

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA – UEPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ESCOLA NACIONAL DE CIRCO NO BRASIL E
A CONTINUIDADE DOS MODOS DE VIDA DENTRO E FORA DA LONA**

GLÁUCIA ANDREZA KRONBAUER

Ponta Grossa, PR

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA – UEPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ESCOLA NACIONAL DE CIRCO NO BRASIL E
A CONTINUIDADE DOS MODOS DE VIDA DENTRO E FORA DA LONA**

GLÁUCIA ANDREZA KRONBAUER

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Ponta Grossa, para Defesa Final. Área de Concentração: História e Políticas Educacionais

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Isabel de Moura Nascimento

Ponta Grossa, PR
2016

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Kronbauer, Gláucia Andreza
K93 O processo de criação da Escola Nacional de Circo no Brasil e a continuidade dos modos de vida dentro e fora da lona/ Gláucia Andreza Kronbauer. Ponta Grossa, 2016.
187f.

Tese (Doutorado em Educação - Área de Concentração: Educação), Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientadora: Profª Drª Maria Isabel de Moura Nascimento.

1.Circo. 2.Continuidade. 3.Educação. 4.Estado. I.Nascimento, Maria Isabel de Moura. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Doutorado em Educação. III. T.

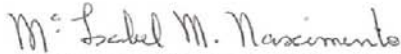
CDD: 306.4

TERMO DE APROVAÇÃO

GLÁUCIA ANDREZA KRONBAUER

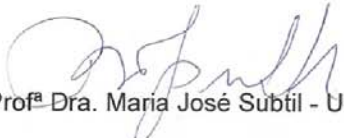
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA ESCOLA NACIONAL DE CIRCO NO BRASIL E A CONTINUIDADE DOS MODOS DE VIDA DENTRO E FORA DA LONA

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Curso de Pós-Graduação em Educação, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:


Orientador (a) Profª Dra. Maria Isabel Moura Nascimento - UEPG


Prof. Dr. Carlos Herold Júnior - UEM


Profª Dra. Michelle Fernandes Lima - UNICENTRO


Profª Dra. Maria José Subtil - UEPG


Profª Dra. Carina Alves da Silva Darcoletto - UEPG

Ponta Grossa, 23 de setembro de 2016.

*Aos professores e aos artistas,
Massacrados, perseguidos, desacreditados, subvalorizados,
que ainda lutam... pois acreditam que a utopia é
necessária!*

AGRADECIMENTOS

Ao pessoal do circo: *Walter, Delisier, Edson, Jamelão, Pirajá, Luiz Olimecha, Alice* pela riqueza de histórias que compartilharam comigo. Ao Orlando Miranda, pela longa conversa. À toda a equipe da Escola Nacional de Circo e do CEDOC – FUNARTE, que me receberam calorosamente e com muita disposição me ajudaram com as fontes.

A minha orientadora e amiga, *Isabel*, pela confiança, pela autonomia, por estar sempre ao meu lado nos momentos de desespero. Por me dar asas, e manter seus pés no chão para ser meu porto seguro.

Aos meus *pais*, pelo amor e apoio incondicional. À família, pela torcida.

Ao *Emerson*, pelo companheirismo, pela motivação, pelos desafios teóricos cotidianos.

Às professoras que assumiram comigo um compromisso e muito contribuíram com este trabalho: *Erminia*, pelo encantamento de um mundo circense, minha primeira inspiração para este trabalho. Interlocutora durante todo percurso, agradeço também as valiosas contribuições na qualificação. *Carina*, amiga querida que, pela bravura e pelos afetos, inspirou muitas das minhas palavras. *Michelle*, mulher guerreira, intelectual, exemplo de luta. *Maria José*, cuja paixão pela arte motiva acreditar que outro mundo é possível, pelas contribuições na banca e nas disciplinas do doutorado. Ao professor *Carlos Herold*, que aceitou gentilmente participar para a banca de defesa com importantes contribuições.

À *Michele*, pela amizade, pelo tempo, pelas conversas e desabafos.

À *Paula*, amiga e confidente, cujas palavras e a intensidade do viver também me inspiraram.

À *Márcia* e à *Carla*, amigas, interlocutoras e colegas de percurso.

Aos meus alunos, que compreenderam esquecimentos, distrações, falta de tempo. À todos que passaram pelo Projeto Circo em Contextos, cujas experiências motivaram muitas reflexões.

Às colegas do grupo de pesquisas HISTEDBR, Campos Gerais, e ao Departamento de Educação Física da UNICENTRO.

Não sou dessas pessoas de escrita fácil. Preciso de pessoas que me movam, que me afetem, que me despertem. Vocês são parte desse texto!

KRONBAUER, Gláucia Andreza. **O processo de criação da Escola Nacional de Circo no Brasil e a continuidade dos modos de vida dentro e fora da lona**. 2016. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

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 desta tese foi investigar e analisar os elementos que condicionaram a sua criação, com base nos movimentos da história e na identificação dos múltiplos fatores que confluíram para sua consolidação como importante instituição de formação para a classe artística brasileira. Para tanto, primeiramente foi realizado um levantamento de fontes para a pesquisa nos acervos da própria escola e do CEDOC/FUNARTE, e identificados atores que contribuíram para o processo de criação da ENC. Foram realizadas entrevistas e análises de documentos, em permanente diálogo com a literatura relacionada ao tema, e também com o referencial teórico que orientou a pesquisa. A partir das informações das fontes, algo que chamou a atenção foram os relatos recorrentes sobre a aproximação entre o circo e o Estado brasileiro do período, que passava por um momento bastante peculiar em sua história, quando deveria preparar o terreno para a abertura política, após anos de ditadura militar. As políticas culturais da década de 1970 passaram a investir no estímulo e no direcionamento das ações culturais, minimizando a repressão dos anos de chumbo. O circo, como espetáculo itinerante que chegava a locais isolados e carregava consigo importante signos ideológicos para a construção de um novo Brasil, parecia um bom investimento. Além disso, foi possível elencar dois fatores principais que levaram o circo à passar por uma crise na segunda metade do século XX: a falta de locais adequados para a instalação dos circos; e a falta de artistas qualificados e conhecedores da vida circense. Na tentativa de encontrar soluções para esses problemas, o Serviço Nacional de Teatro implementou uma política nacional de apoio aos circos, na qual constava a construção de uma estrutura permanente e espaços públicos para instalação de circos nas grandes capitais, e a criação de escolas para a formação de profissionais. A partir dessas discussões, formulamos a seguinte tese: as novas configurações nas formas de fazer e aprender a fazer circo, bem como os interesses do Estado brasileiro em fomentar políticas culturais capazes de difundir sua ideologia, foram condicionantes para o processo de criação da ENC.

Palavras-chave: Circo. Continuidade. Educação. Estado.

KRONBAUER, Gláucia Andreza. **The National Circus School creation in Brazil and the continuity of ways of life inside and outside canvas**. 2016. Thesis (Doctor in Educations). Post-Graduation Program in Education, State University of Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

ABSTRACT

The circus is a show that brings together under canvas, in a circular arena, different artistic manifestations produced by humankind throughout its history. Circus' organization have in the family a central element, its way of life is itinerant and children can guarantee survival. During the history of circus women, men and children in Brazil, the different ways of doing circus had been transmitted from generation to generation within the family, in continuous processes. In a context, however, there began to emerge specific educational institutions for the artists training, such as the National Circus School. It is a State character school and the first of its kind in Latin America, and had been inaugurated on May 13, 1982, in Rio de Janeiro. The objective of this thesis was to investigate and to analyze the factors that conditioned its establishment, based on the history movements and on the identification of multiple factors that would lead to its consolidation as a major training institution for the Brazilian artistic class. Therefore, we first conducted a survey of sources for research in the school's archives and CEDOC/FUNARTE and identified actors who contributed to the ENC creation process. There had been conducted interviews and document reviews, in continuous dialogue with the literature related to the theme, and with the theoretical framework that guided the research. From the information sources, there had highlighted the recurring reports about the approach between circus and Brazilian State of the period, the one was going through a very peculiar moment in its history, when it should prepare people for political openness, after years of military dictatorship. Cultural policies of the 1970s began to invest in stimulating and directing the cultural activities, minimizing the repression of the years before. As an itinerant show that could reach isolated places and carried important ideological signs for the construction of a new Brazil, circus seemed a good investment. Moreover, it was possible to list two main factors that led the circus to go through a crisis in the second half of the twentieth century: the lack of suitable places for circuses installation; and the lack of skilled artists, who understand circus life. Trying to find solutions to these problems, the National Theatre Service implemented a national policy to support circuses, which included the construction of a permanent structure and public spaces for circuses installation in the big cities, and the creation of schools for professional training. From these discussions, there was formulated the following thesis: new settings in ways to make and learn to make circus, as well as the interests of the Brazilian state to foment cultural policies able to disseminate their ideology, were conditions for the ENC creation process.

Keywords: Circus. Education. Continuity. State.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Grupos de Pesquisa registrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq sobre o tema, com certificação nos últimos dois anos	22
---	----

LISTA DE FIGURAS

Número	Descrição	Pg.
FIGURA 1	Astley's Amphitheatre, de William Henry Pyne (s.d.)	33
FIGURA 2	Le Famille Acrobat, de Pablo Picasso (1905)	34
FIGURA 3	<i>Le Cirque</i> , de Georges Pierre Seraut (1891)	36
FIGURA 4	Artistas Saltimbancos	37
FIGURA 5	Exercício no Pórtico (1836)	41
FIGURA 6	Elementos da comicidade circense em cena de Meyerhold	48
FIGURA 7	Joseph Chiarini e uma Gravura do Circo Chiarini (1876)	53
FIGURA 8	O Clã Olimecha, no século XX. A direita, o patriarca Frank Olimecha, ainda em Londres em 1887	54
FIGURA 9	Propaganda do Circo Spinelli, Rio de Janeiro (1901)	67
FIGURA 10	Lembrança de espetáculo de 1909, com Benjamin de Oliveira ...	68
FIGURA 11	Alcebíades Pereira Neto, o palhaço Fuzarca (1910)	69
FIGURA 12	Palhaço Piolin, s.d.	73
FIGURA 13	O Circo dos pintores brasileiros	74
FIGURA 14	Política de amparo aos circos no Diário do Grande ABC (1978)	76
FIGURA 15	Presença de Ney Braga, Coronel Pasquali, e Amália Lucy Geisel na ENC (1982-84)	77
FIGURA 16	Gargântua, da obra de Rabelais	99
FIGURA 17	O corpo sublime na acrobacia aérea em trapézio	103
FIGURA 18	Maquete da Praça de Circo	108
FIGURA 19	Síntese dos fatores que condicionaram a criação da ENC	110
FIGURA 20	Títulos de reportagens referentes à ocupação do complexo circense	113
FIGURA 21	Reportagem sobre a negativa da prefeitura do Rio de Janeiro em ceder terreno ao SNT	115

FIGURA 22	Títulos de reportagens sobre a previsão de conclusão das obras e inauguração do complexo circense	117
FIGURA 23	Trabalho de montagem da lona	118
FIGURA 24	Reportagem sobre a inauguração e Ata de criação do complexo Circo-Escola Nacional	119
FIGURA 25	Presenças ilustres na inauguração da Escola Nacional de Circo, em 13 de maio de 1982	120
FIGURA 26	Reportagens destacam a falta de profissionais e as dificuldades do circo brasileiro	138
FIGURA 27	Organização das disciplinas do curso de Iniciação à Artes Circenses (1982)	144
FIGURA 28	Palhacinhos, na formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses (1984)	146
FIGURA 29	Aulas do curso de Iniciação às Artes Circenses (turma de 1982)	148
FIGURA 30	Convite e imagens da formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses	153
FIGURA 29	Formatura da primeira turma de Artistas Profissionais da ENC, em edição especial da Revista Institucional INACEN, de maio de 1986	154

LISTA DE SIGLAS

CENACEN – Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas

CFC – Conselho Federal de Cultura

DSN – Doutrina da Segurança Nacional

ENC – Escola Nacional de Circo

ESG – Escola Superior da Guerra

FUNARTE – Fundação Nacional das Artes

INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas

MEC – Ministério de Educação e Cultura

PNC – Política Nacional de Cultura

SNT – Serviço Nacional de Teatro

SBAT – Sindicato Brasileiro de Atores Teatrais

SBC – Serviço Brasileiro de Circo

SEAC – Secretaria de Assuntos Culturais

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	
1 CIRCO E AS RAÍZES	30
1.1 DE UMA EUROPA INDUSTRIAL CAPITALISTA... ..	31
1.2 ... À UMA RÚSSIA SOCIALISTA	43
1.3 OS CIRCO DOS MUITOS BRASIS... NOVOS HORIZONTES	51
CAPÍTULO 2	
2 O CIRCO E O ESTADO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970	60
2.1 O CIRCO E A ESCOLA REPRESENTAM CULTURA INTEGRADA COM EDUCAÇÃO, COM O BRASIL	62
2.2 CIRCO RECEBE FORTE APOIO GOVERNAMENTAL	75
2.3 A GENTE PULA DAQUI, PULA DALI, E O PÚBLICO PRESTA MAIS ATENÇÃO NO CORPO, NINGUÉM VÊ O ROSTO BEM DE PERTO	96
CAPÍTULO 3	
3 ERA UMA VEZ UMA ESCOLA DE CIRCO	106
3.1 UMA CHANCE PARA OS POBRES CIRCOS DO BRASIL	111
3.2 ESCOLA DE ARTISTAS MOSTRA QUE CIRCO NÃO MORRE ENQUANTO HOVER CRIANÇA	121
3.3 É NA ESCOLA QUE SE VAI APRENDER A SER DE CIRCO	137
3.3.1 Alegria e magia na Escola do Circo – a aula que as crianças nunca perdem	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS GERAIS	158
LEIS, DECRETOS E PORTARIAS	163
APÊNDICES	164

Nenhum ator foi ator até começar a representar. E ninguém sabe de que coisas extraordinárias é capaz até que tenta alguma coisa fora do comum. É isso o que o circo é, Obie... a ampliação dos limites do possível, um desafio às estruturas da mesmice do dia-a-dia, a compreensão de que o impossível pode ser possível.

Gary Jennings, 1987, p. 29.

APRESENTAÇÃO

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.

Os trechos acima 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, neste 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 da tese que aqui se inicia. Tenho 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, acredito 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 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, espetáculo aparece como um resultado da própria existência. A vida no Circo é um processo educativo constante.

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

INTRODUÇÃO

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 também 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.

Iniciei minha aproximação com as artes circenses ainda na graduação em Educação Física, quando me dedicava aos conhecimentos relativos à ginástica e integrei um projeto de extensão no qual atuava como tecidista¹. Depois de algumas incursões pelas ciências da natureza, realizando pesquisas fundamentadas na biomecânica e na fisiologia, comecei a atuar como professora no curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade Estadual do Centro-Oeste, Irati, Paraná. Foi como professora desse curso que despertei meu olhar para o potencial educativo das artes circenses e para as lacunas do processo de formação dos professores de Educação Física em relação aos aspectos estéticos das práticas corporais.

A Educação Física é uma área que se pauta ainda hoje, prioritariamente, em conhecimentos advindos das ciências da natureza, o que proporciona uma leitura limitada e incompleta do corpo e das práticas corporais, e dificulta sua compreensão como elementos constitutivos da totalidade humana. Se, atualmente, a epistemologia da área se propõe a discutir como objeto as manifestações da cultura corporal em suas dimensões biológica, cultural, histórica, social, econômica, entre outras, o paradigma da atividade física² ainda é preponderante em muitos espaços.

