mate, chimarrão — que, quando ficava grávida e começava a engordar, fazia os vestidinhos mais soltos. Então, ela já não fazia trapézio, mas fazia pirofagia. Uma vez ela estava fazendo vulcão, aquele truque que solta o fogo alto com querosene. Ela diz que, quando assoprou para fazer o vulcão, estourou a bolsa de água. Ela apagou, meio que cumprimentou, virou as costas e saiu correndo para o camarim, justamente para ter o bebê no camarim, lá no circo. Até foi engraçado, porque o filho caçula dela chegou e falou assim: “mãe, então quer dizer que você soltou o vulcão e ao mesmo tempo apagou o fogo?”.

Fotografia 8 – Norma e Negra fazendo o número do bambu



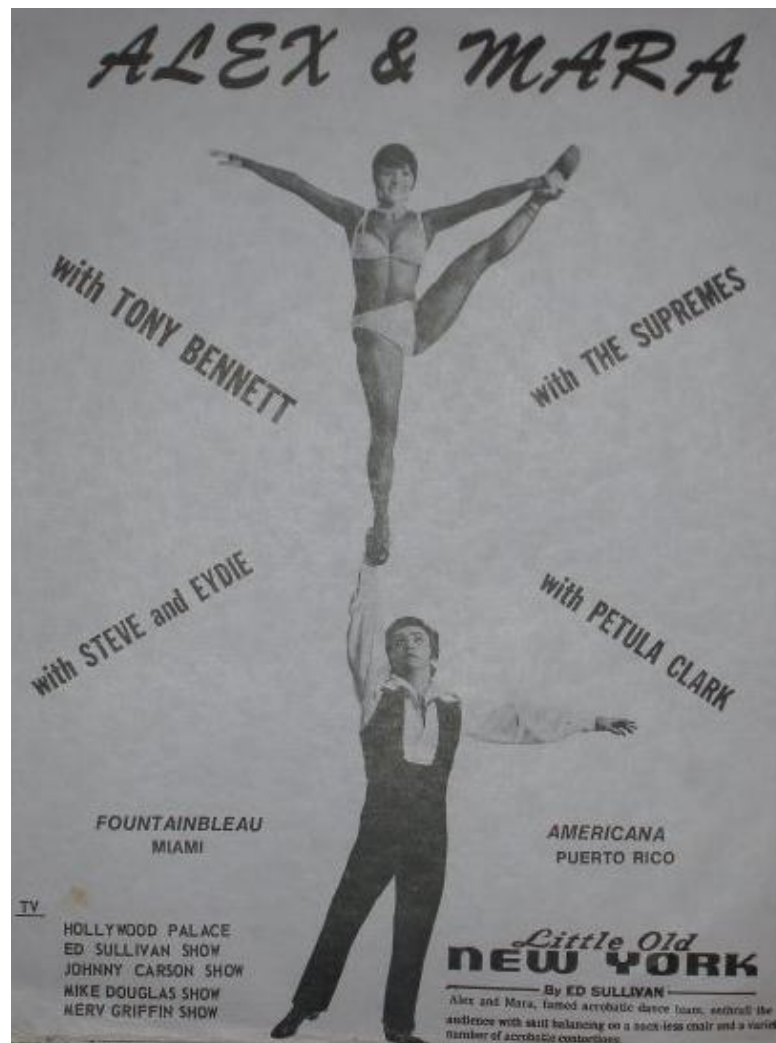
Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

O bambu é um número que foi passado de geração para geração. Primeiro foi minha mãe que fez com a irmã. Depois, duas irmãs da minha mãe. Depois minha mãe voltou a fazer com outra irmã, e elas passaram para nós. Eu fiz com minha irmã. O bambu é um tubo com uma divisão embaixo para pôr os pés, e a gente faz umas evoluções no tubo.

Aqui estão Mara⁶, que é irmã caçula da minha mãe, e o marido dela, Alex, que é russo, ou filho de russo. Eles se conheceram em Buenos Aires, começaram a namorar em um ginásio de Luna Park, onde minha tia ia treinar, ocupavam o espaço. Ele fazia ginástica e parada de mãos, mas, quando eles decidiram se casar, o número já estava pronto.

⁶ Ver Fotografia 8.

Fotografia 9 – Cartaz do número de portagem dos tios de Elsa, Alex e Mara



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Ele tinha um contato e entrou num cruzeiro. Eles trabalhavam muito com a Pétula Clark, Tony Bennet, são personagens de televisão, de teatro, de cinema, famosos, como Frank Sinatra. Então, se apresentavam, e depois entrava o cantor. Eles faziam espetáculos em Buenos Aires, em Nova Iorque, na Grécia, na Itália. Em uma dessas viagens, decidiram ficar em Nova York, pegaram *greencard*, foram reconhecidos como cidadãos estadunidenses, e os filhos nasceram lá.

Bom, aqui está um pouco da história dos mais antigos da minha família, coisas que meus parentes contavam para mim.

Escrevo com bastante apreço,

Elsa Wolf

2.2 MÃE E PAI DE ELSA WOLF: A HERANÇA CIRCENSE E O ACOLHIMENTO DOS “DE FORA”

São Paulo, primavera de 2022

Querida dona Elsa,

A cada história que conta fico mais encantado com os diferentes artistas da família da senhora. Também me interessei pela presença do bambu como modalidade tradicional de sua família: um aparelho que é criado a partir de outros similares, pois nas imagens o bambu parece uma mistura de um mastro chinês com uma percha. Quero saber mais sobre isso em breve, mas antes gostaria de saber um pouco mais sobre a família da senhora, especificamente, sobre o seu pai.

Como a senhora apresenta nas últimas cartas, seu bisavô chileno, Angel Cantillana, e sua bisavó, mãe de Zunilda, não eram nascidos em famílias de circo. Então, a presença de pessoas “de fora” da vida circense também marca a construção da história familiar. Sei que o pai da senhora também não nasceu em família circense. Antigamente o único lugar onde se aprendia circo era no próprio circo, com as famílias circenses. Então, fico curioso em saber: como seu pai foi parar no circo? Como foi para ele se adaptar ao tipo de trabalho circense? E como seu pai e sua mãe se conheceram?

Carinhosamente,
Zeca

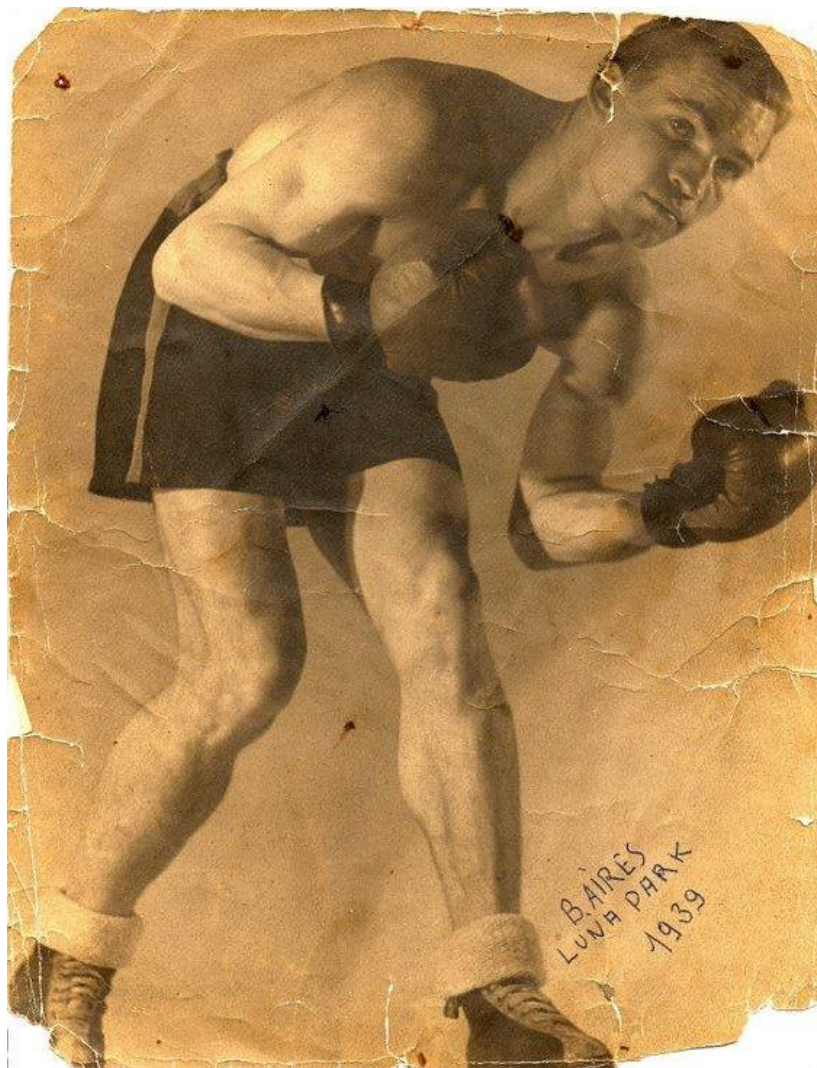
São Paulo, primavera de 2022

Meu querido Zeca,

Muito interessante a sua curiosidade, pois muitas pessoas imaginam que, para ser de circo, tem que nascer em circo. Grande engano!

Meu pai não era de circo, era boxeador. Às vezes as pessoas falam: “ah, tem que ser tradicional para ser de circo”. Meu pai foi um excelente artista. Para qualquer um que você perguntasse, ia falar: “nossa, ele era um tremendo de um artista”. Mas ele não era de circo, ele era boxeador. Era filho de um militar, mas o pai dele já tinha morrido. Então ele teve toda a educação militar: argolas, parada de mão, e ele gostava muito do boxe.

Fotografia 10 – Retrato de Joseph Wolf boxeador



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (1939).

Quando começou a história da guerra, ele já era órfão, e os tios tomavam conta dele. O tio tinha uma fábrica de linguiça. Essa é uma história muito incrível. Pegaram ele pequeno, tinha uns 14, 15 anos, e levaram ele para fábrica. Ele enxia as linguiças. Não é como as maquinarias de hoje em dia. Lá era tudo manual. Por isso que, quando, aqui no Brasil, alguém fala: “ah, esse cara tá enchendo linguiça”, ele morria de rir, porque ele enchia linguiça.

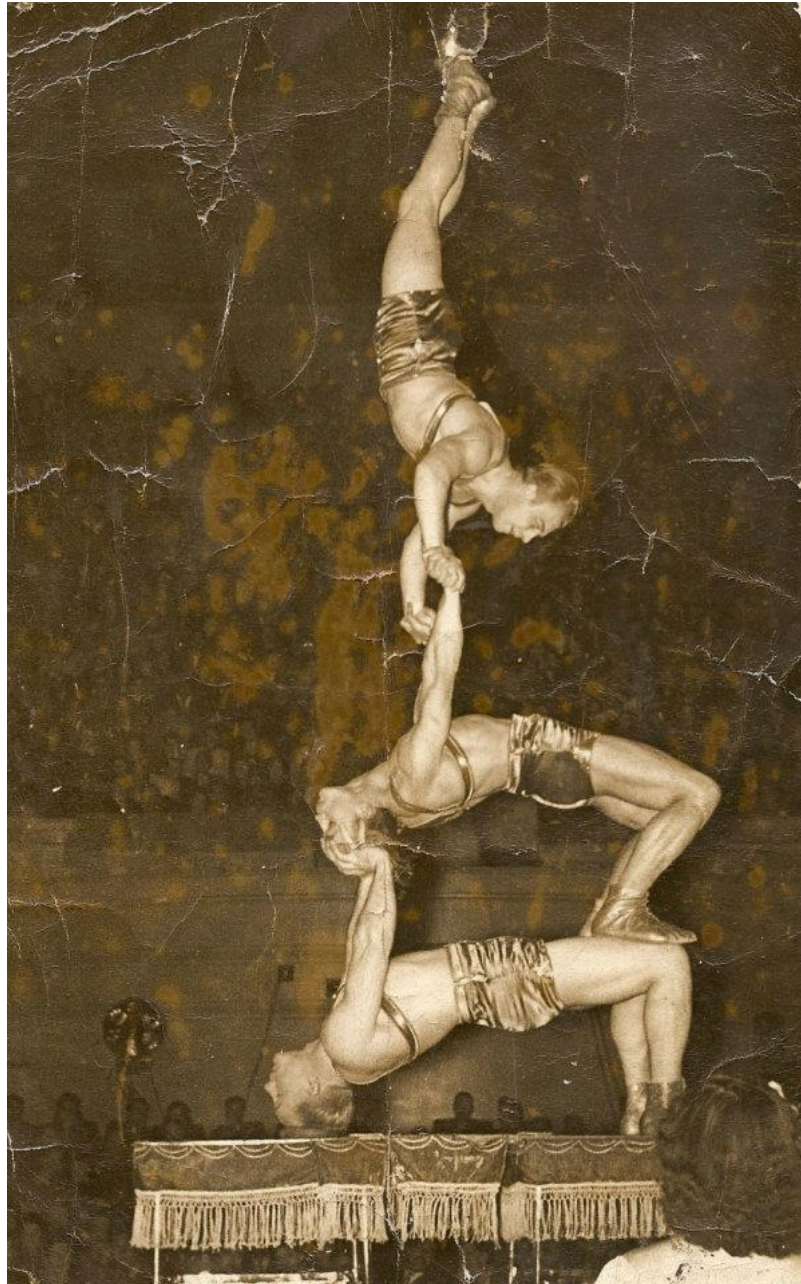
Então, ele falou: “isso aqui não é vida, para mim. Vou ficar a vida inteira às custas da minha família ‘enchendo linguiça’? *No!*”. Ele, junto com uma equipe *amateur* de boxe, pegou um navio e foi trabalhando no navio, em troca da passagem, e vieram dar aqui na Antártida. Ele pagou a passagem com trabalhos no navio, passou um bom tempo lá e aprendeu muita coisa que foi muito interessante para a vida dele.

De lá da Antártida, ele veio para o Chile. Lá tem um ginásio chamado Caupolican, como se *fuera el Ibirapuera*. Ele começou a treinar e fazer umas lutas de boxe. O dono do ginásio, senhor Venturine, falou para meu pai: “Olha, vai ter umas lutas em Buenos Aires. Você vai junto com o grupo”. Ele foi. Chegou lá e, como ele era alemão e o nome dele era Wolf, anunciavam: “*El Alemán Lobo*”.

Numa dessas noites, apareceram dois alemães, assistiram à luta e depois foram conversar com ele. Perguntaram se ele queria entrar no circo, porque eles eram um quinteto — eram quatro homens e uma mulher. Parece que a mulher arrumou confusão com um deles, então ela e o marido foram embora, e ficaram os dois sozinhos. Então, eles queriam fazer um trio, estavam precisando de mais uma pessoa. Viram meu pai, boa-pinta, forte, alemão... Chamaram ele.

Meu pai, um aventureiro, entrou para o circo. Isso foi nos anos 1940. Ele começou a treinar e a montar um número que foi atração muito tempo. No Chile, na Argentina, no Peru... Eles foram chamados por um olheiro para ir para o Circo Ringling. Aconteceu que cada um tinha a sua esposa, e a passagem é somente para quem trabalha. O visto e a passagem. Então, iam os três, e as mulheres iam ficar.

Fotografia 11 – Número de parada de mãos do Trio Richard's

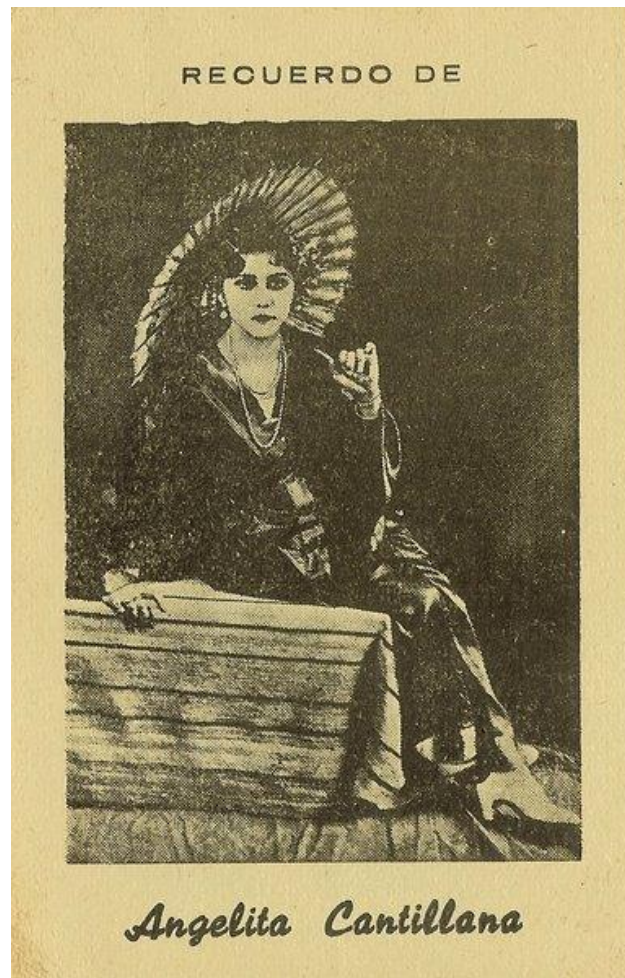


Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Um deles fala: “Não! Minha mulher vem”. Meu pai fala: “Bom, se a sua mulher vai, a dele e a minha também vai”. E começa a confusão. Meu pai falou: “quer saber de uma coisa? Tchou! Eu vou montar o meu número com a minha mulher”. E separou o trio, que era fantástico. Talvez, de repente, eu teria irmãos americanos. Era para eles não voltarem mais dos Estados Unidos. Era um número muito, muito bom. Ele continuou trabalhando na Argentina e conheceu minha mãe.

Minha mãe é Angela Cantillana, filha da minha avó Zunilda. Com 5 anos já fazia contorção e cuidava dos seus irmãos. Nesta foto está ela com 15 anos.

Fotografia 12 – Cartão-postal de Angela Cantillana



Fonte: Acervo de pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Uma coisa muito curiosa. Essa imagem é um postal que se fazia naquela época para, depois do número do artista, passar pela arquibancada vendendo. Lógico, minha mãe era bonita e jovem, tinha 15 anos. Os caras babavam. Compravam um monte de postais dela. Minha vó dizia que às vezes eles comiam a semana inteira com o dinheiro dos postais que ela vendia. Eles guardavam o dinheiro que ganhavam. Era um costume que tinham.

Fico muito feliz de compartilhar memórias minhas com você, que são muito preciosas.

Um abraço carinhoso,
Elsa Wolf

São Paulo, primavera de 2022

Cara dona Elsa,

São curiosos os relatos sobre a participação artística do pai, da avó materna e do bisavô da senhora, que, apesar de não ter nascido em circo, conseguiu receber a formação e o reconhecimento como circenses. Quando a senhora conta essas histórias, concluo que, para ser artista de circo, é imprescindível ter vontade.

Agora gostaria de saber sobre a vida do seu pai e da sua mãe como um casal. Eles se apresentavam juntos como um casal circense ou como uma dupla? Como eram para sua mãe e seu pai a criação e a apresentação dos números artísticos? Quais modalidades circenses fizeram? Além do treinamento das habilidades acrobáticas e da criação artística, quais eram as outras tarefas relacionadas ao circo que seus pais realizavam?

Por fim, para dar fechamento ao tema familiar e da formação artística de novas gerações dentro da sua família, gostaria de saber como continua o trabalho circense nas gerações posteriores à sua, mais especificamente de seu filho Daniel Wolf e seus netos.

Um abraço,
Zeca

São Paulo, primavera de 2022

Caro Zeca,

A partir de quando se casaram, minha mãe e meu pai começaram a fazer o número do quadrante no Circo Sarrasani: meu pai subia, segurava minha mãe e colocava o equipamento de força dental na boca, e minha mãe colocava a estafa na nuca. Minha mãe fazia figuras. Ele girava ela segurando nos dentes. Eles desciam, cumprimentavam, e ele subia ela como portô. Ela jogava as estafas, dupla estafa. Eles as colocavam nas mãos e meu pai fazia prancha atrás e prancha no braço. Depois ele passava o cano com duas estafas e a corda.

Fotografia 13 – Joseph Wolf portando Angela Cantillana



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Minha mãe era um toquinho, pesava 42 quilos, e meu pai pesava 85. Quando ela trabalhava com os irmãos, aguentava três irmãos. Então, meu pai era moleza. Passou um tempinho, minha mãe ficou grávida, e eu nasci. Ela começou a

treinar para pegar a forma de novo porque naquele tempo não era como é agora, que a gente faz tudo e em 15 dias já está magrinha.

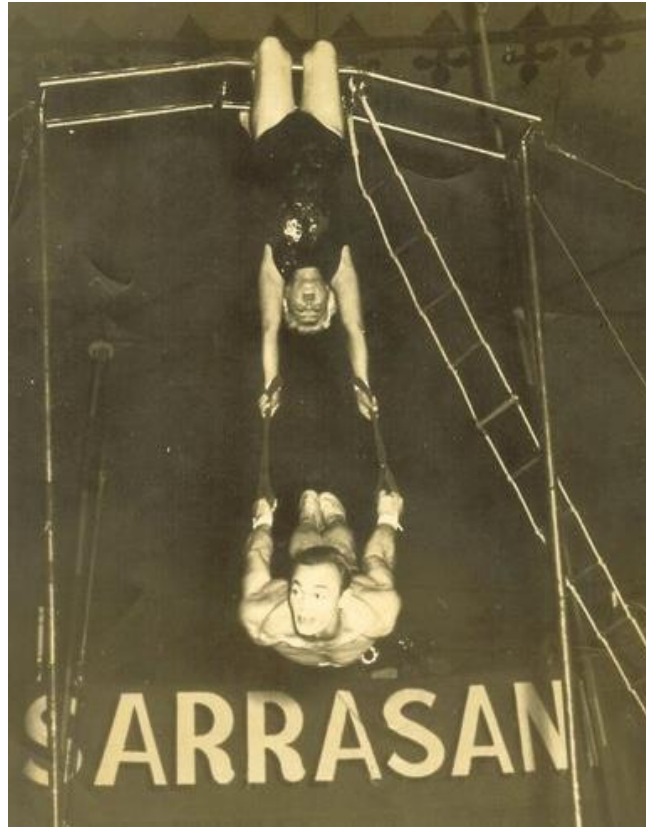
Como era pequenininha, meu pai tinha medo de machucar ela. Então, contratou um cara. Ela fazia a parte dela no número do quadrante, meu pai segurava, e o cara ficava de lado. Quando meu pai descia e cumprimentava o público com minha mãe, o cara subia para segurar meu pai, que era a parte que ela fazia de portô.

Um dia o cara não apareceu. Saiu de farra com as mulheres depois do espetáculo e no outro dia não apareceu. Mas, chegou na hora do espetáculo, o dono não queria nem saber: “ah, entrem e façam alguma coisa”. Como eles se anunciavam artistas alemães — o circo sempre tinha que ter atrações internacionais para chamar mais atenção —, então ele falava: “não, não! Vocês não podem faltar. Faz o que você puder”. Minha mãe falou: “José, se você tem confiança em mim eu faço a parte do rapaz” — eu nem sei o nome do rapaz, nem me lembro. Meu pai respondeu: “não!”; e minha mãe: “aguentava três irmãos, não vou aguentar você?”. “Está bem”, respondeu ele.

Então, ela entrou e fez a parte dela. Desceu meu pai para cumprimentar. Ela subiu e se pendurou no quadrante com a curva do joelho e o dorso do pé que sustentam. Ele se pendurou: “está tudo bem?”; ela disse: “pode ir”. Ele fez a prancha, e ela disse: “dá pra fazer no braço tranquilo”. Então, ele fez com um braço. Ele desceu, cumprimentaram o público. Ela foi de novo para a posição de portô, passou o cano, segurou o cano. Ele foi, fez as figuras dele, girou, cumprimentou e ela desceu.

Foi um sucesso: um “puta” homem desse e uma pequenininha segurando. Meu pai saiu todo feliz: “Angela, você me aguentou! Você está bem?”. Ela falou: “está tudo bem”; e ele: “então, de hoje em diante, não vamos precisar de mais ninguém. Se você concordar, seremos só nós dois”. Aí, ela falou: “tudo bem, mas vai rapidinho no serralheiro e manda encurtar o quadrante, porque meu pé não chegou lá na frente”. Ela aguentou ele na curva do joelho sem apoio do dorso do pé! Meu pai quase desmaiou.

Fotografia 14 – Angela Cantillana portando Joseph Wolf



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Nesse mesmo circo, meu pai fez uma plataforma com a corda marinha embaixo. Entrava como “o pirata do ar”, com um aparelho que não inventou, ele tirou de um cara que fazia na Alemanha, muito tempo atrás. O cara fazia diferente, fazia outras coisas, subia na plataforma e se jogava. Meu pai não, ele recriou. Meu pai fez a plataforma e, como sabia fazer corda marinha, fez a plataforma com um cano e a corda marinha em baixo.

Anunciavam: “*Capitán Kidd*, o pirata do ar”, e ele entrava vestido de pirata. Então, ele subia, fazia toda a corda marinha, balançava, fazia queda para frente e tudo mais. Minha mãe fazia os figurinos para ele, tudo à mão. Ela fazia tudo à mão. A gente, eu e minha irmã, também aprendeu. Depois, com o tempo, lógico, vai evoluindo tudo, papai comprou uma máquina pequenininha portátil, que facilitava a vida da gente.

Ele terminava o número subindo pela escada na plataforma, naqueles ferros que seguravam a lona e ficavam em cima do público. Tinha os camarotes e a plateia, que ficava entre os ferros. Enquanto o locutor anunciava: “e agora, *Capitán Kidd*, o pirata do ar, vai dar um salto da plataforma até o trapézio que se encontra na sua frente” — e era um trapezinho de merda, com umas cordas fininhas, duas

madeiras que se juntavam e ele colocava cartolina com durex. “Por favor, não saiam dos seus lugares que isso aqui é extremamente perigoso!”, meu pai estava colocando as estafas nas pernas. Ele tinha isso preparado.

Fotografia 15 – Número de Joseph Wolf “Capitán Kidd: pirata do ar”



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Então, ele chegava na ponta da plataforma e segurava os espiaamentos. O cara falava: “1... 2...”; fazia aquele momento... Meu pai batia de novo, puxava os espiaamentos para ver se estava tudo *ok* e se equilibrava. Falavam “1, 2, 3...”, ele fazia um impulso e saía assim voando. Quando ele batia a mão no trapézio de cartolina, ele quebrava. Passava em cima no público e ficava balançando pelas pernas. Tinha gente que se jogava no chão de susto. Era o maior sucesso. O povo delirava com esse número dele.

Agora estou com meu filho, que continua a geração. Os outros piticos vêm atrás, o Enki e a Sol, que também já fazem seus truquinhos de circo.

Meu filho teve pouca oportunidade de frequentar circo quando criança. Ele tinha 15 anos quando a Bel Toledo, dona da OZ academia⁷, me chamou para dar aula,

⁷ OZ Academia foi uma escola de circo criada por Bel Toledo, entre 2001 e 2003, na zona oeste da cidade de São Paulo.

e ele ganhou bolsa. Por isso que ele fala que a Bel é a madrinha e a Val Carvalho, também, porque a Val que ensinava as coisas de palhaço para ele.

Ele começou a fazer os eventos, e eu continuava dando aula. Ele foi evoluindo, conseguiu viajar bastante, trabalhar bastante e os meus netos ficavam aqui com a gente. Meu filho tem uma dessa faixas penduradas. Veio minha neta — tem 1 ano e 3 meses — e começou a correr. Viu a faixa, começou a se pendurar e a girar, nesses dias que não tínhamos nada para fazer. Eles vão aprendendo... Meu filho é atirador de facas, e meu neto fica: “ah, eu quero! Eu quero! Eu quero!”. Meu filho comprou três facas, e meu neto fica treinando com as facas. Então, eles aprendem quando veem o que os pais fazem. E eles vão aprendendo. E eles aprendem sozinhos. Levantam, se penduram e giram... Parece que fazem isso a vida inteira.

Carinhosamente,
Elsa Wolf

2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ORIGENS CIRCENSES DE ELSA WOLF

São Paulo, primavera de 2023

Dona Elsa,

Realmente, muitas pessoas fizeram parte da sua família e são muitas histórias que a senhora conta sobre circo. Enquanto lia, observei elementos que podem ser analisados para que outras pessoas possam ler essas cartas e compreender o quanto as narrativas da família circense contribuem para o entendimento da história do circo.

Nos relatos apresentados nas duas primeiras cartas, consigo reconhecer alguns aspectos importantes para o entendimento da sua formação familiar. Lendo as cartas, é possível observar elementos históricos, sociais e artísticos que explicam o modo de vida dos artistas itinerantes de sua família. Tais elementos constituem a formação de circenses tradicionais, como: a construção de uma família que vive viajando para trabalhar; a entrada de pessoas “de fora” para o circo; os trabalhos de criação e manutenção dos materiais, das estruturas e dos números artísticos para o espetáculo; e a continuidade de um legado artístico familiar, que surge anteriormente à geração de sua bisavó materna e permanece até a geração de seus netos⁸.

Os registros fotográficos, guiados pela narração das histórias que seus antepassados contaram a você e compartilhados nas suas cartas, permitem a reconstrução dos atravessamentos e das transformações na história do circo, bem como a compreensão dos aspectos culturais relacionados ao modo de vida dos circenses e às características dos números artísticos.

Aliás, o termo *tradicional*, que você usa para se descrever dentro do circo, merece atenção. Essa palavra está presente nas discussões atuais sobre a arte circense, na busca de compreender quais são os aspectos constituintes da linguagem dessa arte⁹. Atualmente, há múltiplas formas de se fazer circo que derivam das transformações ao longo do processo histórico das artes circenses. No Brasil, o circo contemporâneo, o circo-novo e o circo tradicional são alguns exemplos de modos (que

⁸ Aqui me baseio na dissertação de mestrado de Erminia Silva: *Circo, seus saberes e sua arte: o circo no Brasil do fim do século XIX até meados do século XX*, Unicamp, Campinas, 1996.

⁹ Trago como referência o artigo escrito por Maria Carolina de Oliveira, para a revista Repertório, do programa de pós-graduação da Universidade Federal da Bahia, em 2020.

envolvem diferentes formas estéticas, técnicas e metodológicas) de ser artista circense.

Apesar de estabelecer conceitualmente distinções para que se possa entender quem são os sujeitos presentes na construção das artes circenses e quais são as possibilidades poéticas, estéticas, técnicas e metodológicas dessa linguagem, não há, entre pesquisadores, uma definição consensual. Talvez, esse campo de discussão conceitual sirva mais para elencarmos perguntas pertinentes sobre o fazer artístico circense do que meramente estabelecer classificações estanques. Por fim, minha tarefa aqui é mais entender como a ideia de ser artista circense tradicional se estrutura nas experiências relatadas pela senhora, do que pôr em discussão as definições e os limites terminológicos dos diferentes modos que se constitui o artista circense.

Ser tradicional, portanto, configura, na diversidade de estilos artísticos do circo, quem porta ou portou, por meio de suas experiências de trabalho, os saberes relacionados a um tipo de circo oriundo de matriz familiar e itinerante. Descreve um modo de se fazer e de se pensar as artes circenses que está intimamente atrelado ao estilo nômade. As famílias de circo tradicionais passam, ao longo de sua vida, por um processo singular de formação, aprendizagem e socialização¹⁰. Nessas cartas, em que a senhora compartilha as memórias de sua vida artística, é possível reconhecer as particularidades do modo de vida de circenses tradicionais.

