



CIRCO, EDUCAÇÃO E CONTINUIDADE: A CRIAÇÃO DA ESCOLA NACIONAL E A FORMAÇÃO DO ARTISTA NO BRASIL ENTRE 1975-1984

Gláucia Andreza Kronbauer¹
Maria Isabel de Moura Nascimento²

Resumo

O circo é um espetáculo que congrega sob a lona, em um picadeiro circular, diversas manifestações artísticas produzidas pela humanidade ao longo de sua história. Sua organização tem na família elemento central, na itinerância um modo de vida, e na criança a garantia de sobrevivência. Durante a história das mulheres, homens e crianças circenses no Brasil, os distintos modos de fazer circo eram transmitidos de geração para geração no seio familiar, em processos de continuidade. Em certo contexto, no entanto, começaram a surgir instituições escolares específicas para a formação de artistas, como é o caso da Escola Nacional de Circo (ENC). De caráter estatal e primeira do tipo na América Latina, foi inaugurada no dia 13 de maio de 1982, no Rio de Janeiro. O objetivo deste trabalho foi analisar as transformações nos modos de vida no circo e, conseqüentemente, nos processos educativos do artista que condicionaram a criação da Escola Nacional de Circo na década de 1980.

Palavras-Chave: Circo. História da educação. Educação. Trabalho. Continuidade. Ditadura Militar no Brasil.

CIRCUS, EDUCATION AND CONTINUITY: THE NACIONAL SCHOOL CREATION AND THE ARTIST FORMATION IN BRAZIL

Abstract

The circus is a spectacle that congregates under the canvas, in a circular ring, diverse artistic manifestations produced by the humanity throughout its history. Its organization has in the family central element, in roaming a way of life, and in the child the guarantee of survival. During the history of Brazilian circus women, men and children, the different ways of living circus were transmitted from generation to generation in the family, through a continuous processes. In a certain context, however, specific school institutions for the training of artists began to emerge, such as the National Circus School (ENC). It's a State-owned and the first of its kind in Latin America. It was inaugurated on May 13, 1982, in Rio de Janeiro. The objective of this work was to analyze the transformations in the circus ways of life and, consequently, in the educational processes of the artist that conditioned the creation of the National Circus School in the 1980s.

Keywords: Circus. History of education. Work. Continuity. Militar Dictatorship in Brazil.



INTRODUÇÃO

A Escola Nacional de Circo, única de caráter oficial da América Latina, está completando o seu segundo aniversário. E se rejubila por ter atingido, nesse período, parte substancial de seus objetivos.

O picadeiro está em festa, a emoção nos envolve, a vida sai engrandecida e o mundo mágico preservado. (ESCOLA NACIONAL..., 1984, p. 2, grifo nosso).³

Os trechos anteriormente citados foram retirados do convite de formatura da primeira turma do curso de Iniciação às Artes Circenses - 1ª fase do curso seriado – no ano de 1984. Trinta e um anos depois, em 02 de abril de 2015, o Ministério da Educação – por meio da Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica, no ato representada pelo Prof. Paulo Roberto de Assis Passos, Reitor do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – reconheceu o Curso Técnico em Arte Circense, na modalidade subsequente, promovido pela Escola Nacional de Circo.

De fato, este não é o tema do presente trabalho. Temos a intenção de apresentar a Escola Nacional de Circo a partir da sua criação, na década de 1980. Entretanto, como todo aquele que compreende que os acontecimentos não estão isolados no tempo e no espaço, acreditamos que relatar que uma *ESCOLA* com mais de trinta anos de atividades, reconhecida internacionalmente pela formação de artistas de excelência, finalmente consegue ter um curso técnico reconhecido pelo Ministério da Educação, não é apenas contar um fato. É, acima de tudo, compreender que o Circo não se faz necessariamente por relações formais, por contratos, por documentos que reconheçam suas ações.

O Circo se constitui no viver cotidiano enquanto humanização. É no dia a dia da lona que o artista se faz, no aprender técnicas que se confunde com o aprender a ser humano. Neste sentido, o espetáculo aparece como resultado da própria existência. A vida no Circo é um processo educativo constante.

Ainda assim, certo dia, o Circo foi para a Escola...

ESCOLA NACIONAL DE CIRCO – PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

O texto que aqui se inicia é resultado de uma pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Ponta Grossa, PR, na linha de “História e Políticas Educacionais”. Abordou como tema central a transformação dos processos educativos circenses no Brasil, especificamente a partir da criação da Escola Nacional de Circo (ENC) em 1982, sendo esta uma instituição estatal que se mantém até hoje sob tutela da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Esta pesquisa integra o conjunto de ações desenvolvidas pelo grupo de Estudos e Pesquisa “História, Sociedade e Educação - HISTEDBR”, com o intuito de reconstituir a história das instituições escolares e preservar/ recuperar importantes acervos para a história da educação no Brasil.



Em estudo realizado por nós sobre a produção acadêmica relativa à ENC foi encontrada apenas uma dissertação de mestrado se ocupou especificamente da ENC. (KRONBAUER; NASCIMENTO, 2013). De autoria de Rosa Maria Ramos. (RAMOS, 2003), constava de uma breve descrição sobre a fundação da escola, e procurava atentar com mais afinco à organização curricular, sua estrutura física, o perfil dos alunos, o corpo docente, entre outros, no período de realização da pesquisa.

As primeiras escolas de circo surgiram no Brasil nas décadas de 1970/80. A primeira delas foi a Academia Piolin de Artes Circenses, instituição estatal fundada em São Paulo em 1978, mas que em 1983 já havia fechado suas portas. (ABREU; SILVA, 2009). Nos anos seguintes surgiram a ENC, criada pelo Governo Federal (1982, Rio de Janeiro), o Circo Escola Picadeiro (São Paulo, 1984) e a Escola Picolino de Circo (Salvador, 1985). (ABREU; SILVA, 2009).

Esse movimento se ampliou consideravelmente e, atualmente, o Brasil possui centenas de escolas de circo, espalhadas por todas as regiões e que carregam um conjunto de aspectos distintos daquele da formação profissional. Podemos encontrar escolas com foco em ações sociais e comunitárias direcionadas a jovens e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, espaços de vivências em atividades circenses como academias de ginástica, escolas profissionalizantes, entre outras.

A ENC, objeto deste estudo, é a única instituição mantida diretamente pelo Governo Federal por meio da FUNARTE e se consolidou como uma forte representante dos artistas circenses no país, em um cenário de complexificação das relações e de regulamentação do trabalho do artista. Mas não foi apenas a força da lei que levou a esse movimento. A história do Circo no Brasil e no mundo, as novas configurações assumidas e a busca por sobreviver entre uma gama de opções de entretenimento e novos modos de vida no século XX, certamente influenciaram o surgimento das escolas de circo.

O circo tinha na família um de seus valores institucionais essenciais. (COSTA, 1999). As mesmas pessoas responsáveis por elaborar o espetáculo, ensinavam e treinavam as técnicas (os mais velhos ensinavam os mais jovens), divulgavam as apresentações, cobravam os ingressos, atuavam no espetáculo (em diferentes números), entre outras atividades do cotidiano da lona. A criança simbolizava a certeza de continuidade e, por isso, a preocupação com a sua educação e formação artística era central para todos os membros de uma companhia – ensinavam a ser artista, bem como os conhecimentos necessários para viver no circo. (SILVA, 1996).

Mas, algo mudou e, em certo momento, as relações intergeracionais não supriam mais a necessidade de formação de artistas e a garantia de sobrevivência do circo, que, para alguns, passou a enfrentar uma crise. (TORRES, 1998). Partindo dessa observação, surgiram alguns questionamentos: por que o circo precisou de uma escola profissionalizante para garantir sua continuidade? Quais os condicionantes que impulsionaram e permitiram a criação da ENC?



Por isso, o objetivo deste trabalho foi analisar as transformações nos modos de vida no circo e, conseqüentemente, nos processos educativos do artista que condicionaram a criação da Escola Nacional de Circo na década de 1980. Abordaremos especificamente as questões relacionadas ao contexto de criação e à organização pedagógica da Escola Nacional de Circo, como parte de uma política nacional de apoio aos circos que pretendia reverter (ou, pelo menos, amenizar) a situação de descaso por parte do poder público em relação aos circenses. Serão, assim, discutidos dois fatores basilares apontados pelas fontes como causas para a crise que estava sendo enfrentada pelos circos brasileiros: a escassez de terrenos para montagem dos circos nas grandes cidades, e a falta de artistas qualificados, uma vez que as crianças descendentes das famílias circenses estavam deixando o picadeiro.

Essa história será contada por muitas histórias contadas por fontes diversas, afinal, a história do Circo está escrita na lona! Serão fontes para a pesquisa biografias de artistas circenses, teses e dissertações sobre o tema, documentos da época da criação da escola, leis, projetos, regulamentos, entrevistas, relatos de quem viveu o período e contou para outro alguém, comentários informais que surgiram quando tocava no assunto, imagens, reportagens, entre outros. Para as fontes primárias, estabelecemos o período entre 1975 e 1984, o que corresponde ao ano de aprovação da Política Nacional de Cultura que possibilitou novas ações no MEC e foi o ponto de partida para as políticas de apoio ao circo, e o ano em que a primeira turma de alunos da ENC concluiu o curso de iniciação nas artes circenses, respectivamente. Para fins de identificação das fontes primárias utilizaremos o recurso *itálico* ao apresentá-las no texto, que também diferenciará estas das fontes secundárias – as fontes serão descritas em notas. Além disso, os títulos de seções serão apresentados com elementos de fontes primárias.

OS OPERÁRIOS DE UM OFÍCIO APAIXONANTE⁴

Como deixar morrer uma arte que faz as delícias das crianças e acalenta as melhores lembranças de nossos avós? Uma arte que, no Brasil, teve figuras legendárias como o imortal Piolim, Benjamin de Oliveira, Arrelia, os Queirolo, os Olimecha, os Temperani, os Savalla e tantos outros? (SERVIÇO BRASILEIRO..., 1984, p. 1, grifo nosso).