¹ Assim chamado o artista circense que executa acrobacias aéreas no tecido.

² Esse paradigma assume que a Educação Física tem a função de oportunizar e orientar espaços de atividades físicas para promover a saúde, a partir de um conceito de saúde como unicamente um conjunto de órgãos em perfeito funcionamento. Desconsidera aspectos sociais, culturais, econômicos,

Na tentativa de repensar o corpo e as práticas corporais sob as lentes do circo, desenvolvi durante alguns anos um projeto de extensão denominado “O Circo em Contextos”. Por meio desse projeto, realizamos³ oficinas de atividades circenses em escolas, hospitais, Programa Saúde da Família, Universidade Aberta para a Terceira Idade, além de proporcionarmos experiências formativas para os futuros professores/profissionais⁴. Atuando no projeto de extensão, passei a encarar o circo também como objeto de pesquisa; foi neste projeto que experienciei concretamente o significado da tão anunciada “indissociabilidade entre o ensino, a pesquisa e a extensão”. Mas, principalmente, a partir deste projeto começou a me instigar o fato de que o circo, essa riquíssima manifestação cultural, se manteve distante do olhar acadêmico e dos conteúdos escolares durante grande parte de sua história.

Ao mesmo tempo, analisando os valores inerentes às formas de organização da vida no circo, e encontrando na estrutura familiar⁵ um de seus alicerces, é possível compreender porque as técnicas e conhecimentos sobre os modos de vida no circo se mantiveram sob a lona, restritos ao picadeiro.

Ao analisar produções acadêmicas sobre o tema Ermínia Silva, por exemplo, cita dois importantes trabalhos da década de 1970, publicados em revistas da época, que analisam o circo, a cultura popular e a cultura de massa (SILVA E., 1996), um de José Barriguelli, de 1974, e outro de Pedro Della Paschoa, de 1978⁶. Ao procurar nos programas de Pós-Graduação, encontrei a primeira dissertação de mestrado sobre o circo produzida no ano de 1978 por Maria Augusta Fonseca⁷, na área de Letras. Esses dados apontam para uma aproximação entre circo e universidade ainda incipiente. Quando consideramos, especificamente, estudos que abordam a inserção do circo na Educação Básica, em projetos sociais, em instituições de atendimento à saúde, ou

históricos que envolvem as práticas corporais e a própria saúde (Soares, C. L. Educação Física..., 1996).

³ O projeto era coordenado por mim, e contava com a atuação de alunos voluntários e bolsistas dos cursos de Educação Física, Psicologia, Fonoaudiologia da UNICENTRO, e Técnico em Informática integrado ao Ensino Médio do IFPR

⁴ Parte dessas experiências pode ser encontrada nos textos “Circo na Educação Física: contribuições de um projeto de extensão na formação do Licenciado”, “Circo sem lona no Hospital Santa Casa de Irtati”, entre outros disponíveis no site <http://truperisosolto.wix.com/piloto>.

⁵ Discutirei em sequência, mas cabe elucidar que o conceito de “família” para o circense ultrapassa relações consanguíneas – são também relações de identificação, de afeto.

⁶ Obras citadas por Ermínia Silva: Barriguelli, J. C. O Teatro Popular Rural – o Circo-Teatro. Debate e Crítica, São Paulo, Revista Quadrimestral de Ciências Sociais, n. 3, julho/1974, 107-120. Paschoa JR., P. D. O Circo – Teatro Popular. Cadernos de Lazer, 3. São Paulo, SESC-SP/Brasiliense, 1978, p. 18-28; citados por Silva (1996).

⁷ Fonseca, M. A. B. Serafim Ponte Grande..., 1978.

mesmo em academias de ginástica, as aproximações são ainda mais recentes (KRONBAUER; NASCIMENTO, 2013).

Coincidentemente, se as primeiras produções acadêmicas datam da década de 1970/80, este também é o período de implantação das primeiras escolas de circo no Brasil. 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 (SILVA E.; ABREU, 2009)⁸. Nos anos seguintes surgiram a Escola Nacional do Circo, criada pelo Governo Federal (1982, Rio de Janeiro), o Circo Escola Picadeiro (São Paulo, 1984) e a Escola Picolino de Circo (Salvador, 1985)⁹.

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. Para traçar um panorama dessas instituições, no ano de 2014 pesquisei dados referentes a 65 escolas de circo cadastradas no site “Circonteudo”. Esse site é coordenado por Ermínia Silva, além do artista circense, professor de Educação Física e pesquisador Daniel de Carvalho Lopes e do ator e pesquisador Marcelo Meniquelli. Conta com o apoio de diversos colunistas e pesquisadores, e contempla informações do site precursor ao Circonteudo, o Pindorama Circus, desenvolvido juntamente à Verônica Tamaoki, atual responsável pelo Centro de Memória do Circo, em São Paulo. O projeto Circonteudo é uma das ações desenvolvidas pelo Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses – CIRCUS, da UNICAMP, e busca criar um espaço de divulgação e discussão das Artes Circenses na internet.

Das 65 escolas cadastradas no referido banco de dados foi possível encontrar informações sobre 52 em sites na internet. Nestas, busquei analisar a natureza a partir de três diferentes organizações: pública, privada ou organização não-governamental/ONG. Ainda, pude identificar o seu foco de atuação a partir de três aspectos distintos: ação social e comunitária direcionada a jovens e adolescentes em situação de vulnerabilidade social; espaços de vivências em atividades circenses; ou escolas profissionalizantes.

⁸ Silva, E.; Abreu, L. A. Respeitável Público..., 2009.

⁹ *Ibidem*

Esses dados permitiram detectar, por exemplo, que apenas 15 escolas ofereciam cursos de capacitação profissional e atividades em espetáculos. Seis instituições ofereciam espaços de vivência em atividades circenses – mas sabemos que hoje esse número é maior, incluindo, sobretudo, academias de ginástica que atuam sob o discurso da prática do exercício físico para a saúde¹⁰ e a qualidade de vida, utilizando as atividades circenses apenas como instrumento de motivação. No entanto, a maioria das escolas de circo analisadas (34 escolas) na época atuavam na perspectiva da “ação social e comunitária”, das quais 21 eram mantidas por Organizações Não-Governamentais. Buscavam atender crianças e adolescentes marginalizados, em situação de vulnerabilidade social – o chamado circo social (LOBO E CASSOLI, 2006).

Neste cenário, podemos observar a diversificação dos espaços ocupados por essa manifestação artística, e a ampliação da quantidade de pessoas que assistem, mas também executam práticas circenses. Da mesma forma, é possível reconhecer o crescimento da produção acadêmica relativa ao tema desde a década de 1980 até os dias de hoje. Há de se supor que o surgimento das escolas de circo proporcionou a disseminação dos conhecimentos e técnicas circenses para além da lona, e foi um dos fatores que permitiu a integração do circo a outras esferas da vida, por exemplo, como conteúdo escolar¹¹.

Neste sentido, se minha preocupação enquanto docente de um curso de formação de professores, e de coordenadora de um projeto de extensão, se concentra em compreender e disseminar as práticas circenses como produção cultural e instrumento de formação humana, enquanto pesquisadora se tornou questão central compreender os caminhos percorridos pelo circo para chegar aos bancos escolares e às universidades. Acredito que partir dos movimentos da história para analisar o processo histórico de criação das escolas de circo é um passo importante para desvendar esses caminhos.

¹⁰ O conceito de saúde tem sido, de maneira equivocada, associado unicamente aos aspectos biológicos do corpo humano. Acaba-se por tomar o corpo como uma máquina que, quando se constitui por peças de boa qualidade e em perfeito funcionamento, possui saúde, e o exercício físico como condição para manter a máquina em bom funcionamento. Silva, A. M. Corpo e..., 2001.

¹¹ Ver trabalhos de Marco Antônio Bortoleto e grupo CIRCUS-UNICAMP.

Escola Nacional de Circo – primeiras aproximações

A Escola Nacional do Circo, objeto deste estudo, é a única instituição mantida diretamente pelo Governo Federal através 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 foram de grande influência para o surgimento das escolas de circo. Muitos esforços têm sido investidos por um conjunto de pesquisadores e historiadores como Ermínia Silva¹², Alice Viveiros de Castro¹³, Verônica Tamaoki¹⁴, Antônio Torres¹⁵, Mário Bolognesi¹⁶, entre outros, para que essa história não desapareça.

Na intenção de contribuir para a produção de conhecimentos sobre o circo e sua história, mas também das sociedades humanas como protagonistas e fruto dessa história, parto da concepção de que a organização social em diferentes tempos e espaços se pauta na relações que estabelecemos nos modos de produção da vida material (MARX E ENGELS, 2007). A nossa sociedade, especificamente, se constituiu em classes sociais divididas a partir da posição que cada um ocupa no sistema produtivo. Essa perspectiva de mundo compreende que o ser humano se torna de fato humano a partir da transformação da natureza para produzir a sua existência – o trabalho – e que esse processo é dialético. Isso significa que enquanto a natureza oferece condições para a produção da vida material e o ser humano a transforma com seu trabalho, a natureza deixa de ser o que era para se tornar produto do trabalho, ao mesmo tempo em que o próprio ser humano é transformado, constituindo-se, assim, uma realidade social¹⁷. Há uma “dupla determinação de uma insuperável base natural e de uma ininterrupta transformação social dessa base” (LUKACS, 2012, p. 285). Sendo assim, para produzir um conhecimento válido sobre a realidade particular da ENC precisamos, antes disso, elaborar um arcabouço teórico sobre a totalidade em

¹² Silva, E. O circo..., 1996. *Id.* As múltiplas linguagens..., 2003. Silva e Abreu, 2009, *op.cit.*

¹³ Castro, A. V. O elogio da..., 2005. *Id.* A arte do..., 2010.

¹⁴ Coordenadora do Centro de Memória do Circo

¹⁵ Torres, A. O Circo..., 1998.

¹⁶ Bolognesi, M. F. O corpo..., 2001. *Id.* Palhaço, 2003. *Id.* Philip Astley..., 2009.

¹⁷ Marx, K.; Engels, F. Ideologia Alemã, 2007. Netto, J. P., Introdução..., 2011. Lukács, G. Ontologia..., 2012.

que a escola se inseriu, as múltiplas determinações que levaram a sua criação, desde aspectos da história do circo no Brasil e no mundo e do contexto dos modos de produção da vida nesses períodos.

Sabe-se que grupos de artistas circenses chegaram à América e ao Brasil na busca de novas oportunidades para sua arte. A partir do século XVIII, desembarcaram em terras Tupiniquins e percorreram grande parte do território nacional com suas pequenas apresentações de ilusionismo, domas de animais e exibições com cavalos. Apesar de a linguagem circense estar presente desde então, apenas em 1834 tem-se registro de uma companhia formalmente estruturada chegando ao Brasil (RUIZ, 1987). Cabe diferenciar, nesse momento, as Artes Circenses – que têm origem no sagrado, nas representações artísticas em que os padrões eram subvertidos e reinventados, nas quais a loucura era permitida e se manifestava no corpo –, do Circo com lonas, mastro, picadeiro, trapézio e apresentações exóticas. Este último, denominado Circo Moderno, ou Circo Tradicional, surgiu na Europa na década de 1770 e empregou essas diferentes Artes Circenses para enriquecer espetáculos equestres / teatrais (BOLOGNESI, 2001).

Na época o inglês Philip Astley inaugurou uma escola para repassar os conhecimentos adquiridos na Cavalaria Britânica. Em 1770 o local se transformou em uma casa de espetáculos – O Anfiteatro Astley. Atualmente reconhecido como o criador do Circo Moderno, Astley chamou para a sua companhia artistas saltimbancos que se apresentavam em feiras, festas populares e nas ruas, e incorporou outras modalidades circenses (TORRES, 1998). Seus espetáculos, fortemente influenciados pelo teatro grego, passaram a encenar obras literárias e grandes épicos, e o Circo Moderno se tornou, também, um palco para contar histórias. Talvez possamos considerar a escola de equitação de Philip Astley como uma precursora das escolas de circo que surgiriam na Europa Ocidental dois séculos depois.

No Brasil, o Circo Moderno, ou Circo Tradicional, se tornou um importante difusor cultural. Éramos uma nação fundamentalmente agrícola; grande parte da população era composta por pequenos agricultores ou trabalhadores dos grandes latifúndios que sustentavam a economia. Se, na Europa, a vida urbana fabril fervilhava e as aspirações da burguesia impulsionaram a industrialização dos meios de entretenimento e a produção da “cultura de massa”; no Brasil, o Circo se manteve como a interlocução entre a cultura popular urbana e a rural e, também, como principal

entretenimento de grande parte da população nas cidades e no campo, entre elite e periferia.

Assumindo esse papel, despontam as primeiras características do que viria a ser um novo Circo no Brasil, que perdurou ao longo do século XX e percorreu as mais longínquas comunidades do território nacional, carregado de traços da cultura popular, da música, da literatura e de muita diversão: o Circo-Teatro (SILVA E; ABREU, 2009). Enquanto muitas grandes companhias circenses se estruturavam pelo mundo – tendo nas acrobacias sua atração principal –, no Brasil, o centro do espetáculo seriam as encenações: na primeira parte algumas acrobacias e variedades, com a presença de artistas e personalidades locais; na segunda parte as peças de teatro que sintetizavam drama, comédia e os palhaços – atores e cantores como principais artistas (*Ibidem*).

O circo tinha na família um de seus valores institucionais essenciais (COSTA, 1999). As mesmas pessoas responsáveis por elaborar o espetáculo, também 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, e também ensinavam os conhecimentos necessários para viver no circo (SILVA E, 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, surgiu a pergunta central que norteia esta pesquisa: Por que, em determinado contexto, o Circo precisou de uma escola formal? Em outras palavras, **por que os conhecimentos circenses que eram repassados no convívio intergeracional, no cotidiano da lona, passaram a demandar uma escola profissionalizante? Quais os condicionantes que impulsionaram e permitiram a criação da Escola Nacional de Circo?**

Ao longo do século XX, muitas manifestações artísticas ditas populares se massificaram. Segundo Ortiz¹⁸, houve um importante movimento de ampliação do

¹⁸ Ortiz, R. Cultura..., 2003.

acesso aos bens culturais, principalmente como forma de mercadoria, ou seja, o entretenimento se tornou também um nicho de mercado e exigia de seus fornecedores – no caso, os artistas – a burocratização característica do sistema de produção capitalista. Muitos artistas, circenses ou não, passaram a ser funcionários cuja força de trabalho era vendida ao capitalista para a produção da mercadoria – o espetáculo – que seria comercializada para o público. Neste caso, a formação de artistas no seu contexto de atuação, ou seja, no picadeiro, não atenderia mais as necessidades de um sistema burocratizado que exigia a profissionalização formal de sua força de trabalho. O Circo tradicional perdeu espaço gradativamente para os meios de comunicação, para os avanços tecnológicos e para a efemeridade da vida nas proximidades da mudança de século e muitas companhias não conseguiram sobreviver. Talvez, naquele momento, fosse necessário ao circense repensar suas práticas e sua organização e uma escola de circo poderia ser uma alternativa para renovar e transmitir seus conhecimentos e, assim, sobreviver.