Sua família é constituída de pessoas que nasceram em diferentes lugares por causa da vida itinerante que estava prevista no trabalho desses artistas circenses. É interessante observar que há uma formação cultural nessa conjuntura familiar, que é estabelecida por meio da experiência laboral com a arte do circo. Posso sugerir que o sentido da palavra *cultura* pode estar relacionado ao processo de transformação da natureza a partir da atividade humana, mais especificamente, a partir do trabalho. No caso de sua família, o trabalho opera como o meio pelo qual a formação de cada um ganha sentido, de um modo diferente do que opera nas famílias que vivem em comunidades sedentárias. Analisando seus relatos, entendo que o trabalho, para os circenses, diz respeito a uma contínua transitoriedade no espaço onde ocupam, mutabilidade do espetáculo e do corpo.

¹⁰ Erminia Silva, em sua dissertação de mestrado, escrita em 1996, estudou as particularidades do modo de vida dos circenses itinerantes.

Portanto, o trabalho de transportar materiais e artistas em navios de um país para o outro, como a senhora conta, fazia parte das tarefas do Circo Cantillana. Os casamentos, os nascimentos e a criação dos filhos são afetados diretamente pelo trabalho — assim como em qualquer sociedade, só que, nas famílias circenses, esses elementos se relacionam com a vida itinerante.

Quando a senhora conta sobre os filhos que sua avó teve em cada país, isso fica evidente. De maneira distinta, em comparação aos modos da sociedade sedentária, a necessidade da itinerância para que os espetáculos pudessem acontecer com diferentes públicos fez com que, durante as viagens para os países da América Latina, os bebês circenses nascessem em países distintos.

Porém, há um marcador na formação cultural dessas pessoas, artistas itinerantes, que não é necessária ou unicamente definido pelo espaço geográfico, mas sim pela inserção da especificidade do trabalho artístico com circo. Mesmo sendo argentinos, chilenos, brasileiros, franceses ou espanhóis, há um contexto de trabalho que demarca a formação cultural da sua família. É evidente, na escrita de suas cartas em português, com a mistura de algumas palavras em espanhol, a presença das culturas brasileira, argentina e chilena, tornando a língua um aspecto cultural. Outro elemento característico da cultura de seus familiares está presente na descrição de como sua família compartilhava histórias no salão da casa de seu tio-avô tomando chimarrão. Esse relato sobre as histórias contadas em família e o aspecto linguístico evidenciam que, mesmo dentro das experiências circenses, as circunstâncias geográficas trazem particularidades à construção da identidade familiar.

Desse modo, quando senhora fala de circo, apresenta, ao mesmo tempo, características que dão unidade ao trabalho de artistas circenses itinerantes e características que trazem singularidade à sua formação.

Destaco isso pois tenho aqui o papel de apresentar, por meio das experiências individuais que constroem suas memórias, a articulação delas com alguns elementos mais gerais sobre a história do circo. A memória, mesmo que apresentada por meio de relatos individuais, é coletiva¹¹, compreendendo que a sua própria memória também se constitui juntamente com as experiências e as memórias

¹¹ Tal consideração foi retirada da transcrição da palestra de Ulpiano Bezerra de Menezes intitulada *Paradoxos da memória*, que ocorreu em 2007. O texto é um dos capítulos do livro *Memória e cultura*, publicado pelo Sesc São Paulo.

coletivas de seus familiares e de outros artistas circenses que a antecederam ou contemporâneos à senhora.

Além da itinerância, é importante salientar o conhecimento das técnicas, tanto de construção dos materiais quanto de repertório físico para os números artísticos, que são apresentados nas cartas anteriores por meio de imagens e da explicação do trabalho de confecção de malabares, de criação do número acrobático com os bambus, de costura e preparação das lonas para a montagem, assim como dos treinamentos que aconteciam no ginásio Luna Park. As figuras 4 e 5, que correspondem ao programa de números artísticos do Circo Cantillana e ao documento de permissão de instalação da tenda na cidade venezuelana, apresentam outros elementos fundamentais para o trabalho circense, diferentes dos trabalhos físico, de treinamentos e apresentações, e manual, de confecção e manutenção dos materiais. A divulgação do espetáculo e os documentos revelam atividades relacionadas às funções administrativas, de comunicação com as instituições oficiais e o público de cada cidade.

Todas essas atividades técnicas e administrativas, necessárias para gerir as lonas, configuram os saberes e as práticas circenses coletivos. Transmitidos entre as gerações por meio da oralidade, são saberes que dão unidade à prática circense no contexto do trabalho de companhias familiares itinerantes.

As técnicas necessárias para a produção do grande espetáculo circense — como a costura de figurinos e lona, a confecção de malabares, a construção de aparelhos, como o bambu e o quadrante — estão descritas nas cartas e são exemplos tanto dos saberes artísticos quanto do caráter formativo nas experiências de famílias circenses. O domínio de tais tarefas era fundamental para a realização dos espetáculos. Portanto, esses conhecimentos técnicos constituem os saberes circenses aliados à criação artística.

O modo de produzir os espetáculos bem como as funções administrativas e de comunicação — como aparecem, por exemplo, nas imagens do documento de autorização de entrada na cidade e do programa do espetáculo do Gran Circo Cantillana — estabelecem, somados às outras atividades relativas à construção e à manutenção de equipamentos, aparelhos e estrutura da lona, o rol de práticas de circenses itinerantes.

Para que o legado circense prosseguisse, era importante que esses saberes fossem transmitidos às novas gerações de seus familiares de maneira

coletiva, sendo entendidas e compartilhadas por eles e por elas, conforme a divisão de trabalho dentro do grupo. Um exemplo é o relato da senhora sobre seu trabalho, ainda quando criança, na confecção de claves para malabarismo, e o trabalho artístico com o bambu, passado de suas tias e de sua mãe para a senhora e a sua irmã. O trabalho está expresso, nas suas cartas, a partir de uma ideia de que a técnica é apreendida no processo de transmissão dos saberes das gerações mais velhas às mais novas. Há a necessidade de dar continuidade ao legado artístico de quem veio antes.

Também considero o fato de seu bisavô Angel Cantillana, a família de sua avó Zunilda Duque Cantillana e seu pai Joseph Wolf terem sido pessoas vindas de fora do meio circense, mas que, por escolha ou circunstância, passaram a fazer circo e a viver com circenses tradicionais. O casamento de sua mãe, vinda de família de circo, com seu pai, refugiado da Alemanha, é um exemplo de que aqueles “de fora” também poderiam ser inseridos nas famílias circenses. A vinda da sua bisavó, mãe da avó Zunilda Duque, e do seu bisavô Angel Cantillana, pai do seu avô Segundo Cantillana, também.

No decorrer de suas cartas, é possível entender que, para seus familiares que não eram nascidos em circo, integrar-se ao modo de vida dos circenses se mostrou ser uma oportunidade de trabalho. Um motivo para que esses “de fora” se aproximassem do circo pode ser, por exemplo, o encantamento pelo universo circense, como no caso do bisavô Angel, que, de capataz, chegou a ser dono do Circo Cantillana. Para além disso, viver como artista de circo aparece na história da sua família como uma forma de acolhimento. Sua bisavó, que era mãe solo e se casou com o palhaço do circo, e seu pai, que estava fugindo da guerra na Europa e passou a trabalhar em um navio cargueiro, depois em *shows*, até chegar às companhias de circo, são exemplos de como o circo poderia acolher pessoas com diferentes histórias. Nesse sentido, no imaginário de “fugir com o circo”, a vida circense se mostrava — e ainda se mostra — como um caminho para pessoas que sofreram preconceito de raça ou por terem deficiência.

Esses sujeitos que não eram nascidos em família de circo, como a senhora descreve, ocupavam os picadeiros sem a finalidade direta de apresentar ideias, por meio da arte circense, que combatessem e rompessem com preconceitos. Apesar disso, essas pessoas tinham, na possibilidade de viverem e trabalharem com famílias

circenses, a oportunidade de sobreviverem e se refugiarem da sociedade que lhes foi hostil.

As famílias de artistas de circo, de acordo com as limitações do seu tempo e com as singularidades de cada família, acolheram — e acolhem — uma diversidade de pessoas, por meio de seu modo particular de vida.

Esses artistas inseridos no contexto circense passam pelo mesmo processo formativo daqueles nascidos em circo¹². Como aparece nas duas últimas cartas, os “de fora”, quando se integram à comunidade circense, passam a desempenhar tarefas importantes dentro da lona: sua bisavó francesa costurava os figurinos de seu bisavô *clown*; o avô Angel Cantillana utilizava seus conhecimentos com costura para trabalhar como capataz até chegar a ter sua própria lona; e seu pai, com sua força física e seus conhecimentos de ginástica, passou de carregador de navio para lutador de boxe até conseguir formar um trio de paradistas com outros dois acrobatas e realizar apresentações artísticas.

Como a senhora apresenta, quando fala do reconhecimento artístico que seu pai tinha, os atributos para ser um bom artista não são definidos pelo fato de nascer em circo, mas sim pela capacidade e pela vontade de desenvolver habilidades físicas para o trabalho artístico.

Quando começa a descrever a vida artística de sua mãe e de seu pai, outro modo de trabalho artístico é apresentado. Esses artistas circenses, por volta da década de 1950 e 1960, não trabalhavam necessariamente dentro de uma empresa familiar¹³. Além de participar dos grupos familiares, podiam compor espetáculos de outros circos.

Esse tipo de arranjo contratual com artistas de outros meios, familiar e formativo, mas ainda dentro das experiências circenses itinerantes, já existia antes do período citado no parágrafo anterior. Por exemplo, os números dos artistas russos ou lituanos *Hermanos Mazeika*, divulgados no cartaz do Gran Circo Cantillana¹⁴, evidenciam a presença de circenses que não estavam dentro do meio familiar dos Cantillana. Porém, como o próprio cartaz mostra, esses artistas da Eurásia eram

¹² Conforme a dissertação de mestrado de Erminia Silva, publicada em 1996.

¹³ A historiadora do circo Erminia Silva explica as mudanças nas relações de trabalho circense, no livro *Respeitável público: o circo em cena*, publicado com Luis Alberto de Abreu, em 2009, no Rio de Janeiro, pela Fundação Nacional das Artes (Funarte).

¹⁴ Conforme mostra a Fotografia 4.

convidados que compunham um momento do espetáculo, sendo que a maior parte do espetáculo era composto das variedades de números dos *Hermanos Cantillana*.

As transformações sociais das décadas de 1950 e 1960, como a crescente importância da televisão enquanto meio de comunicação das massas, foram responsáveis pelas mudanças nas relações contratuais dentro dos circos itinerantes. O que era exceção — a participação de artistas de fora do núcleo familiar — passava a ser cada vez mais frequente: artistas poderiam vender seus números para diferentes empresas circenses, participando de alguns espetáculos ou temporadas.

No caso de seus pais, isso é evidenciado quando a senhora conta sobre a performance do número de quadrante no Circo Sarrasani Show, apresentando transformações em relação aos meios de realização das artes circenses a partir desse período.

É importante considerar que, apesar das mudanças das relações de trabalho nos circos ocorridas a partir da segunda metade do século XX, a *tradição circense* ainda explica as formas de trabalhos contratuais após a década de 1950. Afinal, por mais que as relações de trabalho não estivessem necessariamente ordenadas pelo patriarca, que assumia a administração do circo, e sim por um empresário, que não tinha relação sanguínea ou interferência direta na formação de todos do grupo de artistas que realizarão o espetáculo sob a lona, o termo *tradição* ainda explica as experiências de artistas circenses que cresceram em ambiente de circo ou que passaram por um processo de formação, socialização e aprendizagem específico dos circos itinerantes. Portanto, o termo *tradicional*, que descreve esse tipo de artista circense, pode ser empregado de forma ampla para a definição de circenses que, em grupo, compartilham um conjunto de saberes necessários para realizarem seu trabalho sob as lonas.

Em suas cartas, nota-se que a memória da vida de circense é elemento crucial para sua formação, bem como para a noção de identidade e de família. A senhora consegue apresentar com detalhes o ambiente da sala, com lareira acesa, onde as histórias de família eram contadas, e compartilha que foi nessa sala que sua avó contou sobre uma gravidez. Quando a artista assoprou querosene para o alto — movimento chamado de *vulcão* nos números de pirofagia —, o saco amniótico da artista gestante se rompeu. O parto do bebê em gestação estava próximo a acontecer e foi realizado, segundo a história que sua avó lhe contou, nos bastidores do circo. Os elementos da história compartilhada aparecem em contradição: a chama que sobe e

o líquido que desce, ambos em movimentos rompantes que acontecem dentro do espetáculo circense.

Nas descrições dos trabalhos artísticos de sua família, há acrobatas que fazem pirâmides humanas, malabaristas, contorcionistas, palhaços e aerealistas. Buscando entender as distinções entre as modalidades circenses e a divisão de trabalho por gênero, considero apresentar, por meio das informações dispostas nas cartas, os trabalhos que cada familiar realizava. Entre os homens, o bisavô (pai de Zunilda), seu avô (Segundo Cantillana) e seus tios-avôs (Salomon e Domingo) trabalhavam como palhaços ou *clowns*¹⁵; o tio-avô Mario era bala humana; o tio-avô Manuel fazia número de escada; juntos, Manuel e Mario, faziam número *clownesco* com gorros; e seu pai fazia o número aéreo *Capitán Kidd* e de parada de mãos em trio. Já entre as mulheres, sua avó Zunilda fazia pirofagia e, assim como a mãe da senhora, era trapezista e contorcionista; sua mãe Angela e suas tias Norma e Negra faziam número de acrobacias aéreas com bambu. Outra modalidade que sua mãe apresentava nos picadeiros, de acordo com os relatos, era contorção.

Em conjunto, homens e mulheres da família faziam números de acrobacia com pirâmides humanas; seus tios Luiz e Miguel e suas tias Norma e Negra faziam números de portagem com malabarismo; sua mãe e seu pai faziam o número de acrobacia aérea no quadrante, com força dental e capilar e com corda marinha; e sua tia Mara, junto com o companheiro, fazia adágio, ou acrobacias em dupla.

Analisando as diferentes modalidades que cada familiar realizava, observo que apenas homens atuavam em números cômicos e apenas mulheres apresentavam números de contorção. Outro dado que revela como a representação de artistas se relacionava com a representação dos papéis de gênero na sociedade está presente na estratégia de venda de cartões-postais de sua mãe, que, como a senhora afirma, gerava subsídio financeiro para a família.

Faço a análise dos diferentes trabalhos realizados de acordo com o gênero, com a intenção de entender como as questões da representação de gênero atravessavam as experiências artísticas nos relatos sobre sua família. Não é uma tarefa simples, pois, se elaborada sem o cuidado de buscar entender as nuances da

¹⁵ Apesar de haver distinções conceituais entre *clown* e palhaço nas literaturas artística e acadêmica (Bolognesi, 2001; Castro, 2005), não há informações precisas, para além da descrição nas cartas, para distinguir o tipo de figura que os artistas citados trabalhavam. Além disso, há uma possibilidade de erro de interpretação, pois a tradução de *clown*, do inglês, seria *palhaço*, em português.

presença de elementos femininos e masculinos nos espetáculos circenses, da divisão de tarefas entre homens e mulheres, e da forma como as e os artistas de circo eram vistos pela sociedade, é possível cair em armadilhas, por um lado, mais conservadoras, e, por outro lado, mais liberais, ou mesmo descontextualizadas. Ao mesmo tempo, deixar de realizar essa tarefa seria, de alguma forma, não prestar atenção às discussões que atualmente são importantes.

Parto do ponto de entendimento da estratégia dos circos tradicionais perante seu público. A relação desses com a sociedade sedentária é tanto de conflito quanto de similaridade ou assimilação¹⁶, aproximando-se dela em alguns aspectos culturais e, em outros, gerando estranhamento. Dessa forma, há conformidade e replicação dos valores de família e de trabalho vindos da sociedade sedentária, ou seja, das pessoas de fora da vida circense que assistiam aos espetáculos, no que diz respeito tanto às representações dos estereótipos do feminino e do masculino no repertório gestual, nos figurinos e nas funções dentro dos circos, quanto à distribuição das tarefas desempenhadas para a produção e a manutenção do espetáculo e de seus artistas, na medida em que se delegavam funções administrativas aos homens e trabalhos domésticos às mulheres¹⁷.

A venda de cartões-postais com a imagem de sua mãe posando como modelo¹⁸ a fim de gerar subsídio para a família complementar a renda é um exemplo interessante de como a imagem feminina poderia ser utilizada. Há uma atitude estratégica de “vender” a beleza da artista representada na fotografia. A imagem bela e agradável atraía o olhar do público masculino, fazendo com que fosse uma fonte secundária de renda para a família.

A fotografia, assim como o número de artistas mulheres, era apenas a representação do feminino enquanto beleza e sensualidade. Para conservadores e depravados, pode ser considerada uma atitude vulgar ou pornográfica, que poderia tanto ser motivo de rebaixamento moral (para os primeiros) como de “devoração”

¹⁶ Erminia Silva, coautora do livro *Respeitável público: o circo em cena*, de 2009, dedica, a esse tema, o capítulo intitulado *O respeitável público e o circo-família*.

¹⁶ Em 2020, Ébana Garin publica um artigo intitulado *Representaciones de la mujer en el circo, pugna entre lo vulgar y lo milagroso*, disponível no site: www.mujaresenelcirco.cl. Maria Carolina de Oliveira, em 2023, escreve o artigo *Circo e gênero: as mulheres e suas possibilidades de existência material e simbólica*, para o livro *A arte do circo na América Latina*, publicado em São Paulo, pelo Sesc. Ambos os textos apresentaram a mim apontamentos pertinentes para a discussão sobre a presença das mulheres no circo. Erminia Silva, no capítulo citado na nota 17, também apresenta apontamentos sobre os trabalhos das mulheres nas companhias de circo itinerante.

¹⁸ Ver Fotografia 9.

banal (para os segundos). Para artistas de circo, um ato de ousadia e, em mesma medida, de dignidade, por entenderem que seus corpos eram simplesmente artifícios pelos quais se apresentam beleza, fantasia, mistério e, por que não, sensualidade.

O vínculo dos circenses com seu público estava na apresentação do inusitado e do *nunca visto*. Não é à toa que os números artísticos eram chamados de *atrações*, pois, sob a lona, estava sendo apresentado aquilo que poderia provocar o seu público. A sensualidade encenada para o público também oferecia a ele a oportunidade de se ver algo incomum, que o inquietava, podendo conquistar os olhares no momento do espetáculo. Porém, acostumados com a rotina das pequenas cidades, os moradores poderiam estranhar a chegada de “forasteiros” desconhecidos, vindos em comunidade com a promessa de oferecer riso e magia.

Nos circos, a fruição do espectador é conduzida pela apresentação dos corpos, seja por meio da destreza sublime dos corpos acrobáticos ou por meio do grotesco risível dos corpos cômicos¹⁹. Logo, o acrobata e o palhaço revelam em cena, em primeira instância, não as manifestações dos ideais e um “espírito elevado”, mas sim a ação física, a potência corporal que não é expressa no cotidiano. Dessa maneira, para compreender como se opera a lógica dos papéis de gênero nos espetáculos circenses, é indispensável que se analise quais recursos (seja do repertório gestual ou do figurino) e funções nos picadeiros estavam disponíveis a homens e mulheres circenses.

Na lógica cômica dos palhaços, de forma breve, há a representação exagerada do erro, com o intuito de expô-lo de forma risível. No caso específico da palhaçada no contexto do circo tradicional, o palhaço, figura capaz de representar tal comportamento equivocado ou desajeitado, era, até o final do século XX, sempre masculino. As mulheres não necessariamente estavam impedidas de criarem e se apresentarem como palhaças, porém esses casos eram exceções. De forma majoritária, o palhaço era apresentado por homens nos picadeiros²⁰. Portanto, revendo as descrições das modalidades artísticas presentes na sua família, não é de

¹⁹ O professor Mario Bolognesi, no capítulo *Astleys – observações históricas sobre o circo*, do seu livro *Palhaços*, publicado em São Paulo, no ano de 2001, pela Editora Unesp, explica como os artistas expunham seus corpos de forma sublime ou grotesca para a elaboração do espetáculo circense, dando a ele qualidades mágicas e fantasiosas, a fim de atrair o público.

²⁰ Para compreender esse aspecto histórico, consultei as dissertações de mestrado de Maria Sílvia do Nascimento, *Olha a palhaça no meio da praça*, defendida em 2017 na Unesp, em São Paulo, e de Elaine Cristina Maia Nascimento, defendida em 2014 na UFBA, em Salvador.

se estranhar que não houvesse mulheres palhaças, considerando a excepcionalidade da atuação delas na arte cômica.

Aos corpos acrobáticos, cabia a apresentação do sublime, em que humanidade e natureza se desafiam. O feminino, portanto, poderia ser apresentado sob a ótica do exótico, em que atributos como beleza, graça e leveza operam no espetáculo para se levantar uma atmosfera de mistério e sedução, enquanto, na representação da masculinidade, operavam ideias de vigor, força e superação. Dessa maneira, a formação de artistas circenses dentro das lonas estava prescrita de acordo com o gênero²¹.

Porém, sob a ótica do incomum, as mulheres nos números acrobáticos rompiam com a ideia de fragilidade e delicadeza, ao demonstrarem força, vigor e superação — valores atribuídos às performances masculinas. Em contraposição às donas de casa, ideal feminino do final do século XIX e do início do século XX, as mulheres acrobatas e lutadoras dos picadeiros surpreendiam o público. Contudo, mesmo que a ação fosse vigorosa, a representação de alguns aspectos atribuídos à feminilidade pelo patriarcado se mantinha presente: os figurinos eram sensuais e os gestos, leves e delicados. A presença das mulheres no circo era apresentada de forma contraditória. Por um lado, eram sensuais, exóticas e provocavam o público por exibirem seus corpos, tidos como livres — corpos que voam, corpos fortes. Por outro lado, os gestos eram graciosos, leves e cuidadosos. Enquanto viviam nos picadeiros a liberdade artística, no contexto familiar não deixavam de ser as responsáveis pelos cuidados domésticos²².

Na forma como a senhora apresenta a elaboração do número do quadrante que sua mãe fazia com seu pai, é possível perceber um tipo de reconfiguração dos papéis portô da sua mãe, que, como a senhora descreve, é “pequeninha”. O homem forte sustenta a mulher porque, por ela ter tamanho menor, poderia ser considerada mais frágil. Porém, na continuação do número, os papéis se invertem: o pai faz o papel de *volante*, sendo carregado pela mãe.

Durante a narração do número de seus pais, a senhora não apresenta nenhum outro elemento que fortaleça a noção de quebra de estereótipos na

²¹ Apresento essa informação a partir do artigo *Famílias circenses: características, glórias e percalços*, publicado pela professora e artista de origem circense Daniele Pimenta, na Revista Rebento, São Paulo, 2012.

²² Para fundamentar essa argumentação, volto a me basear nos estudos publicados em artigos de Ébana Garin, em 2020, e de Maria Carolina de Oliveira, em 2023.

representação de papéis de gênero. Porém, não seria a apresentação da força física da mulher carregando uma pessoa mais pesada — e que, como a senhora mesma descreve, “aguentava três irmãos” e conseguia sustentar seu parceiro de número apenas com o apoio da curva do joelho na barra do quadrante — uma maneira de suscitar a ideia que contraria o atributo de sexo frágil conferido à mulher?

Não é possível afirmar de forma contundente e de maneira geral que a representação dos papéis de gênero nos espetáculos circenses tem como finalidade a elaboração crítica das relações entre homens e mulheres na sociedade. Porém, analisando o relato sobre a realização do número do quadrante de sua mãe com seu pai, o que se ressalta é a força física de Angela. Tal atributo é indispensável para qualquer portô, pois a pessoa nessa função é responsável por dar apoio físico para a construção dos movimentos de quem está desempenhando o papel de *volante*.

Também é interessante notar a inventividade dos números por parte do seu pai, que, por exemplo, recriou e adaptou o número *Capitán Kidd: o pirata do ar* a partir de outro número que havia prestigiado. O truque de instalar um trapézio falso que quebraria ao toque, forjando a queda de seu pai que estava preso por uma corda nos pés, é um exemplo clássico de aplicação de um elemento surpresa capaz de assustar a plateia. O risco nos trabalhos acrobáticos circenses é um elemento fundamental. Por meio dele, a plateia se comove. A surpresa é um ingrediente valioso no circo.

Nos números acrobáticos, há uma gradação na apresentação do risco, em que o artista começa demonstrando suas habilidades mais fáceis até chegar às mais virtuosas. No caso do número *Pirata do ar*, seu pai começa apresentando uma sequência de movimentos e figuras na corda marinha. Termina o número com um elemento surpresa: o trapézio falso. Em vez de cumprir o desafio anunciado pelo mestre de cerimônia, o trapézio se quebrava quando o artista se apoiava suavemente nele. Sem que ninguém esperasse, o artista caía, preso pelo tornozelo, e se balançava sobre o público.

Como a senhora afirma, o público se assustava por não esperar que a queda fosse proposital. O voo e a queda são pares em oposição nas acrobacias aéreas: enquanto o primeiro representa a proeza realizada, o segundo representa o limite entre o desfecho bem realizado e o fracasso do movimento acrobático. Quando bem executado o movimento, o acrobata pausa após seu voo, finalizando com êxito durante a queda. Já quando o artista não consegue realizar a proeza com sucesso, então acontece o fracasso, que pode ser fatal. Acrobatas, quando realizam saltos ou

ficam suspensos nas alturas, brincam com elementos antagônicos diante do público: voo e queda, fracasso e sucesso, temor e entusiasmo²³.

No início do número, seu pai, conforme descrito na carta da senhora, fica suspenso na corda marinha, criando a atmosfera sublime. Com a destreza de seus movimentos e as figuras no aparelho aéreo, convida o público a voar através de sua imaginação. Quando, Joseph Wolf sobe à plataforma para finalizar o número, o público já está confiante no domínio das habilidades dele com a corda marinha. O tempo de preparo do cabo para que seja preso ao tornozelo é oferecido ao aerealista, enquanto o mestre de pista informa o público e o prepara para a parte final da apresentação. A narração do mestre de pista também é fundamental para aumentar a expectativa do público para a parte final. Após a contagem, o pirata do ar dá o desfecho.

O rigor e a técnica são imprescindíveis para que o número acrobático não ofereça perigo real ao artista e ao seu público. O risco está presente no espetáculo circense junto com a noção de segurança. Para isso, o artista circense se prepara fisicamente durante os treinamentos. A fim de realizar seu número, elabora com cuidado a construção dos equipamentos e fica atento à sua montagem. Relembro que a tarefa é coletiva, pois o espetáculo contempla o fazer artístico de todos os circenses.

Por último, quero dar atenção a como a senhora, dona Elsa, narra a continuidade da tradição circense na sua família. Seu filho, Daniel Wolf, é quem herda os saberes sobre circo transmitidos à senhora. Daniel, diferentemente de seus antepassados, não cresce e não é criado dentro do ambiente de lona. Assim como a senhora, seu filho tem, nos avós e na senhora, as referências nas artes circenses.

Acho incrível pensar que, diante das circunstâncias, segundo seus relatos, Daniel estava pronto para começar uma carreira na aeronáutica, mas que, ao receber o convite de Bel Toledo para entrar na OZ Academia de Circo com uma bolsa de estudos, não hesitou em aceitá-lo. Interpreto que o estímulo dado por seu pai e a sua própria experiência de trabalho foram fatores motivantes para que seu filho decidisse continuar o legado circense da família.

Daniel representa a persistência da arte circense na família dentro do ambiente das escolas de circo. Na OZ Academia, concluiu a sua formação artística e começou a realizar trabalhos profissionais. No contexto das transformações da

²³ O artigo *Sonho de voo e medo da queda*, escrito por Daniela Gatti e Gabriel Coelho Mendonça para a Revista Repertório da UFBA, Salvador, 2020, auxiliou-me no desenvolvimento do estudo do tema.

história do circo no Brasil, seu filho participa tanto como herdeiro do conhecimento de circenses tradicionais quanto como aluno das escolas de circo que surgem no país a partir do final da década de 1970. A senhora conta que seus netos, que ainda são crianças, também estão começando a praticar, de forma espontânea, com as bolinhas de malabares e se pendurando nas faixas instaladas na casa da senhora, podendo então futuramente fazer parte de mais uma geração de trabalhadores de circo.

Por ora, sinto-me contemplado com a nossa conversa sobre a formação de sua família e todo o seu legado nas artes circenses, e sobre as particularidades de cada história contada, que são substanciais para a formação da senhora e sua atuação como artista circense.

Os temas trazidos e analisados nas suas duas primeiras cartas são essenciais para que entendamos o significado de ser tradicional, o modo de vida das pessoas nas companhias de circo itinerante, a diversidade de modalidades artísticas no circo e como eram apresentadas, os encontros e entrelaces das diferentes pessoas que constituem a formação da sua família, e a continuidade da transmissão dos saberes circenses entre seus familiares. Acredito que alguns dos assuntos tratados até então poderão retornar e ser aprofundados nas próximas cartas.

Fico contente com a oportunidade de conhecer sua família por meio dessas cartas e fotografias.

Deixo um abraço carinhoso,
Zeca

3 CARTAS SOBRE OS TRABALHOS ARTÍSTICOS

3.1 INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA DE UMA ARTISTA CIRCENSE

São Paulo, verão de 2023

Dona Elsa,

Depois de apresentar a mim sua família e como a prática circense era realizada pelos parentes, quero que a senhora conte sobre as experiências que teve trabalhando com circo. Como a senhora relatou nas cartas anteriores, existe uma gama diversa de atividades que compõem a prática artística circense tradicional. Portanto, gostaria que relatasse como viveu essas experiências.

Para começar, peço que conte como foi a infância da senhora, quais são as primeiras memórias relacionadas ao circo e como foram suas primeiras experiências de socialização. Como era ser criança no ambiente circense?

Também tenho interesse em saber sobre a sua iniciação no circo e sobre o processo formativo e de aprendizagem. Com quem e como aprendeu circo? Como foi a sua primeira apresentação de circo? Como era a vida itinerante nos circos?

Com carinho,
Zeca

São Paulo, verão de 2023

Zeca querido,

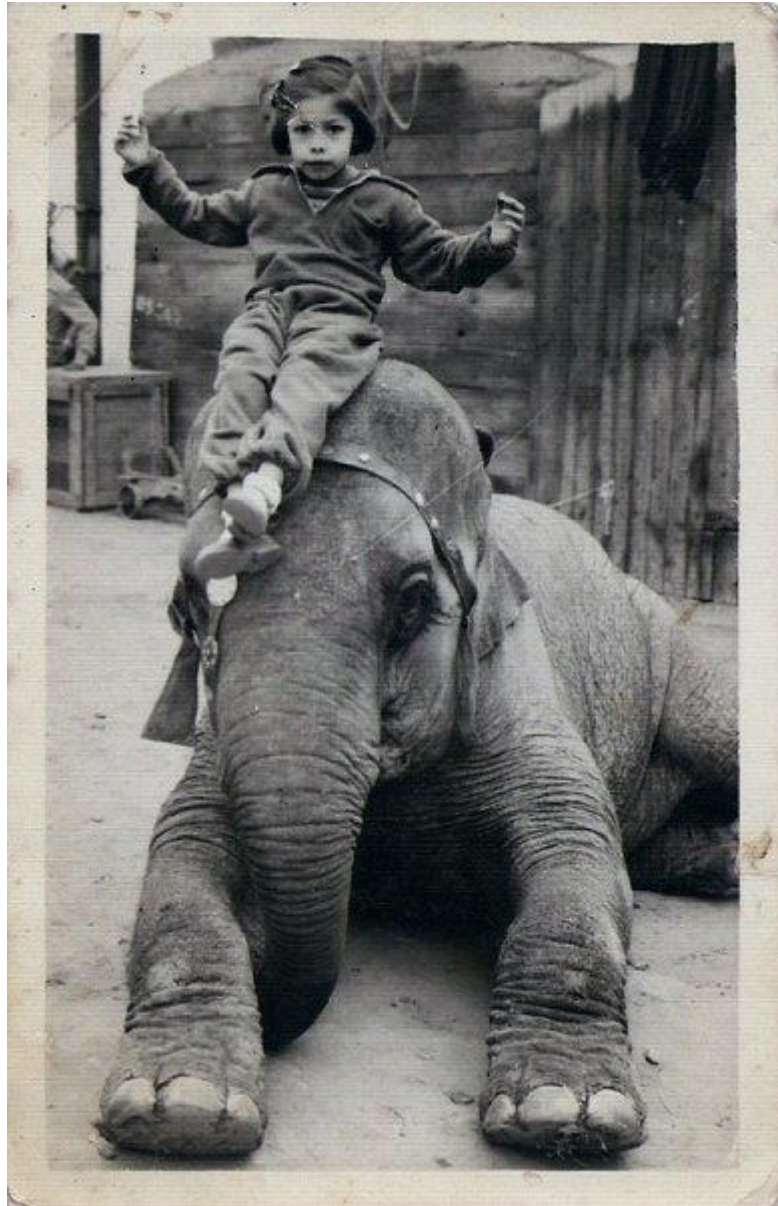
Eu sou da sexta geração de circenses. Então, praticamente nasci e me criei no circo. Uma das vantagens que tem uma criança de circo é ter parque na porta do *trailer*. E eu aprendi assim, brincando.