O circo se espalhou pelo território nacional apresentando suas variedades nas comunidades rurais, nas pequenas vilas e fazendas e nos grandes centros urbanos. Desde pequenas companhias de circo-teatro até empresas circenses maiores, sua organização social no século XX se manteve, em grande medida, edificada sobre o núcleo familiar⁵. Entre os elementos que garantiram a sua sobrevivência, são apontados por Costa (1999) valores como a tradição, a família, a maestria, a itinerância e, como eixo que conjuga todos eles, o conhecimento. Transmitir para as novas gerações as técnicas, o trabalho, os modos de se fazer circo sempre foi determinante para a sobrevivência da instituição.

Contudo, o circo da década de 1970 parecia estar em crise. Declarações feitas por Luiz Olimecha, Antolin Garcia e Franz Tihany, entre outros circenses, mas também pelos entrevistados nesta pesquisa, apontam para dois problemas centrais enfrentados pelas



companhias circenses naquele período: 1) ausência de espaços adequados para a instalação dos circos nos centros urbanos; 2) escassez de profissionais brasileiros qualificados⁶.

O primeiro deles estava diretamente associado ao crescimento desregulado dos centros urbanos que se formaram em decorrência do desenvolvimento econômico pelo qual o país passara nas décadas de 1950-60. Após um período de ampla expansão urbana, as cidades não possuíam mais terrenos disponíveis em locais de fácil acesso e de visibilidade, e que cobrassem aluguéis viáveis para a instalação dos circos. Fato ilustrativo foi-nos relatado por Jamelão: quando trabalhava no Circo Garcia, na época de criação da ENC, foram obrigados a deixar o Rio de Janeiro, pois na Praça Onze, tradicional ponto de instalação de circos, seria construído o camelódromo⁷: “*Eu tava no Circo Garcia. Então na época não podia armar mais circo na Praça Onze. [...] o terreno que era nossa base na Praça Onze foi desbancado pra circo, ia ser o camelódromo na época*”. (Jamelão, informação verbal, grifo nosso)⁸. Ou seja, se Rubem Ludwig inaugurou o picadeiro do Circo-Escola Nacional 1982 (FOLHA DE ..., 1982) como parte da política nacional de apoio aos circos, dois anos mais tarde o mais tradicional espaço circense do Rio de Janeiro seria desocupado para a construção de um centro de comércio.

Para dificultar a situação, a concorrência com outras formas de entretenimento, como a televisão e os eventos esportivos, deixou muitos circos à beira do obsoleto. “*A sociedade do consumo, do lucro e da concorrência, com sua tecnologia sofisticada mas alienada, entretanto, passou a maquinizar contra o futuro do circo*”. (O POVO, 1984, grifo nosso). Conforme ressaltou Luiz Olimecha, em entrevista ao Jornal da Merck, “[...] *o lazer é o primeiro item que se corta do orçamento, e que a televisão toma conta das noites*”. (JORNAL DA ..., 1985, grifo nosso).

O segundo problema, a falta de profissionais qualificados, estava vinculado à impossibilidade de contratar artistas estrangeiros, em função da alta do dólar e das dificuldades econômicas do período e, também, ao afastamento das crianças circenses do picadeiro. Na tentativa de explicar esse último movimento, abordaremos alguns aspectos que envolviam a vida do circense da segunda metade do século XX, a partir dos depoimentos e da literatura sobre o tema, bem como os conhecimentos necessários e as distintas formas de vínculos trabalhistas. Advertimos que estas não são as únicas razões que motivaram as crianças a deixarem o circo e buscarem outros modos de vida, mas quando consideramos o depoimento de Luiz Olimecha a seguir, certamente foram fatores intervenientes nesse processo.

As mulheres de circo trabalham até explodir e as crianças não tem infância; elas trabalham de noite e ensaiam de dia. [...] O estudo das crianças é outro problema. Apesar de haver uma lei assinada pelo presidente Dutra que prevê matrícula aberta em qualquer cidade para criança de circo as escolas põem os maiores empecilhos para recebe-las. (CORREIO DO ..., 1979, grifo nosso).

Para melhor compreender essas relações, analisaremos o circo como trabalho, considerando que ele é uma atividade criadora que atende às necessidades estéticas humanas e tem, conseqüentemente, valor de uso atribuído: “[...] trabalho artístico é um trabalho concreto e, como tal, produz um valor de uso: satisfaz uma necessidade humana (de



expressão, afirmação e comunicação através da forma dada a um conteúdo e a uma matéria num objeto concreto-sensível)”. (VÁZQUEZ, 2011, p. 98).

O circo da década de 1970 passava por movimentos de mudança que não foram homogêneos para todas as companhias em todo o território nacional. Por isso, as informações apresentadas e analisadas não excluem diversidades que por algum motivo deixem de ser contempladas. O trabalho no circo era diverso: o circo que se orgulhava de manter suas raízes na cultura popular era também aquele que buscava interagir com a cultura massificada e atrair “consumidores” por meio da sua inserção na televisão e no rádio. O palhaço Carequinha e o apresentador Chacrinha são importantes exemplos das novas formas de se mostrar o circo em parceria com a televisão.

Podemos observar que certa complexificação das relações com a divisão social do trabalho (artistas, roteiristas, diretores, cenógrafos, estilistas, administradores, camareiros, maquiadores, entre outros) passou a se tornar mais evidente entre as companhias. Essa é uma das características da modernização e do modo de produção capitalista, fundamentadas em modelos fordistas de racionalização do sistema produtivo, incrementado por novos elementos descritos como “pós-fordistas”: força de trabalho capacitada e polivalente, ou “[...] especialização flexível”⁹. (ANTUNES, 2002, p. 23).

Alguns aspectos dessa organização já estavam presente no Brasil desde o século XIX, em menores proporções, mesmo em circos familiares. Contudo, mesmo nas grandes companhias brasileiras do século XX, como o Circo Garcia, o Tihany, o Olimecha, os Irmão Queirolo, o Orlando Orfei, entre outros – nas quais encontramos uma complexa divisão social e especialização do trabalho e muitos profissionais contratados “de fora” – o cerne da empresa ainda é a família. A característica familiar não exclui o aspecto empresarial. (COSTA, 1999).

Havia pequenas companhias, das quais muitas acabaram sucumbindo à concorrência, ou sobreviviam da presença de espectadores de baixa renda em regiões marginalizadas dos grandes centros urbanos e comunidades rurais. George Laysson, professor da ENC, em entrevista apresentada na obra de Antônio Torres, afirmava que “*O circo está acabando no Brasil. Menos no Norte e Nordeste, ressalva. [...] o povo não tem opções de lazer como nas grandes cidades, onde há também a falta de espaços para a montagem dos circos*”. (TORRES, 1998, p. 44, grifo nosso).

Mesmo com certa burocratização das relações, em muitas companhias, grandes ou pequenas, os contratos de trabalho se davam pela palavra dita. Poucas eram aquelas que realmente assinavam vínculos formais de trabalho, muitas vezes só o faziam motivadas pela presença de fiscalização em algum local onde a companhia se apresentaria ou, ainda, em função de viagens para fora do país: “[...] *foi daí que eu descobri que era artista, nem sabia que era artista, aí veio o cartão do PIS, foi no teatro. Deu uma blitz lá e o cara foi obrigado a registrar todo mundo*”. (Walter, informação verbal, grifo nosso)¹⁰.

Mesmo assim, os entrevistados afirmam que os acordos verbais eram suficientes para garantir que a companhia e o artista cumprissem sua parte. “*Pagava certinho. Não era nada*



assinado, só teve um que fez um contrato. Tudo verbal. Funcionava, não pagava 13°, nada disso. Mas dava bem". (Walter, informação verbal, grifo nosso). Em relação ao artista, se faltasse ao espetáculo o valor era descontado do seu salário, se entrasse atrasado, pagava multa ao dono do circo: "[...] *era tudo muito organizado*". (Delisier, informação verbal, grifo nosso)¹¹.

Além disso, a ampla rede de comunicação que o circo formou pelo país, permitia o reconhecimento do artista sem a necessidade de comprovação formal. Uma vez que o artista fosse um circense, por laços consanguíneos ou por sua incorporação ao universo do circo, ele tinha a possibilidade de transitar entre as companhias, permanecer um longo tempo em alguma, ou estar em uma companhia a cada temporada e todos saberiam da qualidade do seu trabalho; ele era "da família". De maneira semelhante, os empresários que não pagavam corretamente e os artistas ruins ficavam amplamente conhecidos no meio circense.

"*Ramona*" era o termo empregado para identificar os caloteiros. Walter nos relatou que havia um certo Abílio, conhecido como o "Rei da Ramona". Segundo ele, nos cachês parte do pagamento era efetuado no ato do contrato e o restante era anotado em um pedaço de papel, um vale, para ser compensado depois do espetáculo. Muitos artistas acabavam com os bolsos cheios de papelotes e nenhum dinheiro.

Os contratos de trabalho no circo se davam, em geral, de duas formas: por temporada ou por cachê. Quando o artista ou *troupe* viajava com uma companhia por certo período, eram contratos com pagamento semanal: "*Quando viajava com o circo, mesmo sem trabalhar, recebia. Se ficasse duas semanas sem trabalhar, recebia também, porque o que rezava era o contrato*". (Delisier, informação verbal, grifo nosso). Este relato de Delisier reflete, de certa forma, uma concepção de trabalho como produto acabado, o que desvalorizava a atividade artística como um processo contínuo e permanente – o fato de receber mesmo em dias que não havia espetáculo soa em seu depoimento como um privilégio. "Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma" (FISCHER, 1983, p. 14), o que demanda conhecimento de técnicas, criação, treinamento, organização do material, entre outros. Ela comenta sobre os dias que não havia espetáculo, em que o artista não se apresentava, como dias de "não trabalho" e, conseqüentemente, em muitas companhias eram dias sem remuneração.