Observando tais aspectos, ao iniciar esta pesquisa, parti da premissa de que essas mudanças na organização do trabalho, a complexificação das relações, haviam criado as condições necessárias para que surgisse a demanda por escolas de circo. Pautada em leituras preliminares, eu acreditava que, na tentativa de perpetuação dos seus conhecimentos cotidianos o circo buscara reconhecimento e legitimidade no discurso científico tão valorizado pela racionalidade técnica-instrumental que permeia a sociedade capitalista moderna; acreditava que a tecnologia transformara os meios de produção do espetáculo e demandara profissionais com conhecimentos que extrapolavam àqueles elaborados no picadeiro; acreditava, por fim, que viver no circo não era mais suficiente para aprender a viver no circo.

Entretanto, a realidade humana não é feita de respostas simples, mas sim de relações mediadas em encontros e desencontros, contrariedades, afastamentos e aproximações. O trabalho no circo, que eu pretendia analisar como principal fator que impulsionou as escolas de circo, não coube em classificações arbitrárias que se pretendiam fiéis e objetivas às características concernentes a determinados modos de produção. O circo é arte; não é, e nem deve ser, uma reprodução verossímil da realidade. Entretanto, também não é uma expressão intuitiva, inspiração metafísica distanciada da realidade material: “[...] a arte é precisamente a atividade na qual o homem eleva a um nível superior esta sua capacidade específica de humanizar tudo

o que toca. [...] É criação, ou seja, não somente reflexo do real, mas instauração de uma nova realidade” (VÁZQUEZ, 2011, p. 100).

Por isso, o circo que contratava artistas especializados para atrair plateias era o mesmo circo cujo proprietário era artista, capataz, músico, ator e assistente técnico (TORRES, 1998). O circo que apresentava acrobatas de corpos torneados pelo intenso treinamento físico era o mesmo do palhaço grotesco e evidenciava tudo aquilo que uma pretensa “sociedade civilizada” desejaria ocultar (BOLOGNESI, 2001). O circo que até hoje se orgulha de manter suas raízes na cultura popular é também aquele que buscou interagir com a cultura massificada e atrair “consumidores” por meio da sua inserção na televisão e no rádio (MAGNANI, 2003). O circo que contava com criados e mucamas em sua plateia, encantava também o imperador (DUARTE, 1993).

Assim, a instituição circense se apresentou como uma construção contraditória em si: quando atendia às reivindicações de um sistema externo, estabelecia relações próximas aos aspectos de interesse desse sistema. Ao mesmo tempo, possuía uma organização interna própria e, por vezes, contrária a tais interesses. Para entender esse movimento dialético, tornou-se imperativo, também, conhecer o contexto brasileiro da época de criação da ENC e sua relação com o circo. Sendo a ENC uma instituição estatal que contou com certo apoio do governo durante a sua criação, e que até hoje é a única mantida integralmente pela FUNARTE, analisei ainda, para este trabalho, o Estado brasileiro e suas políticas para Educação e Cultura no período de criação da escola.

Cabe mencionar que, neste momento, o Brasil experimentava um período ímpar 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 V, 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. Seu sucessor, Rubem Ludwig, deu continuidade aos projetos de Ney Braga, criou o Serviço Brasileiro de Circo, em 1981, e inaugurou a Escola Nacional de Circo, em 1982.

A partir dessas constatações, do diálogo com as fontes e com o referencial bibliográfico sobre o tema, precisei me despir da premissa inicial e mergulhar nas incertezas da contradição e daquilo que escapa aos olhares superficiais. Como aponta Kuenzer¹⁹, a relação entre o sistema produtivo e a escola não é determinista, mas também não é inexistente; ela é dialética. Assim também são as relações de aproximação e afastamento entre a educação, o Estado, o sistema produtivo, circo e a ENC.

[...] essa dialética é incompreensível para quem não é capaz de colocar-se acima daquela visão primitiva da realidade, segundo a qual só se reconhece como materialidade, aliás como objetivamente existente, a coisidade, atribuindo todas as demais formas de objetividade (relações, conexões, etc.), assim como todos os espelhamentos da realidade que se apresentam imediatamente como produtos do pensamento (abstrações, etc.) a uma suposta atividade autônoma da consciência.²⁰

Por isso, as relações que serão pautadas neste texto têm seu fundamento precípua nas categorias de contradição, em diálogo com a mediação e a totalidade, categorias essas descritas por Marx em sua obra – não são relações de causa-efeito, mas processos em constante movimento, que envolvem múltiplos condicionantes²¹. Transitam entre a vida e a educação no Circo, as relações entre a estrutura circense e o sistema de produção capitalista e o Estado brasileiro no final da década de 1970.

Ao direcionar o olhar para meu objeto de pesquisa, vejo uma escola profissionalizante, estatal, para a formação de artistas de uma manifestação que, tradicionalmente, formava-os dentro da própria instituição. Parto, então, de duas categorias centrais que serão amplamente discutidas: a educação e o Estado. Destas, surgirão outras categorias que derivaram da análise das informações e das reflexões durante a elaboração do texto e, por isso, serão apresentadas e discutidas no momento oportuno.

Assumo de antemão que a realidade concreta não é um dado estático, muito menos o efeito direto de causa única. Ela se dá pelo movimento do real, impulsionado por contradições e, por isso, o conhecimento produzido acerca da realidade também

¹⁹ Kuenzer, A. Educação..., 1991.

²⁰ Lukács, 2012, *op. cit.* p. 314.

²¹ Cf. nota 17.

é um conhecimento em movimento (NETTO, 2011). O que apresento a seguir é algo muito mais complexo do que a simples relação causa-efeito entre a mudança do sistema produtivo dos espetáculos e a institucionalização dos conhecimentos circenses em uma escola formal. A presente tese teve o **objetivo de investigar e analisar os elementos que condicionaram a criação da Escola Nacional de Circo, instituição estatal e primeira do tipo na América Latina.**

A Escola Nacional de Circo e a Produção do Conhecimento

O Circo, tema geral desta tese que tem como objeto específico a Escola Nacional de Circo, tem sido recentemente estudado em áreas como a história, a arte e a educação. Quando buscamos o termo “Circo” no Diretório de Grupos de Pesquisa vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), encontramos 16 grupos relacionados ao tema, 12 deles certificados nos últimos 12 meses, conforme o quadro a seguir:

QUADRO 1 – Grupos de Pesquisa registrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq sobre o tema, com certificação nos últimos dois anos

Nome do Grupo	Instituição	Ano	Grande Área	Focos de Estudo
Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (LUME)	UNICAMP	1985	Artes	Teatro e cultura brasileira, pesquisa em artes cênicas
Núcleo de História Oral	UFMG	1990	História	História de Minas Gerais, incluindo histórias de artistas mineiros
O Circo e o Riso	UNESP	1997	Artes	Construção da comicidade, história do circo e relações entre circo e teatro
Núcleo de Estudos em Teatro Popular	UFBA	1999	Artes	Relações entre o circo, o teatro e a cultura popular
Grupo de Pesquisa de Dramaturgia e Poéticas do Espetáculo	UFPB	2002	Artes	Artes cênicas, história e processos criativos híbridos
Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (CIRCUS)	UNICAMP	2006	Educação Física	Pedagogia das atividades circenses, jogos, história do circo
PACA – Pesquisadores em Artes Cênicas na Amazônia	UFPA	2008	Artes	Artes cênicas: dança, teatro e circo
XAMÃ – Núcleo de pesquisas performáticas	UFSJ	2009	Artes	Artes do circo, teatro, performance e processos criativos

Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato	UNICAMP	2010	Artes	Artes cênicas, com ênfase no teatro
Sistemas Complexos e Dialéticos em Educação Física, Educação, Esportes e Lazer	UNIANDRADE	2011	Educação	Circo e Educação Física
Grupo de Pesquisa em História do Lazer	UFMG	2015	Educação Física	A história das práticas corporais como esporte, circo, teatro, na cultura popular e no tempo livre
Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas – LECA	UFMG	2015	Artes	Artes Cênicas (teatro, dança, circo, ópera e performance), criação, políticas públicas e educação

Fonte: Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, consultado em 2015.

Acredito que esses dados são determinantes por apresentar algumas referências fundamentais deste trabalho. Chamo a atenção para dois grupos em especial, que tratam da história do circo no Brasil: Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (UNICAMP) e O Circo e o Riso (UNESP), cujos integrantes desenvolvem importantes trabalhos de pesquisa sobre a história do circo no Brasil.

Ermínia Silva, descendente de família circense e coordenadora do CIRCUS (UNICAMP), estuda a trajetória do Circo e dos circenses no Brasil, a formação e a vida dos artistas, o circo-família, o circo-teatro e a relação dessas manifestações com a história. Destaco sua dissertação de mestrado²², sua tese de doutorado²³ e a obra organizada juntamente a Luís Alberto de Abreu²⁴. Nestes, a historiadora se concentrou na contemporaneidade das linguagens artísticas que se desenvolveram no circo brasileiro e na transmissão dos saberes e das memórias que contribuíram para a reprodução dos espetáculos ao longo dos séculos XIX e XX.

Mario Fernando Bolognesi, coordenador do Grupo O Circo e o Riso (UNESP), tem seus estudos direcionados para a história do Circo Moderno Europeu e sua influência na constituição do circo brasileiro, principalmente em relação a função do palhaço nos espetáculos. Sua tese de doutorado “Palhaços”, que aborda o cômico

²² Silva, E., 1996; *op. cit.*

²³ *Idem*, 2003, *op. cit.*

²⁴ Silva, E; Abreu, 2009, *op. cit.*

circense, a interpretação e a caracterização do palhaço no circo brasileiro, é um exemplo do seu objeto de estudo.

Outros pesquisadores também têm dedicado esforços para os estudos da história do circo, principalmente sobre o circo como manifestação da cultura popular brasileira ao longo da história. Em uma pesquisa realizada por mim e minha orientadora no ano de 2012, publicada em 2013, encontramos 77 trabalhos de pós-graduação, entre dissertações de mestrado, teses de doutorado e de livre-docência sobre o tema (KRONBAUER; NASCIMENTO, 2013). Naquele momento, a maioria massiva dos trabalhos envolvia a história do circo no Brasil e o circo-teatro. Encontramos ainda biografias, pesquisas sobre os processos criativos envolvidos na elaboração de personagens e de espetáculos, e alguns trabalhos relacionados ao circo e a educação. Estes, em específico, tratavam de pesquisar métodos pedagógicos de ensino das atividades circenses e a contribuição dessas atividades para a formação do sujeito em diferentes espaços – educação básica, escolas profissionalizantes, academias de ginástica e projetos sociais (*Ibidem*).

Entretanto, apenas uma dissertação de mestrado se ocupou especificamente da Escola Nacional de Circo. De autoria de Rosa Maria Ramos²⁵, 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. Não foi objetivo propor reflexões aprofundadas sobre o contexto estrutural e os elementos que levaram a criação da ENC. Este panorama se mantém, uma vez que não encontrei novos estudos em 2016, em nível de pós-graduação *stricto sensu*, tendo a ENC como objeto.

Por meio da análise aprofundada dessas produções e da identificação das lacunas a serem exploradas, surgiram alguns questionamentos que pautam de certa forma as discussões que proponho nesta tese. Não é minha aspiração encerrar o assunto, até porque não acredito que isso seja possível. Quero, apenas, polemizar aspectos não abordados em outros trabalhos, e que considero de fundamental importância para o entendimento da complexidade da instituição circense e de sua relação com a educação e o Estado.

²⁵ Ramos, R. M. S. C. M. Respeitável..., 2003.

Sobre as fontes para a pesquisa

Grande parte dos grupos circenses não possui registro e se manteve à margem daquela história contada nos livros e registros oficiais, por isso, remontar elementos da história do circo no Brasil exige reconhecer a diversidade do universo circense. Tornou-se condição essencial para esta pesquisa abrir as possibilidades para encarar as mais diversas formas de comunicação como uma fonte em potencial, como é o caso de entrevistas, depoimentos, reportagens, obras literárias e biográficas, entre outros.

Quando assumimos que as ações humanas são fruto da história, é imprudente negligenciar essa história na busca das fontes da pesquisa. O Circo é uma arte, ou um conjunto de manifestações artísticas, que se constitui nas relações sociais de produção da existência, no cotidiano, no convívio intergeracional, no corpo, na linguagem dita, e nem sempre escrita. “Mundo de gestos, sons, ritmos e risos, o circo construiu uma tradição afastada da linguagem escrita, permanecendo através de memórias gestuais, sonoras e rítmicas”²⁶.

Seria ingênuo da minha parte pressupor que analisando documentos oficiais em Centros de Documentação eu conseguiria informações suficientes para contar essa história. Essa história será contada por muitas histórias contadas por muitos personagens em biografias de artistas circenses, teses e dissertações sobre o tema, documentos da época da criação da escola, leis, projetos, regulamentos, relatos de alguns professores da escola, relatos de quem viveu o período e contou para outro alguém, comentários informais que surgiram quando tocava no assunto, entrevistas estruturadas, imagens, reportagens, entre outros. Afinal, a história do Circo também está escrita na lona!

Por isso, o primeiro desafio foi a descoberta e a organização das fontes, cuja sistematização será apresentada nos Anexos. O ponto de partida foram as dissertações de Ermínia Silva e Rosa Maria Ramos, que me forneceram algumas pistas, principalmente de biografias e obras acadêmicas e literárias nas quais eu poderia encontrar mais informações. Adiciono também ao ponto de partida um encontro com a professora Ermínia, quando gentilmente me recebeu em sua casa e me orientou sobre alguns caminhos que eu poderia percorrer.

²⁶ Duarte, R. H. Noites..., 1993, p. 217.

Em seguida, contatei a secretaria da ENC e o Centro de Documentação da FUNARTE – CEDOC, para verificar o material disponível sobre o tema e período em questão. Muitos materiais se perderam no tempo, pois a escola passou por várias enchentes e infestações de cupins, o que tornou a busca ainda mais instigante. Foram duas visitas à ENC e ao CEDOC da FUNARTE, uma em maio e outra em setembro de 2015. Há uma breve descrição do material nos Apêndices A-C. Passei também a investigar pessoas, a partir de nomes citados em livros e nas referidas dissertações, e contatos na internet. Assim, encontrei os fundadores da escola: Orlando Miranda de Carvalho, que se disponibilizou a me receber em sua casa, e Luiz Olimecha, que me concedeu uma entrevista por telefone.

Na primeira visita à ENC, os horizontes se abriram também para outros importantes personagens entrevistados nessa história, professores da escola: Maria Delisier (Delisier), Walter Carlo (Walter), Pirajá Bastos (Pirajá), Fidélis Sigmaringa (Jamelão). As entrevistas foram realizadas por mim, com a anuência dos participantes. Trata-se de entrevistas semi-estruturadas nas quais, inicialmente, solicitava que os participantes falassem livremente sobre sua vida no circo e sobre sua relação com a escola. A partir das histórias relatadas, eu direcionava questões específicas sobre a organização do trabalho no circo, sobre quando eram artistas, e sobre o processo de criação da ENC. Uma síntese da biografia dos entrevistados está disponível no Apêndice D. Vale considerar que a história de cada personagem pode ser nebulosa quando contada por um historiador nada confiável cujos olhares sobre uma mesma realidade podem ser distintos, por isso, demanda um olhar criterioso do pesquisador e o diálogo com outras fontes. Assim sendo, sob esses cuidados, sua contribuição é essencial para o entendimento do processo total, pois possibilita conhecer o universal e as diferentes formas que ele assume nas singularidades de cada indivíduo (HOBBSAWM, 2012).