Eu me pendurava nas cordas do trapézio, fazia corda indiana e me pendurava de qualquer jeito. Às vezes me juntava com outras crianças, pegávamos caixas de papelão e colocávamos um boneco, tirávamos o boneco... sabe? Essas coisas de magia. Então, as crianças de circo aprendem brincando e olhando, porque elas veem o espetáculo inteiro e depois o reproduzem atrás da cortina.

Eu conheci a família Stevanovich, que são tradicionais. Eu tinha 3 ou 4 anos e entrava no zoológico. Eu me lembro de uma vez que meu pai trabalhou lá, fomos para Mar del Plata. Eu tinha seis anos. Veio o domador e falou para o meu pai: “Seu Wolf, a Elsa é muito boazinha, mas ela entra no zoológico e puxa o rabo do leão, abraça a tromba para o elefante balançar ela e come os torrões de açúcar” — usavam os quadradinhos antigamente — “dos cavalos. Fora outras coisas que ela faz”. Veio minha mãe, ficou brava comigo. Meu pai era mais “molinho”. Eu dava um sorriso, um beijo e já convencia ele. Já a minha mãe era firme. Ela comprou uma cadeirinha e uma boneca e falava assim para mim “você vai ficar sentadinha aqui com a boneca, fazendo ela dormir, enquanto o papai e a mamãe vão trabalhar”. Eles iam trabalhar, e, quando voltavam para o camarim, eu estava com a boneca.

No segundo dia, veio o domador e falou para a minha mãe: “senhora, não adiantou nada. Quando ela escuta que anunciam Duo Wolf, ela larga a boneca. No tempo em que vocês fazem o número, ela revira todo o zoológico. Quando escuta a música final, o galope, ela volta correndo, senta na cadeirinha e pega a boneca”. Nesse dia eu apanhei da minha mãe. Mas não tinha jeito de não mexer com os animais. Eles me conheciam, porque o animal sabe quando você tem maldade ou quando você é bom de coração e inocente. Ele nunca vai machucar uma criança, né?

Fotografia 16 – Elsa criança e elefante no Circo Stevanovich



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Então, com quase 5 anos, eu já sabia ler e *escribir* porque nas cidades em que chegávamos, meus pais procuravam um professor particular para me ensinar. Porque minha mãe falava: “eu não quero que meus filhos sejam analfabetos e passem o que eu passei. O primeiro de tudo são os estudos. Assim, eles vão poder assinar o contrato...” — a parte burocrática do circo.

Quando eu tinha 6 anos, já fazia trapézio e contorção, e, com 4 anos, já me pendurava das cordas da lona. A paixão pela altura, pelos aéreos, já vem de pequena. Teve um período, dos 7 aos 13 anos, que eu fiquei estudando, mas logo retornei ao circo. Um dos irmãos do meu avô ganhou na loteria e comprou uma casa grande em

Buenos Aires. Era uma daquelas casas antigas em que o arco da porta era altíssimo. Naquelas portas enormes, minha avó mandou colocar os trapézios.

Ela abria as portas e a gente fazia o trapézio. O tamanho da sala era 7 por 12 metros. Enorme! Toda de mosaico branco e preto. A gente fazia essas acrobacias. Eram meus avós, meus tios e os irmãos do meu avô que ensinavam a gente. Quando terminei meus estudos, aos 15 anos, eu já estava trabalhando como profissional. Toda a minha trajetória no circo foi acompanhada pelos meus pais.

Eu saí da Argentina e fui para o Brasil com 13 anos. Eu tenho uma irmã menor, três anos menor que eu, a Maria da Gloria. Ela é brasileira, minha mãe é chilena, meu pai é alemão e eu, argentina. Ele chegou e falou assim: “bom, vamos ver o que que vocês querem fazer”. Aí eu falei: “eu quero fazer aéreos” — sou apaixonada por aéreos; sabia fazer de tudo, mas minha paixão estava na altura. E minha irmã falou assim: “eu também!”. Aí ele falou: “então vamos treinar para fazer aéreos”. Foi aí que a gente começou a se aperfeiçoar nos aéreos. São técnicas que já vêm da minha família, passaram para minha mãe, e minha mãe passou para mim.

Fotografia 17 – Retrato de infância de Elsa Wolf



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Através do tempo, minha família foi passando os ensinamentos de geração a geração. Por exemplo, eu aprendi com meus avós, meus tios e meus pais. Não aprendia somente circo. Eu aprendia a empatar uma corda, costurar uma lona, palombar, montar um circo, desmontar. Antigamente, as arquibancadas eram com

aquelas tábuas compridas de 2 metros, e a gente levava no ombro para carregar o caminhão. A gente se cansava e tudo isso, mas foi tudo um aprendizado.

Zeca, essas são algumas memórias que tenho da minha infância. Espero que tenha gostado.

Grande abraço,

Elsa Wolf

São Paulo, verão de 2023

Dona Elsa,

A infância no circo deve ter sido encantadora. Conviver com animais e viver a magia do espetáculo no dia a dia parecem ter sido experiências bastante importantes para a senhora. Até mesmo os trabalhos de confecção de materiais e o aprendizado das acrobacias com seus avós constituem sua formação artística e sua identidade. Grato por compartilhar comigo as primeiras lembranças que a senhora tem da vida de artista.

Aprofundando mais esse assunto, gostaria de saber do que a senhora lembra do cotidiano da vida de circenses nesse período? Como era ser criança e ter que viajar de cidade em cidade se apresentando? Como era a relação com o público? Quais eram os aspectos mais fáceis e os mais difíceis da vida itinerante na infância de que a senhora lembra?

Um abraço forte de seu amigo,

Zeca

São Paulo, verão de 2023

Estimado Zeca,

A minha infância no circo, apesar de ter sido muito mágica, também foi de muito trabalho; mas aprendi bastante nessa vida de circense.

Quando eu e minha irmã voltamos a viver com meus pais, viajando com os circos, meu pai fez uma divisão: minha mãe cuidava da casa e minha irmã a ajudava; meu pai cuidava do circo e eu o ajudava. Com ele, a primeira coisa que eu aprendi em uma montagem de circo foi bater estaca. Ele me fazia bater oito estacas em uma montagem, para pegar força no braço. Eu tinha 14 anos. Fui aprendendo a empatar corda, empatar cabo de aço, fazer um trapézio, a medida de um trapézio, a medida de um aparelho...

Lembro de quando chegamos em Araçatuba. A gente estava... acho que era no Circo Norte-Americano nessa época, aquele que pegou fogo lá em Niterói. Fomos para a cidade de Araçatuba. A gente estava ganhando bem e foi morar em hotel, até porque o dono do circo, o Danilo Stevanovich, falava assim: "eu pago bem que é para os artistas morarem bem. Não quero ninguém morando em barraca, nem garagem, nem nada até porque meus artistas são artistas de categoria. Então eles têm que morar no hotel".

Em Araçatuba, chegamos no hotel que era de uma família árabe. O filho do dono do hotel, eu lembro, chamava-se Mamed. Ainda tenho uma foto dele que ele mesmo me deu. Eu tinha uns 16, 17 anos no máximo, e ele ficou apaixonado. Então, nós, os artistas, descíamos para tomar o café da manhã. Ele colocava na mesa marmelada, doce de leite, fruta... A nossa mesa era farta. Na hora do almoço, ele mandava pôr de tudo para nós. Tínhamos a preferência para tudo.

E ele, eu me lembro, tinha um irmãozinho, que queria namorar minha irmã, mas ele era criança. Minha irmã tinha 13 anos, eu tinha 16, e o menino era moleque, tinha uns 12 anos. Não ia namorar. Eu também não queria.

Nessa mesma cidade, fomos comprar coisas de eletricidade. Eu fui com meu pai. O pessoal, a família do dono da loja, foi lá assistir ao espetáculo. O nome da família era Barakat, uma coisa assim. Eram libaneses. O filho se apaixonou, nem me lembro o nome dele... Quando a gente terminou a temporada, fomos para outra cidade, e ele foi atrás. E ainda foi me pedir em casamento. Eu falei que não. Não queria, não sentia nada por ele e, com 16 anos, não ia me amarrar... Uma artista de

circo se amarra numa cidade? Fica parada o tempo inteiro? E só ter filho? Não. Para mim, não era assim. Nem estava apaixonada pelo menino. Eu falei para ele que não.

Ele tomou um fogo tão grande. Ele chegou de madrugada no hotel e vomitou... Era gente de dinheiro. Eu me lembro que, naquela época, quem era rico já começava a pagar com cheque. Ele foi lá no hotel onde a gente estava. Ele tomou um fogo, chegou de madrugada, começou a passar mal, a vomitar. Minha mãe e meu pai cuidaram dele. Quando ficou bonzinho, no outro dia de manhã, meu pai falou assim: “olha, ela não quer... vocês são muito jovens...”, todo aquele papo, e ele foi embora.

Às vezes, os rapazes da cidade vinham depois do espetáculo, pediam para falar com a gente. Cumprimentavam, tinham gostado muito do espetáculo... da nossa apresentação... Eles traziam bombom, traziam flores. A gente comia bom chocolate e à *rolete!*

Aqui no Brasil, em 1965 ou 1966, chegamos em uma cidade... não lembro o nome agora. O circo viajava todo em um caminhão. Como nessa época não tinha *trailers* e a gente nunca morou de barraca, meu pai alugava casinhas ou garagens. A gente tinha camas de campanha, que abrem e já têm o colchãozinho, tínhamos um baú onde levávamos as panelas, os pratos e tudo mais, e o fogãozinho a gás, aqueles pequenininhos. Mamãe cozinhava e a gente morava em garagens ou em casinhas às vezes, alguém sempre oferecia algum lugar. Quando chegávamos no terreno onde o circo ia ficar na cidade, primeiro procurávamos perto do terreno se tinha alguma casinha assim para alugar. Ninguém nem abria a porta para a gente. Papai falou: “então vamos ter que ir numa pensão”. Chegamos nas pensões, não tinha quarto, não tinha dormitório. Não tinha vaga nenhuma! Fomos para os hotéis mais caros e também não tinham vaga. Olha, foi um drama.

Voltamos para o terreno onde estava chegando o material e o pessoal que já estava vindo na frente, todo mundo foi para o terreno. E esse terreno era de uma igreja. O representante do circo foi falar com o padre. O padre falou: “ah, sim, o pessoal não está querendo abrir as portas para vocês”. O representante falou: “mas por quê?”. E o padre: “porque antes de vocês veio um circo. O dono do circo, chamava carioca...”. O circo não era exatamente circo de malabarista, trapezista. Era uma lona em que as meninas dançavam, com a roupa... Falando diretamente, era um *puterío*. As meninas mostravam os peitos, essas coisas... e lotava de homens.

As mulheres, no primeiro espetáculo, saíram horrorizadas. Fizeram uma campanha. Nenhuma mulher mais ia lá no circo, não queriam deixar os maridos irem,

mas os maridos iam de qualquer jeito. Então, ficou aquela fama do espetáculo de circo que era um *auê*. Quando a gente chegou, não queriam nem saber da gente. Veio o padre. Tinha a igreja dele, era alta e embaixo tinha um porão grande. Ele deu o porão para gente morar. Cada família fez divisões: numa divisão, ficou um casal; em outra divisão, outro casal; numa divisão, ficaram todas as solteiras; em outra divisão, todos os solteiros. Tudo separado. E fizemos a cozinha comunitária.

No primeiro dia, só veio homem no espetáculo. Como devem ter comentado com a sua esposa, duas ou três mulheres no segundo dia vieram assistir ao espetáculo. Isso foi no sábado. Na sexta estreou. No domingo lotou o circo. Por quê? Porque era um circo familiar, e aí vieram as propostas de fazer amizade. Um dia a gente foi pedir lugar para morar, se tinha um espaço. Eles chegaram e vieram oferecer, mas estávamos tão cômodos e estava tão legal que a gente ficou a temporada inteira no porão da igreja do padre.

Foi fantástico! Foi uma grande experiência, muito gratificante, porque a gente se uniu ainda mais, o grupo. Porque é diferente você morar em lugares separados, como aqui em São Paulo. Eu moro aqui na zona leste, o outro artista mora lá na zona norte, a gente se encontra num evento, mas não tem aquela convivência de morar no circo, de se ver todo dia, de cumprimentar de manhã... vai todo mundo treinar... um ensina uma coisa, outro ensina outra.... A gente troca ideia, bate papo, faz fofoca. O circo é uma convivência. É como uma pequena favela. Eu sempre falo assim, o circo é uma pequena favela. É lógico que tem os atritos, mas tem as coisas bonitas que acontecem.

Eu tenho muitas pessoas que me encontraram no Facebook, me mandam lembrança. Já tudo velho também. As pessoas que a gente conheceu ou os meus fãs. Tinha alguns fãs que viajavam de uma cidade para outra só para me ver, para ver minha irmã. Hoje em dia, de vez em quando, a gente troca um “alô, como você está?”. Essas coisas de você encontrar um amigo... um admirador, por exemplo, que sempre te vê trabalhar, te admira... A internet, a tecnologia fez um progresso, um avanço muito legal nesse sentido de você encontrar as pessoas que faz muitos anos que você não vê, inclusive parentes. Tenho muitas lembranças boas daqui do Brasil.

Com carinho,
Elsa Wolf

São Paulo, verão de 2023

Querida dona Elsa,

É interessante pensar a relação com o público de circo e com as cidades. Muitas pessoas, principalmente aquelas vindas dos rincões do Brasil, deveriam — e ainda devem — estranhar a chegada de artistas que trabalham com espetáculos mágicos e fantasiosos, ao mesmo tempo que se encantavam e chegavam a dar flores e chocolates, como a senhora relata.

O carinho e o afeto do público são a comprovação de que a arte da senhora nos picadeiros comunicava e era feita com bastante rigor.

Percebo que é importante eu voltar a um outro tema, para conhecer mais o trabalho artístico nos espetáculos. Tenho curiosidade de saber qual é a recordação do primeiro número artístico que a senhora apresentou. Como foi a experiência de iniciação no picadeiro? Também quero que conte sobre os outros números artísticos que a senhora realizou nos primeiros anos trabalhando como artista de circo, se eram individuais, ou coletivos, como no Gran Circo Cantillana.

Um abraço forte,
Zeca

São Paulo, verão de 2023

Zeca querido,

Tenho uma história muito engraçada sobre minha estreia no picadeiro.

A corda indiana foi o primeiro número que eu fiz profissionalmente. É assim, em todo circo, esse é o primeiro número que faz uma menina. Nós estávamos treinando, e minha mãe sofreu um aborto espontâneo. Não podia trabalhar. Daí, o dono do circo, que era o Romano Garcia, chegou para o meu pai e falou: “Wolf, a gente tá com pouco artista. O que que podíamos fazer? Inventar?”. Meu pai disse: “ah, no lugar do quadrante, a Elsa faz a corda indiana” — tinha 15 dias de ensaio. Olha que cara de pau o meu pai! Minha mãe arrumou um maiô dela e tudo. Aí, eu subi e fiz a corda indiana.

A sequência de corda indiana: girava com a mão na estafa, botava o pé na corda e abria. Aí depois, subia, botava o pé na estafa, escorregava a perna e fazia o espacato na corda. Depois, fazia de cabeça para baixo. Voltava, colocava o pé e abria o pé de ferro de frente e depois voltava de costas. Descia numa meia-ponte para pegar a corda e no final fazia o giro de um braço.

Ah... tudo maravilhoso! Na hora do giro, meu pai vai como deus manda “vau, vau, vau, vau...”. Eu desci dessa corda... e me lembro que desci, abri os braços e cumprimentei. Veio o meu pai, pegou a minha mão e me virou. Eu estava cumprimentando os músicos — que havia nessa época e ficavam em cima da cortina — e de bumbum para o público, de tão tonta que eu estava.

Depois disso, começamos a fazer um número de trapézio giratório, no ano de 1966. Começamos fazendo esse com minha mãe de portô, eu de segundo portô e minha irmã de volante. Quando minha mãe completou cinquenta anos, meu pai falou assim “a senhora parou de trabalhar. Vai tomar conta da casa e cuidar de mim. E agora as meninas vão trabalhar, as duas”, porque minha mãe já tinha 50 anos. Ela trabalhava desde os 5 anos de idade, fazia contorção no circo do avô dela, mas entrava no picadeiro e dava de dez a zero em qualquer menina! Meu pai sempre cuidou da gente. Fazia a manutenção dos aparelhos, a montagem e a desmontagem, e cuidava da gente na hora do espetáculo.

Fotografia 18 – Elsa, Mary e Angela Wolf no trapézio giratório



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Trabalhávamos no Circo Romano, da família Garcia. O Romano era casado com uma tia, uma prima-irmã da minha mãe. A gente também trabalhou com a Dally. Em 66 fizemos esse número dos Aqualoucos, na Dally, no Largo da Concórdia, onde agora tem a praça e o banco. Ali, ela montou — e nessa época era a única — uma piscina, e as tábuas fechavam o picadeiro.

A gente trabalhava em cima das tábuas do picadeiro. Quando era a segunda parte, eles abriam: era a piscina, a atuação dos Aqualoucos. Foi um sucesso nessa época, com o circo de Dally Palácios, que hoje tem o Circo de Moscou. É dos Palácios. São vários irmãos. Agora são os netos da dona Dally, os bisnetos... É uma família muito grande, muito tradicional. Meu pai trabalhou muitas vezes com eles, com a mãe dela, a dona Neves Palácios, e depois com a dona Dally. Então, faz muito anos que conhecemos os Palácios. Eram assim, maravilhosos, fantásticos.

Então, no número do trapézio giratório, eu subia no portô — naquela época era de manivela. Quando já estava mais alto e lá para frente, ficava no portô. Eu segurava a minha irmã e finalizávamos com o giro nuca-nuca, mas aqui tinha uma corda. Então, quando subíamos, meu pai puxava a corda assim e aí estava sempre girando o trapézio... puxava e soltava, puxava e soltava. Antigamente, não tínhamos tanto recurso como agora.

Eu tenho uma anedota com esse número. Hoje em dia, usa-se guincho elétrico, com as coisas hidráulicas e tudo mais, mas naquele tempo era no braço mesmo. Então eles puxavam com os braços. Meu pai falou assim “vou comprar” e mandou fazer uma plataforma, como uma mesa de pé, e uma engrenagem com duas manivelas. Então, quando puxava, a pessoa subia no aparelho, e quando soltava, ela descia. Ele pegou dois empregados do circo para subir e descer. E ficava tomando conta da gente no picadeiro com uma cordinha na ponta do portô, que era para puxar para a gente girar.

Estávamos todas lá em cima, nessa figura que tem na foto: eu de cabeça para baixo, minha irmã fazendo a bandeira, e minha mãe de portô segurando. De repente, viemos as três para baixo. Como é bom a gente saber acrobacia primeiro de tudo, no circo: a minha irmã veio, rodou para um lado; eu rodei para o outro; e minha mãe, mesmo de porto, caiu de costas. Meu pai foi ver se estávamos bem. “Ah, estão bem...” e foi lá ver o que aconteceu. As manivelas estavam sozinhas. Ele escutou briga, saiu para fora do circo. Os dois empregados estavam brigando por uma moça que estava na arquibancada. Eles esqueceram a gente lá em cima, e caiu uma em cima da outra.

Quando minha mãe se aposentou, comecei a trabalhar com meu pai, no lugar dela, no número do quadrante. Eu, ele e minha irmã fazíamos um trio de quadrante. A minha irmã fazia o papel dela embaixo, que era colocar a estafa na nuca, fazer as figuras e girar nos dentes do meu pai. Ela descia e cumprimentava. Meu pai descia, cumprimentavam os dois. Eu subia e fazia a parte da minha mãe lá em cima, que era a prancha fechada, a prancha de um braço, e depois fazia o giro. Na fotografia tem um cano com dois giros e uma corda. Meu pai girava nele. O alemão sempre estava inventando uma coisa diferente. Ninguém fez isso aí. Esse quadrante, assim, ninguém tinha. Aqui em São Paulo, na época das festas, a gente fazia cinco *shows* em um dia. Ele montava em qualquer lugar. Não precisava pendurar. Então, em campo de futebol, em clube, em qualquer lugar ele montava.

Chegávamos no lugar, montávamos o aparelho, e ele, depois da apresentação, desmontava, já levava para peru. Às vezes tinha apresentação final, e às vezes não. Tinha vezes que o locutor ficava falando de brinquedo de distribuição para as crianças, então a gente aproveitava e já ia embora, já íamos para outro evento. Saímos de manhã cedo e voltávamos de madrugada. Chegamos a fazer sete eventos no Natal. Minha mãe deixava a mesa pronta. Deixou o peru, salada, tudo prontinho. Teve um ano que, quando chegamos, os cachorros tinham comido tudo. Passamos o Natal a puro lanche...

Espero que tenha respondido bem.

Com muito carinho,

Elsa Wolf

3.2 OS TRABALHOS DE ELSA WOLF NO CIRCO ATAYDE

São Paulo, verão de 2023

Querida dona Elsa,

Sobre a recordação da sua primeira apresentação de corda indiana, o final realmente poderia ser de um número cômico: terminar agradecendo de costas para o público!

Outro relato interessante na carta anterior é que a senhora, junto com a família, realizava números em eventos fora de circos, e, para isso, a estrutura deveria se adaptar aos diferentes espaços para onde levavam os números. Adaptação e desenvolvimento são elementos que aparecem bastante quando a senhora conta sobre os diferentes números acrobáticos.

Mudando de assunto, sei que a senhora, junto com seu pai, sua mãe e sua irmã, passou uma temporada trabalhando com uma companhia de circo no México. Como aconteceu essa proposta de irem para o México? Com qual circo foram viajar e por quanto tempo ficaram lá?

Carinhosamente,

Zeca

São Paulo, verão de 2023

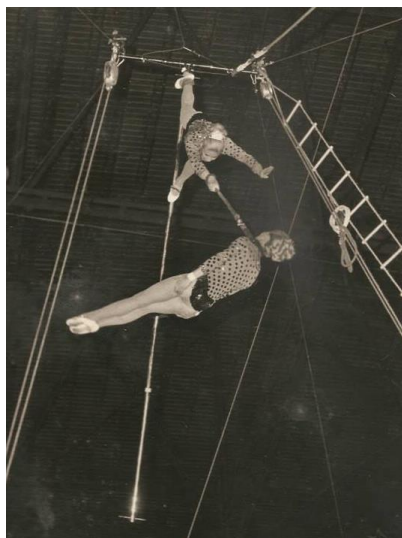
Querido Zeca,

Em 1972 nós fomos para o México trabalhar com o Circo Atayde. Fomos fazer uma temporada de três meses. O dono do circo, André Atayde, conhecido como Dom Lucas, insistiu: “ah, fica mais três meses”, e completamos meio ano. Depois: “Ah, por que não fica mais seis meses e completa um ano?”. E assim, nesse papo, ficamos dez anos nessa empresa.

O circo em um ano fazia todo o Norte, no outro ano fazia todo o Sul. Então, era em dois anos que a gente fazia turnê com um número, digamos, o trapézio giratório. Eles chegaram e falaram: “vocês têm alguma outra coisa para montar?”. E meu pai falava: “Sim, sim! A gente monta!”. Ele fazia o aparelho, e a gente montava. Ficava um ano, dois anos fazendo esse. Ou seja, a cada dois anos, a gente montava números diferentes. Era engraçado que, em um ano, era *Da Gloria duo's*, porque era Maria da Gloria, e no outro era *Elsa Wolf*; no outro ano era *Hermanas Wolf*, e assim mudava o nome, mas era a mesma pessoa.

Isso porque, quando você sabe fazer um trapézio, em “dois palitos”, você faz uma corda indiana; se você faz uma corda indiana, em “dois palitos” você faz uma corda lisa; em “dois palitos” você faz um *double* trapézio. Você sabe disso. Meu pai levava mais tempo para pensar e fazer um aparelho do que a gente para subir e montar o número. É a facilidade que a gente tinha, né?

Fotografia 19 – Elsa e Mary Wolf realizando o número do bambu



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (1975).

O bambu é um número que foi passado de geração para geração. Primeiro, foi minha mãe que fez com a irmã. Depois foram duas irmãs da minha mãe. Depois minha mãe voltou a fazer com outra irmã e elas passaram para nós, e eu fiz com a minha irmã. Esse número era tradição da minha família. No bambu, a gente fazia esse giro de um braço, com apoio na nuca. Eu me pendurava de uma perna, a minha irmã colocava a estafa na nuca, eu colocava na mão. Ela descia, eu puxava um pouco o pé para fora e começava a girar.

Eu fazia minha própria roupa. Eu produzia o meu próprio figurino, porque a gente viajava e às vezes ficava só três, quatro dias numa cidade — sexta, sábado e domingo. Eram cidades pequenas. Como você procura uma pessoa que costure? O figurino tem que ser feito sob medida. A pessoa no interior está acostumada a fazer saia, camisa, paletó, calça, mas não roupa de circo. Sempre fomos diferentes. Isso é uma coisa que ajudou muito. Éramos sempre diferentes. Diferentes números, diferentes estilos, diferentes produções. Isso valorizava mais nosso número, ganhávamos mais. Desenhávamos os figurinos e nós mesmas confeccionávamos, minha irmã e eu. Isso me ajudou muito, principalmente agora que eu já não faço mais circo. Complemento minha renda com os figurinos e os aparelhos.

Fotografia 20 – Artistas dos bailados no Circo Atayde



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (1974).

Quando estávamos trabalhando no México, entrávamos com os elefantes... entrávamos nos bailados, nas produções... E às vezes, quando entrava na Arena México, que era um ginásio grande, entrava uma trapezista americana e as meninas todas em volta fazendo corda indiana, um monte de menina.

Tive muitas boas memórias apresentando circo nas cidades mexicanas. Se quiser, posso contar mais sobre.

Cordialmente,
Elsa Wolf

São Paulo, verão de 2023

Querida dona Elsa,

Observo que o trabalho artístico proporcionou à senhora o desenvolvimento de um repertório variado de números com aparelhos aéreos: corda indiana, duo trapézio, lira, bambu e quadrante. É importante considerar que os números artísticos se desenvolviam também a partir do repertório familiar, como no caso do bambu, mas que eram aprimorados de acordo com os novos movimentos que a senhora e sua irmã treinavam juntas.

Ainda tratando dos trabalhos no Circo Atayde, quero que a senhora me conte mais sobre a vida itinerante durante esse período. Como o público das cidades mexicanas recebiam os artistas de circo? E sobre a convivência com outros artistas de circo, como eram as relações?

Um grande abraço,

Zeca

São Paulo, verão de 2023

Querido Zeca,

No México, eu, minha mãe, meu pai e minha irmã trabalhamos em muitas cidades. Chegávamos em cidades muito pequenas, e o circo não colocava luz, tinha gerador próprio. Então, eram feitas somente as instalações de água. A gente tinha luz às 5 da tarde e ela ia até as 5 da manhã. Durante o dia, não tínhamos luz. Nos lugares muito quentes a gente precisava de ventilador, ar-condicionado. O papai, quando ajeitava o *trailer*, ia nas casas vizinhas pedir luz e água, mas ele pagava. Ele sabia que as pessoas precisavam de dinheiro.

As pessoas são muito atenciosas, muito hospitaleiras no México. Depois que eles assistiam ao espetáculo, viam a gente trabalhando e fazendo aquele trapézio na altura, eles nos adoravam, nos procuravam para fazer amizade. Perguntavam um monte de coisa da vida: como é, de onde você vem, como que é o Brasil. E você sabe que eu sou uma pessoa muito reservada, muito calada. Hahahaha! Acredita! Então, no domingo eles convidavam a gente para almoçar. Pessoas muito pobres, mas muito gentis.

Quando a gente ia embora, eles pegavam alguma lembrancinha. Eu trouxe uma mala cheia de lembrança das pessoas lá das cidades. Quando voltávamos de novo para essas cidades, o circo sempre se instalava no mesmo terreno, que era no campo de futebol, porque as cidades eram muito pequenas, então não tinha um terreno no centro. Eles montavam um pouquinho afastado, mas o circo lotava de qualquer jeito. Quando a gente chegava em um lugar aonde já tínhamos estado, as pessoas nos conheciam, eles chegavam e já vinham lá para pegar a mangueira e o fio de luz para fazer instalação.

A minha mãe dava as roupas para as senhoras lavarem, e ela pagava, pagava por dúzia. Era uma forma de a gente aliviar o nosso trabalho e ajudar eles. Compensava eles com dinheiro. Na Cidade do México, tinha um casal, o dentista e o marido. Tinha duas meninas também que moravam junto e fizeram amizade. Em cada lugar, a gente tinha uma amizade.

Tinha uma cidade chamada Zamora. Tinha, não, tem. O terreno era muito pequeno; o circo sempre ia para o mesmo terreno. A dona da casa era freira e decidiu adotar uma criança. Não sei por que cargas d'água ela teve que sair do convento para

adotar essa criança. Ela comprou a casa e ficou cuidando dessa criança. Continuou com os seus votos de freira, mas não mais no convento.

Meu pai conversou com ela. Ela abriu o portão que dava para o terreno do circo e mandou meu pai colocar o *trailer* lá no terreno dela. Então, a gente só atravessava o portão e já chegava no circo. Ela vinha conversar com a gente, gostava de falar muito. Ela era sozinha. O filho já estava grande. Ela tinha TV a cabo e falou que a gente podia instalar. Meu pai foi atrás de um cabo comprido e fez a instalação. A gente assistia à televisão, à TV a cabo.

E, na primeira vez, quando nós fomos embora, ela nos deu um monte de fronha de presente. Ela fazia muitos trabalhos com as freiras, fazia fronhas, todas bordadas à mão. E a gente, ano sim, ano não, quando voltávamos, íamos sempre no terreno. Ela ficava tão feliz... Dessas pessoas lindas, a gente não esquece nunca.

Fotografia 21 – Ramón Valdéz, Joseph Wolf, Raul Morales com esposa e bebê, e Angela Cantillana



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Esse palhaço nessa fotografia era muito amigo meu. Se *llhama* Raul Morales e de palhaço se chamava Chicharo Ervilla. O seu Madruga [Ramón Valdez], a esposa com o neném. Meu pai e minha mãe. O Ramón encarnou no meu pai. O Ramón e... como se chama o Nhonho, o seu Barriga? Eles encarnaram no meu pai.

Então, o palhaço Chicharo é *gay*. Às vezes ele chegava e falava: “Posso viajar com vocês? Porque o dono do trailer...” — ele não tinha trailer, só morava numa carreta do mesmo circo. E o dono dava dinheiro para ele ir de ônibus. Então, ele falava:

“se você fizer o favor de eu viajar com vocês, o dinheiro do ônibus eu guardo para mim”. Na minha caminhonete, iam minha irmã, eu e o cachorro. Na outra caminhonete, que levava o trailer, iam minha mãe, meu pai e quatro cachorros. Eu falava: “não, não tem problema”. Eu colocava o cachorro atrás no trailer, na cabine, e ele viajava com a gente.