A precarização do trabalho do artista circense pode ser mais claramente evidenciada na segunda forma de contrato que vigorava nos circos na segunda metade do século XX. O "cachê" era uma relação de trabalho na qual o artista ou *troupe* era contratado para poucas apresentações – neste caso, eram artistas que residiam ou estavam em cidades próximas de onde o circo iria se apresentar e recebiam por espetáculo realizado. O cachê era mais instável, pois se por algum motivo não acontecesse o espetáculo os artistas não recebiam.

Cachê é assim, se trabalha recebe, se não trabalha fica sem [...] você vai lá no espetáculo, trabalhou, recebe, não teve espetáculo, não recebe [...] A vida era muito difícil para o artista que vivia apenas de cachê. Para aqueles que viajavam, que tinham contrato, era diferente. Recebia por semana, ou por quinzena. (Walter, informação verbal, grifo nosso).



Por outro lado, muitos artistas optavam pelo cachê justamente em função de ser um vínculo mais flexível. Permitia que o artista atuasse em clubes, nos quais o valor pago era superior, e na televisão. Neste caso, o cachê possibilitava fixar residência e ganhar um “bom dinheirinho”, mas era necessário manter uma reserva para os tempos em que não trabalhava.

Essa transitoriedade das relações com uma companhia específica demandava uma organização específica, tanto por parte da companhia quanto por parte do circense. De acordo com Costa (1999), havia algum benefício para ambas as partes: para a empresa não configurava vínculo trabalhista; para o artista permitia buscar melhor remuneração e melhores condições de trabalho. A facilidade de deslocamentos pelo território brasileiro e a possibilidade de transitar entre vários circos sem muitas contratuais, manteve o circo afastado dos impostos e registros trabalhistas.

Esse emprego relativizado da legislação, por um lado, dava ao circo certa mística de liberdade e solidariedade, e sua prática perdurou mesmo depois da aprovação da Lei do Artista. Dava a impressão de que, no circo, estava-se menos preocupado com os lucros e mais preocupado com o reconhecimento advindo do esforço e da qualidade do trabalho artístico. Em contrapartida, valores como a “vocação”, o “amor pela arte” e a “cumplicidade” podem esconder a precarização das condições de trabalho estabelecidas, uma vez que aquilo que se faz “por amor” não é considerado trabalho. Mesmo sob uma perspectiva materialista, a valorização do trabalho artístico é um aspecto de difícil discussão, pois: por um lado, o trabalho assalariado parece contraditório   arte.

Como não se pode aplicar uma medida ou critério quantitativo na valorização de seu produto, o trabalho artístico não pode ser reduzido a trabalho abstrato. Por sua essência, por seu caráter individual e irrep t vel, não se deixa reduzir a este último. Cada obra de arte vale por si mesma, por suas determinações específicas, qualitativas, e, por isso, não pode ser comparada fazendo-se abstração de suas qualidades est ticas. A transformação do trabalho artístico em trabalho assalariado se encontra, pois, em contradição com a essência da criação artística, já que, por sua natureza qualitativa, singular, o trabalho artístico não pode ser reduzido a uma parte do trabalho geral abstrato. [...] a arte é afetada negativamente em sua essência, isto é, em sua natureza criadora, quando o artista freia ou limita sua necessidade interior de criação em favor de uma exigência externa. (VÁZQUEZ, 2011, p. 99).

Ignora-se, assim, que o artista está imerso em um mundo no qual as condições materiais concretas para sua existência são providas pela aquisição de mercadorias por meio de recursos financeiros. Quando vivemos em uma sociedade na qual uma classe social garante a sua subsistência por meio da venda de sua forçá de trabalho e, essa mesma classe não considera sua atividade laboral como tal, ela acaba perdendo o direito de ser dignamente remunerada.

Por mais que a estrutura produtiva brasileira não determinasse, necessariamente, as relações de trabalho dentro da instituição circense, ainda assim, artista, capataz e proprietário viviam em uma sociedade capitalista e estavam sujeitos aos seus condicionantes. Muitas companhias faliram, muitos artistas viveram seus tempos de atividade na miséria ou mesmo tendo sua “majestade” reconhecida, tiveram sérias dificuldades em garantir uma renda



mínima quando inativos. Entre os artistas que entrevistei, por exemplo, muitos pagaram a Previdência Social como autônomos e hoje estão aposentados, outros conseguiram se aposentar por causa de seu trabalho como professores na ENC. Poucos são aqueles que conseguiram comprovar seu tempo de serviço como artistas e reconhecer sua atividade realmente como um trabalho.

O INPS só conta para a aposentadoria o trabalho feito a partir dos 14 anos de idade – Explica Olimecha – Estou com 37 e comecei a trabalhar aos 6. Para me aposentar teria de trabalhar 35 anos, mas como? Depois de certa idade um trapezista não pode mais continuar... (CORREIO DO ..., 1979).

“Eduardo Temperanni, que nos anos quarenta atingia o apogeu de sua carreira como artista, celebrizou-se. “[...] não conseguiu receber uma aposentadoria digna e morreu aos 90 anos no Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro. Mas jamais perdeu a majestade”. (COSTA, 1999, p. 94).

Em relação aos recursos financeiros, enquanto a companhia estava preocupada em manter suas condições de existência e de produção do espetáculo, cada artista se concentrava, primeiramente, nos elementos necessários a sua sobrevivência e a execução do seu número. Os recursos arrecadados pelo circo deveriam garantir ambas as situações. Em companhias maiores havia mais recursos e a especialização das tarefas ficava evidente: “*O artista tradicional mesmo, de origem de artista circense, nem entende muito de montagem. Ele entende de montagem dos seus próprios aparelhos, onde ele apresenta seus trabalhos*”. (Jamelão, informação verbal, grifo nosso). Muitos peões¹² eram contratados no local, havia os artistas, o pessoal da capatazia, o diretor artístico, o secretário, entre outras funções. Em circos pequenos o proprietário montava a lona e apresentava o espetáculo, o baleiro era artista.

Essa realidade mostra que o artista circense no século XX precisava construir uma gama vasta de conhecimentos. Assim como precisava dominar aspectos técnicos de execução do seu número ou de organização de um espetáculo, ele precisava estar atento às regulamentações, impostos, leis trabalhistas – ou formas de subvertê-las, precisava saber todas as questões burocráticas que envolviam o seu trabalho. Ignorando diferenças regionais, em um país que nos anos de 1920 contava com 71,2% de sua população analfabeta¹³, no circo era inadmissível um artista que não soubesse ler e escrever, uma vez que, além das acrobacias, malabares, equilíbrios, ele precisava ler e interpretar textos para o teatro, conhecer a legislação, compor músicas e tocar instrumentos.

A educação como forma de perpetuação desses conhecimentos e dos modos de produção da vida no circo acontecia de forma integrada ao processo de trabalho, no convívio intergeracional. As crianças eram o futuro, as únicas portadoras daquele conhecimento construído no processo de produção da vida e transmitido oralmente entre as gerações. (SILVA, 1996).

Dessa maneira, a separação entre o trabalho e a educação era imperceptível, diferente do que acontecia no capitalismo brasileiro em construção. Se admitimos que *ser humano* não é uma “dádiva natural”, mas sim um processo de construção, de transformação da



natureza, então, a condição humana é o próprio trabalho. Mas, ao mesmo tempo em que o trabalho produz a existência, ele ensina a produzi-la. Podemos dizer que em sociedades comunais, nas quais o trabalho e a educação acontecem concomitantemente, no próprio ato de produção da existência, não é possível separar esses dois elementos. (SAVIANI, 2007). No circo “[...] o espaço da casa é o espaço do trabalho. Vida pessoal e vida do trabalho estão irremediavelmente unidas e misturadas. Sua herança arcaica vincula o trabalho à vida e os torna um todo indissociável”. (COSTA, 1999, p. 119).

Por isso, a criança era introduzida nesse universo desde muito jovem, para garantir que, depois de adulta, tivesse condições de dar continuidade à instituição circense. Esse é um dos aspectos que se tornou uma questão polêmica desde as primeiras iniciativas de se ordenar o trabalho no Brasil. Conforme analisou Erminia Silva, em 1927, o Congresso Nacional e o Presidente da República instituíram o Código de Menores (Decreto nº. 17.943-A), que previa a proibição de qualquer atividade laboral aos menores de 12 anos, de trabalhos fatigantes ou que ofereciam riscos à “saúde, à vida, à moralidade” aos menores de 18 anos. Excetuavam-se situações em que o trabalho do menor fosse indispensável à subsistência da família e, em caso de companhias de espetáculo, a atuação de menores era permitida com autorização dos pais ou responsáveis, desde que os menores não trabalhassem em mais de um espetáculo por dia. (SILVA, 2016).

Novamente, o que constatamos foi que a tentativa de ordenação legal das diversas esferas do trabalho assumia outros contornos nas instituições circenses. As crianças trabalhavam como aprendizes desde muito cedo. Nos currículos Vitae dos primeiros professores da ENC, em reportagens da imprensa da época e nos relatos dos entrevistados aparecem idades entre 5-7 anos como referência para a primeira vez que entraram no picadeiro. Walter, que nasceu em 1931, relatou-me que entrou no picadeiro pela primeira vez com cinco anos de idade. Na época, havia um número realizado ao final do espetáculo, que se chamava “Árabes”. Neste número, todos os artistas da companhia, inclusive as crianças que não haviam participado de outros números, entravam no picadeiro e executavam alguma acrobacia, desde cambalhotas até saltos mortais.

Nos grandes centros urbanos, onde a fiscalização era mais rígida, os circos buscavam uma licença especial para o trabalho das crianças. Além disso, na maioria das vezes elas não atuavam nos espetáculos noturnos, apenas nas matinês “*E não podia, porque naquela época era proibido trabalhar criança. Se você trabalhasse era nas matinês*”. (Delisier, informação verbal, grifo nosso). Quando trabalhavam em espetáculos noturnos, as crianças participavam dos números que aconteciam antes das nove horas e seu pai, ou o dono do circo, solicitava uma autorização especial para o Juizado de Menores.