No CEDOC da FUNARTE e no acervo da ENC foram encontradas reportagens de jornais, atas de reuniões, projetos para a construção da escola, regulamentos, currículos dos professores, lista de matrículas, entre outros, além de várias fotografias da época e uma entrevista com Weisser Tihany (Circo Tihany), gravada no ano de 1978. Tive acesso também às fotografias do acervo pessoal de Orlando Miranda, em ocasião da minha visita, e a um vídeo com a primeira exibição pública realizada pelos alunos da primeira turma do curso de Iniciação às Artes

Circenses da ENC (Apêndice E), do acervo pessoal de Edson Pereira da Silva, aluno desta primeira turma e, atualmente, professor da ENC²⁷.

Para as fontes primárias, estabeleci 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 ao 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 utilizarei o recurso *itálico* ao apresentá-las no texto, o que também diferenciará estas das fontes secundárias. Além disso, a partir do segundo capítulo, os títulos de subseções serão apresentados com elementos de fontes primárias.

Se todas as fontes aqui utilizadas são válidas para uma pesquisa acadêmica, assim como são os documentos oficiais? O que posso afirmar é que todo e qualquer documento é escrito por alguém. Considerando que esse alguém é fruto da história, a especificidade da fonte em si deve ser mais um elemento contemplado em nossa análise – a partir do tempo e espaço em que se insere, e reconhecendo seu potencial e sua limitação – e não um impeditivo para sua utilização.

No primeiro capítulo, serão apresentadas as referências históricas que levaram o circo até o Brasil da década de 1970. Desde as diversas manifestações artísticas elaboradas pela humanidade em diferentes tempos e espaços, até a criação do assim denominado “Circo Moderno”, na Europa Ocidental do século XVIII, em que esta variedade de manifestações compõe um espetáculo único. Precisaremos para tanto assumir de antemão que o movimento da história não se dá por rupturas. Tudo aquilo que a humanidade elabora de novo comporta, portanto, os elementos do antigo transformados, sintetizados a partir de uma relação dialética. Este é o pressuposto máster da ciência da história que tem parte de seus fundamentos em Hegel e que ganha materialidade com Marx e Engels (2007).

Discutir o movimento da história em torno de um objeto, o circo e suas diferentes formas de manifestação, permitirá identificar o espaço que o ele ocupou nas diferentes sociedades por onde passou, as contradições e as aproximações entre a instituição circense e a sociedade capitalista e apontar elementos que se reproduziram, se transformaram, se diferenciaram. Trará, ainda, fundamentos

²⁷ Edson me presenteou com seu tempo, importantes relatos e com o vídeo.

importantes para conhecer de que forma se constituíram as vidas de mulheres, homens e crianças que formaram e foram formados pela instituição circense, bem como que vínculos sociais estabeleceram no produzir e aprender a produzir sua existência para que, em certo momento, fosse necessária ou interessante a criação de uma escola circense.

No segundo capítulo, pretendo inicialmente discutir o circo como importante manifestação da cultura brasileira no século XX. Em seguida, apresentarei as relações que se estabeleceram entre a instituição circense e o governo durante a década de 1970, possibilitando a construção do Circo Nacional no Rio de Janeiro, anexo ao qual foi também construída uma escola de circo. Durante a pesquisa, pude perceber em muitas biografias, relatos dos entrevistados e nas páginas dos jornais da época certa aproximação entre a instituição circense e o Estado brasileiro. Políticos frequentavam os espetáculos, pessoas de origem circenses ocupavam cargos e espaços de discussão no governo, artistas influentes das mais diversas atividades buscavam no circo elementos para sua arte e propunham políticas de integração, enfim, estabeleceu-se um cenário favorável para o crescimento do circo e para o apoio, por parte do Governo Federal, à criação da Escola Nacional de Circo do Brasil. Talvez não fossem, exatamente, ações que atingissem a dimensão necessária para consolidar o circo como uma manifestação artística na perspectiva do teatro ou da dança, mas, pela primeira vez, o circo recebia alguma atenção por parte do governo.

Entretanto, essa aproximação não era, de forma alguma, desinteressada. As discussões do segundo capítulo expõem elementos para que compreendamos como as artes, e em especial o circo, se configuraram como instrumento para a formação do novo homem brasileiro que se desejava para o fim do século XX.

No terceiro capítulo, pretendo abordar as questões relacionadas diretamente à criação e 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. Apresentarei aspectos específicos da escola, como o contexto e os processos que envolveram sua criação, a organização didático-pedagógica, seus regulamentos, professores, alunos matriculados e concluintes da primeira turma, as abordagens da imprensa do período, e as relações estabelecidas com a sociedade.

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. Para tanto, discutirei de que forma a construção de um complexo circense no Rio de Janeiro, que contava com um circo permanente e uma escola de circo, viria a contribuir para a renovação e a continuidade do circo como manifestação cultural brasileira:

Nas considerações finais, exponho a síntese das discussões delineadas ao longo do texto, no intuito de elencar os principais elementos condicionantes para a criação da ENC. Aponto, também, para o potencial da tese como conhecimento produzido academicamente sobre uma perspectiva da realidade estudada e esclareço as dificuldades e limitações detectadas durante a realização da pesquisa e os caminhos abertos por ela.

CAPÍTULO 1



Fonte: <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/>

1 O CIRCO E SUAS RAÍZES

As artes circenses são um conjunto de manifestações que foram se constituindo ao longo da história humana em diferentes locais e épocas. A historiadora circense Alice Viveiros de Castro aponta para os rituais de caça, para o domínio de touros e para a execução de acrobacias, todos realizados em rituais festivos e religiosos entre os povos primitivos, como uma possível origem para as artes circenses (CASTRO, 2010). A acrobacia chinesa, o picadeiro romano, a doma de animais no Egito, a arte equestre, as pantomimas, o palhaço, os malabaristas e prestidigitadores são exemplos de técnicas e artistas que compõem o universo circense. No entanto, o Circo, como espaço único em que todos esses elementos (mais a música) se conjugam em um único espetáculo, tem local, data e personagens específicos.

1.1 DE UMA EUROPA INDUSTRIAL CAPITALISTA...

O período histórico remete à uma Europa que explodia em revoltas e trará importantes elementos para discutir o contexto econômico, político, social e cultural em que se constituiu o chamado “Circo Moderno”²⁸. Este espetáculo peculiar foi de grande influência para as artes circenses que se disseminaram no Brasil, e que no futuro encontrariam solo fértil para cultivar a criatividade inerente a qualquer trabalho artístico e inventar novas formas de se fazer e ensinar a fazer Circo.

Após vários séculos de autoritarismo monárquico, de distribuição de riquezas por estamento, de exploração do trabalho camponês no sistema de produção feudal, de impostos abusivos e de legitimação do poder da aristocracia pela Igreja, a Inglaterra iniciou um processo de profundas modificações nos seus modos de produção. Segundo Hobsbawm (2012), a agricultura do país despontava com características distintas das demais regiões rurais europeias, pois no século XVIII possuía relações de trabalho mais complexas – o comércio estava em plena expansão e o lucro fazia parte dessas transações.

O autor destaca que não havia outro tempo ou lugar em que a industrialização daria tantos frutos. Legitimados pelas ideias fecundas de uma economia liberal providas de John Locke²⁹ e, em seguida, Adam Smith³⁰, a Inglaterra contava com homens de negócios que acumulavam grande capital. Ao mesmo tempo, buscavam em outros países recursos para desenvolver a ciência preocupada, naquele momento, em resolver problemas práticos do sistema produtivo. Em suas colônias ao redor do mundo, encontravam a matéria-prima e, em alguns casos, o combustível – humano ou natural – para movimentar tal sistema (HOBSBAWM, 2012). Nesse contexto, os comerciantes livres e artesãos mais abastados se tornaram industriários; os camponeses deixaram o campo para vender sua força de trabalho nos centros

²⁸ Ao longo do texto, a expressão “Circo Moderno” será utilizada para identificar os espetáculos que foram, inicialmente, apresentados no anfiteatro Philip Astley. No seio da Revolução Industrial na Inglaterra, Astley, um cavaleiro britânico, conjugou o picadeiro circular, os hipodramas e diversas manifestações artísticas de rua em um espaço fechado e mediante cobrança de ingressos. Algumas referências importantes para a compreensão do Circo Moderno podem ser encontradas em Bolognesi, 2001; 2003; 2009, *op. cit.*; Torres, 1998, *op. cit.* entre outros.

²⁹ Locke, J. Segundo ..., 1978.

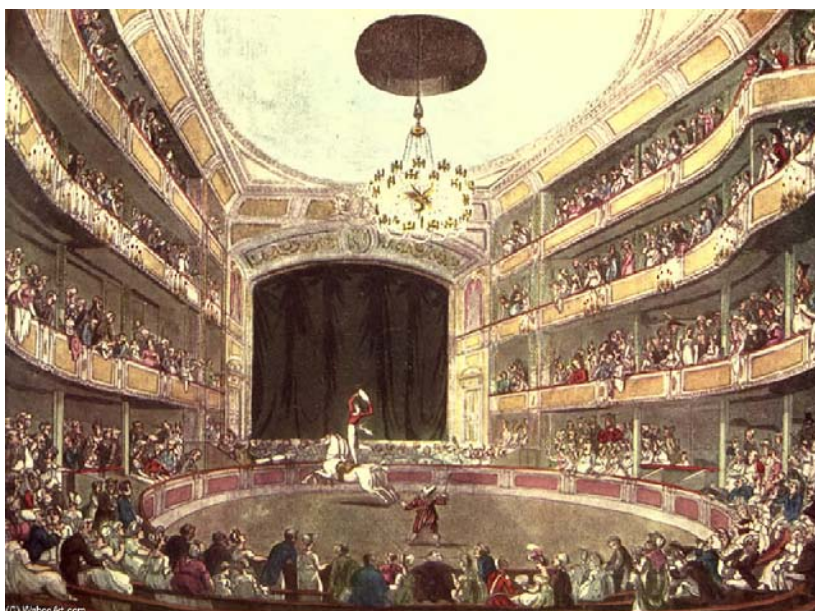
³⁰ Smith, A. A Riqueza..., 1996.

urbanos em formação e a aristocracia se rendeu aos negócios do capital e encarou a finitude de uma riqueza herdada unicamente por linhagens de sangue.

Nesse mesmo período, mas na França, o autor aponta para o surgimento de um novo grupo de pessoas com as condições necessárias para comandar a nação. Se na Inglaterra os intelectuais estavam preocupados em estabelecer novas bases para o sistema produtivo, na França buscava-se uma nova organização política. O país estava sofrendo um momento de crise devido às dívidas constituídas depois de apoiar os Estados Unidos na guerra contra o domínio inglês. Contudo, estruturada em uma sociedade hierárquica de privilégios, os impactos das dívidas recaíam, em grande medida, sobre a massa da população miserável. Parte da riqueza dos nobres havia se perdido e o sistema de produção, empobrecido e defasado, não oferecia condições de subsistência para o povo. A nobreza passou a depender de empréstimos de alguns comerciantes ricos e empresários rurais, fato este que enfraqueceu seu poder e abriu espaço para a pequena burguesia rica que crescia a cada dia com o apoio da população descontente e que, em pouco tempo, chegaria ao poder com a Revolução Francesa (*Ibidem*).

Em meio às turbulências do período, encontra-se um personagem de grande importância na história que analiso: o cavaleiro britânico Philip Astley, um homem vivendo a sua época. Extremamente habilidoso sobre o cavalo, Astley inaugurou uma academia em Londres, na década de 1760, para repassar suas técnicas e conhecimentos aprendidos na cavalaria britânica (BOLOGNESI, 2009). Em 1770, o local se transformou em uma casa de espetáculos que exibia proezas do homem sobre o cavalo – O Anfiteatro Astley (Figura 1).

FIGURA 1 – Astley's Amphitheatre, de William Henry Pyne (s.d.)³¹.



Fonte: <http://en.wahooart.com/@/WilliamHenryPyne>. Acesso da autora em 17 de março de 2016.

Durante suas experiências, Astley percebeu que cavalgar em círculos facilitava o equilíbrio e a execução de diversas acrobacias sobre o cavalo, o que o levou a pensar em um espaço circular para suas apresentações: o picadeiro.

Outros animais selvagens ou domésticos, amestrados, executando truques e técnicas já eram exibidos nos espetáculos públicos desde muito tempo. Essas apresentações se tornaram bastante populares na Europa, principalmente depois que o continente deixou suas terras e foi buscar novos territórios além mar (BAKHTIN, 2013).

A obra *Le Famille Acrobat*³², de Pablo Picasso (Figura 2), apresenta uma pequena *troupe* composta pela família e um animal exótico, em geral comprado de mercadores vindos de outros continentes. A obra de Picasso se refere ao período específico de sua fase rosa, quando, depois de uma forte depressão provocada pela morte de seu amigo Casagemas, o pintor se mudou para Bateau-Lavoir, uma província da França. Lá, entregue a vida boêmia, conviveu com o povo circense e

³¹ Escritor e Ilustrador inglês, nasceu e morreu em Londres (1769-1843). Entre suas obras estão as coletâneas de imagens e textos *The Costume of Great Britain* (Os hábitos da Grã-Bretanha) e *The History of the Royal Residences* (A História das Residências Reais).

³² Obra concluída em 1905, mas que registra o que a história dos séculos anteriores nos conta.

encontrou inspiração para grande parte de suas obras naquele período (BRITTO, 2013). A presença de um animal característico das regiões tropicais que se destacaram entre os territórios de interesse dos colonizadores Europeus parece apresentar um aspecto de continuidade entre as artes de rua que floresceram ainda no período medieval, amplamente descritas por Bakhtin³³ e se propagaram pelo mundo chegando às Américas³⁴, e aquelas encontradas no tempo e espaço que inspiraram Picasso.

FIGURA 2 – *Le Famille Acrobat*, de Pablo Picasso (1905).



Fonte: <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/>

³³ Na obra “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”, Mikhail Bakhtin analisa a presença de elementos da cultura popular na obra literária de François Rabelais. Destaca a presença do grotesco, das excentricidades nas festividades populares como o carnaval, e suas contradições com o ordenamento, a estabilidade, a perenidade, a consagração das hierarquias e das verdades dominantes das festas oficiais. Bakhtin, M. Cultura Popular..., 2013.

³⁴ Gary Jennings escreveu “O Circo”, obra que conta a história de uma pequena companhia circense que percorre os Estados Unidos no fim da Guerra Civil, e consegue chegar a Europa ainda no século XIX. Destaco a presença de um elefante, um leão, e um integrante da companhia que, ao que indicam as descrições, possuía alguma deficiência cognitiva e era exposto como excentricidade no intervalo dos espetáculos. Jennings, G. O Circo..., 1987.