Meu pai gostava de sair de tardinha para viajar de noite e chegar de madrugada no outro terreno. Menos trânsito. Aí, ele conseguia se *ubicar* bem no *trailer*. Ele começou a viajar conosco. Tranquilo. Às vezes minha mãe fazia comida e falava: “não, não, vem Chicharo, *venga* comer”. Então, eu tinha a cama que era na cabine e embaixo tinha o sofá, que descia a mesa, colocava as almofadas, virava cama. Ele dormia. Super *gay*. Um dia aparece com uma senhora e um filho.

E nesse espetáculo ficou, lá no circo Astros. Meu pai ficou com a minha mãe, e a minha irmã e eu fomos viajar sozinhas, fazer a temporada. Quando voltamos, encontrei ele com um bebê e falei: “escuta, e esse filho?”; “É meu!”; “Como que fez? Nunca nesses cinco meses que tivemos juntos e nem conhecia...”. Ele me explicou: “Não, tem uma moça que foi enganada. Teve um bebê, não tem onde ficar. Ela está sozinha abandonada e eu também já tenho idade, poderia adotar, não vou conseguir, porque eu não tenho marido, não tenho mulher. Não vou conseguir...” —por que nos anos 1970, direitos nulos. “Fiz um acerto com ela. Eu estou criando o filho dela como meu”. Eu falei assim: “Você está me enganando, quantas vezes você dormiu sozinho lá no meu trailer e não falou nada, seu sem-vergonha”. Ele morria de rir. Uma excelente pessoa. Senti muita falta dele. Na minha vida, tive amigos que ficaram para sempre na memória.

Com carinho,
Elsa Wolf

São Paulo, verão de 2023

Querida dona Elsa,

As histórias da relação carinhosa com o público são muito bonitas. É surpreendente que as pessoas que assistiam aos espetáculos criassem laços com os artistas, disponibilizando-se a compartilhar uma parte do terreno para que vocês ficassem durante a temporada ou mesmo o abastecimento de energia elétrica e água. Imagino que fosse uma forma de agradecer pelo trabalho artístico. Nos relatos da senhora, as relações aparecem de forma generosa, com ajuda mútua, seja entre artistas ou entre estes e os habitantes da cidade.

Gostaria de perguntar sobre a presença dos animais nos espetáculos do Circo Atayde. Atualmente não é mais permitida a presença de animais no circo, então pouco consigo imaginar como era a presença deles nas apresentações. Portanto, quais são as memórias que a senhora tem sobre os números com animais no México? E sobre o convívio com os elefantes, como eles eram tratados e como era a relação da senhora com eles?

Um abraço carinhoso,

Zeca

São Paulo, verão de 2023

Meu querido Zeca,

O irmão do dono do Circo Atayde, Ramon Esteban, era domador, tinha cavalos e elefantes. Eram seis elefantes. Ele foi para a Europa assistir a um circo e viu as meninas em cima dos elefantes. Chegou já com a ideia de pôr as meninas nos elefantes dele. Chamaram eu e minha irmã e perguntaram se queríamos entrar. Falamos “ah, eu gosto” e entramos. Entrávamos seis meninas. Era minha irmã, eu e mais quatro. Eram seis elefantes. Os elefantes tinham a sequência deles: entravam correndo, faziam figura; ao som de uma valsa, faziam um círculo e giravam, e a gente ia lá em cima adornando.

Sammy, a elefanta que aparece nesta fotografia, me tocou muito. Sabe aquela paixão à primeira vista? Não foi amor, foi paixão mesmo. A Sammy e eu. Então, tínhamos uma relação muito grande. Onde ela me via, vinha atrás de mim. Às vezes ela dava uma fugidinha, e o domador “ei, ei, ei!”, chamava e ela saía correndo. Eu trabalhava com ela. Era supertranquilo.

Fotografia 22 – Elsa e Sammy durante espetáculo



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Ela adorava pão com manteiga, e eu levava para ela. Levava cenoura, tomate, alface, coisas de que ela gostava. Eu morava numa *camper*, aquelas *pick-ups* que têm a casinha em cima, a cama na cabine, e embaixo duas janelas grandes; de um lado, tem o fogão e a geladeira, do outro lado, tem o sofá com a mesa para a gente lanchar, comer. Eu estava tomando o café da manhã quando de repente escureceu a janela e eu me assustei. Olhei assim de lado... sabe o que aconteceu? Vi um olho desse tamanho grudado na janela. Era ela, Sammy, que tinha escapado, porque elefante é feroz quando quer, ele sabe muito bem a força que tem. Ela levantou a pata com a corrente e puxou a estaca — para ela era tranquilo — e foi lá no *trailer* para pedir pão com manteiga. O domador chamando “Sammy! Sammy!”; e eu lá dando os pãezinhos com manteiga para ela.

Teve um momento que a moça que ficava no primeiro elefante — uma americana, filha de alemães também, Adaiko Manus — foi embora. Estava com contrato, não quis ficar. O dono do circo falou: “põe a Elsa na frente, porque ela já sabe a sequência e eu vou pôr a Patrícia”, que era sobrinha dele, “na Sammy”. A da frente se chamava Safary — ah, tudo bem! Eu cheguei lá, subi na Safary, ela já me conhecia também, tranquilo. Os domadores acostumam a fazer assim, você chega e fala: “Sammy, *give me foot*”, e ela levanta a pata. Você pisa na pata dela, pisa no castiçal, na corrente que tem na cabeça, e fala: “*push*”, e ela levanta a pata, e aí você chega e senta. Ela te conduz.

Para mim, era tranquilo. Quando trocaram a menina, ela chegou e falou: “Sammy, *give me foot*”, e a Sammy colocou a patinha muito educada. A menina colocou o pé, pegou na corrente e falou: “*push!*”. A menina foi parar do outro lado, ficou pendurada na corrente. Toda vez era isso, e não tinha Cristo que resolvesse. Vinha o domador e segurava para ela subir. A gente treinou tudo isso, ensaiou, e o domador ali junto.

Na hora do espetáculo, anunciaram: “*Ahora*, os elefantes da Índia!”. Abriram bem as cortinas, e entrou aquela carreira de elefantes correndo em volta do picadeiro, dando voltas. A Safary era a primeira, a Sammy era a segunda, então eu estava na frente e a menina estava atrás de mim. Quando abriu a cortina, a elefanta abriu de lado e virou correndo, atropelando as outras que vinham atrás. Ficou correndo em volta do circo. A menina foi, se segurou numa corda da lona, para não se machucar. Ela deu mais uma volta, parou. Acabou o número. Porque não deu para

fazer nada... O domador ficou bravo. Voltou outra vez eu com a Sammy e colocaram a outra menina na frente, porque Sammy não aceitou ninguém, ela só queria comigo.

Ela sentiu muito a minha falta quando eu fui embora, e eu senti muito a falta dela também. Depois, quando veio a história de tirar os animais do circo, ela era muito “assim” com a elefanta pequenininha, era a menor de todas, era a última, chamava-se Tammy. E minha irmã subia na Tammy. Era pequenininha e magrinha, então ela subia na Tammy. Sammy e Tammy eram muito amigas. Então, quando pegaram os elefantes e separaram, elas ficaram longe uma da outra. Uma no zoológico de uma cidade e a outra foi para outra cidade. Diz que a Sammy ficou louca, tiveram que sacrificar. E a Tammy morreu de tristeza.

Esse é o resultado de tirar os animais do circo, porque as pessoas acham que o circo maltrata, não é todo mundo. Tem exceção. Imagino que algum outro circo, de repente... mas, em todos os circos que eu trabalhei que tinham animais, eles tratavam melhor que filho. E a noção da força dela... Se um animal fosse maltratado, passasse fome ou sofresse alguma agressão, ela simplesmente levantava a pata, arrancava a estaca e saía adoidada. Mas ela tinha noção de que, se levantasse a pata, nada ia segurar ela: nem aquela estaca nem a corrente.

A bichinha levantava a pata, arrancava a estaca — a estaca é um eixo de caminhão —, a corrente, ia lá e pedia comida para mim, não porque não comesse. O dono de circo podia passar fome, mas os bichos comiam. Eles comiam muito bem. Sempre tinha de tudo, mas Sammy queria que eu desse pão com manteiga para ela.

Um elefante desse vale, para o dono do circo, cem mil dólares. Quem vai maltratar 100.000 dólares que lhe vai dar retorno no picadeiro? Você acha que o público vai ver a dona Elsa pendurada? Não! Eles vão ver o elefante correndo, subindo numa bola, fazendo e dançando. O artista é um complemento. Eles queriam ver os animais. O elefante era a atração de qualquer circo. Fato é que o Ringling tinha criação de elefantes. E ele enchia três picadeiros, entravam acho que 10 elefantes.

Então, o dono do circo e o irmão dele, o domador, foram para a Europa conhecer um senhor que se chamava Julio e adestrava elefantes pequeninhos. Ele fazia toda a mesma sequência, a mesma vestimenta que era o castiçal com *strass* e atrás no rabinho um laço prateado. Ele falou: “esse animal está acostumado com água boa”, e no México a água é ruim. Você tinha que pegar a água de garrafão porque a água da torneira era um perigo, pelo menos naquela época, não sei agora. A gente via chegar os caminhões com os garrafões de água que era para elas e para os outros

elefantes. Então, como que vai maltratar o animal? Eram os xodós. Eram os xodós do circo.

Trabalhamos até dezembro de 1982 no Circo Atayde. Meu pai já tinha idade. Isto foi no México: ele passou mal, foi no médico. O médico falou: “senhor, a sua pressão é alta, tem que controlar, e o senhor não pode ficar em altura e menos ainda de cabeça para baixo. Acabou a história do senhor se pendurar”. Meu pai falou: “Não, eu não vou parar...”. Mandou fazer a bicicleta que desmonta, pegou uma roupa que ele tinha, rasgou a roupa, minha mãe colocou uns remendos e ele montou O *ladrão de bicicleta*, que era um vagabundo que entrava no picadeiro, via a bicicleta parada. Ele ia roubar a bicicleta e depois a bicicleta desmontava tudo, ele montava ao contrário...

Depois disso, minha irmã se casou e ficou no México. Eu voltei com meus pais. Nós temos moradia aqui já há muitos anos. Meu pai pagava todo mês aposentadoria. Ele falou: “agora tenho que me aposentar e receber meu *dinheirinho*, ficar sossegado”, mas nunca ficou sossegado. Sempre ficou dando aula e fazendo coisas.

Toda a minha vida foi circo. Minha maior satisfação do mundo foi ser de circo. Espero voltar a ser de circo na próxima encarnação.

Com grande carinho,

Elsa Wolf

3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO E A VIDA ARTÍSTICA DE ELSA WOLF

São Paulo, verão de 2023

“Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo.

Justo pelo motivo da intimidade.”

(Barros, 2015)²⁴

Dona Elsa,

Começo esta carta com esse poema de Manoel de Barros. A senhora apresenta o quintal da sua infância como um parque onde a senhora realizava muitas e diferentes brincadeiras. O circo era seu quintal, ou, como a senhora diz, o *parque na porta do trailer*. As suas primeiras memórias estão contidas nesse cenário. Por ser algo que envolve sua infância, como indica o autor no poema, falar de circo é algo que te envolve tão intimamente.

Quando criança, crescendo no ambiente das lonas de circo, junto com artistas e crianças, sua brincadeira, como a senhora mesma afirma, era fazer aquilo a que assistia. Na infância, há um desejo de recriar aquilo de mais interessante no mundo que nos rodeia, para poder também experimentá-lo e entendê-lo por meio da brincadeira. Nesse parque chamado circo, a senhora podia se pendurar e brincar com os animais — muito mais interessantes do que a boneca. A magia e a fantasia do circo foram o seu brinquedo. Antes do aprendizado próprio e formalizado pelo método

²⁴ Esse poema foi publicado na antologia poética de Manoel de Barros (2015). Minha relação com a obra acontece pela primeira vez assistindo e trabalhando como operador de som para o espetáculo *Lavadores de memória*, com a Companhia de Achadouros. A peça começa com esse trecho do poema e segue tratando do exercício de lembrar da infância e da descoberta do mundo através da brincadeira.

circense, está a descoberta desse universo. É a partir das experiências no íntimo quintal da infância da senhora que surge o desejo circense.

Nos relatos, a senhora explica que, até aproximadamente os 6 anos, viveu junto com seus pais de modo itinerante, para que fosse possível realizar estudo em instituições formais de ensino. A alfabetização da senhora e de Maria da Gloria, sua irmã, durante a primeira infância, foi organizada pela mãe com a contratação de professores particulares nas cidades em que chegavam. Daniele Pimenta (2012) explica que, em lonas de circo itinerante, esse processo de escolarização das crianças é comum, seja com a matrícula nas escolas da cidade onde estavam ou com a contratação de professor – sendo o modo escolhido pela sua família.²⁵ A alfabetização na infância foi necessária, e seus pais investiram nisso para que a senhora e sua irmã pudessem compreender os contratos de trabalhos e outras atividades burocráticas com as quais lidariam quando começassem a vida artística.

A partir das décadas de 1940 e 1950, muitas famílias de circenses decidiram que a geração seguinte passaria somente pela formação escolar, fazendo com que as crianças fossem morar em residência fixa, conforme mostram os estudos de Ermínia Silva²⁶. Desse modo, muitas crianças dessa geração não puderam ter a formação artística no circo — a própria pesquisadora relata que ela e a irmã, que vêm de família de circenses, não deram continuidade ao trabalho artístico. Nesse caso, a senhora e Maria da Gloria conseguiram, mesmo estando longe dos pais e da vida itinerante nos circos durante a idade escolar, continuar, com avós e tios-avôs na Argentina, a formação circense.

A residência fixa em que morava com seus familiares em Buenos Aires foi adaptada para que pudessem praticar as diferentes modalidades circenses que fazem parte do processo de aprendizagem e da formação artística da linguagem. Na adolescência, quando foi para o Brasil encontrar seus pais e começou a viver como circense itinerante, seu estilo de vida mudou. A partir do momento que a senhora passou a viver junto com outros artistas, começou a receber mais ensinamentos sobre as técnicas, os equipamentos, a montagem e a desmontagem dos aparelhos e da estrutura arquitetônica do circo.

²⁵ Para essa afirmação, baseio-me no artigo *Famílias circenses: características, glórias e percalços*, de Daniele Pimenta, publicado em 2012.

²⁶ Os estudos historiográficos da pesquisadora Erminia Silva apontam tais transformações.

A formação da senhora como artista de circo aconteceu em três momentos distintos: o estágio da primeira infância vivendo em circos, momento em que a vida circense se apresenta à senhora; a vida com avós e tios na Argentina, em que passa pelo processo educativo dentro de instituição de ensino formal e, ao mesmo tempo, junto a seus familiares aprende as acrobacias e demais modalidades; e a volta à vida de circense itinerante, quando começa a trabalhar artisticamente. Vale salientar, como a senhora apresenta na primeira carta, que, junto com seus avós, havia começado a aprender a confeccionar claves malabares, além dos aéreos.

A partir do momento em que voltou a viver com seus pais, escolheu, dentre as várias modalidades experimentadas, seguir carreira como aerealista. Sua irmã fez a mesma escolha e, juntamente com seus pais, começaram a fazer números acrobáticos. Trapézio, corda indiana e bambu são os aparelhos com que a senhora desenvolveu números artísticos.

Conforme as transformações das relações trabalhistas e o crescimento de alguns empreendimentos circenses, os contratos de trabalho passaram a funcionar não mais a partir da organização familiar. O empresário do circo poderia nesse período contratar artistas e pequenos grupos para realizarem temporadas de apresentações. Nas memórias que a senhora traz, a nova relação contratual se evidencia nos números artísticos que a senhora fez com o Circo Stevanovich, o Circo Norte-Americano e o Circo Atayde.

Na corda indiana, que, como a senhora define, era o primeiro número artístico apresentado pelas meninas no circo tradicional, aconteceu a sua estreia como artista de circo. A estreia, a primeira vez no picadeiro, para todo artista, é um momento importante. Esse momento faz parte de um ritual de passagem de um estágio de aprendizagem para a iniciação da carreira artística nos circos tradicionais. É quando todo o ensinamento apreendido até então é mostrado ao público.

A senhora narra que sua estreia no picadeiro aconteceu em um momento inesperado, em que, por necessidade de que alguém substituísse sua mãe no espetáculo, pois ela estava se recuperando de um aborto espontâneo, seu pai indicou a senhora, que estava treinando e ensaiando um número na corda indiana há poucos dias, para cumprir essa tarefa. No seu relato, a senhora conta que conseguiu realizar todas as figuras e os movimentos que havia ensaiado no aparelho, mas que, no giro final, ficou desorientada com a velocidade que seu pai deu à rotação do aparelho e terminou cumprimentando a banda, que ficava ao fundo do picadeiro, e não a plateia,

que fica à frente. Sem que fosse o propósito, o número acabou sendo cômico — pelo menos para a senhora.

Seu pai fazia com que a senhora fincasse oito estacas de ancoragem no chão ao redor da área em que a lona seria montada, para que ganhasse força. Dou atenção para esse trecho da narração, pois, além de destacar a participação coletiva durante o processo de montagem e desmontagem da estrutura da lona, indica que, na vida desses trabalhadores, a especificidade do trabalho de montagem, por exemplo, faz com que necessitem de força para carregar materiais pesados e fazer com que a estrutura seja erguida e fique firme. Indica ainda que o trabalho nas montagens funcionou como uma forma de preparo físico para que a senhora tivesse força para realizar os trabalhos artísticos como portô nos números de acrobacias aéreas que desenvolvia com sua irmã, sua mãe e seu pai. Assim, a senhora considera que os trabalhos nas montagens da lona também fazem parte dos conhecimentos passados de geração a geração, como aprender a costurar partes da lona, fazer figurinos e ajudar na armação da lona.

A senhora conta ainda que, após o número de corda indiana, começou a fazer números de acrobacias aéreas com seus familiares. Junto com sua mãe e sua irmã, fazia o número de trapézio giratório, na função de meio-portô no trapézio em que Angela carregava a senhora (que era portô) e sua irmã (que era volante) pelas estafas. Seu pai fazia o suporte técnico durante a apresentação, manuseando os equipamentos enquanto outros dois funcionários do circo operavam o moitão. Uma das vezes que apresentaram o número houve um acidente com vocês três, pois os funcionários que estavam operando o moitão deixaram a corda se soltar, fazendo com que vocês três fossem perdendo altura. Durante a queda, o que salvou a senhora foi a capacidade de rolar ao atingirem o chão, para que o impacto no solo fosse menor. A senhora pontua a importância de saber acrobacias de solo, pois elas não eram utilizadas somente como repertório de movimento nos números. Esses movimentos básicos das acrobacias são cruciais para salvamento em situações de acidente.

Nas cartas, a senhora apresenta seu pai como um artista inventivo, que construía e adaptava aparelhos e mecanismos para os números cênicos. São exemplos desde os cabos de elevação das artistas até o aparelho em altura, a estrutura do quadrante ancorado no chão, e a corda que dava propulsão para o movimento giratório no trapézio e na corda indiana. Na linhagem materna, desde sua bisavó até a senhora e sua irmã, a costura era uma atividade que também foi

ensinada. Um detalhe importante é o tipo de costura que realizavam. A costura, para artistas circenses, deveria atender a algumas particularidades, cumprindo com sua função estética e permitindo que os figurinos fossem funcionais para as apresentações, sem que rasgassem ou restringissem a execução de movimentos, posições e apoios realizados nos números e sem que machucassem as/os artistas. As necessidades específicas para confecção dos figurinos requisitavam conhecimento técnico específico.

O número do bambu é descrito como tradicional na família materna. Realizado pelas tias Norma e Negra, pela sua mãe, e por você e sua irmã, o aparelho de acrobacia aérea é descrito como uma invenção da família. O tubo com estafas em uma extremidade próxima ao ponto de ancoragem e na parte inferior do aparelho possibilitava que duas artistas se apresentassem, uma como portô e outra como volante. Quando sua mãe parou de trabalhar com apresentação de números artísticos, a senhora e sua irmã passaram a substituí-la. No número do trapézio giratório, houve adaptações para que ele fosse feito apenas com a senhora e a sua irmã. Já no quadrante, antes feito apenas com seu pai e sua mãe, Maria da Gloria passou a fazer a parte de Angela como volante, e a senhora a parte dela como portô.

Há certa consolidação das funções nos números realizados entre a senhora e a sua irmã. Nos números, Maria da Gloria sempre está como volante, e a senhora, como portô. Apesar da formação completa durante a infância e a adolescência, com práticas de acrobacia de solo, flexibilidade e malabarismo, quando escolheram fazer aéreos, começaram a se especializar nessas modalidades circenses. A necessidade de repetição, para aperfeiçoamento e por passarem um tempo extenso realizando o mesmo número durante determinada temporada (no México a temporada do circo Atayde com um espetáculo foi de dois anos), pode ser um argumento que justifica a especialização em determinada modalidade. Repetir um mesmo repertório de movimento, figuras e truques, tanto durante o ensaio quanto nas apresentações, permite que a técnica artística seja aperfeiçoada nos detalhes. Nessa época em que trabalharam nos circos — e mesmo quando seus pais trabalhavam juntos, antes das filhas terem nascido —, os circos maiores, como o Norte-Americano e o Stevanovich, contratavam artistas para apresentarem números. A segunda metade do século XX é marcada por certa especialização no trabalho circense. Como aparece nos seus relatos, por mais que tivessem passado pela formação completa das habilidades, a

escolha por serem aerealistas também se relaciona com a demanda de trabalho nesse momento histórico.

Mario de Andrade (1975), em seu ensaio *O artista e o artesão* (publicado pela primeira vez em 1938), discorre sobre três formas de manifestação da técnica: a virtuosidade, a dimensão artesanal da técnica e a técnica como solução pessoal do artista. A primeira está relacionada à busca por um determinado efeito artístico e seu domínio. A segunda manifestação, o artesanato, relaciona-se com uma forma de conhecer as exigências da matéria em que se trabalha, sendo, portanto, a parte da técnica ensinável, aproximando o trabalho do artista com o de um *artesão*, pois há em ambos a necessidade de entender quais são os limites materiais que dão forma à determinada arte. Por último, o autor descreve um modo de apresentar técnica a partir da solução pessoal do artista: os elementos da pesquisa individual que fazem com que sua obra seja única e expresse a singularidade do artista, sendo algo indispensável no *artefazer*. Esses conceitos são fundamentais para o entendimento de como é possível pensar criação artística, criatividade, delimitações da arte circenses e virtuosidade.

A partir das três formas de manifestação da técnica sugeridas pelo autor, é possível identificar pistas sobre como os artistas circenses encontram seus meios de criação. Analisando os relatos da senhora sobre a necessidade de preparo dos materiais (seja da estrutura do espaço, dos equipamentos, dos figurinos, ou da organização do espetáculo), percebe-se que a dimensão artesanal é importante no fazer circense tradicional. Sem tais cuidados com a materialidade do espetáculo, o grau de risco se amplia, e, anterior a isso, o espetáculo não acontece. A transmissão dos saberes circenses revela a importância de procedimentos fundamentais para que o espetáculo aconteça. Portanto, dentro do modo de fazer tradicional de circo, há pressupostos de lidar com a matéria artística, que são trabalhados desde a infância e que estão presentes nos seus relatos, dona Elsa, especialmente quando fala sobre as técnicas para a armação da lona e a confecção de aparelhos, figurinos e equipamentos.

A *virtuosidade* aparece quando a senhora fala da necessidade de apresentar ao público algo de que se tem total domínio. A dificuldade de se fazer os exercícios acrobáticos pressupõe uma técnica virtuosa. Ao contar sobre a realização dos números de trapézio, corda indiana ou bambu, a senhora consegue, de memória, descrever os movimentos que realizava. Há um atravessamento dessa prática em seu

corpo de forma tão marcante por causa da repetição e da necessidade de domínio, o que faz com que hoje a senhora consiga, por meio da fala, detalhar a sequência apresentada. Outro fator que explica a virtuosidade é a dimensão do modo tradicional do fazer circense na sua vida. O estudo do repertório de movimentações nos aparelhos aéreos é algo que é feito e transmitido entre as gerações, para que as apresentações sejam feitas com excelência. Nesse sentido, o caráter artesanal e a virtuosidade operam em conjunto no seu fazer artístico, no da sua família e — por que não? — no circo tradicional.

Parece haver ligação entre esses dois elementos que compõem a técnica artística: o caráter artesanal e a virtuosidade. Se ao primeiro é dado o sentido de técnica tradicional, de estudo prático sobre determinada habilidade artística, ele se torna indispensável no circo para que o corpo sublime do acrobata possa gerar encantamento do público através do segundo. No circo os extremos matéria e fantasia se encontram.

Quanto à terceira manifestação da técnica, a solução individual do artista ou a sua forma única de fazer, percebo que ela está presente na escolha de se fazer circo e, acima de tudo, na escolha de como fazer circo. O fato de ter decidido seguir trabalhando com a arte circense, que está presente na vida da senhora desde a infância e nas gerações anteriores, já presume o desejo individual de estar diante de um público para encantá-lo, agradá-lo ou surpreendê-lo mostrando alguma habilidade dentre as diversas possibilidades de realização artística no circo, pois ele constitui sua identidade.

É imprescindível considerar que, na arte circense tradicional, há subjetividade, embora ela não esteja impressa em um discurso intelectualizado e individualizado, mas sim na presença do corpo. O desenvolvimento do número acrobático, como descrevi há pouco, imprimiu memória no corpo da senhora. Porém, o contrário também é correto. A senhora, assim como os demais artistas de circo tradicional, oferece, aos trabalhos artísticos, particularidades na criação. Nela estão as escolhas, desde o figurino até os movimentos e a forma de se criar relação com o público.

Também é importante apresentar que a tradição circense, como qualquer tradição, é constituída por indivíduos pertencentes a um coletivo e que, nessa relação, um se representa no outro. Portanto, há individualidade na forma estética dos espetáculos tradicionais. A expressão singular da/do artista contém a sua formação

dentro do coletivo e vice-versa: tomo como exemplo o que a senhora conta sobre quando subia no trapézio e mostrava ao público suas habilidades. De alguma forma, também está inscrita, no número artístico, a presença de familiares da senhora (avós, tias e tios, mãe e pai), pessoas que constituem papéis importantes para a sua formação artística.

Há, no fazer circense tradicional, além da realização pessoal, uma forma de afirmar uma identidade coletiva, como se pode perceber nos trechos “e sou de sexta geração circense”, em sua primeira carta, e “sou de família tradicional de circo; então, praticamente nasci e me criei no circo”, na terceira carta. A noção de receber e transmitir o legado circense faz com que a senhora se realize pessoalmente por poder manter ligação com os aspectos culturais e o modo de vida de sua família. Dentro da tradição circense, não é mera vaidade ser artista. Há responsabilidade consigo mesma e com o seu coletivo.

A tradição circense não é uma estrutura cristalizada, mas sim que acontece em constante inovação, adaptação e criação dos artistas, através de suas potências múltiplas e diversas, dentro e fora dos picadeiros. Esses atributos que citei podem ser observados, nos relatos da senhora, por meio das transformações dos números, bem como dos desenvolvimentos e das descobertas de truques, movimentos e figuras acrobáticas presentes nas apresentações feitas com sua família. Um exemplo é o caso do número do bambu, que, como a senhora conta, foi inventado pela sua família e, sempre após ser passado para a geração seguinte, sofria adaptações, de acordo com a necessidade de inovação e a vontade de trazer determinados movimentos, figuras ou truques ao número tradicional.

Seja alimentado pela experiência de infância, como no seu caso, ou pela possibilidade de viver de outro modo, como quando a senhora conta sobre a entrada de novas pessoas na família (pai, bisavó e bisavô), o poder de escolha esteve presente na trajetória de suas vidas, não apenas quanto a ser ou não artista circense, mas também quanto a como ser e como fazer circo.

A inventividade dos números artísticos também mostra como recurso técnico o que Mario de Andrade chama de *solução individual*. Na criação de apresentações circenses em sua família, há pesquisa pela novidade, por mais que esse valor, a novidade, esteja atrelado a uma necessidade de venda dos

espetáculos²⁷. Portanto, mesmo nos números que foram elaborados a partir de outros (por exemplo, *Capitán Kidd: o pirata do ar*, feito por Joseph Wolf) ou herdados (como o do bambu, passado da geração anterior à senhora e à sua irmã), há transformações e adaptações, como o desenvolvimento de outros movimentos acrobáticos (como no caso do bambu, em que a senhora relata que trouxe, com a sua irmã, outros movimentos acrobáticos) ou a criação de outro mote, ou dramaturgia para o número (como no caso do número feito pelo seu pai, que é conduzido pela personagem de pirata).

Nas experiências em itinerância durante a adolescência no Brasil e durante a fase adulta no México, a senhora relata a forma como aconteciam as relações com os habitantes das cidades em que chegava. Em alguns momentos, fala sobre os homens que se apaixonavam pela senhora e por Maria da Glória, as “mulheres voadoras”, davam bombons e flores, cortejando-as com banquetes. A senhora conta, de forma bem-humorada, que, apesar de os galanteios serem agradáveis, nada mais acontecia. Analisando esses relatos, retomo o tema da representação da feminilidade, pois eles reiteram que a performance nos picadeiros era apenas a representação. Toda a graça e a beleza da acrobata eram recursos para reforçar o significado misterioso, sedutor e mágico das realizações das proezas acrobáticas no ar.

No episódio em que conta ter morado no porão da igreja de uma cidade, convivendo com a comunidade circense, afirma que os artistas tiveram que restabelecer a ideia que as pessoas dessa cidade tinham sobre os circenses, por causa do cabaré erótico que havia se instalado antes de vocês. A partir dessa história, observo que há, para os circenses, tanto um senso de comunidade, que atravessa as dificuldades em união, quanto valores morais correspondentes aos da sociedade sedentária. Retomando os apontamentos que levantei em resposta às suas primeiras cartas, os circos tradicionais mantinham uma relação contraditória com a sociedade sedentária²⁸. Por mais que, após a segunda metade do século XX, no Brasil, os relatos de embate entre a comunidade circense e os “de fora” fossem menos frequentes²⁹, ainda havia momentos — como nessa história — em que os artistas tinham que reafirmar que seus valores eram compatíveis com os dos moradores da cidade onde

²⁷ Tal afirmação é embasada na dissertação de mestrado de Ermínia Silva, publicada em 1996.

²⁸ Tenho como referência a publicação da dissertação de Ermínia Silva, de 1996.

²⁹ Aqui também tomo como referência a publicação da dissertação de Ermínia Silva, de 1996.

estavam se instalando, para terem adesão do público aos espetáculos, ou seja, que a comunidade circense também se organizava segundo os valores familiares.

Porém, nas relações com os habitantes das cidades aonde chegavam, a senhora mostra que também eram bem recebidos, tanto no Brasil como no México. A partir do momento em que as pessoas da cidade entendiam quem eram vocês e o que estavam fazendo, instauravam-se conexões amistosas e carinhosas. Relações marcadas pelas pessoas que cediam terreno se estreitavam, de forma que, quando voltavam à cidade novamente, reencontravam esses amigos.

Sobre o convívio com outros artistas, suas cartas relatam que a convivência proporcionava estreitamento de laços, momentos de relaxamento e descontração baseados em confiança, mesmo que, em alguns momentos, acontecessem brigas ou desentendimentos. O sentimento comunitário — que a senhora compara ao de uma favela — está nas relações de troca e apoio. Um exemplo é a forma como a senhora e a sua irmã receberam Raul Morales, dividindo trailer durante a viagem, para que ele pudesse economizar dispensando as viagens de ônibus.