Havia a situação de moradia concernente com o modo de vida itinerante. Em circos pequenos, na primeira metade do século XX, a situação era bastante precária, moravam em barracas, com banheiros coletivos adaptados e sem conforto. “*Antigamente... antigamente numa barraca se podia viver. Hoje queremos ar condicionado dentro de um trailer. Hoje temos a possibilidade de viver melhor. Depois de ter um banheiro a gente não quer mais tomar banho de caneca*”. (JUSI; KAPER; MACHADO, 1978, arquivo de áudio).



Já nas companhias em que trabalharam os entrevistados desde a década de 1940, pareceu-nos que as perspectivas eram mais otimistas. Delisier e Walter relataram que em alguns circos, o secretário¹⁴ providenciava a estadia dos artistas e uma parte do valor era descontada da sua remuneração. Os artistas tinham a opção de manter a remuneração integral e assumir a responsabilidade por sua estadia, o que parecia interessante para muitos – alugavam casas ou ficavam em pensões de menor custo do que o hotel e conseguiam economizar algum dinheiro. Quando optavam por morar em trailer, junto à companhia, cada artista se responsabilizava pela sua moradia, que precisava estar de acordo com o nível e a estrutura da companhia. *“Barraca não, tinha que ser trailer, e trailer bom. [...] O dono do circo não tem nada a ver com isso, ele só não quer um trailer sem pintura. Tinha que ser um senhor trailer, um trailer bom”*. (Delisier, informação verbal, grifo nosso). *[...] moravam num ônibus monobloco com todo conforto que às vezes tem apartamento, casas chiques que não tem”*. (Pirajá, informação verbal, grifo nosso)¹⁵.

Com certos confortos, mulheres, homens e crianças carregavam em seu destino as dificuldades da inconstância, da instabilidade, da incerteza. Outro problema, como pudemos perceber, estava relacionado com o acesso à educação formal, às escolas e às universidades, uma vez que a lei do artista não foi suficiente para impedir as escolas de colocarem restrições à matrícula de crianças de circo e as mudanças constantes de lugar dificultavam a continuidade dos estudos. O circo sobrevivera até aquele momento devido a sua capacidade de reproduzir os modos de vida a partir da perpetuação dos conhecimentos dentro da própria instituição circense. Essa organização familiar ocorria independentemente das características da companhia – grande ou pequena, rica ou pobre – e tinha na criança o elemento central de continuidade. (SILVA, 1996). A criança, nascida e criada no circo, aprendia tudo o que era necessário para a produção da vida e do espetáculo. *“Você, quando é criança, a primeira coisa que aprende é a parada de mãos. Depois aprende solo, cambotinha pra frente, pra trás, flip-flap, rondada flip-flap, mortal... meu pai segurava”*. (Walter, informação verbal, grifo nosso). Sendo assim, a educação das crianças era de responsabilidade de todos – criança alguma ficava órfã no circo. (SILVA, 1996).

Mas, a partir da segunda metade do século XX, o cenário começou a mudar. Muitos empresários e patriarcas circenses viram seus filhos se afastarem dos picadeiros para estudar em escolas e universidades. A pesquisadora Erminia Silva é, ela própria, exemplo disso. Descendente da família Silva (Vassilnovich), em idade escolar foi morar com parentes que possuíam residência fixa, para estudar em busca de um futuro diferente. Descreve na apresentação da sua dissertação de mestrado como essa ruptura¹⁶ aconteceu com ela e muitos de seus primos: *“Meu pai afirmou em entrevista ‘...não queríamos que vocês aprendessem nada no circo porque depois nós não conseguiríamos mais tirá-los de lá”*. (SILVA, 1996, p. 3). Muitos circenses se casaram com pessoas de fora do circo, que não queriam que seus filhos seguissem no picadeiro.

No Natal, nós liberávamos os filhos para passar os feriados com os avós que não eram de circo. As esposas e cunhadas tinham ensino superior, então não abriam mão de que os filhos fizessem primeiro e segundo grau, cursinho e universidade, mesmo que fossem artistas. Os avós discriminavam o circo, diziam que aquilo não era vida, estavam sempre viajando, moravam em um trailer, e quando os filhos



voltavam dos feriados, já voltavam com aquela lavagenzinha cerebral. (Pirajá, informação verbal, grifo nosso).

Em suma, as condições de vida e de trabalho fizeram com que muitas crianças desistissem ou fossem tiradas do circo, fazendo com que o principal fator de continuidade se perdesse em meio aos confortos e confrontos do mundo moderno. Seja por vontade dos pais, de familiares não circenses ou das próprias crianças, o fato é que todos os filhos dos entrevistados, essa nova geração de descendentes do circo, concluíram o ensino superior, no entanto, poucos se tornaram artistas. Tal situação levou a instituição circense à buscar novas alternativas para a formação e a qualificação de artistas para além dos limites do picadeiro.

CRIADA A ESCOLA NACIONAL DE CIRCO (GRÁTIS)¹⁷

Ainda na década de 1970, procurando, além de alternativas de sobrevivência, legitimar e formalizar os conhecimentos originários da lona para a qualificação da sua força de trabalho enquanto valor de troca no sistema capitalista, os artistas começaram a se organizar. Nesse contexto, entidades como o Sindicato dos Artistas passaram a ter circenses entre seus representantes e surgiram as primeiras iniciativas para a criação de escolas de circo no Brasil.

Cabe mencionar que, no período que antecedeu a criação da ENC, o país viveu aspectos bastante peculiares de sua história: a ditadura militar tinha a sua frente Ernesto Geisel, presidente cuja missão era preparar o país para a abertura política em uma nova fase de desenvolvimento econômico. (SILVA, 2001). Com Ney Braga a frente do Ministério da Educação e Cultura – MEC, suas ações incluíram práticas renovadas para a área, com a Política Nacional de Cultura de 1975, a criação da Lei Federal n. 6.533/1978, que dispunha sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, a reestruturação do MEC e a criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN.

A ampliação na estrutura do MEC refletiu a intenção de abranger as mais diversas formas de manifestação cultural, ampliando significativamente seus instrumentos de disseminação ideológica. De certa forma, assim como se ampliaram os investimentos e as manifestações culturais contempladas pelas políticas de cultura, ampliou a influência dos ideais hegemônicos expressos na PNC-1975. Como aponta Marx, o pensamento dominante de uma época é o pensamento da classe dominante, ou seja, a classe que domina a produção material da vida é a mesma classe que regula o pensamento hegemônico desta época, a ideologia como uma concepção de mundo que atende os interesses dessa classe. (ENGELS; MARX, 2007). Neste cenário, a contemporaneidade e a itinerância do circo seriam importantes instrumentos para atender e disseminar a ideologia burguesa do período e a garantia de sobrevivência dessa instituição se tornou foco das políticas para a cultura.

Por intermédio da relação que se estabelecia com o governo e frente ao cenário amplamente favorável à produção cultural brasileira, promovido pela Política Nacional de Cultura de 1975, inaugurou-se uma política de apoio aos circos¹⁸ que resultou, entre outras

ações, no “Projeto Circo”. (Ministério da Educação e Cultura, 1977). Este documento tratava da criação da “1ª Escola Circense da América Latina”. Com o timbre do Ministério da Educação e Cultura, mas sem assinaturas, “especificava a utilização de um terreno, para a construção de um complexo circense na Praça da Bandeira, Rio de Janeiro”. O Projeto Circo veio trazer alternativas para minimizar os principais problemas que o circo vinha enfrentando.

Os circos permanentes do SNT contemplariam, além da lona, do picadeiro e de todos os equipamentos necessários a realização do espetáculo, a construção de alojamentos, refeitórios, espaço para os animais e para a equipe de administração das companhias. Junto aos circos permanentes, seriam construídas escolas de circo para a formação de novos profissionais. Entre outros objetivos, o Projeto Circo previa: “A criação de um complexo circense localizado na Praça da Bandeira, n. 4, no Rio de Janeiro, contemplando: [...] A criação da primeira Escola Circense da América Latina, situada no complexo circense”. (SERVIÇO NACIONAL..., 1977, p. 1-2, grifo nosso). Caberia à ENC:

Promover, em qualidade e quantidade, a escolarização e formação técnica compatível com os conhecimentos básicos e necessários ao indivíduo interessado em se formar e trabalhar na área de artes circenses, em vista da adequação do sistema educacional às novas formas de vida e de trabalho decorrentes das mudanças que se operam no país e no mundo. (SERVIÇO NACIONAL..., 1981, p. 1).

No dia 05 de maio de 1982, a Portaria n. 11 do INACEN resolve: “[...] criar a Escola Nacional de Circo do Serviço Brasileiro de Circo do Instituto Nacional de Artes Cênicas, com funcionamento integrado ao complexo circense Circo Escola Nacional”. (INSTITUTO NACIONAL..., 1982, p. 2). Enfim, quase cinco anos depois da elaboração do Projeto Circo, em 13 de maio de 1982, o Ministro da Educação e Cultura Ruben Ludwig acompanharia a cerimônia de inauguração do complexo circense, descerrando a placa comemorativa ao lado do circense Franz Tihany e jogando serragem no picadeiro com o auxílio da artista e professora Neuza Matos. Estava criado, oficialmente, o complexo “Circo-Escola Nacional” (Figura 01) na Praça da Bandeira n. 4, sob direção de Luiz Franco Olimecha.