Entretanto, a centralidade do cavalo como ator nas apresentações circenses ficou mais evidente no Circo Moderno. Rapidamente o tipo de espetáculo idealizado por Astley alcançou toda a Europa e embarcou também para as novas colônias. Saliento, nesse ponto, *uma das razões* para o sucesso dos espetáculos de Astley, cujo principal ator era o cavalo, entre a aristocracia e a burguesia em ascensão. A arte equestre era exclusividade da aristocracia, da corte e dos exércitos, ou seja, um símbolo de demarcação dos segmentos que comandavam politicamente a Europa e começavam a sofrer as pressões de uma nova classe social (BOLOGNESI, 2009). “O que fez o charme do circo naquele momento foi o fato de a equitação ser um esporte nobre...”³⁵. Por outro lado, apesar de sua ascensão social, a burguesia reconhecia a necessidade de se integrar na sociedade aristocrática a partir da adoção de alguns hábitos que a identificassem. Ou seja, um glorioso espetáculo equestre que enfatizava as conquistas do exército não era apenas entretenimento, mas a tentativa de manter uma organização social ameaçada, disseminar certa ideologia, reafirmar a posição aristocrática e, entre outras coisas, ser um espaço de integração social da burguesia:

A burguesia tinha seus cavalos, mas não tinha como aprender equitação. Quando Astley criou um espaço público para as aulas de equitação e fazer demonstrações, ele tinha mesmo que fazer sucesso, pois seu público ia ser a burguesia, com poder aquisitivo, além do público da feira.³⁶

Ademais, entre os artistas independentes, os cavalos eram animais que se podia adquirir com certa facilidade e, além de comporem o espetáculo como artistas, eles também eram úteis para o transporte das *troupes*. Dada a abrangência do circo, muitos foram os artistas que tiraram dele a inspiração para criar suas obras. Destaco *La Cavalleriza (Al Circo Fernando)*, de Toulouse-Lautrec, pintada em 1887/88, e *Le Cirque*, de Georges Seraut (Figura 3) – ambas expressando a forte presença da arte equestre no circo.

³⁵ Entrevista da historiadora circense Alice Viveiros de Castro para a obra “O Circo no Brasil”, de autoria de Antônio Torres. In.: Torres, 1998, *op. cit.* P. 17.

³⁶ *Ibid.*

FIGURA 3 – *Le Cirque*, de Georges Pierre Seraut (1891).



Fonte: <http://www.georgesseraut.org/>

As acrobacias que o picadeiro circular permitiu executar foram mérito da perspicácia de Astley. Quando passou a se apresentar em seu anfiteatro e cobrar ingressos, Astley transformou seus espetáculos em mercadoria, uma forma de entretenimento a ser comercializada, e “Logo em seguida, outras atrações foram incorporadas ao espetáculo” (BOLOGNESI, 2009, p. 4). Astley chamou para a sua companhia artistas que se apresentavam em feiras, festas populares e nas ruas, eram acrobatas, funâmbulos, Hércules, pirofagistas, dançarinos de cordas, adestradores de animais, entre outros que transportaram tal multiplicidade de manifestações artísticas entre os séculos³⁷. A Figuras 4 apresenta as pinturas de Renoir e Tiepolo, com malabaristas e acrobatas, exemplos de saltimbancos que perambulavam pela Europa nos século XVIII e XIX.

³⁷ *Ibid.*; Castro, 2005, *op. cit.*; Torres, 1998, *op. cit.*

FIGURA 4 – Artistas saltimbancos



Legenda: *Saltimbanchi i Pulcinella*, de Giandomenico Tiepolo (1791-1793) e *Les Jongleuses*, de Pierre-Auguste Renoir (1879).

Fontes: Soares, 2002; <https://www.pinterest.com> (montagem da autora)

Dessa associação entre saltimbancos “errantes”³⁸, artistas ambulantes de feiras e praças, e a habilidade dos militares sobre o cavalo surgiu o “Circo Moderno”, no qual a aristocracia e a burguesia compartilhavam o mesmo espaço (BOLOGNESI, 2001). Os espetáculos de Astley, fortemente influenciados pela linguagem teatral, associaram dança, música, bonecos, magia, palhaços à arte equestre e passaram a encenar obras literárias, permitindo que o circo se tornasse um palco para contar histórias. O Circo Moderno “nasceu com a mística de ser um espetáculo diferente, onde o público veria o inusitado das feiras, com o requinte e a classe de um espetáculo de teatro e a organização e a grandiosidade de um desfile militar” (CASTRO, 2005, p. 60).

Nesse período, Paris e Londres eram destaque enquanto capitais das nações europeias em forte processo de expansão, terreno facundo para a exaltação de suas conquistas e para a disseminação dos novos ideais da sociedade Moderna Industrial. Descreve Bolognesi³⁹ que Astley, em Londres, realizava espetáculos sobre as batalhas vencidas pelo exército inglês; em Paris, seu amigo Antonio Franconi fazia o

³⁸ Entendemos o termo “errantes” como aqueles que perambulam sem destino pré-definido.

³⁹ Bolognesi, 2001, *op. cit.*

mesmo, sobre as batalhas vencidas pelo exército francês. Quando França e Inglaterra se uniam em alguma investida, eles realizavam espetáculos em conjunto.

Essas encenações grandiosas faziam uso de todos os recursos disponíveis, tendo o cavalo como centro da cena. A inclusão do cavalo no espetáculo, na condição de ator, conferia ao hipodrama atualidade e suntuosidade. [...] As forças armadas eram o orgulho da Inglaterra e, para os adeptos do nacionalismo, nada mais apropriado do que trazê-las para o interior da cena [...].⁴⁰

Se por um lado, o circo capitalizado de Astley prosperava com requinte e grandiosidade, carregava consigo os ideais nacionalistas⁴¹ e proporcionou o surgimento de outras companhias; por outro lado, os artistas de rua que se apresentavam para a população pobre estavam perdendo espaço e se tornando perigosos para a nova ordem social pretendida.

O corpo do acrobata expressava a ineficiência dos gestos em produzir trabalho útil⁴², a potência humana em executar o impossível, como diria Antônio Torres “Arte ancestral e única, o inútil elevado ao sublime, último vestígio de um saber antigo, existencial [...]” (TORRES, 1998, p. 12). O contorcionista apresentava posturas corporais inimagináveis, a bailarina parecia flutuar e toda a sublimidade da arte estava ao alcance dos olhos do espectador em forma humana. Em oposição, por meio da comicidade, o palhaço evidenciava aquilo que se queria esconder: as deformações do corpo, os pés muito grandes, o nariz vermelho, as roupas extravagantes, as formas animais, a bestialidade humana. O corpo grotesco popular descrito por Bakhtin, ainda presente nas feiras e praças dos séculos XVIII e XIX, “caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (BAKHTIN, 2013, p. 21). A incompletude presente nas apresentações não condizia com os ideais de uma sociedade na qual o corpo precisava estar pronto e disponível para o trabalho.

⁴⁰ Bolognesi, 2009, *op. cit.* p. 7.

⁴¹ Importante esclarecer que na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX tentava-se compor uma nova classe social capaz de sintetizar a suntuosidade aristocrática com a disciplina burguesa, a ordem e a eficiência necessárias à manutenção do sistema de produção fabril em plena evolução. Bolognesi, 2009, *op. cit.*; Hobsbawn, 2012, *op. cit.*

⁴² No sentido Marxista de trabalho que gera um produto indispensável à produção e reprodução humana (Marx e Engels, 2007, *op cit.*).

Cabe mencionar que as apresentações de rua desempenhavam um papel social distinto dos espetáculos das grandes companhias de entretenimento. Não podemos afirmar aqui, de forma alguma, a existência de relação dicotômica entre um certo circo burguês e um certo circo proletário. Se assim o fizermos, ignoramos toda a potência da arte em expressar a universalidade humana, ao mesmo tempo em que se forja no seio de uma sociedade particular⁴³. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de mencionar que as artes circenses de rua, fortemente influenciadas pelas festas populares da Idade Média e do Renascimento, traziam em sua essência uma forma de subverter o ordenamento social hegemônico (BAKHTIN, 2013). Já o Circo Moderno, preocupado em atrair público pagante, expressava, em certa medida, interesses e ideais das classes dominantes da época.

Ou seja, o mesmo circo sublime e grotesco, dos excessos e deficiências do corpo, representava subversão e a busca incessante pela completude, mas também era um espaço de descontrole controlado, o riso frente ao que fugia dos padrões hegemônicos e, bem por isso, se tornava risível (SOARES, 2002).

Esse mesmo corpo que era elemento central nos espetáculos circenses, seja nas ruas ou nos anfiteatros, era também fonte de força para a movimentação do sistema produtivo. Neste cenário, o conceito mecânico de eficiência⁴⁴ se tornou central nas práticas corporais disseminadas na época. Se no circo encontrávamos a imperfeição do corpo e os gestos improdutivos, na vida industrial o desperdício de força de trabalho era inaceitável.

[...] a classe no poder, em meados do século XIX, tinha plena consciência da importância da força física do trabalhador. “Regenerar”, “revigorar” esse corpo debilitado e aviltado, devolver-lhe a “saúde física”, sem, entretanto, alterar substantivamente suas condições de vida e de trabalho, era o seu discurso nesta nova fase do capitalismo, na qual necessitava criar novos mecanismos jurídicos

⁴³ A perspectiva estética de Lukács traz à tona a discussão entre o Universal e o Singular, a partir da análise das manifestações artísticas como elementos particulares que efetivam a mediação entre aqueles. Afirma que a arte não pode ser a reprodução de uma determinada organização social edificada sob determinada fase de desenvolvimento dos modos de produção da vida material, mas também não é alheia à tal realidade. A arte congrega justamente a síntese entre elementos contraditórios da universalidade humana, atemporal, e de aspectos singulares de cada sujeito que vivendo seu tempo e seu espaço (Lukács, G. Introdução..., 1970; *Id.* Arte e..., 2009).

⁴⁴ Conceito de “eficiência” nos discursos científicos sobre o movimento corporal do século XIX: capacidade de produzir maior trabalho com menos custo energético e, para o trabalho na fábrica, o movimento que seria convertido em produção. (Soares, C. L. Imagens..., 2002).

e institucionais para “controlar a liberdade”, para “garantir a igualdade” e para “assegurar a propriedade”.⁴⁵

Por isso, muitas técnicas circenses foram incorporadas aos métodos de treinamento corporal difundidos como prática higiênica, para a supressão dos vícios e para a manutenção da saúde⁴⁶. Foram criadas diferentes formas de abordagem das práticas corporais na Europa, sob influência precípua da obra “Emílio”, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Já nas primeiras páginas de seu Emílio, Rousseau condena uma prática bastante comum entre as mães da época, de enfaixar os bebês, apontando para a importância do movimento corporal para o seu bom desenvolvimento. Descreve a necessidade de exercitar muito o corpo das crianças, acostamá-las ao trabalho, à dor e às asperezas; manter, assim, livres seus membros para o movimento uma vez que a vida inativa e sedentária levava aos males do corpo, às doenças, mas também aos males da alma e do intelecto, à corrupção das virtudes e à lentidão (ROUSSEAU, 1995). A educação do corpo envolvia a racionalização dos movimentos com finalidades específicas relacionadas às demandas de uma época: para a burguesia, a manutenção da saúde e da higiene social; para o proletariado, a eficiência e a saúde da força de trabalho.

Sob tais bases, Guts Muths e Friederich Ludwig Jahn (com a escola Alemã), Pehr Hanrick Ling (com a escola Sueca), Francisco de Amoros (na França), entre outros, estruturaram os chamados “Métodos Ginásticos” e Thomas Arnold, na Inglaterra, surgiu como principal idealizador do Esporte Moderno.

Todos os novos métodos de treinamento corporal estavam pautados nos conhecimentos das ciências da natureza⁴⁷. Consideravam o corpo como um conjunto de órgãos que, quando em perfeito estado, funcionava como uma máquina bem ajustada, ou seja, o corpo era compreendido a partir de sua constituição orgânico-biológica.

A partir da segunda metade do século XIX, as ginásticas passaram a integrar o currículo das instituições formais de ensino numa perspectiva higienista e foram incentivadas com a criação de locais públicos – ginásios e praças esportivas – onde

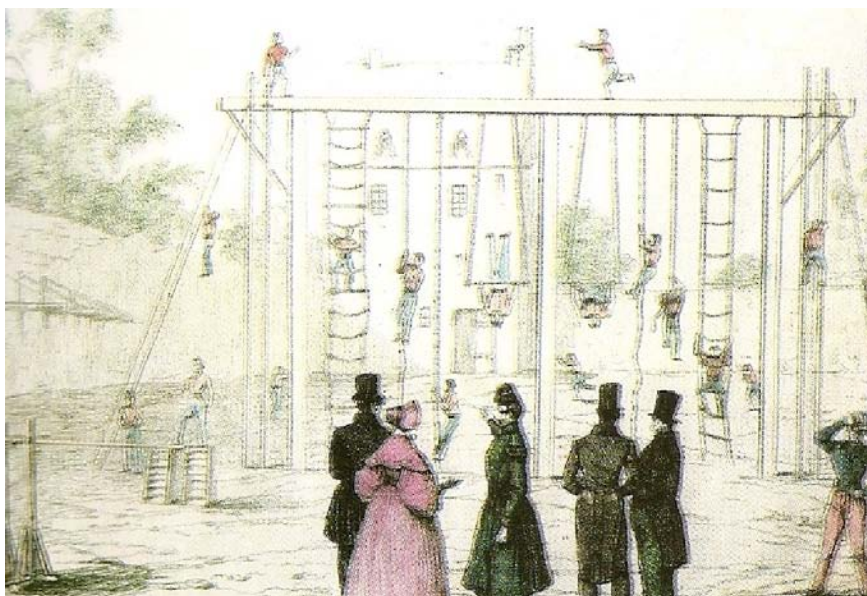
⁴⁵ Soares, C. L. Educação Física..., 2004. P. 48.

⁴⁶ É importante destacar que o conceito de saúde da época estava restritamente associado à ausência de doenças e às condições físicas para o trabalho.

⁴⁷ Soares, 2004, *op. cit.*

a população poderia praticá-las (Figura 5). A semelhança física desses locais com os aparelhos encontrados no circo não é mera coincidência.

FIGURA 5 – Exercício no Pórtico, 1836.



Fonte: Soares, 2002.

A educação escolar na sociedade capitalista assumiu funções distintas. Por um lado, ela servia para instruir os filhos da burguesia na “Educação Cavalheiresca” de que falava John Locke ainda no século XVII – as boas maneiras e os conhecimentos necessários ao homem de negócios⁴⁸. Por outro lado, tinha o papel de instruir minimamente o proletariado para possibilitar seu desempenho com eficiência e, ao mesmo tempo, controlar / domesticar a sociedade por meio da difusão de um saber próprio da burguesia. Como afirmava Adam Smith, os pobres deveriam ser instruídos para o bom desempenho em trabalhos manuais, naquilo que representava maior utilidade para a sociedade, mas também nas letras e matemática, evitando o seu “embotamento natural”. Para ele, as pessoas minimamente instruídas estariam

⁴⁸ Lobo Neto (org). Locke e..., s.d. Seleciona trechos da obra “Alguns Pensamentos sobre a Educação”, de John Locke, publicada pela primeira vez em 1693. Propôs em seus escritos que a educação doméstica poderia ter infinitas vantagens em relação às escolas. Mesmo assim, quando as escolas se tornaram o espaço de formação dos filhos da burguesia em substituição aos tutores e aos pais, muitos de seus pensamentos foram utilizados para fundamentar as práticas pedagógicas.

“[...] menos suscetíveis de ser induzidas a qualquer oposição leviana e desnecessária às medidas do governo”⁴⁹.

A ideia do movimento corporal “útil” era recorrente nos discursos higienistas do período. O coronel Amoros, em um de seus pronunciamentos, expressou os objetivos que buscava com o treinamento de seus alunos: “[...] os meus alunos não fazem as belas coisas que eles realizam para divertir espectadores mas somente para se disporem a serem úteis ao Estado”⁵⁰. Já o circo se mostrava justamente como a negação ao gesto corporal cientificado: seus artistas usavam de força desmedida, sem, no entanto, produzir algo útil à sociedade, eles apresentavam gestos “antinaturais” inadequados ao discurso do homem-máquina. Criou-se, então, certa oposição entre o circo e a ginástica. A arte como elemento essencial do humano, como fruição – o circo – não poderia competir com a arte pelo bem da humanidade que, neste caso, significava a arte para atender ao sistema produtivo – a ginástica (HOBBSAWM, 2012).