Por último, continuando a tratar sobre a socialização no ambiente circense itinerante, trago para análise as histórias que a senhora traz sobre os números com animais e a presença deles no convívio circense. Sei que esse assunto tem pontos bastante delicados, por isso busco considerar seus relatos e colocá-los em embate com as discussões que tangem às questões legais.

A relação com Sammy, a elefanta que entrava com a senhora no número de abertura de espetáculos do Circo Atayde, é descrita de forma bastante afetuosa. O convívio com animais aparece desde as memórias de infância. A senhora deixa claro que o animal tem uma força sobre-humana e que, mesmo com a limitação do seu espaço, para segurança coletiva, os elefantes conseguiriam se soltar com facilidade. Nos seus relatos, a presença dos animais no circo é descrita como objeto de bastante atenção e cuidado, tanto pelo fato de os animais terem um alto custo para o circo (pelo preço de aquisição e de serviços de saúde e alimentação) quanto por serem eles as grandes atrações.

Nas narrações sobre a presença dos animais no circo, nota-se seu desejo de explicar o que foi o circo e, nesse caso específico, o que significava a presença de elefantes, cavalos, tigres, leões, pombas, coelhos e cachorros nos espetáculos. Quando a senhora fala sobre isso, reconstrói o seu passado, de modo a questionar — enquanto alguém que vivenciou isso — a forma como atualmente podem ser

interpretadas tais experiências. Há paixão e intimidade na sua história com o circo. Não deveria ser o contrário. Também é narrada a intimidade que a senhora tinha com Sammy e o respeito entre vocês.

Hoje em dia, não é mais permitida a presença de animais nos circos. Portanto, poder imaginar, através das memórias da senhora, como eram os circos com animais é algo muito rico. Mais uma vez, agradeço por compartilhar histórias tão importantes para artistas e pesquisadores de circo.

Com bastante carinho,
Zeca

4 CARTAS SOBRE A ARTE DE ENSINAR CIRCO

4.1 HISTÓRIAS DE UMA PROFESSORA DE CIRCO

São Paulo, outono de 2023

Dona Elsa,

Entro na parte final da nossa troca de cartas, em que conversamos sobre sua vida artística. Agora, quero conhecer as histórias que a senhora tem como formadora de artistas circenses e professora. Tenho interesse em saber um pouco mais sobre isso pois eu a conheci em uma de suas aulas no curso de trapézio e corda indiana no Tendal da Lapa em 2018. Foi a primeira vez que tive a chance de aprender com uma mestra, com alguém que tem trajetória tão longa de artista e professora, vinda de uma formação de família circense tradicional.

Sei que o circo tradicional tem seu próprio processo e método de transmissão de conhecimento, como vimos nas últimas cartas, então quero saber quando a senhora começou a dar aulas de circo e quais são as primeiras recordações da senhora ensinando circo. Como a mudança do contexto de *artistas trabalhando em espetáculo* para *escolas de formação com público diverso* transformou o modo de se ensinar e de se fazer circo?

Carinhosamente,
Zeca

São Paulo, outono de 2023

Zeca querido,

Recordo-me de você presente na oficina que ofereci no Tendal da Lapa. Para você ver, naquela oficina eu estava mostrando coisas que eu aprendi como artista, truques tradicionais que aprendi com minha família. Vou contar sobre o início das aulas de circo que eu dei.

Foi na época de 1989 que Zé Wilson nos chamou para ensinar na Circo Escola Picadeiro. Meu filho já estava com 4 anos. Minha mãe ficava aqui em casa com meu filho, que já tinha começado a ir à escolinha. Então, eu ia no circo com meu pai, fazia os fins de semana, mas eu senti que meu pai já estava cansado de viajar, queria estar mais sossegado em casa. Então, eu falei para ele: “pai, então vamos ficar em casa. A gente faz assim: sexta, sábado e domingo no circo dos bairros”, cachê, eventos... Ele falou: “sim, porque o Zé Wilson convidou a gente pra dar aula lá na Picadeiro”. Então, a gente começou a dar aula lá na Picadeiro.

Como eu aprendi com a minha família, no circo tem os dias de ensaio, na segunda e na terça de manhã. Tem os horários. A gente vai ensaiar, vai fazer o preparo físico. “Ah, quer ver? Vi uma figura nova, quero fazer para ver como sai...”, e os pais chegavam, falavam para mim e para minha irmã: “meninas, ensinem a minha filha a fazer contorção?”; falavam: “Elsa, ensina meu filho a fazer parada de mão?”. Então, de certa forma, a gente já ensinava as crianças. Nessa convivência, a gente começava a ensinar.

Não foi novidade para mim. Não senti dificuldade em chegar numa escola e ensinar, só que tinha regras: tem que chegar a tal hora, acabar a tal hora, reunião a tal hora. Tinha aqueles regulamentos de horários, mas ensinar, eu já sabia ensinar. Não foi novidade para mim, nem para meu pai.

Eu lembro que no México tinha uma família argentina que meu pai conhecia já há muitos anos. Eles foram trabalhar, nós já estávamos lá. Levaram uma menina pequenininha, chamava-se Elisabete. Coco Gomes, o pai da menina, falou para minha mãe: “dona Angela, poderia ensinar contorção para minha filha?”; e minha mãe: “posso, sim!”. De manhã ela foi lá no picadeiro, “aqueceu” a menina e começou a fazer contorção.

Quando acabou a aula, ele disse: “e aí, como foi?”; minha mãe falou: “olha, Coco, a sua filha vai ser uma ótima paradista de mão, por que ela não tem

alongamento de cintura. A genética dela é essa”. Ele levou isso em conta. A menina fez uma tremenda de uma parada de mão, trabalhou na Europa, em vários lugares. Quer *decir*, a gente, quando pega uma criança para ensinar, a gente percebe em que ela é boa, o que não vai conseguir, se vai ser boa para altura, se vai ser boa para o solo.

Eu sofri um acidente em 1989 e eu parei de fazer trapézio. Já estava com 42 anos. Meu pai falou: “agora que somos professores, acabou circo itinerante”; e ficamos como professores.

Nessa época, o Zé Wilson estava ligado à Secretaria do Menor com os Enturmandos, que implantou lonas nas periferias. Tinha no Grajaú, em Serôdio, em Diadema, na Vila Penteado... Ele me mandou para o circo-escola do Grajaú. Eu montei o número com duas meninas, mais ou menos como eu fazia com minha irmã, e então veio um convite para ir a Monte Carlo. Eles fizeram um apanhado, porque eram vários Enturmandos, e procuraram para ver qual era o número que podiam mandar para o festival. Eles acharam que meu número com as duas meninas era mais adequado. Escolheram o número das meninas, e eu fui com elas.

O giro de um braço na estafa, que eu e minha irmã fazíamos no bambu... Eu fiz um esqueminha para elas fazerem no trapézio. A portô era Ana Lauredo, e a volante era Clézia Ribeiro. Esse prêmio era um palhaço tocando acordeom e a bailarina sentada ao lado dele, todo de louça. Foi entregue pela mão do próprio príncipe de Mônaco. E o outro é uma taça, pelo número de melhor técnica e classe. Elas foram maravilhosas. A pequenininha tinha uma elegância no trapézio... Você pode ver o anjo dela... A perninha, ponta de pé, esticadinha. Era maravilhosa.

Essa ida para Monte Carlo e o prêmio que essas meninas ganharam lavaram minha alma, porque na época, acho que foi em 1981, eu e minha irmã íamos fazer o *duble trapézio* em Monte Carlo, num festival de profissionais. Festival profissional!

Por problemas de documentação, suspenderam a nossa ida. Não sei o que aconteceu com o dono do circo, a gente já tinha tudo pronto, fizemos figurinos novos. Na última hora, parece que deu um problema com o dono do circo. Isso foi uma frustração muito grande porque um dos maiores festivais de circo é o de Monte Carlo. Quando surgiu essa oportunidade, eu fui e as meninas ganharam. Para mim foi uma dupla compensação. Até falei para minha irmã... falei assim: “olha, a gente lavou a alma, por que as meninas ganharam Monte Carlo!”.

Fotografia 23 – Ana Lauredo, Alda Marco Antônio, Clézia Ribeiro e Elza Wolf na premiação do Festival de Monte Carlo



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Veja essa fotografia minha e das minhas alunas com os prêmios na mão.
Foi um momento muito feliz.

Um abraço grande,
Elsa Wolf

São Paulo, outono de 2024

Querida dona Elsa,

Que experiência maravilhosa ter alunas que receberam prêmios com um número artístico que a senhora ensinou a elas, a partir das apresentações que fazia com Maria da Gloria! O legado artístico da senhora ganha mais potência quando transmitido às novas gerações.

Quero continuar conversando sobre os seus trabalhos como professora. Quando terminou o projeto Enturmando, como a senhora seguiu a carreira de professora?

Também gostaria de conversar sobre outros trabalhos que a senhora realiza. São muitos os conhecimentos adquiridos durante a vida artística. Sei que, além das aulas, a senhora também confecciona aparelhos e figurinos artísticos. Gostaria de saber como que apareceram essas oportunidades na vida da senhora.

Com carinho,
Zeca

São Paulo, outono de 2023

Querido Zeca,

Em 1994 acabou-se o Enturmando. Nessa época eu já era “a professora que trouxe prêmio de Mônaco” e passei a ser empresária. Eu fornecia os materiais, os professores, os coordenadores, dirigia as escolas. Tinha quatro escolas em São Paulo e uma em Cubatão. Em 1994 acabaram os contratos. Saiu o Quércia e entrou o Fleury. Fleury não quis dar continuação. Eu, que tinha um pé-de-meia, abri uma locadora lá na pracinha onde eu moro. De 1994, começo de 1995, a 2001, só fiquei na locadora. Em 2001, me liga a Bel Toledo: “Elsa, estou abrindo a OZ Academia e eu quero você comigo”; eu falei: “então, vamos lá!”.

Fui numa sexta. Fechamos contrato, valor e tudo. O Dani, meu filho, foi comigo. Ela falou: “Dani, você quer fazer circo?”; ele: “quero!”. Ele já estava para entrar na Aeronáutica. Largou tudo. Foi para o circo. Já tinha feito a inscrição. Começamos a dar aula, e o pessoal começou a me conhecer mais. Fiquei, acho que, dois ou três anos.

Quando estava na OZ Academia, a Bel foi pegando os melhores alunos e montou um grupo para vender o espetáculo. Eles iam para um *resort*. Chegaram umas cinco e meia, 6 horas da tarde. Ela mandou fazer os figurinos, e alguns vieram com defeito. Ela falou: “ah não, amanhã, 8 horas da manhã, a gente vai embora. O que vou fazer agora? E a mulher já não vai me atender e nada...”. Como eu fazia meus figurinos, cheguei e falei: “ah, se você quer eu posso dar um jeito, pelo menos arrumar alguns”. Ela falou: “você pode?”; e eu: “posso, sim!”. Eu lembro que ela comprou pizza, chá de hortelã, chá de camomila e chá preto — ela sabe que eu gosto de tomar chá. E tudo por uma noite de costura.

Eu costurei a noite inteira. O meu filho treinava, porque ele ia trabalhar também. Eu concertei os figurinos tudo. Quando ela chegou, eram sete e meia, já estava tudo pronto. Ela falou: “Elsa, você não quer ser a minha costureira da OZ?”. Eu falei: “sim”. Então, eu passava mais tempo na OZ do que na minha casa, porque às vezes a gente ia fazer os figurinos e varava a noite costurando, mas também tive a fama porque falava: “ah, a dona Elsa faz figurino!”. Quando eu comecei a fazer uns aparelhos, ela falava: “ah, a dona Elsa faz aparelhos”. Então, foi espalhando tudo isso. E, hoje em dia, graças a deus, tenho minha clientela.

Depois, me chamaram no clube-escola. A Bel me chamava toda hora para fazer alguma coisa. Então, foi pegando a fama. Comecei a fazer os figurinos da Bel, e ela começou a divulgar que eu fazia figurino. O pessoal começava a ligar para mim. Olha, a Bel sempre foi meu anjo da guarda. Quando eu estava na maior merda, tocava o telefone: “Elsa, cê tá livre? Quer fazer isso?”. Parecia uma transmissão de pensamento. Ela nem sabia que eu estava passando necessidades.

Passei necessidades. Quando minha mãe morreu, perdeu muita coisa. O Dani foi viajar pra Europa; ficaram minha filha, minha neta e eu. Dividíamos dois miojos para três pessoas. Ela: “Elsa, cê quer ir lá no Circo do Venega, 450 reais por dia. Segunda, terça e quarta. Te pago hotel, comida e tudo.”. Saí, voando!

Depois da Oz, eu fui para Academia Brasileira de Circo. Aí me chamaram para a Prefeitura de Santo André, por seis meses, em 2002, 2003. Eles pagavam R\$ 55,00 a hora/aula. Chamaram eu e o Dani. Então, ganhávamos muito bem os dois. Só que, chegou dezembro, mudou o prefeito, e ele não quis mais continuar o trabalho. Eu dei aula no Circo Para Todos, quem me chamou foi o palhaço Charles, Alessandro Azevedo. Entrei por intermédio dele. Fiquei um tempo dando aula lá. Depois me chamaram na escola da Vila Prudente. Fiquei um ano fazendo trabalho social lá, com um pedagogo.

Tive a oportunidade de levar, para muita gente, os conhecimentos que aprendi na minha vida. Conheci alunos e alunas que são pessoas queridas.

Um grande abraço,

Elsa Wolf

São Paulo, outono de 2023

Querida dona Elsa,

A confecção de figurinos e aparelhos de circo para venda está relacionada com o momento de mudança em que a senhora passa a trabalhar como professora. É interessante perceber que, enquanto a senhora participava com formadora de artistas, estes, quando começam a trabalhar com circo em espetáculos e eventos, entram em contato com a senhora para pedir figurinos e aparelhos. Dessa forma, há uma *costura* entre os diferentes conhecimentos que a senhora construiu.

Dona Elsa, tive a oportunidade de trabalhar na Fábrica de Cultura do Jaçanã junto com a senhora. Lá sempre escutava, de aprendizes que tiveram aula com a senhora, sobre seu rigor e sobre como eles são gratos a tudo que ensinou a eles. Portanto, gostaria de saber quando começou a trabalhar na Fábrica de Cultura e como é a sua relação com os aprendizes de lá.

Um abraço carinhoso,

Zeca

São Paulo, outono de 2023

Querido Zeca,

Eu comecei na primeira Fábrica de Cultura da Poiesis, lá no Jardim São Luís. Todo mundo sabe que tem os talentos perdidos por aí nesse caminho, que são maravilhosos. É o que eu digo: não necessariamente tem que ser tradicional para ser um talento. Isso já vem de genética. Vem de dentro. Você topa com uns talentos e fala: “caramba, esse menino nasceu pra fazer trapézio!”.

Fotografia 24 – Elsa e aprendiz do ateliê de circo da Fábrica de Cultura do Jaçanã



Fonte: Acervo pessoal de Elsa Wolf (sem data).

Eu comecei em 2012, fiz um ano em Jardim São Luís. Depois, quando abriu a Fábrica do Jaçanã, pedi transferência, já que era mais perto de casa. Lá eu já tenho 9 anos. Inaugurou e já tem 9 anos. Você encontra uns talentos incríveis, mas infelizmente são poucos. Não porque não gostam ou não querem, mas porque infelizmente não podem ou os pais não deixam.

Dois anos antes da pandemia, apareceu um rapaz, um menino, tinha 14 anos. Eu comecei a ensinar coisas de trapézio, mas parecia que ele tinha nascido em cima de um trapézio. Ele tinha uma postura: as pernas esticadas, ponta de pé. Tudo o que dona Elsa adora ele tinha. Montou um trapézio maravilhoso. Lógico, no limite dele e com pouco tempo.

Eu sempre faço os figurinos, tenho bastante figurino de criança. Então, eu sempre levo e eles usam os figurinos. Eu tinha um macacão azul e fiz umas mangas. Ele entrou como um príncipe. Fez o número dele maravilhoso. A professora lá embaixo babando, o público aplaudindo. Dois dias depois, ele me aparece chorando. Eu com a ideia de que ele ia ficar mais um ano para mandar para um circo. Ele tinha tudo: “tenho mais um menino que tá pronto para ir para o circo!”.

Ele chegou chorando: “ai, dona Elsa! Eu não convidei meus pais porque sabia que eles iam ficar bravos. Eles não sabiam que eu estava fazendo circo aqui na Fábrica. Alguém foi assistir ao espetáculo e contou para o meu pai. Meu pai falou que filho dele homem não abre de perna e não usa roupa colada. Ele me proibiu de fazer circo”. Eu perdi um artista.

Tinha outra menina, volante de duble trapézio. Parou de vir de uma hora para outra. Eu pensando: “essa é outra que vou encaminhar para o circo”. Você vai perguntando para um, para outro... eles chegam e falam: “porque ela se apaixonou por um traficante...”. O traficante dá dinheiro, dá o celular de última geração, correntinha de ouro... isso... aquilo... Ela saiu da aula de circo para morar com ele. Perdi outra artista.

Eles têm capacidade, têm talento, mas infelizmente os pais não entendem que os filhos no circo poderiam chegar até a Europa e poderiam ajudar muito a família, como tem muitos artistas que estão no Soleil, que saíram das escolas de circo. Que eu conheço tem o Gabriel, a Dani Rabelo, tem o Nildo que também esteve muito anos no Soleil — agora ele voltou —, tem o Pedro, que está na Europa, o Jô que está na Europa. Estão bem de vida, estão trabalhando, ganhando, ajudando a família aqui no Brasil.

O Gabriel daqui de Guarulhos começou lá na escola, acho que era Guacurí. Depois foi para a Picadeiro, depois foi para a OZ e hoje ele está no Soleil, acho que tem uns 10 anos. Comprou uma casa para mãe, reformou a outra. A mãe está bem de vida. Ele ajuda a família.

Mas os pais acham que fazer circo é ser palhaço, porque não entendem que o circo tem muitas modalidades. Não é só ser palhaço. Infelizmente, essa é uma divulgação que se faz muito na televisão. Os políticos brigando e o cara fala: “ah, eles são uns palhaços!”. Caramba! Se fossem palhaços não seriam políticos tão ruins, seriam artistas, porque o palhaço é um artista. É o melhor dos artistas, porque ele tem

uma mágoa muito dentro e faz você rir. De repente, faleceu um parente dele ontem e hoje ele está no picadeiro fazendo você rir. Isso é muito mais valioso.

Faz 12 anos que estou na Fábrica de Cultura. Tem aprendizes que conheci pequenos e que já são adultos. Tenho muito carinho por eles!

Um abraço,
Elsa Wolf

São Paulo, outono de 2023

Dona Elsa,

É interessante a senhora relembrar dos talentos que existem e que apenas precisam de oportunidade para despertarem. Nos relatos da última carta, a senhora comprova que é possível alguém que não nasceu em circo trabalhar em espetáculos e viver bem. Lembro-me que conta o mesmo sobre o pai da senhora, que também não nasceu em família de artistas.

Agora gostaria que contasse como acontecem as suas aulas. O que a senhora ensina em aulas de circo? Como os aprendizes participam? Como que as atividades são adaptadas conforme o contexto ou a diversidade de alunos?

Um grande abraço,

Zeca

São Paulo, outono de 2023

Meu querido Zeca,

Eu gosto de dar aulas de circo. Como falei, o circo pode transformar vidas.

Um dia eu estava no shopping Aricanduva pouco tempo depois que inaugurou. Eu estou parada, vieram por trás e falaram: “dona Elsa!”. Eu virei, um cara alto de bigode. Eu falei: “ai, meu deus, quem é?”. Ele fez aula comigo em 1992 em Cubatão. Era molequinho. Eles falam: “ah! Graças ao circo...”.

Porque o circo não é só você ensinar a jogar três bolinhas, quatro claves... não! O circo é muita disciplina. Você tem que ter muita atenção. Você tem que estar focado no que está fazendo para não se machucar e não machucar outra pessoa. O trabalho social é outro tipo de trabalho de uma escola de pessoas que querem ser profissionais. Para uma criança de periferia, você ensina trabalho individual, trabalho em grupo, atenção, respeito, autoconfiança, disciplina, cuidado com o corpo e com a alimentação.

Às vezes a faixa etária é muito misturada. Os adolescentes começam: “ah, não! Devo fazer aula com esses moleques que ficam correndo?”. Eu falo para eles: “olha, amanhã a gente vai treinar pirâmides eu vou subir nos seus ombros e você vai me aguentar”; e ele fala: “ai, mas professora, eu não tenho condição de aguentar a senhora...”. E eu: “por isso, mesmo estão os pequenos. Então, você precisa aguentar os pequenos para a gente conseguir fazer uma pirâmide”. Aí, eles entendem a possibilidade de um adulto, um adolescente e uma criança trabalharem juntos, e vira festa, porque pegam os meninos, já sobem lá em cima.

Alguns já são avançados. Então, eu passo algumas figuras novas nos aéreos, por exemplo, os giros, aquela do trocadilho, que são figuras antigas que eu aprendi com a minha avó. Minha avó também, quando eu estava estudando, ela me ensinava trapézio, passava as técnicas que tinha de trapézio e contorção, acrobacia.

Os iniciantes, quando não têm chance de entrar num lugar que vão pagar, porque, lógico, tem que ter um bom professor que ensina uma boa técnica e infelizmente agora tem muita coisa na internet, então eles veem a figura e fazem, mas não conseguem se ver e não têm o “olho” para ver onde está o defeito. Para os iniciantes, vou corrigindo, colocando a técnica: como eles têm que balançar, como têm que subir, como têm que se sentar, como têm que fazer a figura, onde está o defeito.

Uma coisa que gosto muito de ensinar é não somente a perfeição da técnica, mas também a postura, a classe. Uma coisa que acontece muito com as pessoas que estão treinando: elas treinam para elas mesmas, porém têm que entender que vão vender esse número para um público. Então, você tem que aprender a se comunicar com o público. Isso eu passo sempre. Quando eles estão lá, eu falo: “olha pra mim”, “sorri”. O cumprimento, a elegância, a postura.

Às vezes a menina tem uma ideia de fazer uma coreografia para incrementar o número, que fica mais bonito. Então, a gente passa alguma coisa de dança de coreografia. Eu já tive umas aulas de dança para coreografar meus números, mas eu insisto muito na postura e na elegância, na comunicação com o público, porque o público paga para te ver, quando você vai fazer algum show. Então, a pessoa sobe lá e faz, o público está olhando e não passou nada? Agora, se a menina sobe, faz uma figura e olha para o público, ela está se comunicando com o público, e o público retribui com os aplausos, porque ela se fez simpática. Além de agradar o público pela técnica, agradeu como artista.

Tem uma coisa que minha família sempre passava para nós: o público paga para assistir. Então, a gente tem que fazer o melhor. Mesmo que seja de graça, se é nosso trabalho, nossa profissão, então temos que fazer o melhor. Eles sempre falavam: “se comunique com o público”. É o que eu falo para os meus alunos: “ensaiar é uma coisa, se apresentar é outra. Você tem que se comunicar com o público”. Então, sempre que eu subia no elefante e dava volta, eu olhava e ficava olhando e sorrindo para o público.

Tem mães que são de aprendizes autistas, crianças especiais e às vezes a mãe vem e fica. Tem que ter um acompanhante, e ela fica lá sentada. Eu chego e falo: “escuta, cê vai ficar aí sentada? Vai lá, faz a inscrição e vem fazer a aula aqui. Isso é bom. Olha eu aqui. Setenta e cinco anos! Olha como estou inteira!”. Ela: “ah, sim!”.

Hoje estava conversando com meu parceiro, que também foi aluno meu. Dá aula comigo. Eu falei: “Anderson, na parte da manhã, temos três mulheres, três mães. Na parte da tarde, temos duas. Como a gente vai juntar o espetáculo, a gente podia fazer um número só das mães”.

“Agora, com vocês, o número das mães!”; e entram as mães. Tem duas que fazem um pouquinho de adágio, a outra faz um pouquinho de rola-rola, a outra faz o pratinho. Você vê as mães, que se preocupam em ajudar os filhos autistas,

preocupando-se também com o figurino. Elas se envolvem. É como um bálsamo para elas, que estão o dia inteiro cuidando de uma criança.

Eu tenho muitas pessoas queridas. Eu acho que tenho... principalmente pelo meu caráter. Eu sou brincalhona. Não sou uma pessoa: “ai, porque minha vida... ai, porque estou morrendo...”. Não! Eu estou feliz, estou alegre. Como bem, durmo bem, tenho meu dinheiro para gastar, se não tem, também estou tranquila.

Não me abalo assim. Não fico pra baixo. Então, eu tenho muitos amigos. Amigos mesmo! Daquela época que eu era moça, nossa! Se junta, é muito amigo. Da época em que eu dava aula, era professora. Tinha muitos amigos. Meus alunos! Dessa época, agora, que estou na Fábrica de Cultura, são muitos amigos, tem as mães dos alunos... então, eu sou tão completa. Tenho tudo o que eu quero, menos dinheiro. Hahahaha!

Para você ver, eu fui muito lá em cima, fui muito lá embaixo, fui muito para esquerda, muito para direita, fiquei no meio. A minha vida foi assim, mas não reclamo de nada, porque tudo o que eu passei na minha vida foi um aprendizado. E foram coisas lindas, coisas mais ou menos, e coisas muito ruins, mas tudo foi uma grande lição. E tudo (o bom, o ruim, o mau) eu aceitei como parte da minha vida. Então, não foi uma coisa muito ruim para mim.

Digamos assim, com tantos altos e baixos e perdas de familiares e tudo isso, eu sou feliz! O que eu vivi, meu filho, não está escrito!

Grande abraço,
Elsa Wolf

4.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE TRABALHO E PRÁTICA DOCENTE DE ELSA WOLF

São Paulo, outono de 2023

Dona Elsa,

Para começar a responder à carta sobre sua vida como professora e formadora de artistas, quero me ater à prática de ensinar, dentro do contexto do circo itinerante e tradicional. A socialização entre os artistas que trabalhavam juntos numa mesma temporada, como a senhora conta, proporcionava a formação coletiva das crianças circenses durante os dias de ensaio e treinamento.

A observação e a orientação dos aprendizes durante o processo de treinamento acrobático eram cruciais para que ele acontecesse de forma potente. Inclusive, por meio dessas orientações, os circenses em formação tinham mais facilidade para encaminhar sua prática artística em determinada modalidade (acrobacias de solo, parada de mãos, acrobacias aéreas etc.).

Ensinar é algo que é desenvolvido no âmbito do convívio entre circenses³⁰. Nas memórias que a senhora compartilha sobre ensinar no contexto do circo tradicional, há o sentido de poder dar continuidade ao desenvolvimento e à prática das artes circenses, transmitindo os conhecimentos às novas gerações. Como formadora, a senhora é responsável por esse trabalho. Compreendo existir na transmissão dos saberes uma qualidade que descreve Mario de Andrade (1975), quando busca entender as manifestações da técnica nas artes: o trabalho de artesão. Quando se trata de um exercício em que o artista circense estabelece aos aprendizes os pressupostos necessários para realizarem os movimentos, as figuras e as técnicas acrobáticas de forma geral, esse caráter de *artesanía* se revela durante o processo. Há um modo de se fazer circo no ambiente tradicional. Os procedimentos ensinados contemplam as técnicas necessárias para que o número artístico seja bem-feito e o espetáculo aconteça, no que diz respeito tanto à sua estética (os movimentos, as figuras, os *truques* e a gestualidade, a construção da espetacularidade frente ao público) quanto à materialidade estrutural (a montagem dos aparelhos e dos figurinos, a maquiagem etc.).

³⁰ Baseio-me nos estudos presentes na dissertação de mestrado de Erminia Silva, de 1996.

Dessa maneira, de acordo com a sua afirmação na última carta, quando começou a dar aula fora do contexto das lonas itinerantes, no final da década de 1980, não teve dificuldade de entender como conduzir os procedimentos necessários para o desenvolvimento das práticas circenses. A senhora já tinha consigo, por causa de sua formação, o método necessário para ensinar habilidades circenses. Apesar disso, o ambiente formativo — de escolas e projetos de circo-social — fazia com que fosse necessário realizar adequações, principalmente relacionadas aos horários e às relações com a instituição. O ambiente em que se ensina faz com que o que é ensinado seja diferente. Para artistas tradicionais, o aprendizado tinha relação direta com o desenvolvimento do trabalho artístico e contemplava as necessidades específicas do modo de vida itinerante. As escolas que estavam surgindo apresentavam necessidades similares de ensino (as técnicas de cada modalidade circense, os procedimentos de montagem dos aparelhos, dos materiais e das apresentações), porém, por serem espaços fixos voltados exclusivamente para a formação artística, as necessidades de organização da estrutura, tanto no quesito técnico como no quesito artístico, tinham suas particularidades.

O surgimento das primeiras escolas de circo no Brasil é de grande importância para o circo, pois, por causa disso, outras formas de participação passaram a existir³¹. Os “de fora”, a sociedade sedentária, geralmente faziam parte do público que assistia ao espetáculo. Algumas pessoas poderiam decidir fugir com o circo e passarem a fazer parte da comunidade de artistas — como no caso de seu pai e de seus bisavós. Nesses casos, as pessoas integradas ao contexto itinerante passavam a receber a mesma formação dos nascidos em famílias de circo. Porém, a criação das primeiras escolas de circo fez com que o conhecimento e a formação artística, que antes estavam dispostos no contexto dos circenses tradicionais, passassem a ser transmitidos também entre pessoas que não haviam participado desse modo de vida.

Tal mudança histórica das artes circenses tem motivos, segundo pesquisadores, originados nas transformações ocorridas durante as décadas de 1950 e 1960 com as famílias circenses³². A dificuldade de dar continuidade à formação artística das gerações seguintes fez com que alguns circenses buscassem, com a

³¹ Faço referência às publicações de Ermínia Silva, de 1996, e às de Rodrigo Mateus, de 2016.

³² Silva, 1996; Mateus, 2016.

abertura das escolas, outro modo de dar a continuidade à arte. O surgimento das escolas de circo no Brasil é concomitante ao surgimento delas na Europa. Em São Paulo, surge a Academia Piolin de Artes Circenses (1978) e o Circo Escola Picadeiro (1984). A Escola Nacional de Circo surge no Rio de Janeiro em 1982 e a Escola Picolino de Artes do Circo surge em 1985 em Salvador, Bahia. Na França foram criados a Academie Fratelline em 1974 e o Centre National des Arts du Cirque (CNAC) em 1985. A Rússia foi pioneira na criação de escolas de circo algumas décadas antes. As artes circenses foram parte integrante do processo de modernização das vanguardas artísticas durante a primeira metade do século XX na Rússia, dando origem ao primeiro curso de artes circenses em 1927. Dessa forma, as escolas de circo que surgiam no Brasil e no mundo deram, a artistas circenses com experiência artística consolidada, a oportunidade de trabalhar com a transformação da forma de se ensinar, aprender e fazer circo.

O processo de começar a dar aula nas escolas acontece junto com mudanças significativas na sua vida e na vida de sua família. O casamento de sua irmã, Maria da Glória, e a decisão dela de deixar de trabalhar com circo para viver o matrimônio e atender aos trabalhos domésticos; a volta de sua família para a casa que seu pai havia comprado no Brasil; e a necessidade de aposentadoria do seu pai, segundo a senhora conta, foram fatores que fizeram com que a relação com o trabalho artístico nos circos se transformasse. Com o intuito de poupar seus pais — sua mãe já estava aposentada e seu pai estava em vias de se aposentar —, quando voltam ao Brasil, em São Paulo, a senhora e seu pai começam a trabalhar nos circos pequenos e mais próximos durante o final de semana. Nesse mesmo momento, são convidados por Zé Wilson, criador do Circo Escola Picadeiro, para dar aulas de circo.