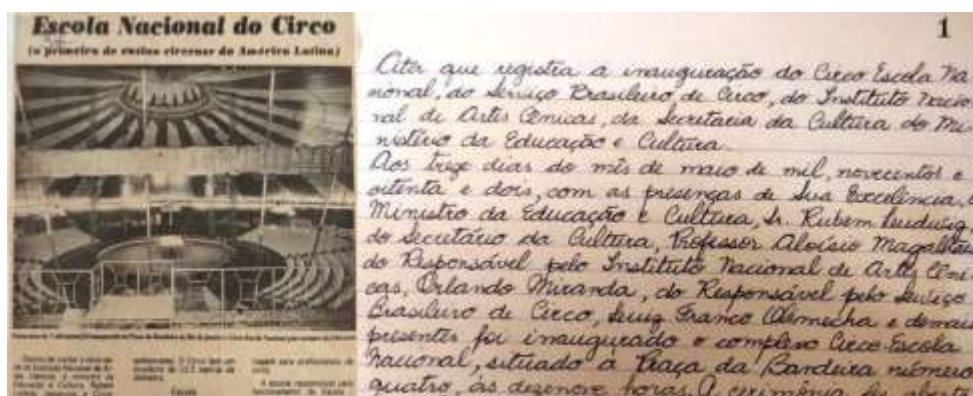


FIGURA 01 – Reportagem sobre a inauguração e Ata de criação do complexo Circo-Escola Nacional¹⁹.



Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE (reportagem); Acervo ENC (Ata). Montagem da autora.

A Festa de Inauguração contou com a presença de diversas autoridades. Podemos citar: Luiz Olimecha e o Secretário Executivo do MEC, Sérgio Pasquali; Orlando Miranda que compartilhou o picadeiro durante o corte do laço de inauguração com o Ministro Rubem Ludwig, D. Zoé Noronha de Chagas Freitas, apoiadora das artes e na época Primeira Dama do Estado do Rio de Janeiro, e a atriz Henriette Morineau; o ex Ministro Ney Braga e sua esposa Nice Braga e o empresário circense Ruy Bartholo e sua esposa Loriete Bartholo; Franz Tihany, entre outros. Entre os discursos podemos citar o de Francisco Moreno, presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e da Casa dos Artistas, que destacou que se dia 13 de maio estava marcado como dia da liberdade dos escravos, passaria a ser o dia da liberdade para o circo. (JORNAL DO..., 1982). A cerimônia contou com um espetáculo oferecido pelo Circo Tihany, em homenagem a classe artística circense.

É NA ESCOLA QUE SE VAI APRENDER A SER CIRCO²⁰

Uma vez inaugurado o circo permanente da Praça da Bandeira, tratemos agora dos aspectos da organização pedagógica da Escola Nacional de Circo, cuja criação aparece como a solução para o segundo dos dois problemas de maior preocupação dos circenses: a falta de artistas profissionais brasileiros. Conforme já descrito, as crianças descendentes de famílias circenses estavam deixando o circo e estava cada vez mais difícil contratar artistas estrangeiros. Em diálogo com as fontes, foi possível perceber que as dificuldades enfrentadas pela condição de vida no circo e o convívio com familiares “de fora” foram os principais responsáveis por esse movimento.

Ademais, desde sua chegada ao Brasil, o circo sempre precisou contar com a participação de artistas de outros países. No entanto, já não havia condições de se contratar esses artistas e pagá-los em dólar, devido a alta da moeda. Outro apontamento importante é de que os artistas que vinham de fora do país apenas realizavam seus números durante o período de contrato e depois deixavam o Brasil sem contribuir, efetivamente, para a qualificação dos artistas locais e para a continuidade do circo brasileiro. Relatou-me Orlando Miranda, sobre a presença de artistas estrangeiros no circo brasileiro: “[...] eram apenas artistas que iam lá pro trapézio fazer o trabalho deles, não havia preocupação de passar isso para os brasileiros que aqui estavam, estavam começando, filhos de artistas [...]”. (Informação verbal, grifo nosso)²¹. Por essa razão, destacou Ubirajara Henrique na condição de Coordenador Geral da escola no ato de formatura da primeira turma de iniciação (1983), que “*Os circos Vostok, Bartholo e Garcia já possuem parceria com a escola, para acolher os profissionais formados*”. (VISÃO, 1983, p. 55).

Para resolver o problema da falta de artistas seria necessário apostar na formação de profissionais qualificados no Brasil e fora do circo. O processo de aprendizagem que acontecia sob a lona, no contexto familiar, no convívio entre diferentes gerações, passaria agora a ser realizado em uma escola formalizada.



Segundo Luiz Olimecha²², a inspiração para construir uma escola de circo era pauta constante em sua família. Entre os descendentes do patriarca Frank Olimecha, seu avô, Luiz destacou que seu tio, Raul Olimecha, havia elaborado um pequeno manual com técnicas para se ensinar elementos gímnicos para crianças circenses, o “Pequeno Tratado de Ginástica Acrobática”, em 1924.

[...] a ideia de criar uma escola para formar os chamados artistas de variedades era bastante antiga. Minha família, que vive em circo desde 1800, já se batera muito por isso. Quando, em 1972, graças a interferência e entusiasmo de Orlando Miranda, começou a ser discutido em nível de Governo, decidimos que o melhor seria construir um circo permanente, do próprio Serviço Nacional de Teatro, e dentro dele fundamos a primeira escola circense oficial da América Latina. (SERVIÇO BRASILEIRO..., 1984, p. 1).

Quando relatou sobre a elaboração do projeto pedagógico, Orlando Miranda apontou para a preocupação do Grupo de Trabalho com os aspectos pedagógicos do ensino das artes circenses na escola. Certamente, um dos grandes desafios a ser enfrentado estava em construir um projeto coletivo – professores e artistas de origem circense – no qual as práticas pedagógicas formassem artistas qualificados para o circo, sem perder de vista a perspectiva de formação humana, deixando claro que “[...] *um circo é um circo, uma escola de circo é uma escola de circo*”²³. (CEDOC/FUNARTE, p. 3, grifo nosso).

Entre o material analisado no CEDOC da FUNARTE, encontramos uma cópia repleta de anotações da Lei 7.044, de outubro de 1982. Esta lei altera dispositivos da Lei 5.692, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, de 1971, no que diz respeito à formação profissional no ensino do 2º grau. Há algumas anotações manuscritas da professora Omar Elliot Pinto, integrante do GT, que destacam a importância de consultar os documentos oficiais para a elaboração do projeto pedagógico.

Outras referências que fizeram parte da constituição dos cursos da ENC, ao que se supõe, foram as escolas de circo da União Soviética, que já existem desde o início do século XX, e a escola Annie Fratellini:

Interessa-nos a correspondência com instituições similares, em particular para obter informações na área de circo, especificamente sobre as Escolas de Circo existentes na URSS. Vimos solicitar à V.Excia auxílio, através da embaixada, para contatar entidades que possam enviar livros, revistas, fotos ou qualquer material sobre circo nesse país, sobretudo a organização funcional e o ensino circense na URSS. (LEVI, 1984, p. 1).

Sete professores aí lecionam dança, acrobacia, trapézio, equilíbrio, arame, prestidigitação e corda. A arte clownesca e a corda-bamba são ensinadas apenas sob a forma de estágios. Os cursos ministrados às crianças de 8 à 16 anos possuem escolaridade normal, com aulas de três horas diárias duas vezes por semana, às quartas-feiras e aos sábados. (FUNDACEN/MEC, 1988, p. 1).

Importante que se alerte para que não façamos distinções precipitadas entre a educação no circo e a educação na escola a partir de critérios como: sistematização;



planejamento e intencionalidade. Para o autor, a atividade educacional acontece a todo o momento, em situações cotidianas, mesmo que não tenha, explicitamente, fins educativos.

[...] a educação, enquanto fenômeno, se apresenta como uma comunicação entre pessoas livres em graus diferentes de maturação humana numa situação histórica determinada; e o sentido dessa comunicação, a sua finalidade, é o próprio homem, quer dizer, sua promoção. (SAVIANI, 2014, p. 11).

No entanto, “[...] quando educar passa a ser objeto explícito de atenção, desenvolvendo-se uma ação educativa intencional, então se tem a educação sistematizada”. (SAVIANI, 2014, p. 11). Não apenas intencionalidade, mas seriam também etapas da educação sistematizada: a tomada de consciência, a captura e reflexão sobre um problema, a formulação de soluções por meio de objetivos, a organização dos meios para realizá-los, o processo concreto e o movimento permanente de ação-reflexão-ação (SAVIANI, 2014), etapas passíveis de serem encontradas no ensino das crianças circenses sobre qualquer elemento do espetáculo, ou da vida.

A partir dessa análise, não é possível adjetivar o processo de formação das crianças circenses como um processo assistemático. Pelo contrário, ao que percebemos havia planejamento, intencionalidade, organização de elementos e sequências de aprendizagem, revisão dos métodos – primeiro se ensinava elementos gerais, saltos, piruetas, as técnicas básicas de malabarismo, para depois, quando a criança começasse a demonstrar interesse ou disposição em certa modalidade, especializar. Essa sistematização bem conhecida pelos artistas e futuros professores da escola, seria incorporada na proposta pedagógica da escola, aliada à uma fundamentação teórica e pedagógica que garantiria a qualidade da formação daquelas crianças.

O polivalência era outro elemento central do processo de formação dos artistas no circo e deveria se manter na escola. Cabe aqui destacar aproximações e afastamentos entre a polivalência e o conceito de educação politécnica, proposto por Marx e Engels e apropriado por correntes pedagógicas que acreditam na educação como meio de emancipação humana e transformação da sociedade. A educação politécnica pressupõe não o aprendizado de múltiplas técnicas, mas, sim, a disponibilidade do sujeito em desempenhar qualquer função, a partir de uma educação básica que o instrumentalize para rapidamente, e com facilidade, aprender e realizar novas tarefas em qualquer momento de sua vida, de acordo com suas necessidades. (ENGELS; MARX, 2011).

Ao analisar elementos da educação circense presentes em alguns discursos e documentos, é possível identificar algumas aproximações com a politécnica. “Aprender tudo antes de optar”, é um dos destaques da revista *Fatos de Fotos*, de 17 de junho de 1982. Por isso, no programa do curso de Iniciação às Artes Circenses, que receberia alunos de 7 à 13 anos, estavam inclusos conteúdos de ginástica básica e condicionamento físico e a introdução dos alunos a todos os aparelhos, além de conteúdos teóricos relativos à história das artes circenses, técnicas de segurança, manutenção de aparelhos e elaboração de figurinos²⁴.