Da mesma forma outras manifestações artísticas foram reelaboradas para sobreviver ao novo mundo capitalista. O Romantismo da época, mesmo que permeado por ideais revolucionários, incorporou as desigualdades sociais como atração fantasiosa da classe burguesa, pois dependia, em certa medida, do seu apoio.

As artes que dependiam do apoio dos pobres quase não tinham nenhum interesse para o artista romântico, embora, de fato, a diversão dos pobres – revistas de contos sentimentalóides, circos, pequenas exhibições com uma atração principal teatros mambembes e coisas semelhantes – tenha sido fonte de muita inspiração para os românticos e, em troca, os artistas populares reforçaram o repertório de emoções oferecidas ao público – cenas de transmutação, fadas, últimas palavras de um assassino, bandoleiros, etc. – com adequadas mercadorias adquiridas nos armazéns românticos.⁵¹

Entretanto, por mais que as condições materiais concretas de existência fossem precárias e o capital condicionasse em grande medida as relações em todo espaço – desde as fábricas até os teatros, desde as casas de comércio até a praça e

⁴⁹ Smith, A. A riqueza..., 1996. P. 248-249.

⁵⁰ Discurso do Coronel Amóros, em defesa do método ginástico francês. Citado por Soares, 2002, *op. cit.*, p. 26.

⁵¹ Hobsbawn, E. A Era..., 2012, p. 424-425.

as feiras –, não podemos deixar de considerar a riqueza estética das manifestações criadas, ou reinventadas, e apreciadas entre o proletariado que buscava na arte o humano degradado pela fábrica, a invenção de novos modos de vida. “O homem amplia ou enriquece seu mundo criando um objeto que satisfaz sua necessidade especificamente humana de expressão e comunicação. A arte é [...] a criação de uma nova realidade (humana ou humanizada)” (VÁZQUEZ, 2011, p. 109).

Remeto-me, novamente, a compreensão de que o ser humano produz sua vida material a partir da transformação da natureza, para atender suas necessidades de existência. Se, a princípio, essas necessidades se concentram em garantir sua subsistência e a manutenção de suas funções fisiológicas, surgem imediatamente novas necessidades, entre as quais encontramos as necessidades estéticas (MARX E ENGELS, 2007). As condições materiais concretas estão intimamente associadas à possibilidade de atendimento e fruição das necessidades estéticas, o que elabora, por vezes, a interpretação equivocada de que o ser humano pode *ser*, em sua totalidade, mesmo sem o atendimento a elas. Ao contrário, o que gostaria de destacar é que as condições materiais concretas não são mais importantes, em uma escala hierárquica de valores, do que as necessidades estéticas (LUKÁCS, 2012). Tal afirmação explícita, apenas, que não é possível a segunda sem a primeira, assim como não é possível *ser* (verbo) humano, em sua totalidade, na falta de qualquer uma delas.

Mesmo os artistas circenses encontravam seu espaço, fosse nas tabernas, ou nas ricas companhias de circo que surgiram, nas periferias urbanas ou ainda nas comunidades camponesas que restavam. Estavam em qualquer lugar no qual as pessoas estivessem dispostas a aplaudi-los. Percebemos, neste caso, que a arte não é reflexo verossímil da realidade e não pode ser unicamente determinada pela estrutura produtiva, mas, tampouco é indiferente à ela.

1.2 ... À UMA RÚSSIA SOCIALISTA

Apesar de a história confluir para Philip Astley como criador do Circo Moderno e à Europa Ocidental como sua principal difusora, não posso deixar de mencionar a importância do circo Russo e de seus elementos para a constituição do circo brasileiro

e, posteriormente, para a própria Escola Nacional de Circo. Na Inglaterra e na França, temos a impressão de que o circo surgiu com aspirações pedagógicas bastante distintas. Astley estava preocupado com a formação e o trabalho do artista; os higienistas criaram uma pedagogia que levou as técnicas circenses aos ginásios como forma de treinamento e disciplina corporal; os espetáculos despontavam como entretenimento e catarse⁵². Já na Rússia ele assumiu a função de politizar as massas proletárias em busca de uma nova sociedade.

Às vésperas da Revolução de 1917, a Rússia vivia intenso período de lutas. O proletariado, assim como parte de uma pequena burguesia, insatisfeitos com as condições de vida e a política econômica do país e, fundamentados nas ideias de Marx e de outros que às reelaboraram, buscavam a tomada dos meios de produção pela classe proletária por meio de uma revolução. Neste cenário, as artes cênicas, entre elas o circo, se tornaram instrumento de protesto e de conscientização das massas (FERREIRA, 2010).

No final do século XVIII, o inglês Charles Hughes e seu Royal Circus levavam ao palácio real de São Petesburgo o primeiro espetáculo de Circo Moderno de que se tem notícia na Rússia (BOLOGNESI, 2003). Praticamente um século depois, em 1868, Moscou apresentava o que se acredita ser o primeiro circo de origem russa, construído com trabalho, criação e assimilação de elementos e que em pouco tempo se tornaria uma companhia fixa chamada Circo de Moscou (FERREIRA, 2010).

A Rússia pré-revolução era uma nação que dialogava entre a Europa Ocidental e a Ásia Oriental, e constituía uma identidade própria peculiar a partir de suas características internas, mas também das influências que recebia de ambas. A arte acrobática chinesa, a ginástica e a doma de animais exóticos era características dos seus circos. Neste contexto, surgiram novas perspectivas para a arte, acompanhando o movimento que pretendia construir a nova sociedade.

É necessário considerar, entretanto, a importância do momento histórico da Rússia: o país estava imerso numa guerra civil. A mola propulsora para as reformas artísticas era a Revolução. As

⁵² O termo catarse será utilizado ao longo do texto no sentido dado por Aristóteles: “A catarse, finalidade precípua da tragédia na Grécia antiga, foi uma manifestação eminentemente purgativa e purificadora, capaz de provocar no espectador a liberação de determinadas sensações e de fazer com que aflorassem nele sentimentos como os de compaixão, de temor ou de humor incômodo” (Hollanda, B. B. Futebol, arte..., 2009, p. 126).

preocupações com a política e o ideal revolucionário provocaram mudanças no espetáculo, a necessidade de discussão era constante. Aliava-se a isto o desejo de uma poética inovadora e crível, através do rompimento com as formas artísticas que não estivessem a serviço da Revolução [...]⁵³

A metáfora de Bogatyr – os heróis que combatiam demônios e dragões com sua força, destreza e magia nos épicos da mitologia eslava – era exatamente a imagem necessária na constituição do homem revolucionário, o homem do socialismo russo (FERREIRA, 2011). Podemos perceber a importância das artes cênicas nesse contexto quando Anatóli Lunatchásky (1875 – 1933), primeiro Comissário do Povo para a Instrução e Educação Pública a partir de 1917 e que praticamente zerou o analfabetismo na Rússia, as incentivava com avidez. O mesmo reconhecimento foi dado ao circo que, após a Revolução Socialista de 1917, foi estatizado e teve como seu principal expoente o Circo de Moscou. Tempos depois, em 1927, o Estado Russo organizou a escola de circo de Moscou, para garantir a continuidade desta arte (*Ibidem*).

“Mudança” era a palavra de ordem na Rússia entre o final do século XIX e o início do século XX, não apenas na política, mas nas mais diversas dimensões da vida, entre elas a arte. Se o cenário da revolução parecia desolador, ainda assim os teatros estavam cheios. Enquanto a revolução proletária combatia a burguesia e reivindicava um modo de produção e distribuição alternativo ao capitalismo, o teatro incitava a ação e ensinava a viver no novo modelo proposto: a sociedade socialista.

Nos dias da revolução a embriaguez da luta despertou no povo russo uma irrefreável avidez por espetáculos. Os lutos, o tifo, a destruição, não apagaram a ânsia de representar, de organizar paradas e cerimônias. A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de estúdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas. [...] Nos espetáculos de massa encontramos invariadas as características de *Mistério-Bufo*. Como no trabalho de Maiakovski, as tramas esquemáticas opunham a epopéia proletária à farsa burguesa, os virtuosos aos cômicos, alinhando de um lado a multidão anônima dos operários, e do outro os inimigos da classe, os monarcas, os homens políticos do ocidente, com maquilagens e trajes grotescos, com atributos imutáveis, como o bufão de uma comédia de máscaras⁵⁴.

⁵³ *Ibid*, p. 20.

⁵⁴ Ripellino, A. M. Maiakóvski..., 1986, p. 89.

Nesse contexto, o ator, diretor e escritor Constantin Stanislavski propôs uma revolução nas artes cênicas. Para ele, os sentimentos internalizados do ator deveriam ser incorporados na representação do seu personagem, tornando a cena mais próxima da realidade cotidiana, ou seja, a cena estética externa seria modificada a partir daquilo que não se vê, evidenciando a realidade detectável. Profundo admirador do circo, quando diretor de teatro Stanislávski se apresentava com as vestes e os trejeitos de um diretor de circo, portando inclusive um chicote e um sino (ANASTASIÉV, 1962). A revolução socialista exigia não apenas mudanças naquilo que se percebia com facilidade, mas naquilo que nem sempre podia ser observado de maneira superficial: era necessário trazer à tona a essência. “Reformar galerias pluviais, que ninguém vê, é mais arriscado, politicamente, do que fazer obras palpáveis, como estradas e pontes” (RANGEL, 2010, p. 10).

Se Stanislavski foi a fundo, tanto na constituição do artista quanto do texto, seu discípulo, o ator e diretor Vsévolod Meyerhold, em parceria com o poeta Vladimir Maiakovski, foi responsável por reelaborar a expressividade corporal, tornando os personagens interpretados mais humanos e realistas. Meyerhold e Maiakovski estavam preocupados com a expressividade óbvia e clara dos ideais revolucionários, com um teatro por meio do qual o povo fosse capaz de compreender e combater a organização burguesa em prol de uma sociedade socialista.

E foi justamente com essa perspectiva que foram buscar no Circo o corpo que faltava ao teatro. De acordo com Fevral'ski (1963), Meyerhold propôs um novo sistema de treinamento corporal para os atores, fundamentado nas técnicas circenses, pois para ele o circo era a casa onde se elevava a arte da educação física, da beleza física. O homem como agente da revolução precisava superar a própria máquina em sua destreza e em seus ideais: “Cuanto más intensa es la lucha espiritual que hay que sostener, tanto mayor es la fuerza física que se necessita” (*Ibidem*, p. 319). Diferentemente do que se propunha a pedagogia higienista, ao ator, como expressão desse homem, não bastava a capacidade de interpretação, era necessário também o vigor físico, o corpo esportivo e subversivo, um “ator-acrobata”, um herói Bogatyr. Como analisa Ferreira, o corpo forte, além de ser útil ao sistema produtivo, precisava também desenvolver a capacidade de criar e se adaptar aos novos modos de vida (FERREIRA, 2010). Por isso, Meyerhold concretizou o projeto de uma nova escola de

teatro para que instrutores pudessem disseminar suas técnicas de treinamento físico e formação de atores para o teatro.

Com a imagem do “homem novo”, símbolo revolucionário dos anos 20, o ator deve libertar-se da tirania do texto e trazer a teatralidade para si através do poder expressivo dos gestos e dos movimentos cênicos. O desejo era resgatar a arte dos saltimbancos e dos teatros de feira, pois, neste sentido, afirmava-se a comunicação não essencialmente verbal e eclética – o intérprete até o século XVIII sabe dançar, cantar, domina as disciplinas acrobáticas, profere textos dos quais poderia ser autor.⁵⁵

Maiakóvski foi o poeta da Revolução. Seus cartazes e propagandas de espetáculos transpareciam ideais e seu posicionamento político. Foi buscar nas tradições populares, nas atrações de feiras, nos palhaços e saltimbancos os elementos capazes de atrair o proletariado “simples e inculto”. O *clown*, ou palhaço, se tornou familiar aos integrantes da sociedade Russa (Figura 6). Essa personagem tagarela das comédias populares de rua se tornou uma importante figura de comunicação com/entre as massas proletárias. “Surgem as máscaras sociais com os proletários como heróis positivos e os burgueses, com pilhérias do mais elementar grotesco” (RIPELLINO, 1986, p. 82). Nas comédias e encenações de rua soviéticas, nas comédias mascaradas sob influência da Commedia del’Arte, ou em qualquer tipo de espetáculo era forte o apelo político para integrar a cena russa do período (BOLOGNESI, 2003).

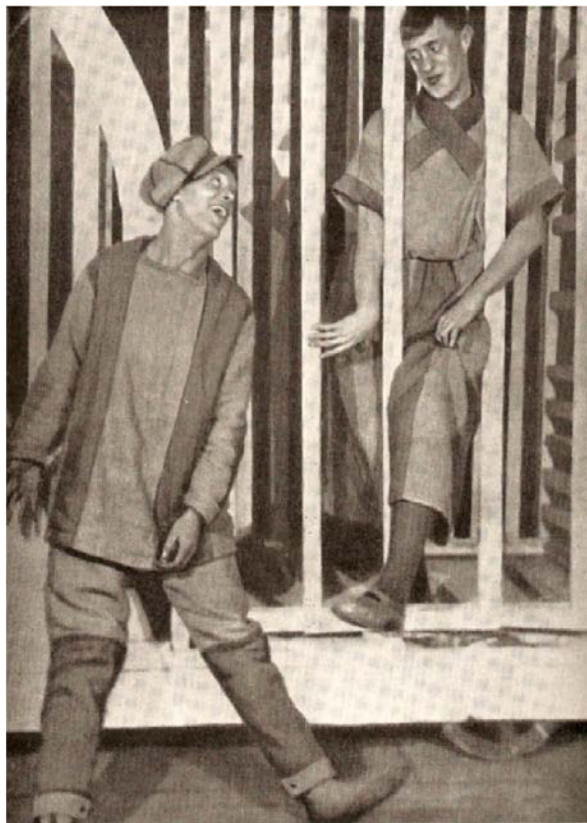
Como podemos perceber na Figura 6, os palhaços soviéticos superaram a dupla cômica da cena Européia, o *Clown* e o Augusto⁵⁶, deixando de lado as maquiagens extravagantes e as roupas coloridas, e assumiram figurações do cenário da luta política entre a burguesia e o proletariado. A luta política se associou aos espetáculos e surgiu o *clown-tribuno*⁵⁷, que além de atuar em espetáculos participava de marchas populares e militares.

⁵⁵ Ferreira, M. F. N. No vertiginoso..., 2010, p. 22.

⁵⁶ Entre 1870 e 1880 surge no circo Europeu a apresentação de palhaços em duplas, um dominante e um dominado, que permitem um mínimo de conflito durante as cenas. Enquanto o *clown*, em geral, é refinado, astuto, veste-se de branco, com poucos traços de maquiagem, o Augusto é o palhaço atrapalhado, ridículo, que se veste com roupas coloridas e desproporcionais ao seu tamanho, usa um nariz vermelho e realça traços faciais com maquiagem (Bolognesi, 2003).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15

FIGURA 6 – Elementos da comicidade circense em cena de Meyerhold.



Fonte: Fevral'ski, 1963.