O corpo é a ferramenta principal para o trabalho artístico dos acrobatas. Como já apontei nas cartas anteriores e conforme aparece nos seus relatos, nos espetáculos circenses, uma das formas em que aparece a corporeidade é na busca pelo sublime. A execução do movimento que representa perfeitamente o desafio de “voar” é um dos grandes objetivos de artistas de circo.

Porém, o corpo envelhece. O tempo faz com que o artista perca força, agilidade e flexibilidade. Nos seus relatos, esse foi um dos motivos que fez com que a senhora e seu pai decidissem se dedicar com exclusividade às atividades formativas. O problema de pressão arterial alta do seu pai e o acidente que a senhora sofreu foram elementos que pesaram na decisão de deixarem a cena artística e

passarem a atuar exclusivamente como professores. A partir desse momento, deixam de estar como artistas no picadeiro e passam a ser formadores de novos artistas. Os conhecimentos, as técnicas e os métodos que deram forma e conteúdo ao fazer artístico de vocês passam a ser estritamente o material para ensino das artes circenses nas escolas.

Na lógica de trabalho e criação dentro das companhias circenses itinerantes brasileiras, a figura de mestre esteve sempre presente. A eles era incumbida a tarefa de ensinar, por meio da oralidade, as novas gerações até que esses artistas em processos formativos fizessem seus primeiros trabalhos sobre o picadeiro. Os métodos e procedimentos para que os jovens de circo aprendessem eram seguidos com rigor. O mestre e a mestra, no contexto tradicional, são possuidores de responsabilidade e reconhecimento pelos aprendizes. Geralmente são familiares, pessoas que compartilham a vivência itinerante. Nos seus relatos, enquanto vivia na Argentina, sua avó Zunilda aparece como figura responsável por ensinar as acrobacias aéreas. Depois, quando vem para o Brasil e começa a viver em itinerância, seu pai e sua mãe são os responsáveis pela instrução artística.

Quando surgem as escolas de circo, os mestres circenses se mantêm como portadores de conhecimento e, portanto, como principais responsáveis pela formação dos novos artistas — a senhora e seu pai são exemplos, quando começam a dar aulas no Circo Escola Picadeiro. A transmissão dos conhecimentos pela oralidade permanece como método de ensino em circo nas escolas recém-criadas. Portanto, não havia, no período em que a senhora começou a dar aula, manuais ou literaturas didáticas sobre a prática circense³³.

Já nos primeiros anos de sua prática como professora de circo, a senhora relata que pôde participar de projetos sociais relacionados à linguagem. O circo-social é assim denominado por caracterizar uma forma específica de formação artística feita com parceira de instituições culturais, educacionais ou de serviço social e tem como objetivo apresentar a linguagem circense, por meio de atividades práticas, a um público que esteja em situação de vulnerabilidade social³⁴. Dessa forma, os projetos sociais com circo buscam reconhecer a vontade artística de pessoas (muitas vezes

³³ A partir do século XXI, começam a surgir literaturas relacionadas à instrução das práticas circenses no Brasil, como o livro *Introdução à pedagogia das atividades circenses volume 1* (2011) e volume 2 (2012), entre outros.

³⁴ Para que eu compreendesse os fundamentos do circo-social, estudei o livro *Escola Picolino: o circo-social e a arte-educação*, de Fabio Dal Gallo, publicado em 2018 pela editora Perspectiva, São Paulo.

crianças e adolescentes) de baixa renda e desenvolvê-la por meio de processos artístico-educativos. Nesses projetos, artistas educadores realizam, por meio da prática circense, atividades que possam promover o desenvolvimento de habilidades relacionadas à linguagem artística em concomitância com práticas educativas e de formação social.

Como a senhora conta, nos projetos de circo-social de que fez parte não se aprende apenas circo. A oportunidade de trabalhar as artes circenses com adultos, jovens e adolescentes em risco social proporciona o desenvolvimento, por meio da linguagem circense, de outros conhecimentos socioeducativos, como trabalho coletivo, cuidados em relação à saúde em seu amplo aspecto e disciplina, além de fomentar a capacidade criativa por meio da arte.

A primeira experiência que aparece em seus relatos no âmbito das atividades com circo-social é o projeto Enturmando, feito por meio da parceria entre o Circo Escola Picadeiro e a Secretaria do Menor, do estado de São Paulo, realizado de 1989 a 1994. O projeto oferecia aulas de circo às crianças que moravam em regiões periféricas. Algo marcante nas suas memórias compartilhadas sobre o trabalho com o projeto Enturmando foi a premiação do número de duo de trapézio feito pelas suas alunas Ana Lauredo e Clézia Ribeiro.

O número era uma adaptação da apresentação acrobática no bambu que a senhora fazia com sua irmã, Maria da Gloria. As meninas fizeram um duo de trapézio, com Ana na função de portô e Clézia na função de volante. A dupla chegou a receber, da Associação Paulista de Críticos da Arte (APCA), um prêmio de “número revelação” em 1990 e foi selecionada para participar do Festival de Mônaco, em Monte Carlo. Lá Ana e Clézia receberam premiação por número de melhor classe e técnica, conforme seus relatos, imagens de publicações na imprensa e fotografias da viagem e das premiações.

Além do reconhecimento como professora responsável pela elaboração do número junto com as meninas, a senhora conta que a premiação também “lavou a sua alma” por poder participar do Festival de Mônaco, no qual, alguns anos antes, havia tentado competir junto com sua irmã, ainda como artistas. O número que Ana e Clézia apresentaram tinha contribuição sua não apenas como professora, mas também como criadora, devido à adaptação feita pela senhora no número de bambu que fazia com sua irmã. Além disso, esse número é material artístico herdado de sua mãe e de suas tias. Há, na apresentação dos números de circo tradicional, a inscrição da memória

no corpo. As pessoas que vieram antes ofertam oralmente seus saberes artísticos, contidos nas suas memórias e realizados pelos seus corpos, às pessoas que estavam como aprendizes.

Mais uma vez, como está presente desde a sua primeira carta, a memória, dona Elsa, é ingrediente fundamental ao seu fazer circense. No circo ela se torna coletiva e corporificada nas apresentações. Portanto, quando suas alunas realizaram o número de duo de trapézio, elas trouxeram repertório de muito antes, que está presente na memória da senhora, de Maria da Gloria, e que esteve na memória da mãe e das tias da senhora.

A possibilidade de suas aprendizas participarem do Festival de Mônaco como artistas em 1984 também abriu portas para que a senhora, antes que o projeto Enturmando se encerrasse, passasse a atuar na coordenação e na administração dele. Desde quando voltou ao Brasil até o momento presente, a senhora trabalhou — e trabalha — dando aulas de circo em diferentes ambientes para diferentes públicos. Apenas depois que o projeto Enturmando com os circos-escolas se encerra é que a senhora trabalhou com uma videolocadora, entre 1994 e 2001, até que Bel Toledo a convida para ser professora na OZ Academia. Nessa escola de circo, seu filho Daniel recebe bolsa e volta a praticar circo e a senhora tem também a oportunidade de trabalhar com confecção de aparelhos circenses e figurinos para os eventos e as apresentações artísticas produzidos por Bel.

A senhora confia a irmandade, a boa relação, que tem com Bel. Foi ela, quando fez o convite para a senhora dar aula, que lhe inseriu novamente no mundo circo. Nos seus relatos, a oportunidade de utilizar seus conhecimentos de costura e construção de aparelhos circenses, depois que a senhora deixou de se apresentar artisticamente, foram e são fundamentais para a sua renda.

Se, a partir dos prêmios recebidos com o número feito com Ana e Clézia, a senhora descreve que o seu prestígio como professora de circo aumentou e trouxe a oportunidade de fazer parte da equipe gestora do projeto Enturmando, a costura de figurinos para os trabalhos artísticos produzidos por Bel Toledo fez com que crescesse o seu reconhecimento como costureira de circo e montadora de aparelhos entre os artistas do seu meio. Os conhecimentos adquiridos durante a formação e a vida artística nos circos itinerantes foram valiosos tanto no âmbito do trabalho como professora de circo nas escolas quanto na produção artística de eventos e apresentações de outros artistas.

A senhora participou, dona Elsa, da fundação da Fábrica de Cultura da Poiesis³⁵, no estado de São Paulo, em 2012. Com o princípio de atender à demanda de formação artística e cultural em bairros descentralizados, as Fábricas de Cultura oferecem cursos artísticos, chamados de “ateliês”, para crianças, adolescentes e adultos dos bairros onde estão localizadas. Como arte-educadora das fábricas de cultura, a senhora conduz os encontros nas aulas de circo. O público dessas aulas pode ser formado por diferentes faixas etárias. É comum que adultos, crianças e adolescentes participem juntos das aulas de circo. A mistura também acontece em relação ao momento em que cada pessoa se encontra no processo de aprendizagem. Há quem está começando a prática e quem já tem um tempo maior fazendo circo. Também participam dos ateliês pessoas com deficiência e pessoas que as acompanham nas atividades, geralmente suas mães.

Quanto à diferença de idades, a senhora conta que, no ateliê de circo, existem atividades como os números de pirâmides humanas em que se trabalha a noção de trabalho coletivo. Retornando às primeiras cartas, em que a senhora mostra as fotografias de seus tios e de suas tias fazendo acrobacias coletivas, observa-se que os maiores faziam a base para os menores subirem, do mesmo modo que a senhora indica nas aulas de circo na Fábrica de Cultura. Isso exemplifica como o repertório artístico da sua família alimenta o repertório de conteúdos aplicados nas aulas.

As atividades circenses são desenvolvidas em aula de acordo com o tempo de prática de aprendizes e aprendizas. A senhora conta que, para quem está começando a praticar trapézio, por exemplo, são ensinados os movimentos básicos: como se sentar no trapézio, balançar-se com as mãos na barra, ficar de pé sobre a barra. Esses detalhes de posição do corpo para a realização de determinada figura ou movimento no aparelho são importantes para que futuramente se desenvolvam os truques mais difíceis.

Os truques, movimentos acrobáticos de difícil execução, que a senhora passa às suas alunas e a seus alunos são aqueles que foram ensinados pela sua

³⁵ No site da instituição lê-se: “Constituída em 1995, a POIESIS – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura – é uma organização não governamental que, em 2008, recebeu a qualificação de Organização Social (OS) por parte do Governo do Estado de São Paulo, habilitando-se para ser executora de políticas públicas na área cultural”. Site: <https://site.poiesis.org.br/sobre-a-poiesis/>. A primeira Fábrica de Cultura surge em 2012 no Jardim São Luís, na região sul da cidade de São Paulo. Atualmente existem nove unidades geridas pela Organização Social Poiesis.

família e descobertos durante a vida artística. Esse repertório é ensinado a quem já tem mais tempo de prática com circo. Em um espetáculo de circo tradicional, os movimentos virtuosos dão grandiosidade ao número, pois cativam o público por requisitarem dos/das artistas força muscular específica e certa flexibilidade ou agilidade. Aprender os movimentos requer prática e persistência. Porém, a senhora faz a ressalva de que a repetição e a incorporação dos truques exigem atenção dos alunos. Quando eles assistem a vídeos pela internet e tentam reproduzir os movimentos, acabam criando vícios ao fazê-lo ou mesmo não aprendendo, por não se aterem às instruções sobre como executá-lo da forma correta. Mais uma vez, conforme conta a senhora, a presença de uma mestra ou de um mestre é importante para ensinar os detalhes da posição do corpo, os apoios no aparelho e o tempo para fazer o movimento virtuoso.

Outro aspecto que é apresentado pela senhora como essencial é a comunicação com o público. No circo tradicional, a relação direta entre artista e público é essencial, diferentemente do teatro dramático. O público que prestigia um espetáculo circense participa inteiramente do espetáculo. É esperado que ele dê risada do palhaço e que se surpreenda com as habilidades acrobáticas na realização da fantasia de voar. Para isso, os artistas precisam estabelecer relação com quem está assistindo, compartilhar com eles o que está sendo feito no picadeiro.

Esse elemento crucial para circenses tradicionais também é passado nas suas aulas. Assim, o repertório gestual, o direcionamento do olhar do artista ao público e outros recursos cênicos, como a coreografia, são ensinados para que o público, como a senhora coloca, seja servido com a proeza e a elegância artística do número acrobático. O público está pagando para assistir ao espetáculo, se não é com dinheiro, é com presença e tempo de que estão dispendo. Ensinar aprendizes a comunicar, com o público, as proezas acrobáticas significa dar sentido artístico e instigar nos aprendizes a ideia de que existe algo que eles podem compartilhar, com as pessoas, através do circo. A relação com o público e a intenção artística de oferecer a ele a execução dos virtuosos movimentos acrobáticos é um ensinamento que lhe foi transmitido pelos seus antecessores. Esse atributo é essencial para o aspecto artístico do número que complementa e dá sentido à virtuosidade.

Também considero importante trazer para análise o seu relato sobre a participação das mães das crianças e dos adolescentes que fazem as aulas. Por estarem dando suporte, principalmente de aprendizes com neurodivergência ou deficiência intelectual, as mães poderiam se manter apenas na função de cuidado em

momentos que seriam necessários certa atenção individual. Porém, a senhora e seu parceiro nos ateliês, o arte-educador Anderson, convidam as mães a participarem das atividades. A chance de poder fazer atividade física e de praticar circo é, como a senhora mostra, um “bálsamo para elas”, pois podem cuidar de si e de estarem junto com o grupo, participando como artista.

Nesse sentido, junto com os exercícios coletivos (por exemplo, as pirâmides humanas), os encontros de prática circense que a senhora e o Anderson conduzem na Fábrica de Cultura propiciam um ambiente de socialização entre diferentes pessoas. A linguagem circense no âmbito social, como a senhora relatou, enseja o trabalho coletivo, o que remonta, com as devidas particularidades de cada contexto, ao ambiente itinerante em que cresceu e trabalhou. A coletividade ganha sentido na própria prática circense.

Há também, nos seus relatos, algumas dificuldades relacionadas à adesão, de forma contínua, desses aprendizes. Por mais que encontre aprendizes que têm disciplina e aptidão para serem artistas profissionais, algumas vezes isso não é possível, por circunstâncias externas. Nos relatos sobre o menino que teve que parar de fazer circo por causa da visão da família acerca da atividade artística e sobre a adolescente que largou as aulas para ser sustentada pelo namorado, aparecem um estigma sobre a arte, e mais ainda sobre o circo, que ainda persiste.

No primeiro caso, a família proíbe o menino de fazer circo por esta, supostamente, não ser uma atividade masculina. Se, nas cartas anteriores, analisei como divididas as tarefas e as modalidades artísticas de acordo com o gênero, nesse relato percebo que, na tentativa de romper com os estereótipos de representação de masculinidade e feminilidade nas modalidades acrobáticas, houve uma imposição da família. No segundo caso, a escolha da menina de namorar o traficante em vez de dar continuidade aos treinamentos e possivelmente passar a trabalhar com circo demonstra que o meio social é um fator restritivo. Há, como professora de atividades de circo-social, uma tarefa de desmistificar o que é o trabalho artístico com circo. Há possibilidade de trabalho com circo se houver dedicação e vontade por parte dos aprendizes. Isso se revela nos nomes listados de ex-aprendizes, de diferentes contextos, que conseguiram se tornar profissionais por meio da formação circense.

Vou contar, dona Elsa, que tive o privilégio de trabalhar na Fábrica de Cultura do Jaçanã em 2023. Desde a minha entrevista de emprego, quando contei que estava fazendo essa pesquisa sobre a vida artística da senhora, muitas pessoas

respondiam com surpresa e entusiasmo por reconhecerem a sua importância na participação da formação de muitos artistas. Mesmo não compartilhando a experiência de conduzir, junto com a senhora, os encontros nos mesmos ateliês de circo, pude conhecer a comunidade que frequenta o espaço, outros artistas-educadores e antigos aprendizes da senhora que estavam praticando circo nos ateliês que eu conduzia junto com o Danilo Perez. Nos relatos dos aprendizes que haviam feito aula com a senhora, apareciam falas como “ela era muito rígida!” e “graças a ela eu aprendi a fazer lira, tecido, trapézio!”. Sua presença na Fábrica de Cultura é marcante para esses aprendizes. Eles a reconhecem como mestra.

Desde quando passei a acompanhar suas aulas de trapézio e corda indiana no Tendal da Lapa em 2018, que fizeram parte dos estudos feitos por mim no Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Arte-teatro na Unesp, passei a considerar a senhora minha mestra nas artes de circo. Por meio das experiências que a senhora me proporcionou nas aulas e nas entrevistas, reconheço saberes que, para mim, são referências sobre as artes circenses. Portanto, posso afirmar que a senhora é minha mestra em circo. Na última carta, contou que são muitas as pessoas que tiveram a oportunidade de aprender com a senhora e por isso lhe dão o reconhecimento de mestra.

Há resiliência nas suas histórias. Como afirma, a trajetória artística da senhora é permeada por momentos grandiosos — premiações, viagens inesquecíveis em que conheceu pessoas que ficaram para sempre na memória, números de prestígio, bombons, elefantes, histórias da família — e por momentos mais difíceis: pouco dinheiro, relações conflituosas, separações, possibilidades artísticas interrompidas. O que me admira é a capacidade de a senhora, após ter vivido altos e baixos, manter vivacidade e sentir-se realizada enquanto artista e mestra circenses.

Há muito a aprender com os ensinamentos compartilhados nessas cartas. Porém, sei que qualquer encontro com a senhora é uma aula, por isso ainda há muitas histórias para serem escutadas. Sou eternamente grato por poder encontrá-la e aprender tanto sobre circo com a senhora. Escutar e ler esses relatos é um grande presente para mim e para a arte circense.

Com enorme carinho,
Zeca

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça
 É preciso ter sonho sempre
 Quem traz na pele essa marca
 Possui a estranha mania de ter fé na vida

Mas é preciso ter força, é preciso ter raça
 É preciso ter gana sempre
 Quem traz no corpo a marca
 Maria, Maria mistura a dor e a alegria”
 (Nascimento, 1978)³⁶

São Paulo, inverno de 2024

Prezadas leitoras, caros leitores e querida dona Elsa,

Esta é a última carta que escrevo a vocês nesta pesquisa. Minha tarefa agora é sintetizar como a experiência com o estudo da sua vida artística, dona Elsa, me atravessou. Como apresentei na primeira carta, estudar como o circo constitui sua memória, sua identidade, e como a senhora, dona Elsa, em contrapartida, contribui, e contribuiu, com a arte circense, seja como artista ou como professora, é algo que aqui, nesta dissertação de mestrado, é feito em conjunto, através do meu encontro com a senhora, mas também com vocês que, lendo, acompanharam essa viagem pela memória circense. Também é um trabalho de encontro com outras e outros tantos artistas circenses que compõem sua história.

Como lembra Velvet no início do subcapítulo 1.2: “a gente é muito mais as histórias que a gente conta do que as histórias que a gente vive”. A memória é elemento constituidor dos sujeitos. Dona Elsa, admiro a senhora não só como artista, mas também a sua formação enquanto pessoa. Por isso, agradeço a disponibilidade de se fazer presente com tanto carinho e cuidado.

O que fica dessa experiência para mim enquanto pesquisador é a sensação de poder contribuir com o entendimento e o desenvolvimento de estudos

³⁶ Trecho da canção *Maria Maria*, de Milton Nascimento, do álbum *Clube da Esquina 2* (1978). Na minha vida, é uma das primeiras canções que cantei em coral quando criança.

sobre a arte circense. Enquanto sujeito que também tem formação e prática artística na área do circo, pude compreender, por meio das transformações históricas, as contribuições de Elsa ao fazer circense e, portanto, às minhas experiências artísticas e formativas com circo. Sua profissão como mestra circense significou — e significa — a transformação de seus aprendizes e a continuidade dos saberes circenses. A oportunidade de realizar este trabalho me afeta de modo a fortalecer a relação da arte com a vida, entendendo que, no circo tradicional, esses dois elementos estão ligados.

A narração de dona Elsa também é ingrediente fundamental para a escrita deste trabalho. Através dela, os conhecimentos sobre as artes circenses aparecem e se organizam. Em seus relatos, pode observar que não há técnica artística, de produção ou de montagem, que não esteja justificada na prática cotidiana de artistas de circo tradicional, portanto esses saberes são empíricos e integrados à história e à identidade desses circenses.

Nas suas narrativas, estão presentes os métodos e as técnicas de construção dos números acrobáticos. As imagens fantásticas de pessoas voadoras vistas nos espetáculos são elaboradas nos momentos que os antecedem e os sucedem. A construção da fantasia circense se apresentava por meio da objetividade do treinamento, da utilização e da compreensão de como se utilizam os equipamentos e aparelhos que dão sustento às apresentações circenses, a lida com o processo de itinerância, além da necessidade de sobreviver financeiramente com a arrecadação da bilheteria. Nas suas histórias de artista circense, consigo perceber o sonho, ou seja, o encantamento sentido pelo público que assiste aos movimentos de artistas suspensos, e a realidade por trás dos fantásticos números, os materiais, a preparação, a estrutura do espetáculo.

Neste trabalho estão os seus relatos, dona Elsa, mas, apesar de, à primeira vista, parecer apenas algo que emerge a partir e unicamente da senhora enquanto indivíduo, há essas tantas pessoas que, junto com a senhora, viveram o circo. Mais uma oposição se faz presente: indivíduo e coletivo. Talvez não tão opostos, pois é possível pensarmos que indivíduos formam um coletivo. No caso da senhora, como artista circense, o contrário também é verdadeiro: o coletivo forma o indivíduo. As tradições circenses são parte importante para a senhora, como afirma.

Portanto, o que fica para mim de mais precioso nesse processo de pesquisa, através do diálogo gerado pelos nossos encontros, representado nas cartas que trocamos, é a capacidade de a senhora carregar consigo o legado circense. E

mais, como canta Milton Nascimento, a senhora traz “no corpo e na pele essa marca”. A prática circense implica a transformação do corpo, não apenas fisicamente, com músculos que crescem, destreza e elasticidade que se ganha, ou acidentes que podem causar danos e restrições a ele, mas também pela posição do corpo no espetáculo, como representação do fantástico, da beleza, do voo. Esses últimos elementos marcam simbolicamente seu corpo. A manha (o talento), a graça e o sonho no circo misturam-se com a força, a gana e a raça (a persistência) e estão presentes na sua pele, na sua identidade e no seu corpo, que carrega sua história.

Agradeço, com muito carinho, a vocês, leitoras e leitores, nosso grande público, pela atenção, e à senhora, dona Elsa, pela alegre parceira e pelos ricos ensinamentos.

Zeca

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. *In*: ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.
- BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**: antologia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Seleção e tradução: Paulo César de Souza. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- CASTRO, Alice Viveiro de. **O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005.
- DAL GALLO, Fabio. **Escola Picolino: o circo-social e a arte-educação**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil**: rumo a uma formação técnica e superior. 2014. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- GARIN, Ébana. Representaciones de la mujer en el circo: pugna entre lo vulgar y lo milagroso. *In*: **Mujeres en el circo**, Santiago, Chile, 2020.
- GATTI, Daniela; MENDONÇA, Gabriel Coelho. Sonho de voo e medo da queda, o conflito primitivo na exploração virtuosística das técnicas aéreas circenses. **Repertório**, [S. l.], v. 1, n. 35, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35731>. Acesso em: 1 set. 2024.
- MATHEUS, Rodrigo. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual da história oral**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2018.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os paradoxos da memória. *In*: MIRANDA, Danilo Santos de. **Memória e cultura**: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Ed. Sesc, 2007.

NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. **Comicidade feminina**: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

NASCIMENTO, Maria Sílvia do. **Olha a palhaça no meio da praça**: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais! 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São Paulo, 2017.

NASCIMENTO, Milton. Maria Maria. *In*: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

OLIVEIRA, Maria Carolina de Vasconcelos. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. **Repertório**, Salvador, v. 1, n. 34, p. 63-89, 2020.

OLIVEIRA, Maria Carolina de Vasconcelos. Circo e gênero: as mulheres e suas possibilidades de existência simbólica e material. *In*: INFANTINO, Julieta. **A arte do circo na América do Sul**: trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea. São Paulo: Ed. Sesc, 2023. p. 44-61.

PIMENTA, Daniele. Famílias circenses: características, glórias e percalços. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, São Paulo, n. 3, mar. 2012.

SILVA, Erminia. **Circo, seus saberes e sua arte**: o circo no Brasil do fim do século XIX até meados do século XX. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

Silva, Erminia; ABREU, Luíz Alberto de. **Respeitável público...** o circo em cena. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

SILVA, Pedro Eduardo da. **A formação circense**: saberes éticos e técnicos. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2021.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**. Colaboração: Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

OBRAS E MATERIAIS CONSULTADOS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**, São Paulo, n. 6, p. 9-19, 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O palhaço e os esquetes. **Urdimento**, Florianópolis, n. 9, p. 87-95, dez. 2007.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; BARRAGÁN, Tereza Ortañón; SILVA, Emínia (org.). **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho; CALÇA, Daniela Helena. O trapézio circense: estudo das diferentes modalidades. **Revista Digital EFDeportes**, Buenos Aires, ano 12, n. 109, 2007.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetáculos e o palimpsesto. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, n. 4, out./dez. 2006.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Vedetes, cômicas e empresárias: as mulheres em vários deslocamentos no interior do teatro de revista. *In*: FAZENDO O GÊNERO, 9., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

COSTA, Eliene Benicio. **Saltimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90**. 1999. Tese (Doutorado em Artes- Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. Senac, 1998.

HOHLE, Elsa Wolf. Depoimento. Entrevista concedida a José Olegário dos Santos Neto (gravação digital). São Paulo, set. 2018. Não publicado.

HOHLE, Elsa Wolf. Depoimento. Entrevista concedida à Maria Carolina de Oliveira e Vasconcelos (gravação digital). São Paulo, jan. 2022. Não publicado.

HOHLE, Elsa Wolf. Depoimento. Entrevista concedida a José Olegário dos Santos Neto (gravação digital). São Paulo, ago. 2022. Não publicado.

HOHLE, Elsa Wolf. Depoimento. Entrevista concedida a José Olegário dos Santos Neto (gravação digital). São Paulo, out. 2022. Não publicado.

LECOQ, Jacques. **Le corps poétique**. Arles: Actes Sud-Papiers, 1997.

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

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIMENTA, Daniele. **Dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformações. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, Ermínia. O circo-família e o respeitável público. **Revista Saráo**, Campinas, v. 3, n. 6, mar. 2005.

SOUSA JUNIOR, Walter. As farsas de Piolin: entre o grotesco e a contemporaneidade. **Repertório: Teatro & Dança**, ano 13, n. 15, 2010. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5214/3764>. Acesso em: 10 ago. 2023.

STOPPEL, Erica Raquel. Trapézio fixo – material didático. São Paulo: Circonteúdo, 2010. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br>. Acesso em: 8 nov. 2016.

STOPPEL, Erica Raquel. **O artista, o trapézio e o processo de criação**: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

VILELA, Lilian Freitas. **Uma vida em dança**: movimentos e percursos de Denize Stutz. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1613557>. Acesso em: 19 ago. 2024.

GLOSSÁRIO

Adágio, também chamado de *portagem* ou *acrobacias em dupla no solo*, é a modalidade acrobática de circo em que um(a) portô e um(a) volante desenvolvem movimentos e figuras.

Aerealista é o(a) artista que faz números de acrobacias em aparelhos suspensos, como trapézio, corda indiana, corda lisa, corda marinha, lira, tecido acrobático, entre outros.

Bandeira nas acrobacias aéreas é a figura em que o(a) artista se apoia com uma mão na corda ou no tecido acrobático e, com a outra mão, direciona o equipamento ao lado.

Bater estaca é a ação de fincar estacas no solo para serem o ponto de espigam dos paus de roda (pequenos mastros que ficam em volta na estrutura do circo).

Capataz é a pessoa responsável no circo por organizar e realizar a montagem da estrutura da tenda.

Corda indiana é a modalidade circense de acrobacias aéreas com uma corda lisa e uma estafa na parte superior.

Corda lisa é a modalidade circense de acrobacias aéreas em que uma corda fica suspensa.

Corda marinha é uma modalidade de acrobacia aérea em que as duas extremidades da corda são presas em pontos diferentes, fazendo com que ela fique em formato de parábola. O(a) acrobata realiza figuras e movimentos no espaço entre as extremidades do aparelho.

Double trapézio (ou duo de trapézio) é a modalidade de trapézio realizada em dupla.

Empatar corda ou cabo de aço é uma técnica de entrelaçamento da extremidade das pernas das cordas e dos cabos de aços torcidos para criar uma alça na ponta da corda, podendo ser usada para fixação em outros materiais, por exemplo, barra de trapézio, e em outros utilizados para a montagem da estrutura do circo.

Espiamento é o sistema de fixação de estruturas por meio de cabos de aço.

Estafas são alças confeccionadas em tecido ou em couro que dão apoio a acrobatas durante as apresentações com aparelhos aéreos.

Figura, ou figura acrobática, é a imagem corporal estática ou posada em determinada modalidade circense, que demonstra destreza, flexibilidade ou força física de artistas. Tais poses ensaiadas ou treinadas, quando apresentadas durante a realização de um número, podem estabelecer comunicação com o público.

Força capilar é a modalidade circense em que a(o) acrobata fica suspensa(o) pelos cabelos, por meio de uma amarração trançada deles em uma argola metálica.

Força dental é a modalidade circense em que o(a) artista suspende alguém ou é suspenso por meio da força da mordida em um suporte bucal.

Giro (equipamento), também chamado de *destorcedor*, é um material utilizado na ancoragem de equipamentos aéreos para que a corda ou o tecido não torça em movimentos giratórios.

Giro nos/de rins é o movimento em que o(a) acrobata gira, no plano sagital do corpo, com a corda ou a barra do trapézio apoiadas nas costas e seguradas pelo antebraço ou pelas mãos.

Giro nuca-nuca é o movimento acrobático em que a(o) portô utiliza uma estafa na nuca, que é unida, por um giro/destorcedor, à outra estafa, que também fica apoiada na nuca do(a) volante.

Lira é um aparelho aéreo em formato de circunferência, confeccionado em ferro ou em aço.

Meio-portô ou **segundo-portô** é o(a) acrobata que está em posição intermediária, sendo sustentado(a) pelo(a) portô e carregando o(a) volante em número de acrobacias, em trios ou em grupos, em aparelhos aéreos ou em solo.

Moitão é um sistema de polias e cordas utilizado para elevação de cargas. Nos circos podem ser usados durante apresentações aéreas para que o(a) artista que começa o número no solo possa chegar até determinada altura para realizar seu número.

Palombar é uma técnica de junção, por costura, das partes da lona durante a sua montagem.

Paradista é o(a) artista que realiza números acrobáticos de antipodismo, inversão ou parada de mãos.

Pé-de-ferro é a figura acrobática em que o(a) artista se sustenta pelos pés com as pernas esticadas e em alturas diferentes.

Pirofagia é a modalidade em que a(o) artista manipula fogo, cuspidando um líquido inflamável (geralmente querosene) em direção a uma tocha acesa ou com malabares de fogo (tochas e cordas).

Portô é o(a) acrobata que, em números de acrobacias em dupla, trio ou grupo, em aparelhos aéreos ou em solo, dá suporte, carrega, faz a base ou dá impulso para que outro(a) artista se apoie e realize figuras e movimentações.