Mais especificamente, o currículo estava organizado por três diferentes grupos de conteúdo: as MATÉRIAS BÁSICAS do artista circense (arame, acrobacia, icários, equilibrismo, equitação, malabarismo, adestramento de animais, trapézio, barras, argola e palhaço); as MATÉRIAS TEÓRICAS (história da Arte e história das Artes Circenses); as MATÉRIAS DE TÉCNICO em espetáculo (administração e secretaria circense, maquinaria, eletricidade, capatazia, sonoplastia, contrarregra, tratamento de animais e primeiros socorros)²⁵.

Isso significa que, durante o curso de iniciação deveria se oportunizar aos alunos experiências diversas e o condicionamento físico necessário para o desempenho de qualquer tarefa no circo, mesmo fora do espetáculo, uma certa “disponibilidade absoluta”, ao mesmo tempo em que se vislumbrava características e pré-disposições individuais, que deveriam ser consideradas.

A função da escola não será apenas a de ensinar a arte circenses, mas também toda a vida de um circo, treinando capatazes, administradores, secretários, divulgadores, eletricitistas e maquinistas. Uma vida que 'tem o espírito de mutirão, na solidariedade entre os colegas', comenta o artista. (O GLOBO, 1978, grifo nosso).

No começo eram aulas somente sobre o circo. Explicava como se armava um aparelho, essas coisas todas, porque a gente falava pros alunos: você não pode chegar num circo e não saber armar o seu aparelho. (Delisier, informação verbal, grifo nosso).

Na prática, por outro lado, parece haver uma profunda contradição entre a disponibilidade absoluta a que se refere a educação politécnica e o adestramento corporal promovido por alguns professores que entendiam a polivalência como capacidade de executar repetidamente diferentes técnicas, além da ausência de elementos relacionados à formação humana das crianças e dos adolescentes.

As dúvidas, as incertezas sobre o processo pedagógico de uma escola de circo eram permanentes no cotidiano da escola: como, o que, por que ensinar arte circense? Como mestres-artistas, formados sob a lona, ensinariam crianças que não tinham origem em família circense? Como transformar crianças em profissionais circenses, respeitando um processo de formação globalizante? Um dos professores da época, declarou que se formou no circo, “[...] na base do empurrão dos pais” (JORNAL DO..., 1984, grifo nosso), e agora se preocupava em ensinar com mais cuidado. No relato da Comissão de Avaliação composta por Luiz Olimecha²⁶, Omar Elliot Pinto²⁷, Nelly Menezes Quadrado²⁸ e Axel Ripoll Hamer²⁹, o grupo apontou para esta inquietação:

Sempre assusta, a qualquer educador, um curso de caráter profissionalizante, que atinja uma faixa etária a partir de sete anos. Nessa idade, justamente pela grande potencialidade de aprendizagem física e intelectual, a criança é fácil presa dos "desvios" pedagógicos que levam a um adestramento sem respeitar o processo educativo globalizante. (INSTITUTO NACIONAL..., 1982, p. 1).



Em carta de avaliação do trabalho realizado em “Iniciação às artes cênicas”, um(a) dos(as) professores(as) aponta para os muitos problemas enfrentados durante suas aulas. Nesta carta, questiona-se a estrutura autoritária e a falta de diálogo; as dificuldades em desenvolver um trabalho criador, uma vez que outros professores e alguns alunos, aparentemente, esperam da escola um manual para ser do circo; a padronização e falta de singularidade dos palhaços; entre outros aspectos.

[...] As dúvidas, dores, questões e sensações subjetivas emergiram e deram margem à formação de grupos onde a força e a organização dos indivíduos promoveu atitudes de caráter libertário e independente que colocaram em xeque lideranças autoritárias – sequelas do arbítrio de tantos anos seguida à risca pelo exemplo do regime ditatorial.

[...] Não cabe aqui discutir o tipo de autoridade posta em prática pela instituição: ela faz parte do sistema e cabe ao sistema como um todo reivindicar a ampliação do diálogo. Cabe-nos, entretanto, enquanto educador e artista, lutar contra o arbítrio e a tutela da criação:

[...] o Circo Nacional deve representar culturalmente a nação de onde se origina e não ser um mero “pout-pourri” internacional. E o novo, o diferente e o original só serão conseguidos na medida em que se tiver coragem de ampliar a discussão por um circo que de fato represente a nacionalidade e que isto seja fruto de um trabalho realizado na ENC onde a cultura brasileira pode ser respeitada, valorizada e encarada como valor expressivo do seu povo, não submisso à importações culturais como verdades absolutas.

[...] Tão instigantes quanto deveria ser a questão relativa ao fazer espontâneo, criador, original, pois: onde estão os palhaços da Escola Nacional de Circo? Palhaços que são a alma do circo e fruto primeiro pois espontâneo? Eles simplesmente não existem. O que existe é uma pequena massa pasteurizada de garotos todos vestidos da mesma forma sem a menor particularidade expressiva. Não será isto uma “bandeira”? O uniforme é característico do pensamento uniforme, convergente, de pouca ou nenhuma resposta criadora. Por que o não ao diferente? Por que o não ao novo? Por que o não a quem chega – como foi o nosso caso? (DOSSIÊ – INSTIT..., p. 1-4, grifo nosso).

Para ilustrar um dos elementos elencados na avaliação, a imagem a seguir mostra a o grupo de alunos que executou o número “Palhacinhos”, segundo no programa do espetáculo da primeira exibição pública dos alunos, em 1983, e também da Formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses, em 1984. A fotografia, que viria a ilustrar a capa da edição de agosto/84 da Revista Institucional do INACEN (Figura 02), e o vídeo da primeira exibição pública, expressam justamente um conjunto homogêneo de crianças, todas vestidas da mesma forma, executando algumas acrobacias todos juntos, de maneira uniforme. Não há nada de grotesco, perturbador, ameaçador ou singular naqueles Palhacinhos.



FIGURA 02 – Palhacinhos na formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses (1984).

Fonte: Fotografia dos Palhacinhos – Acervo ENC. Capa da Revista Institucional do INACEN – Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da autora.

Ao que parece, se somarmos à carta de avaliação mencionada anteriormente, uma solicitação de afastamento da Comissão de Avaliação escrita pela professora Omar Pinto Elliot, tais conflitos não foram apenas pontuais. Cabe trazer para a discussão alguns pontos dessa solicitação. Ela inicia sua justificativa reconhecendo a importância da ENC como instituição disparadora de uma experiência pioneira na formação de artistas circenses e que, possivelmente, serviria de referência para outras instituições que poderiam surgir a partir de então. No entanto, ao longo da carta ela denuncia algumas práticas que não são concernentes com sua perspectiva de educação e sua proposta para a ENC:

Considerando-se que como realização de ideal, não deve e não pode se constituir como área de atrito entre os corpos docente e discente, sem que se processem discussões constantes entre seus membros, a Comissão de Avaliação e a Presidência do INACEN;

Considerando-se que várias atitudes já tem sido tomadas, sem consulta ou conhecimento da Comissão de Avaliação, as quais contesto e questiono;

E que não entendo mais a atuação da Comissão de Avaliação apenas como conciliatória, procurando ganhar terreno em lavoura infértil, facilitando a proliferação de erva daninha. Como também não me apraz que atitudes anti-pedagógicas proliferem em prejuízo dos alunos daquela escola, onde, no mínimo, a minha participação, através da Comissão de Avaliação, não corresponde à honestidade de propósitos que me levou a aceitar tal tarefa, quando não intervenho na condução periculosa dos rumos que vem tomando.

Finalmente, sinto pesar, pelo desperdício de algo que nasceu bem intencionado e puro, e que só tinha a crescer da melhor maneira possível, naquilo que se propunha projetando o órgão e seus integrantes como precursores de um trabalho de mais alto gabarito. (PINTO, 1985, p. 1-2).



Esses trechos, em tom semelhante à carta de avaliação anteriormente citada, expressam o descontentamento da professora Omar e, ao mesmo tempo, sua impotência em relação à possibilidade de mudança da situação, em especial quando afirma que a sua atitude de não intervir a perturba e não condiz com a função a qual se propôs ao aceitar compor a Comissão de Avaliação.

Os fatos ora descritos parecem apontar para o conflito mais profundo que se estabelecia entre as duas concepções distintas de formação, entre os “do circo” e os “de fora” que tentavam, muitas vezes sem sucesso, dialogar no cotidiano da escola. A primeira delas, aquela que provinha da vida no circo, estava pautada nas experiências de vida de seus professores, e em tentativas talvez frustradas de incorporar em sua prática pedagógica princípios de uma educação aqui denominada “globalizante”. Chamou nossa atenção, por exemplo, uma reportagem do Jornal do Brasil, de 15 de setembro de 1982, em que se exaltam os elementos que os alunos conseguem executar, mesmo com tão pouco tempo de “adestramento”, ou seja, percebe-se uma concepção de formação do artista pela execução repetida e mecânica de técnicas, e não pelo desenvolvimento de seu potencial criador.

Em contrapartida, temos uma concepção acadêmica de educação, expressa pelo esforço dos idealizadores da escola em buscar apoio e assessoria com pessoas providas de uma formação universitária. Exemplos são Omar Pinto Elliot e Nelly Quadrado, que compunham a comissão de assessoramento e avaliação, e a professora Edília Coelho Garcia, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro que, segundo Luiz Olimecha³⁰, contribuiu para a elaboração do projeto da ENC, sobretudo em relação às leis e diretrizes para as quais a escola precisaria responder.