As peças escritas por Maiakóvski celebravam a crítica aos “burgueses, à igreja e à aristocracia, irônicas, teatrais, circenses, coloridas, com cenários e figurinos não-realistas, com enredos altamente revolucionários e sob o ponto de vista de personagens populares” (RANGEL, 2010, p. 15). Quando escrevia para o teatro, buscava no circo o espetacular; quando escrevia para o circo, buscava na dramaturgia e na publicidade a astúcia de um espetáculo politizado. Após a Revolução Socialista de 1917, o circo e o teatro assumiram o papel de instrumentos disseminadores de uma nova ideologia sob controle do Estado, para a formação política de um novo homem e de uma nova sociedade. Em 1º de maio de 1921, estreava *Mistério Bufo*, escrito por Maiakóvski e dirigido por Meyerhold. O espetáculo trazia a trajetória política dos personagens e o famoso artista circense Vitali Lazarenko apareceu no terceiro ato – O Inferno – descendo por uma corda e pendurado no trapézio, executando diversas acrobacias.

Outra obra que se tornou internacionalmente conhecida foi *Moscou em Chamas*, produzida para o circo, em memória ao 25º aniversário da Revolução de 1905. Maiakóvski contou uma história repleta de associação de elementos circenses e elementos cênicos: “Al igual que *Misterio Bufo*, el vigor de la acción emocional em *Moscú em Llamas* dimana em gran parte de la magistral combinación de los elementos cómico-bufos y dramáticos” (FEVRALSKI, 1940, p. 309). Sobre o espetáculo, comenta Mario Fernando Bolognesi:

Para abordar os acontecimentos de 1905, Maiakóvski fez uso das potencialidades circenses. Ele não somente dramatizou números e atrações artísticas, como também colocou a linguagem circense como subsidiária ao desenvolvimento dos quadros. [...] No trapézio voador os policiais perseguem um operário militante, que distribui panfletos. Este salta de um trapézio para outro, enquanto os policiais-palhaço se enrolam de modo cômico em suas pistolas e espadas. [...] A montagem propiciou ao autor a renúncia a um enredo dramático para solidificar, no picadeiro circense, uma veracidade documentária.⁵⁸

Enquanto Maiakóvski se preocupava com a cena, Meyerhold se concentrou no trabalho dos atores. Participaram do espetáculo “artistas circenses, alunos da escola de circo e unidades da cavalaria e estudantes de teatro” (FERREIRA, 2010, p. 22). Apesar da aproximação proposta entre o circo e o teatro, Meyerhold afirmava a necessidade de reconhecê-los como espaços distintos, que deveriam se desenvolver paralelamente.

Retomo a importância e o apoio dado ao circo pelo Estado Russo para destacar uma das influências recebidas pelo Brasil. Além de contarem com exímios domadores de animais, ginastas de excelência e reescreverem o espaço e a configuração do palhaço, os soviéticos construíram e financiaram circos estatais como, por exemplo, o Segundo Circo Estatal de Moscou e o Primeiro Circo de Moscou (BOLOGNESI, 2003). Destaco que a estatização do circo é mencionada por Luiz Olimecha, um dos entrevistados desta pesquisa e criador da ENC, e Ruy Bartholo, autor de uma das biografias utilizadas como fonte, como um aspecto de referência do circo soviético e que deveria ser implantado no Brasil.

⁵⁸ Bolognesi, 2003, *op. cit.* p. 88.

Percebemos, a partir das considerações realizadas até aqui, que, em certa medida, o circo Europeu que influenciou os modos de fazer circo no Brasil, se constituiu a partir de vertentes bastante diversas, com alguns elementos assimilados, outros negados, com aproximações e afastamentos do que viria a ser o circo brasileiro.

Primeiro o circo ocidental, como entretenimento elitista, exaltava o cavalo e os valores aristocráticos tão invejados pela burguesia em ascensão – nele o mesmo cavalo era meio de transporte e atração de pequenas *troupes*; como entretenimento e catarse do proletariado, e era visto com parcimônia por esta mesma burguesia. O corpo cômico, grotesco, sublime, voluptuoso que era atração do espetáculo, era discrição e eficiência na sociedade. Isso não significa, necessariamente, uma separação espacial entre essas vertentes: até que nos provem o contrário, o que sabemos é que o proletariado e a burguesia compartilhavam a mesma plateia – tanto em teatros e pavilhões fechados, quanto na rua. As cenas presentes nos palcos e picadeiros pagos, nas ruas ou tablados tinham em si elementos de similaridade e de distinção. Carregavam, por si só, elementos contraditórios de subversão e questionamento de padrões e comportamentos corporais, a potência de transformação da ordem social e ao mesmo tempo a reprodução do que estava posto.

Depois o Circo Soviético, que revelou a capacidade da arte em conscientizar o proletariado para a Revolução e instruir homens para a nova sociedade socialista que se formava na época. Com aspectos políticos mais evidentes, seus *clowns*-tribuno e o corpo heroico, incitava a ação e a transformação da sociedade.

Tamanha diversidade aponta para o incrível poder de síntese presente no circo. Tem-se a união entre contrários: espetáculo em que o elemento humano universal aparece em contradição com os elementos singulares de sua época; em que a potência universal se relaciona de forma dialética com os limites de uma sociedade, negando e assimilando suas características, em movimentos de aproximação e afastamento com os condicionantes históricos; espaço onde tudo pode acontecer.

1.3 OS CIRCOS DOS MUITOS BRASIS... NOVOS HORIZONTES

*O Circo Chiarini é o lugar mais fresco da corte.
O Circo Chiarini é o antídoto para todas as doenças epidêmicas
Poderoso contra o flagelo atual
O Circo Chiarini é o lugar mais higiênico da época onde há um
espetáculo altamente interessante para todas as classes da
comunidade.
O Circo Chiarini recomenda-se a todas as crianças da capital para que
em união de seus pais e mães venham admirar os lindos meninos e
meninas que formam parte desta companhia, que são verdadeiros
portentos na arte da educação física.
30 minutos de divertimento no Circo Chiarini equivale por 30 meses de
boa saúde.⁵⁹*

No trecho da propaganda citada, publicada em um jornal do Rio de Janeiro (1875-1876), o Circo Chiarini aproveitou o cotidiano da cidade, a epidemia de Febre Amarela que se alastrava e o discurso médico-higienista e elaborou um cartaz em forma de bula que mostrava o circo como a solução para muitos problemas. Ilustra a infinita capacidade de adaptação e a linguagem contemporânea do circo, em diálogo permanente com a sociedade, mas sem perder sua singularidade (SILVA, E., 2003; LOPES, 2015).

As informações sobre a chegada do circo ao Brasil são diversas. Autoras como Ermínia Silva e Regina Horta Duarte, entre outros, registram os primeiros representantes das artes circenses no Brasil do século XVII⁶⁰. Eram, em sua maioria, artistas independentes e pequenas *troupes*. Muitos chegavam ao Brasil passando pela Argentina, acompanhando o movimento migratório às Américas. No início do século XIX, o linguajar circense permeava diversos espaços, mesmo com os limites ainda pouco definidos. Naquele momento não denominadas propriamente “Circo”, as técnicas circenses eram facilmente encontradas no teatro, nos café-concertos, *music halls* e cabarés, em tablados e barracas. As tramas, os bailes, as danças que compunham parte do cotidiano cultural da época, carregavam consigo muitos elementos associados ao circo: os fandangos, as farsas, as comédias, as pantomimas, as quadrilhas, entre outros. Conta-nos Damasceno que, na Porto Alegre

⁵⁹ Propaganda do Circo Chiarini em um jornal do século XIX, citado por: Silva, E. Circo-teatro..., 2007, p. 74.

⁶⁰ Duarte, 1993, *op. cit.*; Silva, 1996, *op. cit.*, 2003, *op. cit.*; Torres, 1998, *op. cit.*; Ruiz, R. Respeitável..., 1987.

de 1794, os domingos e dias santos nos tablados do Largo da Força e do Largo da Quitanda eram tomados por “troupes ocasionais de instrumentistas e funâmbulos [que] ofereciam ao povo o variado programa de suas habilidades e proezas” (DAMASCENO, 1956, p. 3).

Vinham em grupos familiares, carregavam consigo o conhecimento necessário para a produção da vida no circo, incorporavam artistas locais e viriam a compor as grandes companhias de espetáculo no século XIX. Mesmo que se reconheça a presença de manifestações artísticas atualmente associadas ao circo ainda no século XVII, é a partir do final do século XVIII que tais manifestações serão adjetivadas de “circenses”, principalmente depois da “invenção” do Circo Moderno de Astley⁶¹, e apenas no século XIX temos as primeiras companhias formalmente estruturadas. Sobre a chegada destas, podemos encontrar fontes que citam o Circo Bragassi, em 1830, e os Pereira, em 1833 (RUIZ, 1987), ou a família Chiarini, em 1834 (SILVA, E., 2007). Muitos artistas que vieram para o Brasil no século XIX passaram pelas companhias Europeias de Astley ou de Franconi.

Os Chiarini, por exemplo, trabalharam com Philip Astley, na Inglaterra, e depois com Antonio Franconi, na França, e montaram um circo próprio na América do Norte. Tem-se os primeiros registros de uma solicitação dos Chiarini para apresentarem um espetáculo de dança em São João del Rei, nas Minas Gerais, no ano de 1834, apesar de se acreditar que a companhia passou por outras regiões do país antes disso (SILVA, 2007). Cabe mencionar que, neste período, Minas Gerais e São Paulo eram duas potências nacionais devido à produção cafeeira. Por isso, esta foi uma região que atraiu vários circos, uma vez que os fazendeiros possuíam condições financeiras para contratá-los e a população estava disposta a pagar por seus ingressos. A Figura 7 apresenta a imagem do patriarca da família Chiarini e uma gravura de seu circo, ambas no jornal “O Coaracy”, em 1876.

⁶¹ Bolognesi, 2002, *op. cit.*, 2009, *op. cit.*; Castro, 2010, *op. cit.*; Torres, 1998, *op. cit.*

FIGURA 7 – Joseph Chiarini e uma Gravura do Circo Chiarini no Jornal O Coaracy, 1876.



Fonte: Silva E, 2003.

Podemos citar ainda outras famílias, como os Temperani, que chegaram em 1863; o patriarca Basílio Vassilnovich e seus descendentes que adotaram o sobrenome Silva, entre 1850/60; Jean François e seus descendentes, em 1860; o americano Alejandro Lowande e sua companhia, em 1861; a família do japonês Frank Olimecha (Figura 8)⁶², que chegou em 1888 vindo de Londres; os Irmãos Landa, peruanos, que chegaram em 1887; os Stancowiches, entre outros. Eram austríacos, portugueses, espanhóis, franceses, soviéticos, italianos, ingleses, poucos japoneses, alguns americanos do Peru, do Chile, da Argentina e dos Estados Unidos, que encontraram no Brasil solo fértil para sua arte⁶³.

⁶² A escolha da família Olimecha para ilustrar as diversas outras famílias circenses que chegaram e se radicaram no Brasil, não foi um acaso. Ela é proposital e intencional, no sentido de evidenciar o seu protagonismo no processo de criação da Escola Nacional de Circo que será discutido adiante. Frank Olimecha nasceu Haytaka Torakiste, no Japão. Em Londres adotou o nome Frank Olimecha. Veio para o Brasil em 1888, e em 1909 montou seu próprio circo. São seus filhos Carlos Franco, Manuelito (saltador), Luiz (icarista, pai de Luizinho, primeiro diretor da ENC), Alfredo, Jarbas (pai de Gugu Olimecha, companheiro de Luizinho e um dos principais idealizadores da ENC), Bartholo, Marina e Raul (autor do "Pequeno Tratado de Ginástica Acrobática", que será referência e estímulo para a criação da ENC).

⁶³ Duarte, 1993, *op. cit.*; Ruiz, 1987, *op. cit.*; Torres, 1998, *op. cit.*; Silva E, Abreu, 2009, *op. cit.*; Castro, 2005, *op. cit.*; Bolognesi, 2003, *op. cit.*

FIGURA 8 – O Clã Olimecha, no século XX. A direita, o patriarca Frank Olimecha, ainda em Londres em 1887.



Fonte: Antônio Torres, 1998.

Muitas dessas companhias circenses carregavam uma forte influência do Circo Moderno de Astley e mantinham no cavalo a centralidade do espetáculo, o que as deu o apelido de Circo de Cavalinhos. Um dos primeiros registros que se tem de apresentações equestres no Brasil aconteceu em Porto Alegre, ainda na década de 1820⁶⁴. Alguns anos depois, na década de 1840, também em Porto Alegre, apresentava-se o circense Carlos Kist, “[...] que movimentava o picadeiro com demonstrações eqüestres, acrobáticas e mímicas efetuadas por artistas de valor, dentre os quais sobressaía o seu filho – O Kistinho” (DAMASCENO, 1956, p. 27). Parte dos anúncios e propagandas de circos no Brasil do século XIX informava, além do número de artistas e das principais atrações, o número de cavalos da companhia⁶⁵; suponho eu que isso ocorria como uma forma de demonstrar a qualidade do circo, dada a importância do cavalo na cena.

O Circo de Cavalinhos levou ao interior do Brasil muito mais do que acrobacias equestres. Assim como os ciganos, que expunham ursos dançantes, por meio dos espetáculos circenses, muitos conheceram animais exóticos e amestrados como

⁶⁴ Relata Athos Damasceno (1956) que o acrobata Manoel Antônio da Silva recorreu à certo capitão para que, em sua residência, realizasse algumas danças e acrobacias sobre o cavalo.

⁶⁵ Silva E, 2007, *op. cit.*

cobras, leões, hienas, ursos, entre outras feras cuja simples exibição era motivo de aplausos (DUARTE, 1993). Os acrobatas davam o mais belo exemplo de como era possível extrapolar os limites do corpo, voar, contorcer-se, e o inconcebível se tornava realidade aos olhos da plateia encantada.

A introdução de todo um mundo gestual, dos desafios dos corpos, da habilidade com os cavalos, da representação cênica, da música e do riso vai, aos poucos, fazendo-se conhecer pelo público nos lugares nos quais não chegava nenhum outro grupo artístico. [...] Os circos de cavaleiros estariam presentes, a partir da segunda metade do século XIX, na maior parte das cidades brasileiras, tornando-se, em alguns casos, a única diversão da população local.⁶⁶

Chegando ao Brasil, algumas famílias vindas da Europa ou de outras partes da América se apresentavam em espaços públicos; se uniam-se à outras famílias; integravam-se ao teatro; muitas agregavam a seus espetáculos artistas locais, ou aqueles que viriam a ser artistas depois de uma temporada com o circo. A família Vassilovich/Silva, por exemplo, chegou sem condições de montar seu próprio circo, por isso, durante muito tempo se apresentou em praças e feiras, até se consolidar como uma das mais famosas dinastias circenses genuinamente brasileiras (TORRES, 1998).

Outro aspecto que chama a atenção é a presença de escravos comprados ou fugidos em companhias imigrantes que se “abrasileiravam” com a incorporação de elementos da cultura local aos seus espetáculos. Estes desempenhavam funções na capatazia, na exibição de excentricidades, e mesmo como artistas – entre os quais podemos citar o famoso palhaço negro Benjamin de Oliveira, filho da Lei do Ventre Livre, que fugiu⁶⁷ da fazenda onde seus pais eram escravos e se juntou ao circo.