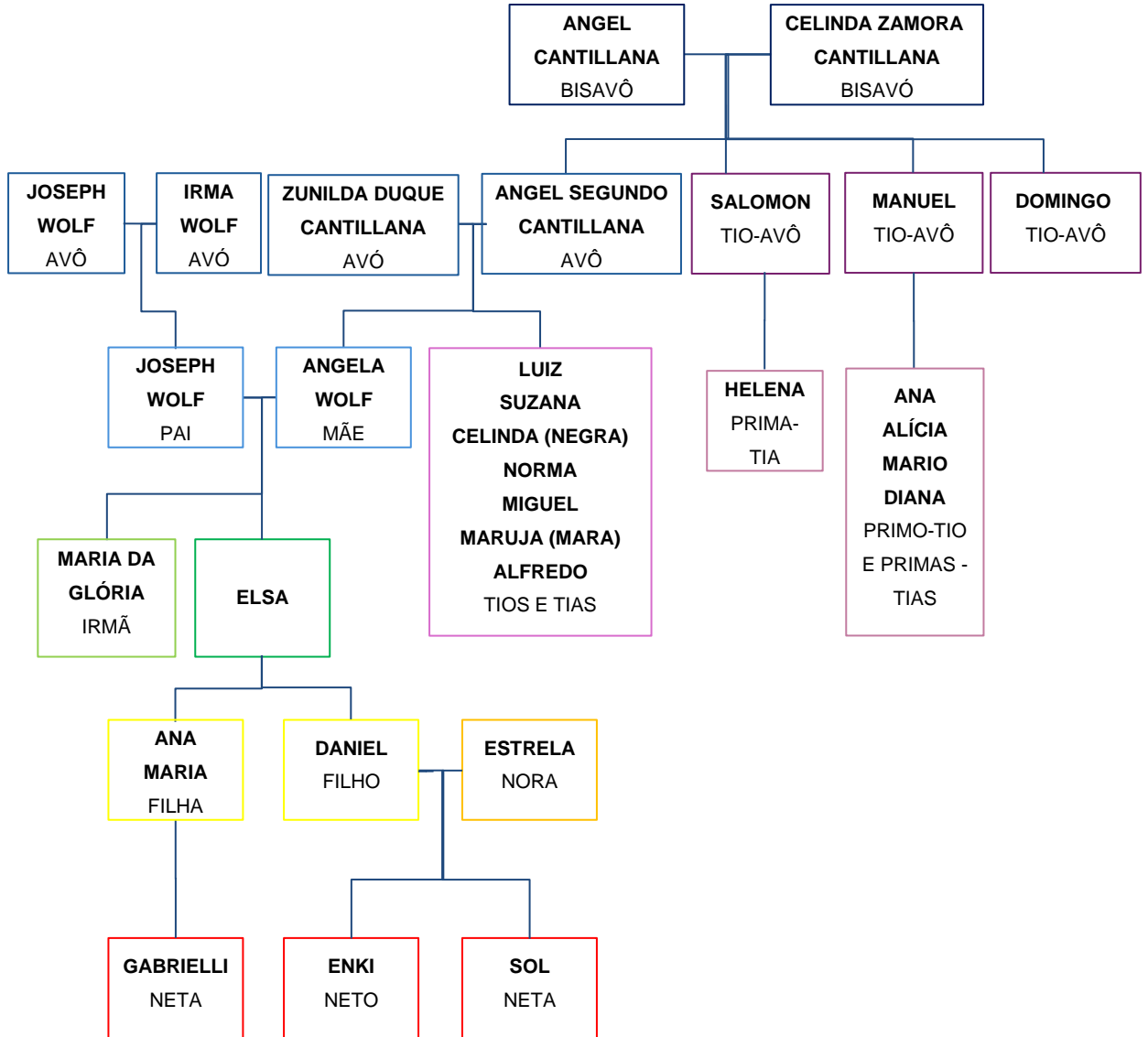
Pranchas são figuras em que o(a) acrobata fica suspenso pelos braços, com o tronco e as pernas na posição horizontal, de barriga para cima ou para baixo.

Quadrante é uma estrutura metálica retangular, ancorada em suspensão ou fixa em solo, na qual acrobatas podem tanto fixar aparelhos como ficarem suspensos por eles.

Segunda altura é a figura das acrobacias em dupla em que a pessoa que está como volante é sustentada de pé com os pés nos ombros da pessoa que está como portô, também de pé.

Volante é o(a) acrobata que é sustentado(a) e realiza as figuras e os movimentos através do suporte, do apoio, do impulso ou do carregamento do(a) portô ou do(a) meio-portô nas acrobacias em duplas, trios ou grupos, em aparelhos aéreos ou em solo.

APÊNDICE A – ÁRVORE GENEALÓGICA DE ELSA WOLF



APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ELSA WOLF NO EVENTO "PAPO DE PICADEIRO" EM 13 DE OUTUBRO DE 2022

[Início da gravação de evento virtual]

ZECA Então, temos isso, né? Tanto eu como Maria Carolina. A Maria Carolina não pôde estar presente aqui, mas ela tem já uma pesquisa também com a dona Elsa, foi aluna da dona Elsa. Eu também fiz curso com dona Elsa. E a gente decidiu chamar ela pra vir pra um Papo de Picadeiro, aqui na Unesp, enfim... A Unesp agora tá passando por esse novo momento, em que a lona que tinha lá no... na universidade, dona Elsa, ela foi reformada, ela ficou muito tempo...

ELSA Ah, que legal!

ZECA Sim, ela foi reformada. E a gente pensou também que precisamos voltar com os Papos de Picadeiro, agora em 2020, e acho que a dona Elsa é a melhor pessoa pra aquecer essa lona, né? Mesmo que virtualmente, né? Enfim... Então, estamos aqui fazendo essa entrevista com ela. Essa entrevista... ela faz parte também... os papos de picadeiro fazem parte do projeto de extensão Circo da Barra, que é esse que abriga... que a lona que abriga, né? nem abriga a lona... A lona é que abriga o projeto Circo da Barra, que é um espaço de circo na Universidade, enfim... que o professor Mario Bolognesi montou, e depois a professora Lilian, que tá aqui, ela passou a assumir o espaço do circo, né? Mesmo sendo uma pesquisadora da dança, né? Ela se abriu, né? Pra conhecer o circo... inclusive já fez aula de parada... de parada não, de perna-de-pau, né? Que eu sei... adora bambolês também. Então, uma pesquisadora que está aberta pra... pra conhecer novas linguagens. E agora a professora Marianna, que não pôde estar presente, possivelmente está dando aula. E... admiradora do circo, a Lilian... Agora a professora Marianna que está na coordenação. Então, é isso, sem mais delongas, queria agradecer a todo mundo que está aqui presente, agradecer imensamente à dona Elsa pela disposição e agradecer à professora Lilian, à professora Marianna, a todos os pesquisadores e a todas as pesquisadoras do circo que estão com a gente, né? Enfim... pra gente começar aqui, agora... a saber um pouco mais sobre a dona Elsa. Vamos lá, dona Elsa. Acho que o primeiro... a primeira coisa que talvez fosse legal a gente saber é sobre a tua família. Então, gostaria que você apresentasse um pouco a sua família e falar da importância que eles têm pra sua vida no circo e também falar sobre algumas dessas pessoas. Eu separei algumas fotos, dona Elsa, isso é meio que uma surpresa, mas, se a senhora

quiser a gente pode ir também... indo por algumas fotos, e aí você ir falando sobre essas fotos. Mas pode começar que, daqui a pouco, eu abro a tela com algumas fotos, que são incríveis, assim... Dona Elsa tem um material incrível de registro fotográfico. **ELSA** É uma das minhas... ai, como chama... *aficiones* prediletas é a fotografia, né? Eu gosto muito de fotografar. Então, quando eu tava viajando, sempre tinha uma máquina. Não é agora como celular que você respirou e já tirou uma foto. Mas eu... sempre que podia... eu fotografava tudo. Sempre fui muito curiosa. Sempre fui muito pesquisadora, sabe? Além de circense, fui muito curiosa. Bom, eu venho de uma família tradicional. Eu sou a sexta geração. Venho de família muito misturada, né? E sou descendente, por parte da minha avó materna... sou descendente de francês com japonês, do meu avô, de espanhol com chileno. E tenho assim... parece que lá... bem lá atrás, parece que algum inglês. Apesar de ter tio inglês, francês e venezuelano, que foram nascendo nas cidades, quando eles entraram... é... fizeram uma turnê pelo Caribe. E naquele tempo... tô falando dos 1800... e minha avó... meu bisavô com circo ele fazia uma ilha sim, uma não, uma sim, uma não... E nessa época eles tudo viajavam com navio cargueiro, entende? Então, eles ocupavam a cabine embaixo, né? A família. E em cima ia toda a bagagem de circo, todo o material. E eram demorados, as viagens, tudo isso. Então, dava tempo da minha avó ter um filho em cada ilha. Então, tem um filho francês, um inglês, um venezuelano, tem argentino, chileno... uma argentina se casou com um russo... minha mãe se casou com alemão, descendente de húngaro... Assim... uma mistura danada, né? E... através do tempo foi passando, de geração em geração, os ensinamentos. Por exemplo, eu aprendi com meus avós, com meus tios e com meus pais. E não aprendia somente circo. Eu aprendia a empatar uma corda, costurar uma lona palombar, entende? Montar um circo, desmontar... cansei de carrega... antigamente era aquelas arquibancadas... eram aquelas tábuas compridas de 2 metros, e a gente carregava no ombro para carregar o caminhão, sabe? E tudo isso, a gente fala assim "nossa, como era matador". A gente se cansava e tudo isso, mas foi tudo um aprendizado. Aí que é uma guerreira mesmo... graças à minha família que sempre me ensinaram assim. E aí agora, ultimamente, tenho viajado com meus pais, minha irmã, né? Minha irmã se casou, ficou no México. Eu voltei com meus pais. Nós temos moradia aqui, já há muitos anos. Meu pai comprou a casa. E aí eles já faleceram. Agora tô com meu filho, que continua a geração, né? E aí vêm os outros piticos... que vêm aí atrás, o Enki e a Sol, que também já fazem seus truquinho de circo.

ZECA Já dão suas piruetas, né? Já começam a dar suas piruetas... Dona Elsa, então, eu vou... pra gente começar a trazer um pouco mais sobre essa família... que tem muita coisa, né? Eu vou compartilhar uma tela aqui... A senhora tá no celular ou no computador? Só pra eu saber...

ELSA Eu tô no celular.

ZECA Tá, então vai aparecer bem pequenininho. Então, eu vou tentar aumentar o máximo aqui as coisas pra senhora conseguir ver bem e também quem tá no celular, né? É... porque tem umas fotos do circo da sua família, né? Que é o circo... um dos circos... o Circo Cantillana, que é um dos circos que faz parte da sua história, né, dona Elsa?

ELSA Isso. Isto que vocês estão vendo aí do lado é um programa, esse mesmo que você clicou. Esse é um programa que meu avô distribuía, né? Do circo do pai dele, meu bisavô, Circo Cantillana. E ele distribuía onde tava a programação do circo, né?

ZECA Sim.

ELSA Isso lá pro 1800, por aí.

ZECA Sim, e aqui... não sei se o tamanho tá bom...

ELSA É não tá bom, mas tudo bem. Como eu já sei elas de cor... Então, aí está toda a família. Tem os meus tios, tios-avôs, tá meu pai, tá minha tia pequenininha, que temos um ano de diferença, o pai dela, meu avô ali no meio de terno preto, e as outras tias e outros tios. Uma das tias, que talvez depois apareça aí mais uma foto dela... ela é esposa de Romano Garcia, irmão do dono Garcia, do Circo Garcia. Então, aí também tem um parentesco. Tanto que o filho dela, o Romaninho, está no México, no Circo Tihanny, e o neto dela também está no Tihanny, ele faz o Rodrigo, palhaço. Acho que todo mundo conhece também, né? Apesar deles não... não serem assim de eventos, de shows, eles sempre foram de circo, circo tradicional.

ZECA A Bel, ela levantou a mão. Quer falar Bel? Pode falar.

BEL MUCCI Desculpa eu apertei sem querer. Eu tô pondo o celular pra carregar.

ZECA Ah, tá. Então essa é a família Cantillana... e você falou também que as aproximações com a família Garcia, do Circo Romano Garcia, né? E aqui... esses daqui são seus pais... eu queria colocar numa tela melhor...

ELSA É... a minha mãe e meu pai. Meu pai era boxeador. Meu pai não era de circo. Por isso eu... às vezes as pessoas falam "ah... tem que ser tradicional pra ser de circo." Meu pai foi um excelente artista, pra qualquer um que você perguntar iam falar "nossa!". Ele era um tremendo de um artista, mas ele não era de circo. Ele era

boxeador. Aí ele veio fugido da Alemanha, era adolescente, né? Não queria brigar nada disso, lutar. E aí ele veio com um grupo de amadores de boxe... porque meu pai era filho de militar, mas o pai dele já tinha morrido. Então, ele teve toda a escola a educação militar. Então, teve argolas, parada de mão e ele gostava muito do boxe. Aí ele se juntou com um grupinho de boxe de amadores, entrou no navio. E ele pagou a passagem com trabalhos no navio. Aí ele passou um bom tempo, aprendeu muita coisa que foi muito interessante na vida dele, e foi parar na Antártida. Lá da Antártida ele veio pro Chile. E lá tem um ginásio, se chama Caupolican, como se *fuera el Ibirapuera*. E aí ele começou a treinar e a fazer umas lutas de boxe. Aí o dono da... do ginásio, senhor Venturini, ele falou pra meu pai: “olha, vai ter umas lutas em Buenos Aires. Você vai junto com o grupo”. Aí ele foi. Chegou lá, anunciavam, como ele era alemão, e o nome era Wolf, anunciavam “*El Alemán Lobo*”; “*El Lobo Alemán*”, né? E aí numa dessas noites, apareceram dois alemães, assistiram à luta e depois foram conversar com ele. Aí perguntaram se ele queria entrar no circo, porque eles eram um quinteto, era quatro homens e uma mulher. Aí a mulher... parece que arrumou confusão com um deles e o marido, tudo isso... foram embora e ficaram os dois sozinhos. Então, eles queriam fazer um trio. Então, estavam precisando de mais uma pessoa. Aí viram meu pai, boa-pinta, forte, alemão... chamaram ele. E meu pai, um aventureiro, entrou pro circo, isso foi nos anos 40, certo? E aí ele começou a treinar e montar um número muito bom que foi atração muito tempo. Em Chile, na Argentina, em Peru, né? E eles foram chamados por um olheiro pra ir pro Ringling, e aí aconteceu que cada um tinha a sua esposa, e a passagem, como vocês sabem, é somente pra quem trabalha... o visto e a passagem. Então, iam os três, e as mulheres iam ficar. Aí um deles fala: “não, minha mulher vem”. Aí meu pai fala: “bom, se a sua mulher vai, a dele e a minha também vão”. E aí começa a confusão. E meu pai falou: “quer saber de uma coisa? Tchou! Eu vou montar o meu número com a minha mulher”. E separou o trio, que era fantástico. Talvez, de repente eu teria irmãos americanos, né? Era pra eles não voltar mais dos Estados Unidos. Era um número muito, muito bom. E aí foi que ele continuou trabalhando na Argentina e conheceu minha mãe. Minha mãe, sim. Ela é... é filha de uma francesa com um japonês. E que aconteceu... Eles tiveram uma relação. Quando minha avó... é... minha bisavó francesa ficou grávida, o japonês, ó... não quis nem saber. Então, ela... nessa época, gente, uma mulher solteira ficar grávida era um pecado de morte, né? Então, a família expulsou ela de casa... Uma tia dela ficou com dó e levou pra morar com ela no interior, no Chile. E aí, chegou um

circo. E ele foi com minha mãe, com minha avó que era pequenininha. Foram assistir o espetáculo. O *clown*, quando viu minha bisavó sentada na plateia, ele se apaixonou imediatamente. Quando acabou o espetáculo... que ela ia saindo, ele tirou toda a maquiagem, já tava lá na porta. Aí falou assim: “posso lhe acompanhar?”. E a minha bisavó falou: “ah, pode, sim”. Levou até a porta da casa, muito esperto ele já ficou sabendo onde ela morava. Então, todo dia mandava dois ingressos e um ramo de flores. E aí começou esse relacionamento. Quando o circo ia embora, ele perguntou se ela queria ir junto. E a minha tia não tinha mais nada a perder falou “eu vou” ... a minha tia... perdão... minha bisavó. Aí ela foi... E ele ensinou a minha avó a fazer trapézio e contorção no circo. E ele se chamava... ela se chamava Duque, a minha bisavó, né? O sobrenome era Duque. Ele... nunca soube qual era o nome dele. E ela arrumava, fazia as roupas dele de *clown*, cheio de brilho assim, lantejoulas. Ela que fazia. Costurava pra ele. E ele ensinou a minha mãe, minha mãe fazia contorção, força capilar. Quando ela tinha quatorze anos. Ela assim, meia famosa, né? Quando as pessoas falam “nossa, eu vi o número daquela menina, extraordinário”. Aí vai outro: “ah, você viu fulano, diz que viu uma menina fazendo trapézio... Muito bom”, isso e aquilo... E começou o nome dela a surgir no ambiente circense. Pra isso... meu bisavô já era dono de um circo. Aí ele foi e contratou ela pro circo dele. Com a intenção de já fazer o matrimônio. E olha como era naquela época, né? Eu só sei que minha avó tinha quinze anos e meu avô tinha dezesseis e eles se casaram. Aí, ela ficou com dois números na família. E depois ela fez cena de fogo, né? Pirofagia... um monte de coisa. Ela aprendeu a costurar... e aprendeu a fazer lona e tudo isso, né? E os figurinos e tudo isso. Aí, ela já se integrou na família Cantillana, que já vinha do meu avô.

ZECA Essa é a sua avó, né?

ELSA É

ZECA Deixa eu colocar ela num... numa tela maior aqui.

ELSA Essa aí é minha avó Zunilda, Zunilda de Cantillana.

ZECA Que você tava falando que é filha... que é filha da bisavó que...

ELSA É, ela que aprendeu com o *clown* a fazer contorção e força capilar.

ZECA Sim, sim. E depois... e depois tem isso que a senhora me contou, que depois ela ensinou você a fazer o trapézio, não é?

ELSA Sim... sim. É... um dos irmãos da minha mãe ganhou na loteria e comprou uma casa grande, sabe? daquelas casas antigas que as portas... assim... o marco da porta era altíssimo, né? Aquelas portas enormes. E aí minha avó mandou colocar os

trapézios. Então, era na porta de um quarto. Então, ela abria as portas e a gente fazia o trapézio aí. E a sala era 7 por 12 metros, o tamanho da sala. Enorme. E todo mosaico branco e preto. E aí a gente fazia essas acrobacias. E aí era meus avós, meus tios... tios, os irmãos do meu avô, né? Que ensinavam a gente.

ZECA Isso na Argentina, né?

ELSA Na Argentina, em Buenos Aires.

ZECA Em Buenos Aires, sim. E a senhora aprendeu pequenininha, né?

ELSA Ah, com 6 anos já fazia trapézio e contorção.

ZECA Com quantos anos? Desculpa, cortou aqui.

ELSA Perdão.

ZECA Quantos anos, desculpa... que aqui acho que travou, cortou uma partezinha.

ELSA Ah, quando eu tinha 6 anos, já fazia trapézio e contorção. Com 6 anos. E com 4 anos já me pendurava das cordas da lona. Assim que a paixão pela altura já vem... pelos aéreos já vem de pequena.

ZECA Sim, muito lindo. Demais! E aqui tem uma foto que eu tava... Assim, gente, agora, com essa entrevista, talvez vocês fiquem amigos da dona Elsa no Facebook, né? Vocês já podem pedir uma amizade da dona Elsa. Por que que eu falo disso, porque é lá que estão muitas fotos. E eu achei essas daqui.

ELSA Esses daí são os irmãos da minha mãe. É a Negra, a Norma, Miguel e Luiz. A única que tá viva ainda é a Norma, que é a do cantinho de baixo do lado direito. E os outros já faleceram. E a eles eram oito irmãos. Aí tá faltando duas mulheres, a Maruja... A ver... A minha mãe, a Negra, Maruja, Norma e Suzana. Aí tá faltando três mulheres e um homem, que era o caçula, né? Dos irmãos da minha mãe. Então, começava a dispersar porque a família era muito grande. Quando meu bisavô morreu, né? Meu avô ficou tomando conta do circo, passou pra ele, que era o maior dos irmãos. Só que aí, sabe como é... os irmãos levam bem, mas sempre tem a esposa que fica cutucando e aí vem as de fora... e aí decidiram separar o circo. Aí cada um pegou seu rumo. Por exemplo, o pai da minha tia Ana Garcia, o pai dela foi.... os filhos prum lado, meu avô com a minha avó pro outro lado, e os dois, que era solteiros, Salomon e Domingo, eles ficaram sozinhos e montaram um número de palhaço os dois. E eles inclusive...

ZECA Eu tenho uma foto aqui...

ELSA Circorama, vieram aqui em 64, por aí, mais ou menos. Esse daqui... ah... esse é da família... o senhor que está sentado no traseiro do outro... esse é o pai da Ana Garcia, e o que tá bem baixo, o irmão maior dela, Manuel e Mario Cantillana.

ZECA Sim. Nas duas fotos, né?

ELSA Faziam o número do chapeuzinho, faziam a escada, e aqui são os gorros... entravam de *clown* e faziam os gorros, que é o chapéu, né?

ZECA Sim, muito bonitas, né? Essas fotos... e as duas fotos são esses mesmos tios, né? Porque eles estão com figurinos diferentes.

ELSA Sim, sim. Eles faziam esses dois números, e ainda tinha a escadinha e faziam malabares também.

ZECA Muito legal... muito legal. E ainda... um pouco nesse lugar da família da dona Elsa. Aí tem também duas irmãs malabaristas... aqui que eu achei essa foto. Queria... fiquei querendo saber... são essas irmãs do quarteto?

ELSA Não, não, não... essas são a minha tia Ana e a irmã dela. Ana Garcia e Alícia Garcia. Alícia Cantillana. A de shortinho é a tia Ana.

ZECA Uhum, e elas tinham esse número e argolas, né?

ELSA É. Elas faziam malabares, faziam escadinha.... Ah, faziam muita coisa. Ah! Tem ali, na.... quem é que é do memorial? Da... da memória do circo?

ZECA Maria Silvia.

ELSA Ela tá ainda aí?

ZECA Tá aqui.

MARIA SILVIA Oi...

ELSA Tem uma foto dessa tia Ana fazendo a percha com o pai dela. Ou irmão dela, não me lembro... Ali no [Centro de] Memória [do Circo]... ela fazendo a percha assim, em altura.

ZECA Maria Silvia... acho que... Não sei se a Maria Silvia chegou a ver essa foto no acervo...

MARIA SILVIA Ela tá no acervo ou tá na exposição?

ELSA Tá na exposição.

MARIA SILVIA Hum.... Faz um tempo que eu não vou lá... É porque eu não tô com acervo assim na minha cabeça... Mas eu vou procurar.

MARIA CAROLINA Ela é irmã da sua mãe, dona Elsa?

ELSA Ela é prima.

MARIA CAROLINA Prima da sua mãe...

ELSA É... O pai dela e o pai da minha mãe eram irmãos.

ZECA E é legal, né? De ver também... é... porque não sei... fica... às vezes fica uma ideia meio superficial, né? De que malabarismo... são muito os homens que fazem, né? E é legal ver mulheres fazendo os malabarismos também... de pensar que “não, tem mulheres também, né? Nesse lugar”. Não é?

MARIA CAROLINA Sim.

ELSA Eu conheci malabaristas femininas muito boas.

ZECA Sim. Vamos... vamos lá. E aqui, agora...

MARIA CAROLINA Oh, Zeca, posso falar uma coisa?

ZECA Pode, Carol!

MARIA CAROLINA Eu cheguei atrasada...

ZECA Se aproxime...

MARIA CAROLINA Tô com metade aqui, metade lá, mas queria pedir pra dona Elsa contar duas histórias que são lindas, que ela sempre conta, que é a da vó dela que pariu atrás da coxa, né, dona Elsa? Que a bolsa estourou. Não tinha essa história? Que você me contou algumas vezes?

ELSA Foi! É a minha avó, que eu falei que teve tantos filhos, né? Ela teve 12 filhos e teve 10 abortos... espontâneos, né? E dos 12 filhos ficaram só 8. Os outros faleceram já grandes, né? E aí ela fazia contorção e trapézio. Quando ela ficava grávida, que começava a engordar, ela fazia os vestidinhos assim, mais soltos, sabe? Aí, ela fazia pirofagia, né? E numa dessas ela foi lá e... Ela contando pra nós, porque sempre tem essas histórias na hora do café, ali em Buenos Aires, na sala, um frio do caramba, a gente com a lareira acesa e contando histórias e tomando chocolate ou mate, chimarrão. Aí ela diz que, quando ela foi e assoprou assim pra fazer o vulcão, estourou a bolsa de água. Aí ela foi apagou, meio que cumprimentou, virou as costas e saiu correndo pro camarim, justo pra ter o bebê no camarim, lá no circo, né? E até foi engraçado porque um dos... o filho caçula dela chegou e falou assim “mãe, então quer dizer que você soltou o vulcão e ao mesmo tempo apagou o fogo, né?”. Estourou a bolsa de água, né? Apagou o fogo.

MARIA CAROLINA Nossa... Que loucura, né? Esse nasceu no circo literalmente, né? Nasceu no espetáculo.

ELSA Acredito, viu? Que deve ter qualquer quantidade de mães dessa época que também... eu trabalhei até os 4 meses. Fazia contorção nas argolas e não aparecia nada. E quando eu parei, 15... 20 dias, tinha uma barriga maior que... que eu,

entende? Mas assim, tem muitas mães que trabalharam até o último momento, sabe? E mais naquela época assim, né? As mulheres eram mais fortes, mais guerreiras, né? Hoje em dia, “ai... cesariana...”, “ai... injeção...”, “ai... anestesia, não quero sentir dor”.

MARIA CAROLINA E a dona Elsa, também, Zeca... não sei se ela já falou, mas ela fazia um número com a mãe, né, dona Elsa? Muito legal, fazia ela e a mãe.

ELSA Sim, eu fazia... quando eu comecei a trabalhar, montamos um número. Minha mãe era portô, eu era segunda volante e minha... eu segundo portô e minha irmã era volante.

MARIA CAROLINA E quantos anos tinha sua mãe e quantos anos tinham vocês?

ELSA Ah eu tinha 5 anos. Conta 15 mais 26...

MARIA CAROLINA Sua mãe tinha quarenta....

ELSA 41?

MARIA CAROLINA 41. 41. É.

ELSA Minha mãe 41, eu tinha 15 e minha irmã 12.

MARIA CAROLINA Ai, que legal.

ELSA E fazíamos um trio de trapézio girando as três.

MARIA CAROLINA Que lindo. Esse a senhora não tem foto, né?

ELSA Tenho!

ZECA É, eu acho que eu não consegui pegar essa foto. Mas eu vou...

ELSA Tem uma foto que minha mãe tá segurando um trapézio. Eu tô de cabeça pra baixo, com os pés presos no trapézio, e minha irmã tá com o pé aqui no meu queixo e o outro pé no meio das pernas fazendo a bandeira.

MARIA CAROLINA Ah, eu quero ver essa foto...

ELSA Carolina, vou contar só pra você, tá? Ninguém vai escutar...

MARIA CAROLINA Ninguém mais escuta, por favor.

ELSA Eu tenho uma anedota com esse número. Porque hoje em dia usa guincho elétrico, tudo... com as coisas hidráulicas e tudo mais... Mas naquele tempo era no braço mesmo, então eles puxavam assim com os braços. Aí meu pai falou assim: “vou comprar”. Aí, ele mandou fazer uma plataforma, assim... como uma mesa de pé e uma engrenagem com duas manivelas, certo? Então, puxava assim, subia, e assim, descia. Era mais fácil do que ficar puxando. Aí ele pegou dois empregados do circo pra subir e descer. E ele ficava tomando conta da gente no picadeiro e com uma cordinha na ponta do portô, que era pra puxar assim pra gente girar. E aí távamos todas lá em cima, nessa figura que tem a foto que eu te falei, e eu de cabeça pra

baixo, minha irmã fazendo a bandeira. Minha mãe de portô segurando. De repente, víamos as três pra baixo... e o que é bom a gente saber acrobacia primeiro de tudo, no circo, né? A minha irmã veio, rodou prum lado, eu rodei pro outro e minha mãe caiu assim... mesmo de portô ela caiu de costas, né? Aí foi ver se estávamos bem: “ah, tão bem...”. Então, ele foi lá ver o que aconteceu. As manivelas estavam sozinhas. Aí ele escutou briga. Aí ele saiu pra fora do circo. Os dois empregados estavam brigando por uma moça que tinha na arquibancada. Eles esqueceram a gente lá em cima. E caiu uma em cima da outra...

MARIA CAROLINA Nossa eu ia matar eles.

ELSA Meu pai quase matou os dois...

ZECA É a família toda, poxa. A família toda tava...

MARIA CAROLINA Imagina? É tudo! Oh, Zeca, a Bel tá com a mão levantada...

ZECA Sim. Bel, quer falar? Ou é só...

BEL MUCCI Agora é mesmo... Não... me deu uma curiosidade, dona Elsa. No Zanni nós todas também trabalhamos até o finalzinho da gravidez, não demos à luz no circo, nenhuma, mas trabalhamos todas, né? Até o finalzinho, lógico que depois, mas participando da cena, na banda, né? Mas tinha... hoje em dia, né? Nossos filhos tão com 8 anos, 5... tinha um certo, não digo pudor, não sei qual é a palavra, um estranhamento do público de ver as mulheres grávidas trabalhando. Queria saber como é que era nessa época aí da sua mãe, que você diz, elas trabalhavam numa boa e não tinha isso.

ELSA Não. Isso... isso que você diz, desse pudor e esse estranhismo de uma pessoa grávida ou gorda, recheadinha, no picadeiro... isso veio quando começou aquela... como posso te falar... hum... tem uma palavrinha, tem o protótipo, não sei... tem uma palavra, que a mulher tem que ser magra...

ZECA Padrão de beleza.

ELSA Isso! Padrão de beleza. A mulher tem que ser magra. Daí pra frente, todas as bailarinas que entravam em *el show*, as artistas todas, tinham que ser magras, entende? E eu conheço magra que não sabe fazer nada. E conheço gorda que entra no picadeiro e arrebenta, entende? Então assim... deixar de lado a qualidade da artista pra por só a figura da artista, certo? E outra coisa que é muito interessante... que estávamos conversando sobre racismo. E aí eu contei que, nos anos 60... foi no anos 60... começou aquele negócio do racismo, não sei o quê... e em Moulin Rouge, um cabaré, um teatro em Paris, só entrava mulher alta e branca, bonitas elegantes e tudo

mais. Quando começou a história do racismo, em Europa, obrigaram... saiu uma lei que tinha de ter uma negra, uma pessoa negra no espetáculo. Tinha que ter negros. Não podia ser só brancos. O que que Moulin Rouge fez? Ele manteve as loiras e contratou uma negra. E a negra era no final da fila. Ou seja, elas ficavam todas em fila assim, no palco, quando pegavam, assim, levantavam aqueles pernões compridos delas. Maravilhoso..., mas a negra tava lá no final da fila, entende? Pra você ver como é racismo. E tem mais uma historinha que eu vou contar pra vocês... que eu fiquei sabendo pelos meus pais. É... tem aqui no Brasil, um senhor, talvez os antigos lembrem dele... Chamava Manolo, e tenho a foto dele por aí, que posso até postar lá no Face pra todo mundo ver. Chamava Manolo e tinha esposa. E ele era negro, moreno escuro, negro. E a esposa, parda. Mas um corpo... os dois... maravilhoso. E a esposa tinha número de rola-rola com plataforma em altura. Ela entrava de biquíni, que era aqueles biquínis até a cintura, e o sutiã grandão, né? E entrava de sandália de salto. E eles faziam número de adágio no rola-rola. E, olha, era um espetáculo. Meu pai contando pra mim... ele se emocionava. Disse que era muito bom o número. E foi o primeiro negro que pisou a pista central do Ringling, e ninguém sabe disso... porque... porque antigamente não tem todas essas pesquisas que têm agora. Não tem tantas pessoas querendo saber dos tradicionais, de outras épocas, sabe? Não tinha internet. Hoje em dia, você clicou, já apareceu um monte de coisa, entende? Então, tudo aquilo vai ficando no esquecimento. Eu não sei se você chegou a conhecer Maranhão, o professor Maranhão.