Se eram conflituosas as relações entre os professores, gestores e idealizadores da escola, tornava-se desafiador trabalhar com alunos de perfis bastante distintos. De acordo com o livro de matrículas, 168 alunos ingressaram no curso em 1982. Eram crianças das mais diversas origens, filhos de pais e mães comerciantes, industriários, ferroviários, advogados, professores, trabalhadores da construção civil, secretários, bancários, enfermeiros, cabelereiros, funcionários públicos, artistas, teatrólogos, militares, carpinteiros, trabalhadores do lar, entre outros – muitos residentes nas proximidades da escola. Apenas sete crianças eram filhos de famílias circenses. No ano de 1983, mais algumas crianças se uniram a esta turma. Segundo informações de algumas reportagens da época, cerca de 60 alunos participaram assiduamente dos primeiros dois anos do curso de Iniciação, dos quais 45 concluíram-no em formatura realizada no dia 20 de agosto de 1984, e 35 deram sequência ao curso, concluindo a etapa Profissionalizante em maio de 1986.

Conforme relatou Delisier, nem todos os alunos matriculados procuravam a escola na intenção de se tornarem artistas. Muitos pais matricularam seus filhos por não terem onde ou com quem deixá-los no contra turno escolar. Muitas crianças estavam lá para passar tempo, sem demonstrar o interesse esperado pelos mestres, que estavam acostumados com as crianças do circo. Talvez a evidente redução na quantidade de crianças que se matriculou na escola e o número daqueles que concluíram efetivamente o curso, seja resultado das concepções antagônicas sobre a finalidade da ENC. Se eram diversas as origens das crianças e a finalidade com a qual procuravam a ENC, mais diversas eram suas heranças culturais e

sua situação econômica: “A turma é bastante heterogênea e o desnível cultural e intelectual muito acentuado”. (DOSSIÊ – INSTIT..., p. 1, grifo nosso). Ainda assim, parte dos alunos concluiu as etapas de Iniciação e Profissionalização do curso e se tornou artista, atendendo à intenção da escola e de um de seus principais idealizadores: “*Quero levar isto a sério. Não quero ter aquele garotão que vem aqui, aprende uma cambalhota e depois vai pra praia*”. (O GLOBO, 1982c, grifo nosso).

A primeira exibição pública dos alunos da ENC se deu 04 de julho de 1983, pouco mais de um ano depois da abertura da escola, em comemoração ao aniversário da primeira turma de alunos. Participaram do espetáculo 93 alunos das turmas de 1982 e 1983. “*A noite é o espetáculo*”, anuncia o *Jornal Luta Democrática*; “*No picadeiro, os futuros artistas*”, é a matéria do *Jornal Estado de São Paulo*. Muitos elogios ao trabalho realizado pela escola, “pequenos erros” e “uma noite mágica” são os comentários da imprensa.

No desfile de entrada, os alunos carregavam as bandeiras dos Estados brasileiros e o país estava todo ali representado, com os olhos voltados para a esperança de sobrevivência de uma de suas manifestações culturais ricas e significativas. Independentemente dos obstáculos enfrentados até a inauguração da escola, e dos conflitos relativos ao processo pedagógico e à sua finalidade, não podemos ignorar o fato de que a ENC foi e continua sendo uma importante disseminadora da arte circense. Se suas práticas se constituíram com base no adestramento corporal, coube à academia estabelecer relações contundentes com pedagogias progressistas e passar a compreender o circo a partir de seu potencial educativo.

Em 20 de agosto de 1984, formaram-se 45 alunos da primeira turma do curso de Iniciação às Artes Circenses da Escola Nacional de Circo, cuja certificação estava presente em cada elemento executado no belo espetáculo que trouxe ao picadeiro o intenso trabalho realizado no dia-a-dia da escola. A Figura 03 apresenta o convite de formatura, e imagens dos números executados pelos alunos no espetáculo.



FIGURA 03 – Convite e imagens do espetáculo de formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses da ENC.



Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da autora.

A Revista Institucional do INACEN, de agosto de 1984, foi dedicada ao evento, e relatou: “*Mais de mil pessoas – principalmente artistas e representantes da categoria – estiveram na inauguração, que contou com todo o clima de um circo*”. (REVISTA INSTITUCIONAL DO INACEN, 1984, p. 7). Os números executados pelos formandos foram avaliados por uma banca examinadora composta por Paulo Seyssel³¹, Clemente Hertel, Rolando Garcia³² e Doracy Campos³³.

Dois anos se passariam até que 35 destes alunos pudessem finalmente se denominar “artistas formados”, com a festa de formatura da primeira turma de Profissionais da ENC que estampava novamente a Revista Institucional do INACEN de maio de 1986. Ao que parece, a ENC foi uma resposta bem sucedida à necessidade da instituição circense de profissionais brasileiros, bem qualificados e formados fora da lona.

Daquela turma, Alex Coelho hoje é padre; Edson Silva voltou à escola na condição de professor e encanta plateias com seu número de força, em parceria com Leon, senhor de 82 anos cheio de destreza; Ana Christina, conhecida no mundo circense como Toquinho, brilha nos trapézios Europeus na companhia de seu filho, Raul Olimecha, fruto do casamento com Luiz Olimecha, que administra a arte da família.

Mas essa é uma outra história que cabe aqueles que se deixam seduzir pela magia do circo e que, sobre o picadeiro acadêmico, desejam contribuir para que ela não se perca, para que a memória de tamanha riqueza artística tenha sempre espaço, encantando nosso saber.

Acreditamos que explicar a criação da ENC a partir dos aspectos inerentes a vida no circo que levaram à necessidade de formação de artistas fora do picadeiro é um importante passo para compreender formas como essa instituição por vezes contradiz, por outras se aproxima do modo de produção da vida e da realidade social. Seja o circo que vem do circo, seja o circo que vem da escola, ele continua sendo uma forma de expressão da potência, da universalidade humana, tecida dialeticamente por contextos, tempos e espaços construídos e ocupados por crianças, mulheres e homens singulares, o que o torna uma manifestação artística encantadora, instigante e única.

Este destino errante seduz tanto quanto a magia de seus espetáculos. Atrás do circo vai o fantástico show da vida, arrastando um contingente em fuga da sensorialidade de noites sempre iguais.

PARA ONDE A LONA FOR, VAI UM SONHO! (TORRES, 1998, p. 24).

REFERÊNCIAS

ANTUNES, R. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 8. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2002.



CONVITE E imagens do espetáculo de formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses da ENC. 1 montagem com fotos. Montagem da autora.

CORREIO DO POVO. **Escola de Circo:** sonho antigo vira realidade. Porto Alegre, de 25 de março de 1979.

COSTA, M. M. F. **O velho-novo circo:** um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais. 1999. Dissertação (Mestrado em Administração Pública) – Escola Brasileira de Administração Pública, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1999.

DOSSIÊ – INSTIT. ESCOLA NACIONAL DE CIRCO – HISTÓRICO. **ENC.** Carta de avaliação de um professor de “Iniciação às Artes Cênicas”, s.d. Fonte: CEDOC/FUNARTE.

ESCOLA NACIONAL DE CIRCO. **ENC.** Convite de formatura da primeira turma do curso de Iniciação às Artes Circenses - 1ª fase do curso seriado. 1984.

FERRARO, A. R.; KREIDLOW, D. Analfabetismo no Brasil – configuração e gênese das desigualdades regionais. **Revista Educação e Realidade**, n. 29, v. 2, p. 179-200, 2004.

FISCHER, E. **A necessidade da arte.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FOLHA DE SÃO PAULO. **O INACEN cria mais um setor, o circo.** São Paulo, 03 de junho de 1982.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS/MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **FUNDACEN/MEC.** Circo Fratellini vem ao Rio de Janeiro: “Escola Nacional de Circo”. Annie Fratellini. Informações Gerais. Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1988.

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS – **INACEN.** Parecer da Comissão de Avaliação para a criação da Escola Nacional de Circo. Rio de Janeiro, 04 de maio de 1982.

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS – **INACEN.** Portaria n. 11, de 05 de maio de 1982.

JORNAL DA MERK. **Escola Nacional de Circo:** arte em extinção vê nova luz. ano 4, n. 30, 20 de julho de 1985.

JORNAL DO BRASIL. **É na escola que se vai aprender a ser de circo.** Rio de Janeiro, 30 de maio de 1978.

JORNAL DO BRASIL. **Trapézio, o sonho do Ministro.** Rio de Janeiro, 14 de maio de 1982.



JORNAL DO BRASIL. **Escola Nacional de Circo** – as emoções e alegrias de uma vida errante. Rio de Janeiro, 23 de março de 1984.

KARPER, C.; MACHADO, N.; JUSI, L. **Entrevista realizada com Weisser Tihany**. Rio de Janeiro, 1978. Arquivo de áudio disponível no CEDOC/FUNARTE.

KRONBAUER, G. A. Entrevista realizada com **Fidélis Sigmaringa da Silva Nascimento Jamelão** em 20 de maio de 2015 na Escola Nacional de Circo. 2015a.

KRONBAUER, G. A. Entrevista realizada com **Luiz Franco Olimecha (Luizinho Olimecha)** em 05 de outubro de 2015, por telefone.

KRONBAUER, G. A. Entrevista realizada com **Maria Delisier Rethy (Delisier)** em 20 de maio e 21 de setembro de 2015 na Escola Nacional de Circo.

KRONBAUER, G. A. Entrevista realizada com **Orlando Miranda de Carvalho** em 21 de maio de 2015, em sua residência.

KRONBAUER, G. A. Entrevista realizada com **Pirajá Bastos (Pirajá)** em 23 de setembro de 2015 na Escola Nacional de Circo.

KRONBAUER, G. A. Entrevista realizada com **Walter Carlo (Walter)** em 21 de setembro de 2015 na Escola Nacional de Circo.

KRONBAUER, G. A.; NASCIMENTO, M. I. M. O circo e suas miragens: a Escola Nacional do Circo e a história dos espetáculos na produção acadêmica brasileira. **Revista HISTEDBR On-Line**, v. 13, n. 52, p. 238-249, 2013.

LEVI, C. Solicitação enviada a embaixada da União Soviética, na condição de Diretor do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas (CENACEN). Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1984.

MARX, K., ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, K., ENGELS, F. **Textos sobre a educação e o ensino**. Campinas, SP: Navegando, 2011.