BEL MUCCI Mestre de trapézio, né?

ELSA Era um senhor de um... mestre de trapézio. Ele era ótimo. Ele era muito bom, sabe? Já tá em esquecimento. Ninguém mais lembra dele, sabe? E isso é o que acontecia... as pessoas não tinha as facilidades que tem agora e aquilo vai ficando no esquecimento. E eu não, eu lembrei dessa história, encontrei essa foto. Meu pai tinha essa foto. E eu postei e de alguma forma eu passei isso pras pessoas. E toda vez que tem que contar um caso e menciona um racismo, eu conto isso, né? No lugar de ficar "ai, é negro". Não! Se orgulhe, porque foi o primeiro que entrou na pista principal do Ringling.

ZECA Como que é o nome desse homem que você falou, que é o primeiro...

ELSA Eu só o conheci como Manolo. Eu o conheci pessoalmente, porque ele tem uma história, né? A esposa dele ficou doente, né? E ficou mal da cabeça. E ela ficou internada. Depois passou um tempo, e ela morreu. Ele ficou muito desgostoso, por

que ele era apaixonadíssimo pela esposa dele. A esposa era maravilhosa. Vocês, vão ver a foto. E aí ele foi decaindo, decaindo... e eu fui conhecer ele nos anos... fim de anos 60, num camarim em um circo, né? A gente foi fazer... porque eu era de circo grande, mas, quando a fome apertava, também ia no pequenininho fazer fim de semana, fazer cachêzinho, né? Com nossos aparelhos, íamos... sabe ali no circo do Chuchu? Não sei se vocês conhecem... conhecem o Chuchu... trabalhei em vários circos pequenos que a gente... era os que melhor pagavam, os circos grandes não pagavam tão bem. E aí, eu vi ele numa barraca no fim dos seus dias. E aí foi que meu pai me apresentou e me contou a história dele. É uma pena, né? Que... para que isso passe pra frente, para que ele não fique no esquecimento.

ZECA A Cida Almeida falou que... foi com Maranhão, Cida Almeida, que você teve aula?

CIDA ALMEIDA Foi.

ELSA Quem? Perdão.

ZECA A Cida Almeida, que é uma amiga também do circo, do palhaço, que estuda palhaço, palhaçaria.

ELSA Ah, sim. Eu acho que sim. O Maranhão... nós trabalhamos juntos, eu tinha uns 16 anos, por aí.... trabalhamos juntos, ele com a esposa e os filhos, né? Já faz muito tempo, eu encontrei com o filho dele. E depois não soube mais nada, também, né? Mas com Maranhão... a gente se encontrou na Picadeiro, no Circo Escola Picadeiro, Zé Wilson. Tava o Maranhão, tava o Zé Romero, eu, meu pai... a gente se encontrou... Foi muito bom a gente se lembrar de tanta coisa que a gente passou nas turnês, no circo.

ZECA Sim. Agora eu vou voltar um pouco aqui. Vou indo pelas fotos, mas é isso, dona Elsa, vamos contando as histórias... que tem muitas histórias. Eu trouxe essas duas fotos aqui, que são fotos de alguns números que você fazia com a sua irmã, né?

ELSA É... esse branco e preto... essa foto branco e preto. Esse aí, quando minha mãe cumpriu cinquenta anos, meu pai falou assim: “a senhora parou de trabalhar, vai tomar conta da casa e cuidar de mim; e agora as meninas vão trabalhar, as duas”, né? Minha mãe já tinha 50 anos, mas entrava no picadeiro e dava de dez a zero em qualquer menina, meu Deus... E aí montamos... ela saiu e eu fiquei de portô. E ficamos... montamos esse duo de trapézio giratório também. Montamos esse. E o outro é um duble trapézio já mais evoluído, já mais moderno, com trapézio grande de três lugares, né? E aí inventamos a lira na nuca, tudo isso. Sempre andávamos inventando coisa

diferente, que o que chamava a atenção. Você entrava e montava coisa diferente. Esse aqui foi nos anos 60, e o outro foi nos anos 80.

ZECA Sim. E a senhora e a sua irmã trabalharam por muito tempo juntas, né? Com os números... no Circo Atayde...

ELSA Trabalhamos até dezembro de 82, que aí ela se casou com um mexicano e a gente veio embora pro Brasil com meu pai, que meu pai pagava todo mês, pagavam aposentadoria, né? Então, ele falou: “não, agora tenho que me aposentar lá e receber meu dinheirinho, ficar sossegado”. Mas nunca ficou sossegado, sempre ficou dando aula e fazendo coisa.

ZECA Sim, a senhora me contou também que seu pai, depois de fazer os números acrobáticos... ele continuou fazendo os números, só que de palhaço, não é?

ELSA Sim, só que... o que aconteceu... ele já tinha idade. Isso foi no México. Aí ele passou mal, foi no médico. O médico falou assim: “senhor, a sua pressão é alta, tem que controlar, e o senhor não pode ficar em altura e menos de cabeça pra baixo; acabou a história do senhor se pendurar”. Aí meu pai falou assim: “não, eu não vou parar...”. Aí ele foi, mandou fazer a bicicleta que desmonta. Aí ele pegou uma roupa que ele tinha, rasgou a roupa, minha mãe colocou uns remendos. E ele montou *O ladrão de bicicleta*, que era um vagabundo que entrava no picadeiro, via ali a bicicleta parada. Ele ia roubar a bicicleta, e depois a bicicleta desmontava tudo, ele montava ao contrário... e tudo isso sabe? Tem foto também.

ZECA E a senhora também fala que esses números que a senhora fazia com a sua irmã... você apreendeu... foi passado, né? Sua avó fez... suas tias fizeram...

ELSA Sim, o bambu. O bambu é um número que foi passado de geração pra geração, né? Primeiro foi minha mãe que fez com a irmã, depois foi duas irmãs, depois minha mãe voltou a fazer com outra irmã, e aí depois passaram pra nós e eu fiz com minha irmã. E como nós fomos... em 72... nós fomos pro México, né? Fomos fazer uma temporada de três meses, e aí o dono do circo: “ah, fica mais três meses”; e aí completa meio ano... “ah, tá bom...”. Aí ficou mais três meses. Aí depois: “ah, por que não fica mais seis meses e completa um ano...”. E assim, nesse papo, ficamos dez anos nessa empresa. E o que ele gostava era isso... assim... porque o circo fazia... um ano, fazia todo o Norte; no outro ano, fazia todo o Sul. Então, era dois anos que a gente fazia turnê com um número, né? Digamos, o trapézio giratório. Aí eles chegaram e falaram: “você têm alguma outra coisa pra montar?”. E meu pai falava: “sim, sim, a gente monta”. Aí ele chegava, fazia o aparelho e a gente montava. Aí ficava um ano,

e dois anos fazendo esse... ou seja, a cada dois anos a gente montava números diferentes. E era o que ele gostava. E a gente foi ficando... ficando... e ficamos 10 anos, né? Porque... por exemplo, Bel... você sabe, né, Bel? Tá aí, né, Bel? Quando você sabe fazer um trapézio, você sabe... em “dois palitos” você faz uma corda indiana. Você sabe, você faz uma corda indiana; em “dois palitos” você faz uma corda lisa; em “dois palitos” você faz um duble trapézio. Você sabe disso. Então, era assim. Meu pai levava mais tempo... meu pai... pensar e fazer um aparelho... do que a gente subir e montar o número. É a facilidade que a gente tinha, né? E depois entrávamos nos elefantes... entrávamos nos bailados, né? Nas produções e às vezes, quando entrava na Arena México, que era um ginásio grande, entrava três picadeiros... Aí entrava uma trapezista americana, e as meninas tudo em volta fazendo corda indiana, um monte de menina. E aí a gente entrava também, sabe? Fazia parte do contrato.

ZECA Ah, sobre os elefantes, dona Elsa, quando você me conta, eu fico tão... tão encantado... Ah, eu tenho foto aqui. Posso botar... colocar as fotos aqui pra você falar um pouco sobre a relação com o... que você tinha com a elefante que você fazia número e tudo mais. Cê conta pra gente, dona Elsa?

ELSA Então, o dono do circo tinha... o irmão dele era domador, tinha cavalos e os elefantes. Eram seis elefantes. Aí ele chegou e... aí ele foi pra Europa assistir um circo e viu as meninas tudo em cima dos elefantes, né? Aí ele chegou já com a ideia de pôr as meninas nos elefantes dele. Aí chamaram eu e minha irmã... se queríamos entrar. Falamos: “ah, a gente... eu gosto, né?”; e entramos. E aí ele... me tocou essa elefanta onde eu estou, a Sammy. E assim, sabe aquela paixão que a gente... à primeira vista? Não foi amor, foi paixão mesmo. A Sammy e eu. Então, tínhamos uma relação muito grande. Ela, onde ela me via, vinha atrás de mim. Às vezes ela dava uma fugidinha, e o domador: “ei, ei, ei”, chamava, e ela sai correndo. E a gente... eu trabalhava com ela. Então, era supertranquilo, sabe? Eu levava pão... ela adorava pão com manteiga. Aí eu levava pão com manteiga. Eu levava cenoura, tomate, alface, coisas que ela gostava. E aí eu morava numa *camper*, aquelas *pick-ups* que têm a casinha em cima e na cabine tem a cama e embaixo tem duas janelas grandes, de um lado tem o fogão, né? A geladeira... Do outro lado tem a mesa com... o sofá com a mesa pra gente lanchar, comer, né? E aí eu tava tomando o café da manhã e de repente escureceu a janela, e eu assustei. Olhei assim... de lado. Sabe o que aconteceu? Aí vi um olho desse tamanho grudado na janela. E era ela, que escapou. Porque elefante... assim, ele é feroz quando ele quer, porque ele sabe muito bem a força que ele tem. Ela

levantou a pata com a corrente e puxou a estaca, para ela era tranquilo, e foi lá no *trailer* pra pedir pão com manteiga. Aí eu tive que preparar os pães com manteiga. E o domador: “é... não sei o quê...”; chamando: “Sammy! Sammy!”; e eu lá dando os pãezinhos com manteiga pra ela, entende? E aí teve um momento que a moça que ficava no primeiro elefante... era uma americana, filha de alemães também, Adaiko Manus... ela foi embora, tava com contrato, não quis ficar. Foi embora. Aí o dono do circo falou assim: “põe a Elsa na frente, porque ela já sabe a sequência e eu vou pôr a Patrícia”, que era sobrinha dele, “na Sammy”. A da frente se chamava Safary. Ah, tudo bem, eu cheguei lá, subi na Safary, ela já me conhecia também. Tranquilo. E eles costumam a fazer assim... você chega e fala assim: “Sammy, *give me foot*”; e ela levanta a pata. Aí você pisa na pata dela, né? Pisa no castiçal, na corrente que tem na cabeça, e cê fala: “*push*”; e ela levanta a pata assim, e aí você chega e senta. Ela te conduz, né? E aí para mim era tranquilo. Quando trocaram, a menina chegou e falou pra ela assim: “Sammy, *give me foot*”. Aí ela colocou a patinha muito educada. Aí a menina colocou o pé, foi, pegou na corrente e falou assim: “*push!*”. Ela fez assim: “PAF!”. A menina foi parar do outro lado, ficou pendurada na corrente, sabe? E toda vez era isso. E não tinha cristo... Aí veio o domador, segurava pra ela subir. Aí a gente treinou tudo isso, ensaiou. O domador ali junto, né? Na hora do espetáculo... já tava tudo feito. Na hora do espetáculo, anunciaram: “*ahora*, os elefantes da Índia!”. Abria bem as cortinas e entrava aquela carreira de elefantes correndo, assim, tudo em volta do picadeiro e davam as voltas. A Safary era a primeira, a Sammy era a segunda. Então, eu tava na frente, a menina tava atrás de mim. Quando abriu a cortina, a elefanta abriu de lado e virou correndo, atropelando as outras que vinham atrás. E ficou correndo em volta do circo. Aí a menina foi, se segurou numa corda da lona, pra não se machucar, né? Aí ela deu mais uma volta, parou. Aí acabou o número, né? Porque não deu pra fazer nada... isso... aquilo... O domador ficou bravo, não sei o quê... Aí voltou outra vez eu com a Sammy, e aí colocaram a outra menina na frente, porque ela não aceitou ninguém, ela só queria [ir] comigo. Ela sentiu muito a minha falta quando eu fui embora. Mas eu senti muito a falta dela, sabe? Depois, quando veio a história de... de... de tirar a... os animais do circo... Separar... e ela era muito assim com a elefanta pequenininha, era a menor de todas, era a última, chamava Tammy. E minha irmã subia na Tammy... era pequenininha e magrinha, então ela subia na Tammy. E elas eram muito amigas, né? Então, quando separaram... pegaram os elefantes e separaram, e elas ficaram longe uma da outra, no zoológico de uma

cidade... a outra foi pra outra cidade, né? E diz que a Sammy ficou louca, tiveram que sacrificar. E a Tammy morreu de tristeza. Esse é o resultado de tirar os animais do circo, porque as pessoas acham que o circo maltrata, não é todo mundo... Um elefante desse vale, pro dono do circo, 100.000 dólares. Quem vai maltratar 100.000 dólares que lhe vai dar retorno no picadeiro? Cê acha que o público vai ver a dona Elsa pendurada? Não, eles vão ver o elefante correndo, subindo numa bola, fazendo... é... dançando, entende? É isso... o artista é um complemento, sabe? Eles queriam ver os animais. O elefante era a atração de qualquer circo. Fato que o Ringling tinha criação de elefantes. E ele enchia três picadeiros, entrava... acho que... 10 elefantes. Pode pesquisar no... na internet, sabe? Então, tem... Aí, o dono do circo e o irmão dele, o domador, foi para Europa conhecer um senhor que se chama Julio e ele adestrava elefantes pequenininhos. E ele fazia toda a mesma sequência, a mesma vestimenta, que era o castiçal com *strass* e atrás, no rabinho, um laço prateado, né? E fazia tudo a mesma sequência e todos se chamavam Tânia. Pode pesquisar isso também. E ele chegou e falou assim: “esse animal está acostumado com água boa”; e no México a água é ruim. Você tem que pegar a água de garrafão, porque a água da torneira era um perigo, naquela época, não sei agora. E aí a gente via... chegava os caminhões com os garrafão de água que tinha... que era pra elas, pros outros elefantes... Então, como que vai maltratar o animal? Eram os xodós. Eram os xodós do circo. E em qualquer circo, não tô falando só do Atayde. Que Atayde tinha muitos animais também, mas olha... eu conheci... da família Stevanovich, que são tradicionais, eu tinha 3, 4 anos e eu entrava no zoológico, né? Eu me lembro que... de uma vez que meu pai trabalhou lá, fomos pra Mar del Plata. Eu tinha 6 anos. E veio o domador e falou pro meu pai assim: “seu Wolf, é assim... a Elsa é muito boazinha, mas ela... entra no zoológico, ela puxa o rabo no leão, ela abraça a tromba pro elefante balançar ela e ela come os torrões de açúcar”, usavam os quadradinhos antigamente, “dos cavalos; fora outras coisas que ela faz”. Aí veio minha mãe, ficou brava comigo. Meu pai era mais molinho assim, sabe? Eu dava um sorriso, um beijo, já convencia ele. Mas minha mãe era firme, né? Aí ela chegou, comprou uma cadeirinha e uma boneca, e falava assim pra mim: “você vai ficar sentadinha aqui com a boneca, né? Fazendo ela dormir, enquanto o papai e a mamãe vão trabalhar”. Aí eles iam trabalhar. Quando voltava pro camarim, eu tava com a boneca, né? No segundo dia, veio o domador e falou pra minha mãe: “senhora, não adiantou nada. Quando ela escuta que anunciam Duo Wolf, ela larga a boneca, vai lá, no tempo em que vocês fazem o número, ela revira todo o

zoológico. Quando escuta a música final, o galope, ela volta correndo senta na cadeirinha e pega a boneca”. Esse dia eu apanhei da minha mãe. Mas não tinha jeito eu de não mexer com os animais. Eles me conheciam, porque o animal sabe quando você tem maldade ou quando você é bom de coração e inocente. Ele nunca vai machucar uma criança, né?

ZECA Sim. Eu gosto muito de escutar essas histórias. Essa foto aqui também é muito bonita, né?

ELSA Aí eu tinha 5 anos.

ZECA Muito lindo, muito lindo!

ELSA Oi, Gui!

ZECA O Gui tá aqui, ó! O Caco. O Caco Matos também chegou aqui. Gente, agora eu vou passar um pouquinho pro momento, dona Elsa, em que você começou a... Não. Na verdade, queria que você falasse sobre isso, né? Como é que é dar aula de circo. Como é que começou isso, enfim... porque... daí eu vou pra alguma outra coisa aqui que tem.

ELSA Então... Na verdade, assim, meu pai já tava... meu filho já tava com 4 anos, minha mãe já ficava aqui em casa com meu filho, que já começou a ir na escolinha. Então, eu ia no circo com meu pai, fazia os fins de semana. Mas eu senti que meu pai já tava cansado de viajar. Já queria estar mais sossegado em casa. Então, eu falei pra ele assim: “pai, então vamos ficar em casa. A gente faz assim: sexta, sábado e domingo no circo assim nos bairros”, cachê, né? Eventos. E aí ele falou assim: “sim, porque o Zé Wilson convidou a gente pra dar aula lá no Picadeiro”. Ah, então a gente começou a dar aula lá na Picadeiro. Mas, assim como eu aprendi com a minha família no circo, a Bel deve de saber, como todas vocês, tem os dias de ensaio, né? Na segunda, terça de manhã... tem os horários. Então, a gente vai ensaiar, vai fazer o preparo físico. “Ah, que ver? Vi uma figura nova. Quero fazer pra ver como sai... não sei o quê”. E aí os pais chegavam, falavam pra mim e pra minha irmã: “meninas, ensina minha filha a fazer contorção”. Aí falavam: “Elsa, ensina meu filho a fazer parada de mão”. Então, de certa forma, a gente já ensinava as crianças. Então, não foi novidade pra mim, sabe? Não senti dificuldade em chegar numa escola e ensinar. Só que tinha regras... tem que chegar a tal hora, acabar a tal hora, reunião a tal hora. Tinha, assim, aqueles regulamentos de horários. Mas ensinar eu já sabia ensinar. Então, não foi novidade pra mim, nem pra meu pai. E aí começamos a ensinar e resultou que... em um momento que... nessa época... era no Zé Wilson... tava ligado

à Secretaria do Menor, com os Enturmandos. Aí ele me mandou pra Grajaú; eu montei o número com duas meninas, mais ou menos como eu fazia com minha irmã. E, em uma dessas, veio um convite para ir a Monte Carlo. Daí escolheram o número das meninas e eu fui com elas. Foi a Bel Toledo e o Zé Wilson, e nessa época era o matrimônio, né? Eram casados. E a gente foi lá e trouxemos prêmios, né? E aí, depois de sair da Picadeiro, aí fui pra outro trabalho. Aí, depois a Bel abriu a OZ Academia Aérea em 2001. Aí ela me chamou. Comecei a dar aula, e veio muita gente. É... muitos alunos novos, entusiasmados, querendo fazer circo. Vieram com aquele gás todo, sabe? Esse gás que eles têm pra fazer circo... esse gás que alimenta a gente, sabe? Como professor. E aí foi maravilhoso. Saiu muita gente boa daí da OZ, que eu sei bem disso, né? Tem muita gente boa. E aí foi... um aluno vai falar pro outro... e fala pro outro... assim... e daí teve... sabe aquele “ah, porque dona Elsa... eu fiz aula com ela”; “ah, que bonito número”; “ah, foi dona Elsa que me ensinou”, sabe? Então, vinha aquela empolgação... boca a boca, sabe? Alguns falam bem; outros, mal, mas tudo bem. E aí criou aquela faminha “ah, dona Elsa... dona Elsa... dona Elsa...” ...

ZECA E aqui são... Não, porque eu fui aqui na tela... as fotos das suas alunas que foram pra Mônaco... pra mostrar o Festival de Monte Carlo, que foi o número que você passou pra elas, enfim... Você dirigiu o número e foi premiado, né?

ELSA Essa... esse giro de um braço na estufa era do bambu. Aí eu fiz um esqueminha pra elas fazerem no trapézio. Essa foto aqui, na esquerda... essa foi em Monte Carlo, no festival. [Risos] As famosas sequências... Aí tá a foto delas com o prêmio, que elas ganharam. Essa... esse prêmio era um palhaço com uma... ele tocando acordeom, e a bailarina sentada do lado dele, toda de louça, né? E esse foi entregue pela mão do próprio príncipe de Mônaco. E a outra é uma taça pelo número de melhor qualidade e classe, técnica e classe; que aí, inclusive do lado, tem um jornal que diz... tem um comentário aí das duas... a técnica e a classe delas. Aí elas saíram... foram maravilhosas as duas. A pequenininha tinha uma elegância na... no trapézio. Você pode ver por essa foto que tá aí do lado de onde tá o prêmio, na revista... ah, o “anjo” dela, sabe? A perninha ponta de pé esticadinha tudo... Era maravilhosa.

ZECA E o nome delas, você lembra, dona Elsa?

ELSA A portô era Ana Laredo e a volante era a Clézia Ribeiro. A Ana Laredo... eu encontrei ela na internet, no Face, e até hoje a gente troca ideia. A Clézia... nunca mais soube dela. A única coisa que fiquei sabendo é que ela virou missionária, mas não sei onde ela está.

ZECA E esse trabalho foi dentro do trabalho do circo social, não é, dona Elsa?

ELSA Isso! Do Enturmando circo-escola Grajaú.

ZECA Muito legal... é demais! Imagino que a senhora deve ter ficado feliz, né? De ver... um número que a senhora fazia com a sua irmã. Logicamente, foi adaptado alguma coisa...

ELSA Esse momento que a gente foi pra Monte Carlo eu lavei minha alma. Porque em 81 eu ia com minha irmã pra Monte Carlo, representando o Circo Atayde, com esse doble trapézio. Tínhamos tudo pronto, meu pai comprou toda... como fala... fez toda a manutenção do aparelho, cabo de aço, tudo novo. E aí a gente fez figurino, tudo novo. E na última deu... não sei qual foi o problema que deu, de visto, essas coisas... e a gente não foi. Então, a gente ficou sempre frustradas com isso, de não poder participar do festival. Então, quando a gente foi... quando eu fui agora com as meninas... como que lavou minha alma, sabe? De alguma forma, elas forneceram pra mim esse... essa... como diz... essa satisfação... essa alegria, né? É uma coisa que vou lembrar toda a minha vida, né? De poder estar em Monte Carlo, no festival. Mesmo que foi de escolas de circo, não de profissionais. Mas valeu, valeu muitíssimo.

ZECA Muito lindo. E também acho que... gente, dona Elsa continua, né? Porque eu converso com ela e ela fala: “ah, mas eu tenho que fazer tantos figurinos... ah!” ... Dona Elsa continua trabalhando ainda. Que é isso... eu acho que aparelhos, né? Enfim, faz trapézio... então é uma artista completa...

ELSA Isso aí também... Quando tava na OZ Academia, a Bel... Nós éramos professores e ela foi pegando os melhores alunos e montou um grupo pra vender o espetáculo. Então, eles iam pra um *resort*. E aí ela mandou fazer os figurinos... E aí chegaram como cinco e meia, 6 horas da tarde, e alguns vieram com defeito. E aí ela falou assim: “não, amanhã 8 horas da manhã a gente vai embora e o que que vou fazer agora? E a mulher já não vai me atender e nada...”. E, como eu fazia meus figurinos, cheguei e falei assim: “ah, se você quer, eu posso dar um jeito, pelo menos arrumar alguns”. Aí ela falou: “você pode?”; “eu posso, sim!”. Aí eu fiquei... eu me lembro que ela foi comprou pizza, ela sabe que eu gosto de tomar chá, aí ela comprou chá de hortelã, chá de camomila e chá preto. E tudo por uma noite de costura, magina. E comprou pizza... Bom... E ela falou... Aí eu costurei a noite inteira. Aí eu costurei, o meu filho treinava... porque ele ia trabalhar também... o Daniel. E aí eu concertei os figurinos tudo. E quando ela chegou, eram sete e meia, já tavam tudo pronto. Aí ela virou e falou assim: “Elsa, você não quer ser a minha costureira da OZ?”. Eu falei:

“sim”. Então, eu passava mais tempo na OZ do que na minha casa, porque às vezes a gente ia fazer os figurinos, varava a noite costurando e fazendo isso e isso. Mas também teve a fama porque a Bel falava: “ah, a dona Elsa faz figurino”, né? Aí, quando eu comecei a fazer uns aparelhos, ela falava assim: “ah, a dona Elsa faz aparelhos”. Então, foi espalhando tudo isso. E hoje em dia, graças a Deus, tenho minha clientela aí que pede pra fazer as coisas.

ZECA Agora, só pra... Última coisa que é legal comentar também é que a dona Elsa, ela tá na Fábrica de Cultura, não é dona Elsa? Quer falar um pouco pra gente? Daí depois eu vou abrir pras perguntas, se vocês tiverem alguma pergunta, assim... pra gente também não estender muito mais... é... Mas eu queria que você falasse, dona Elsa, sobre a Fábrica de Cultura, enfim... Qual que é o seu trabalho lá? Como é que são desenvolvidas as coisas lá?

ELSA É... lá na Fábrica de Cultura, né? Eu comecei na primeira Fábrica da Poiesis, que foi lá no Jardim São Luís. E assim, eu acho que, todo mundo que de repente aqui deu aula, a Bel, Maria Carolina, sabem que tem os talentos perdidos por aí nesse caminho, que são maravilhosos, né? E é o que eu digo, não necessariamente tem que ser tradicional pra ser um talento. Isso já vem de genética, sabe? Vem de dentro, né? E aí eles... é... es... é.... você topa com uns talentos e você fala assim: “caramba, esse menino nasceu pra fazer trapézio”. Eu comecei em 2012; fiz um ano em Jardim São Luís, que aí saiu aquele grupo que você falou... que eu te falei que fiz a... eles montaram e ganharam projeto e tudo. E aí depois, quando abriu Jaçanã, pedi transferência... que já era mais perto de casa, né? Lá eu já tenho 9 anos, né? Inaugurou e já tem 9 anos. E, assim, você encontra uns talentos incríveis. Mas infelizmente, assim, são poucos que... não porque não gostam, ou não querem, é porque infelizmente não podem, né? E não deixam... Eu... Faz 2 anos antes da... do... da pandemia, apareceu um rapaz, um menino, tinha 14 anos, Wanderson. Aí ele foi... eu comecei a ensinar coisas de trapézio, mas parecia que ele tinha nascido em cima de um trapézio, gente. Ele tinha uma postura, uma... as pernas esticadas, ponta de pé... tudo o que dona Elsa adora, ele tinha. E montou um trapézio maravilhoso, lógico, no limite dele e com pouco tempo, né? Aí, quando foi a mostra, ele foi... eu sempre faço os figurinos, tenho bastante figurino de criança, então eu sempre levo e eles usam os figurinos. Aí eu fiz um... tinha um figurino, um macacão azul e eu fiz umas mangas pra ele assim... ele entrou como um príncipe. Fez o número dele, assim, maravilhoso. A professora lá embaixo babando, né? O público aplaudindo. Dois dias depois, me

aparece chorando. E eu com a ideia de que ele ia ficar mais um ano para mandar pra um circo, que ele tinha tudo. Tenho mais um menino que tá pronto para ir pro circo. Aí, ele chegou chorando: “ai, dona Elsa, eu não convidei meus pais porque sabia que eles iam ficar bravos. Eles não sabiam que eu estava fazendo circo aqui na Fábrica. E aí alguém foi assistir ao espetáculo e contou pra meu pai. Aí meu pai falou assim que filho dele homem não abre de perna e não usa roupa colada. Ele me proibiu de fazer circo.”. Aí eu perdi um artista, sabe? Tinha outra menina... esse foi muito triste. A menina também... assim... volante de duple trapézio, fazia o que queria o rapaz com ela. Aí, parou de vir de uma hora pra outra. E eu pensando: “ai, essa é outra que vou encaminhar pro circo”. Aí você vai perguntando pra um, pra outro... eles chegam e falam assim: “ai, porque ela se apaixonou por um traficante. Aí, o traficante, sabe como é, dá dinheiro, dá o celular de última geração, correntinha de ouro... isso... aquilo...”. E ela saiu do circo... da aula de circo, pra morar com ele. Perdi outra artista. E assim, sabe? Eles têm capacidade. Têm talento. Muitos. Mas infelizmente os pais não entendem que ele, no circo, poderia chegar até na Europa e poderiam ajudar muito a família, como tem muitos artistas que estão no Soleil que saíram das escolas de circo, certo?

ZECA E é por isso que é importante a gente tá aqui também, né? Trazendo pra conversa, pra falar que o circo tem uma história grande, que são muitas possibilidades, né, dona Elsa?

ELSA Sim, sim.

ZECA Pra se perder o preconceito, né?

ELSA Quer ver... que eu conheço... tem o Gabriel; a Dani Rabelo, que a Bel conhece; tem o Nildo, que agora ele voltou, também esteve muito anos no Soleil; tem o Pedro, que está na Europa; o Jô que está na Europa, sabe? Estão bem de vida, estão trabalhando, ganhando, ajudando a família aqui no Brasil. O Gabriel... eles eram daqui de Guarulhos... ele começou lá na escola Guacuri... acho que era Guacuri. E aí ele depois foi pra Picadeiro, depois foi pra OZ, hoje ele tá no Soleil, acho que tem uns 10 anos, né? Comprou uma casa pra mãe, reformou a outra. A mãe tá bem de vida. Ele ajuda a família. E ele tá bem lá, entende? Mas os pais acham que fazer circo é ser palhaço, porque não entende que o circo tem muitas modalidades. Não é só ser palhaço, entende? Infelizmente... essa é uma divulgação que se faz muito na televisão. Os políticos brigando e o cara fala: “ah, eles são uns palhaços”. Caramba! Se fossem palhaços, não seriam políticos tão ruins, seriam artistas. Porque palhaço é

um artista, sabe? E é, assim, o melhor dos artistas, porque eles estão com uma mágoa muito dentro e estão fazendo você rir, entende? De repente faleceu um parente ontem, hoje ele tá no picadeiro fazendo você rir. Isso é muito mais valioso ainda, entende? Ai, já fui pra outro caminho...

ZECA Mas é isso, dona Elsa. É muito bom a gente compartilhar e mostrar que o circo é uma arte digna, né? Poxa, tantas histórias, tantas... a possibilidade de circular o mundo, sabe? Você falou de muitos países. Seja da sua família, seja dos trabalhos que você fez em outros países. É muita coisa, né? Então, tem uma potência que é do circo... é do circo. Gente, eu queria que vocês agora, que tivesse alguma questão...uma curiosidade, assim, querer saber alguma coisa, e quisesse perguntar, agora é o momento. Por que também, dona Elsa, como que tá sua bateria de celular? Que você tá falando do celular, né?

ELSA Tá pela metade, mas... tem um carregador aqui perto.

ZECA Pra não cair do nosso papo, né? É isso, pessoal. Se alguém quiser trazer uma pergunta pra dona Elsa... Assim, teria um monte mais de coisas pra trazer, pra perguntar pra dona Elsa, mas, enfim, quero saber também de vocês, se alguém tem uma pergunta. Se quiser pode levantar a mão aqui ou abrir o microfone mesmo, ou lançar no *chat*, enfim... Fiquem também à vontade antes da gente finalizar, que já é nove e sete.

ELSA Que aqui eu improvisei porque... Ai, meu Jesus. Foi bom você ter mencionado isso. Pronto, agora sim... Olha, tava 41%.

ZECA Pessoal, alguém tem alguma coisa, pra perguntar. A Rafa...