MOREIRA, A. Mercados Populares ou Camelódromos: nascimento e variações de um objeto arquitetônico. COLOQUIO (INTER)NACIONAL SOBRE O COMÉRCIO E A CIDADE: UMA ELAÇÃO DE ORIGEM, 2., 2008, São Paulo. **Anais...**São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

O GLOBO. **Criada a escola nacional de circo (grátis)**. Rio de Janeiro, 07 de maio de 1982a.



- O GLOBO. **O circo-escola do SNT** - em julho, uma nova esperança para o circo brasileiro. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1978.
- O GLOBO. **O maior circo do Brasil para quem quer ser artista do circo**. Rio de Janeiro, 20 de abril de 1982c.
- O GLOBO. **Os operários de um ofício apaixonante**. Rio de Janeiro, 23 de maio de 1982b.
- O POVO. **O primeiro espetáculo dos alunos de circo**. Ceará, 29 de agosto de 1984.
- PALHACINHOS NA formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses (1984)**. 1984. 1 fotografia dos palhacinhos. Montagem da autora.
- PINTO, O. E. **Relatório 340/85/CENACEN**. Pedido de desligamento da Comissão de Avaliação da Escola Nacional de Circo. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1985.
- RAMOS, R. M. S. C. M. **Respeitável Público**: a Escola Nacional do Circo da Praça da Bandeira vem aí... 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdades de Educação, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- REPORTAGEM SOBRE a inauguração e Ata de criação do complexo Circo-Escola Nacional**. 1 imagem.
- REVISTA INSTITUCIONAL DO INACEN. **Agora o Circo já tem sua escola**. Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1984, p. 4-9.
- SAVIANI, D. **Sistema Nacional de Educação e Plano Nacional de Educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2014.
- SAVIANI, D. Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos. **Revista Brasileira de Educação**, v. 12, n. 34, 2007.
- SERVIÇO BRASILEIRO DE CIRCO/INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **SBC/INACEN**. Comunicado da formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses, de 15 de agosto de 1984.
- SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO – **SNT**. Escola Circense. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1981.
- SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO – **SNT**. Projeto Circo. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1977.
- SILVA, E.; ABREU, L. A. **Respeitável Público...** O circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.



SILVA, E. **O Circo: sua arte e seus saberes**. 1996. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.

SILVA, E. **O trabalho circense infantil na legislação brasileira** – primeira metade do século XX. Disponível em: <www.circonteúdo.com.br>. Acesso em: 21 nov. 2016.

SILVA, V. M. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

TORRES, A. **O Circo no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração, 1998.

VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VISÃO. **Prova Pública** – estudantes no picadeiro. Rio de Janeiro, 18 junho de 1983.

Notas

¹ Doutora em Educação. Docente do Departamento de Educação Física da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: glaucia.kronbauer@gmail.com

² Doutora em Educação. Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Ponta-Grossa. E-mail: misabelnasc@gmail.com

³ Trechos do convite de formatura da primeira turma do curso de Iniciação às Artes Circenses - 1ª fase do curso seriado – no ano de 1984.

⁴ Título da Reportagem do Jornal O Globo, Rio de Janeiro, de 23 de maio de 1982b.

⁵ A família não estava restrita, necessariamente, à laços de consanguinidade. Poderiam integrar a família aqueles que nela adentravam por matrimônio, por adoção ou mesmo por laços de solidariedade.

⁶ Imprensa consultada: O Globo, A Tribuna, Correio Brasiliense, Correio do Povo, Cena Aberta, Diário da Tarde, Diário de Pernambuco, Diário do Grande ABC, Diário Popular, Fatos e Fotos, Folha de São Paulo, Gazeta do Povo, Jornal da Merck, Jornal da Tarde, Jornal da TELERJ, Jornal de Brasília, Jornal de Santa Catarina, Jornal do Brasil, Luta Democrática, O Dia, O Estado de São Paulo, O Fluminense, O Liberal, O Povo, Revista Visão, Tribuna da Imprensa, Última Hora, The New York Times.

⁷ Não foi possível precisar datas na fala de Jamelão. Provavelmente o fato se deu em 1984, com a criação dos centros populares de comércio no Rio de Janeiro (CPCs - Decreto Nº. 4615 de 12 de julho de 1984), na gestão do prefeito Marcello Alencar, conforme análise de Moreira (2008)

⁸ **Fidélis Sigmaringa da Silva Nascimento (Jamelão)** – professor da ENC, reside no terreno da escola com sua esposa até hoje. Tem 68 anos, nasceu em São Fidélis, interior do Estado do Rio de Janeiro, e aos 10 anos de idade fugiu com o circo. É casado com uma “galega” que conheceu quando distribuía panfletos do Circo Charles Barry em uma escola de freiras em Uruguaiiana, RS, e teve três filhos que se tornaram artistas. Ingressou na escola em 1984, como capataz, e atualmente dá aulas de equilíbrio, perna de pau e palhaço Tem registro como técnico de espetáculos e técnico em segurança.

⁹ A partir da segunda metade do século XX, as massas populares, em sua maioria, tinham acesso aos bens de consumo até então produzidos. Surgiu a necessidade de diversificar os produtos oferecidos para que o mercado se mantivesse atraente. Neste caso, os modelos de produção pós-fordistas trazem os investimentos a curto prazo, a flexibilidade do planejamento, a obsolescência dos produtos e a constante inovação, para garantir que o sistema produtivo tenha a capacidade de se adaptar prontamente às novas demandas (Antunes, 2002).

¹⁰ **Walter Carlo (Walter)** – professor da ENC desde o final da década de 1990. Nasceu em 1931 e iniciou sua carreira aos cinco anos. Ele e seus irmãos tinham uma pequena troupe, Charles Brothers. Ingressou na escola



como professor de trapézio, contorção e acrobacias de solo, e depois de algum tempo começou a dar aula de malabares, sua especialidade.

¹¹ **Maria Delisier Rethy (Delisier)** – professora da ENC desde 1982. Nasceu em 08 de outubro de 1939. Filha de artistas circenses, nasceu e cresceu no circo. Na escola, deu aulas de patins, passeio aéreo, corda indiana, bambu, percha, tecido marinho e lira. Foi uma das primeiras professoras de acrobacia aérea em tecido do Brasil.

¹² Pessoas do local, que ajudavam na montagem e desmontagem do circo.

¹³ Dados do Censo de 1920. Ferraro e Kreidlow, 2004.

¹⁴ Pessoa do circo encarregada de “fazer a praça”, o secretário era o primeiro a chegar ao local, cuidava dos requisitos legais – impostos, aluguéis de terreno, direitos autorais para as canções executadas, autorização para o trabalho de menores, contratos de artistas, divulgação, estadia, entre outros.

¹⁵ **Pirajá Bastos (Pirajá)** – circense e professor da ENC. Nasceu no circo, e começou a atuar com seis anos. Seu pai e seu tio contribuíram na elaboração do projeto da ENC e foram professores. Pirajá ministrou cursos e oficinas de artes circenses para atores da rede Globo, no Circo Voador, e também em um projeto social que atendia crianças carentes no Caju, Rio de Janeiro, antes de se tornar professor da ENC, aproximadamente em 1996.

¹⁶ Ruptura no sentido de que não deram continuidade à companhia circense da família. Isso não significa ruptura com suas origens, sua história e os afetos pela arte circense, que foram nutridos por meio das memórias familiares.

¹⁷ Título de Reportagem do Jornal O Globo, de 07 de maio de 1982a.

¹⁸ Reportagem do Diário do Grande ABC, de 20 de maio de 1978.

¹⁹ “Escola Nacional de Circo (a primeira de ensino circense da América Latina)”. Reportagem do Jornal Diário da Tarde, Belo Horizonte, 03 de junho de 1982.

²⁰ Título da Reportagem do Jornal do Brasil, de 30 de maio de 1978.

²¹ **Orlando Miranda de Carvalho** – co-fundador da ENC. Diretor de teatro, fundador e proprietário do Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, e presidente da Escolinha de Arte do Brasil. Foi diretor do Serviço Nacional de Teatro, entre 1974-79. Em uma reestruturação do Ministério da Educação e Cultura, Orlando foi um dos idealizadores e também presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, no início dos anos de 1980. Amigo pessoal de Luizinho Olimecha, foi também um dos idealizadores e fundador da ENC.

²² Fontes: “Escola de Circo: sonha antigo vira realidade”. Reportagem do Jornal Correio do Povo, de 25 de março de 1979. Entrevista realizada pela autora.

²³ Carta de avaliação de um professor de “Iniciação às Artes Cênicas”.

²⁴ Regulamento Interno da Escola Nacional de Circo do Serviço Brasileiro de Circo do Instituto Nacional de Artes Cênicas, aprovado em 22 de fevereiro de 1984.

²⁵ Edital 03/82 – INACEN. Regulamenta Inscrições para o curso de Iniciação às Artes Circenses da Escola Nacional de Circo.

²⁶ Assessor Responsável pela Área de Circo do INACEN

²⁷ Assessora do INACEN, licenciada em Letras

²⁸ Assessora do INACEN, licenciada em Letras

²⁹ Assessor do INACEN, diretor teatral

³⁰ **Luiz Franco Olimecha (Luizinho Olimecha)** – fundador e primeiro diretor da ENC. Nasceu em 30 de janeiro de 1942, filho de artistas circenses. Foi trapezista e acrobata, ator e diretor de televisão, diretor de teatro e Funcionário Público. Luizinho, como é conhecido entre os circenses, foi presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado do Rio de Janeiro, e o primeiro diretor do Serviço Brasileiro de Circo, órgão criado por Orlando Miranda quando diretor do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, em 1981. A entrevista foi realizada em 05 de outubro de 2015, por telefone. Luizinho faleceu em 15 de maio de 2017 e hoje empresta seu nome à Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

³¹ Também conhecido como palhaço Aleluia, irmão de Waldemar Seyssel, o Arrelia, também palhaço.

³² Filho de Antolím Garcia, fundador do Circo Garcia.

³³ Mais conhecido como palhaço Treme-Treme.

Submetido em: 07/05/2017

Aprovado em: 30/06/2017