A importância dos negros na constituição do circo brasileiro foi tanta que há registros de espetáculos de “benefício a” ou “em favor de” escravos durante o século XIX (SILVA, E., 2007). A renda desses espetáculos era revertida para a compra da liberdade de escravos artistas que, conquistada a simpatia do público, faziam lotar as

⁶⁶ Duarte, 1993, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁷ Ermínia Silva analisa uma entrevista de Benjamin de Oliveira, de 1940, na qual ele relatou que o fazendeiro à quem devia obediência era um bom homem, e que fugiu por medo do próprio pai, escravo de confiança que tinha a incumbência de capturar escravos fugidos (Silva, 2007, *op. cit.*).

arquivancadas. Há também informações sobre as relações escravocratas no circo e uma certa imagem pejorativa associada aos ciganos, entre os quais muitos se envolveram na comercialização de escravos. No entanto, como afirma Ermínia Silva⁶⁸, no circo não havia o mesmo distanciamento e a mesma divisão dos trabalhos entre o proprietário e o seu escravo visto nas fazendas: todos precisavam ser artistas, e todos precisavam, em algum momento, ser peões.

Com essa imensa diversidade de origens e histórias de vida, a instituição circense se tornou a principal referência, tanto para aqueles nascidos no circo, quanto para os que a ele eram incorporados. Assim, o conceito de “família” assumiu novos contornos que não eram, necessariamente, traçados por consanguinidade.

Em relação à configuração institucional, pode-se afirmar a divisão social do trabalho circense não era hierárquica entre os “da família”: o mesmo artista que, em um determinado momento, se consagrava no picadeiro, em outro costurava a lona, erguia o mastro, cuidava dos animais e auxiliava no número de seus companheiros. Mesmo o proprietário do circo era também artista e capataz. No entanto, podemos observar certa hierarquia patriarcal em relação ao processo gerencial, como descrevem Marx e Engels quando mencionam as corporações que precederam a manufatura (MARX E ENGELS, 2007). O patriarca da família e proprietário do circo tinha poder de tomar decisões, mesmo contra a vontade de seus associados.

A renda obtida com os espetáculos era revertida, prioritariamente para a sobrevivência da companhia circense, ou seja, para garantir os meios de produção do espetáculo. O que sobrava, era distribuído entre seus membros. A organização da vida no circo se dava em função do espetáculo, principal produto do trabalho. Muito além dos resultados financeiros, a consagração da companhia estava na apreciação da arte que ela produzia (COSTA, 1999).

Os contratos formais de trabalho eram raros, em geral, efetivados apenas com artistas ou grupos contratados pelas companhias para um tempo pré-determinado, uma temporada, ou uma única cidade – mas aqueles contratos informais, firmados pela palavra dita, tinham tanto valor quanto. Da mesma forma, davam-se as referências de artistas que buscavam trabalho: se considerarmos a ampla rede de comunicação criada pelos circos, a comprovação de vínculos de trabalho anteriores

⁶⁸ Silva E, 2007, *op. cit.*

era desnecessária. Quando alguém queria mudar de circo, bastava informar o nome das companhias nas quais havia atuado, pois a sua palavra e as informações que corriam o país eram comprovação suficiente de suas habilidades e garantia de suas referências. Tais aspectos, caracteristicamente comunais da organização circense, eram dissonantes à burocratização que começava a incidir sobre as relações humanas no século XIX, acompanhando o processo de modernização e capitalização que chegava ao Brasil.

Mesmo com aspectos peculiares de sua organização, o circo também trazia um conjunto de aspectos dos modos de produção da vida na sociedade da época, para além dos elementos artísticos. O século XIX presenciou a expansão dos espaços culturais com a construção de tabladros, salões, teatros, e a destinação de terrenos para receber companhias de espetáculos, tanto nas grandes capitais quanto em cidades menores⁶⁹.

Conta-nos Antônio Torres que a energia elétrica – um dos elementos centrais da produção industrial, base para o capitalismo – chegou a muitos locais na carona do Circo. Em um país de dimensões territoriais como o nosso, o circo foi pioneiro em locais onde os meios de transporte e comunicação tardaram a chegar. O Francês Jean François chegou ao Brasil em 1860 e montou seu primeiro circo apenas em 1881. Visionário, foi, provavelmente, o primeiro circense no Brasil a adquirir um gerador de energia próprio (TORRES, 1998). O mesmo aconteceu com o cinema: Jean François somava aos seus espetáculos a exposição de “figuras móveis” projetadas por um equipamento em uma grande tela.

Da mesma forma, a companhia “Spaulding & Rogers” trouxe importantes elementos para o modo de fazer circo no Brasil do século XIX. Vinda dos Estados Unidos, a “Spaulding & Rogers” foi pioneira no transporte via fluvial e, depois, por via férrea (*Ibidem*). Também criaram os mastros oblíquos, o que permitiu distribuir o peso da lona, que até então se concentrava apenas em um mastro central. Primeiro foram dois e depois oito mastros. Isso possibilitou ao circo abrigar não apenas três ou quatro, mas até 15 mil espectadores.

⁶⁹ Cf. Duarte, 1993, *op. cit.*, sobre Minas Gerais; Silva E, 2007, *op. cit.*, sobre o eixo Rio-São Paulo; e Damasceno, 1956, *op. cit.*, sobre a vida cultural em Porto Alegre nesse período.

Neste caso, podemos afirmar que certas tecnologias advindas da revolução industrial chegaram através do circo a muitas regiões afastadas dos centros do sul e sudeste do Brasil. E, junto dessas tecnologias, surgiam aspectos constituintes da iminente “revolução industrial”. O aprimoramento dos transportes foi um dos elementos centrais no desenvolvimento da indústria; otimizar a força de trabalho, fazendo com que o mesmo espetáculo pudesse ser apreciado por um número maior de pagantes, também nos remete à produção industrial em série. Não estou, com isso, afirmando que os modos de se fazer circo tenham se constituído como um reflexo do sistema produtivo, pois tenho me esforçado para mostrar justamente que essa relação causa-efeito é demasiadamente superficial. No entanto, esses aspectos mostram que, apesar do circo ter formas de organização próprias, ele não pode ser analisado apenas como um universo a parte; ele integra a totalidade de sua época e, como destacam Ermínia Silva (2003; 2007) e Daniel Lopes (2015), o circo foi, dos diferentes períodos da história do Brasil, uma instituição contemporânea a seu tempo.

Até mesmo a estratificação social estava contemplada na linguagem circense. Apesar de ser um espaço que todos frequentavam e de não haver circos distintos para classes sociais distintas, os discursos e a organização dos espetáculos refletem a perspicácia do circense sobre a diversidade de sua plateia. Um anúncio do Circo Chiarini, que retornou ao Rio de Janeiro em 1875/76, apresenta: “*O Circo Chiarini é a concentração da mais brilhante sociedade da cidade. O circo é por excelência o mais barato espetáculo pois está ao nível de todos os bolsos*”⁷⁰.

Os preços módicos facilitavam o acesso de todos os grupos sociais, e comumente dividiam no mesmo espaço os serviçais e os seus patrões, os filhos de ricas famílias que estudavam nos centros urbanos e andarilhos contratados para auxiliar na montagem da lona, o imperador e a mucama (DUARTE, 1993). Em suma, o circo não selecionava seu público, mas reconhecia que ele era diverso.

Certa hierarquia se dava também entre as companhias e *troupes* circenses, mas, cabe destacar, isso não significava falta ou distinção social de espectadores. Exemplo disso pode ser encontrado na descrição de Athos Damasceno sobre um pequeno Circo de Cavalinhos que se instalou em Porto Alegre em 1857, meses depois de uma temporada com o Grande Circo Olímpico de Alejandro Lowande:

⁷⁰ Propaganda do Circo Chiarini em um jornal do século XIX, citada por Silva, E, 2007, *op. cit.* p. 74.

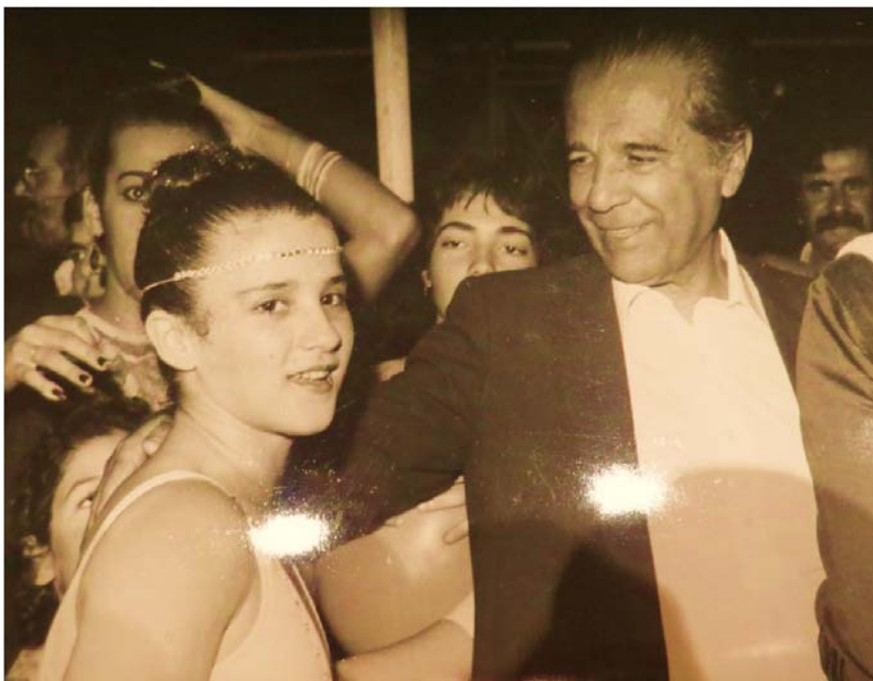
Se no mesmo local meses antes, não houvesse atuado com tanto sucesso o Circo Olímpico, talvez o apagado grupelho de funâmbulos tivesse conseguido chamar a atenção para os seus vulgares programas de acrobacia, malabarismo, e equilibrismo. Ficara ele, todavia, tão distante da troupe que o precedera ali que, a despeito de sua interessante coleção zoológica – ursos, hienas, tigres, javalis e elefantes – não logrou alçar a crista [...] ⁷¹

Com tamanha diversidade, o circo se consagrou no Brasil justamente pela interlocução entre a linguagem circense trazida da Europa e a cultura brasileira, talvez em virtude da sua capacidade de absorver elementos da cultura local para atender aos desejos do público. Se tornou um espaço relativamente democrático para o contexto social do século XIX. Seus espetáculos se vincularam às festas agrárias (quando latifundiários chamavam os artistas para as comemorações da boa safra) às festas religiosas, entre outros. Em cada local por onde passava, o circo deixava um pouco de si, e levava um pouco da região. Assim, carregou artistas do sul para o nordeste, música nordestina para o norte, contos nortistas para o sudeste, danças do sudeste para o centro-oeste e, sucessivamente, sintetizou elementos da cultura brasileira em seus espetáculos circenses.

A partir desse movimento dialético permanente com a realidade concreta, foram se constituindo modos brasileiros próprios de se fazer circo. Desde inspiração para os românticos revolucionários da Semana da Arte Moderna, até instrumento de integração nacional por meio da disseminação de histórias, músicas, ideias, o circo do século XX representou uma das mais formidáveis manifestações artísticas nacionais.

⁷¹ Damasceno, A. Palco..., 1956, p. 55.

CAPÍTULO 2⁷²



Fonte: Acervo pessoal de Orlando Miranda

2 O CIRCO E O ESTADO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970

A política nacional de apoio ao circo, inaugurada por Orlando Miranda em sua gestão no SNT, contou com ações como: o diagnóstico da situação dos circos brasileiros e financiamento de melhorias, a criação do Serviço Brasileiro de Circo, a criação do Circo Nacional e da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, entre outras. Ao mesmo tempo e, contraditoriamente, esse circo no qual se investia era também uma manifestação artística de grande potencial de recuperação da

⁷² Escolhi esta imagem para iniciar o capítulo em que trato da relação entre o circo e o Estado brasileiro pois, para mim, ela é icônica: Ney Braga, apoiador e apreciador do circo – das artes cênicas em geral – com olhar de admiração para Ana Christina (Toquinho), aluna da primeira turma da ENC que se tornou uma trapezista excepcional. Lembra-me os olhos do Estado sobre o circo.

universalidade humana perdida nos processos de trabalho e nas liberdades cerceadas durante a ditadura.

A partir das noções de “cultura” de Trotsky e de “signos ideológicos” de Bakhtin, será possível identificar alguns interesses do Estado brasileiro em apoiar e financiar o circo, como instrumento de disseminação ideológica para a instrução das novas gerações que precisavam aprender a viver em uma sociedade capitalista, burguesa e democrática. Em especial, trago neste capítulo elementos para discutirmos o corpo circense como signo ideológico que carregou consigo tanto a disciplina e o corpo treinado e formatado para cumprir determinada tarefa, quanto a potência em subverter limitações impostas e criar novas possibilidades de humanidade. Nas palavras de Trotski⁷³, “Sim, a cultura foi o principal instrumento da opressão de classe; mas também é, e somente ela o pode ser, o instrumento da emancipação socialista.”

Esclareço, ainda, que em alguns momentos do texto o termo “cultura” assume a conotação de “arte”. Quando os documentos e discursos apontam para as “políticas de cultura”, na maioria dos casos estão se referindo ao apoio às linguagens artísticas específicas como as artes cênicas, as artes plásticas ou a música. Esses preceitos têm importância central quando abordo justamente a institucionalização de conhecimentos referentes a uma produção artística em um determinado período e em uma determinada sociedade: o Circo no Brasil e sua história desde o século XVIII até a década de 1980. Entretanto, não se restringe ao circo como produção artística e aos conhecimentos referentes exclusivamente ao espetáculo, mas sim a toda a cultura que envolve a vida circense, ou seja, todo o conjunto de conhecimentos, técnicas, instrumentos, comportamentos, valores necessários à produção e à reprodução dos modos de vida no circo.

Destaco mais uma vez que não tenho a intenção de apontar motores únicos para a criação da ENC. Para se construir uma instituição de ensino com tantas especificidades, não é possível encontrar um único determinante. Por isso, os interesses do Estado brasileiro precisam ser entendidos como elementos que integram a teia de condicionantes que levou à criação da ENC.

⁷³ Trotski, 2013, *op. cit.*, p. 6.

2.1 O CIRCO E A ESCOLA REPRESENTAM CULTURA INTEGRADA COM EDUCAÇÃO, COM O BRASIL⁷⁴

O Circo tem sido uma rica manifestação da cultura popular brasileira desde que aqui chegou. Seu universo é bastante diversificado, uma vez que sua capacidade de ser contemporâneo o faz assumir aspectos de um Brasil múltiplo. Por isso, o que apresento a seguir são algumas recorrências com foco no Circo-Teatro do final do século XIX e século XX, dada a sua relevância como disseminador de cultura. Advirto que as recorrências e similaridades não devem ofuscar aquilo que cada companhia, cada espetáculo, cada pessoa que faz o Circo, tem de singular.

As histórias do circo e do teatro se aproximam e se afastam em movimentos de diálogo e de ruptura no correr da história da humanidade. No Brasil, desde os primeiros anos de invasão Europeia o teatro está presente. Orlando Miranda, em entrevista, mencionou inclusive a encenação de peças teatrais em Tupi, que evidenciavam uma figura idealizada do indígena como fonte de inspiração, força e resistência do povo brasileiro. Da mesma forma, como discutimos na sessão anterior, a linguagem circense já estava presente em várias formas de entretenimento.

O Circo Moderno inaugurado por Astley trouxe a centralidade da relação entre circo e teatro, integrando as pantomimas e a arte equestre com a linguagem circense dos acrobatas, saltimbancos, funâmbulos, prestidigitadores e outros artistas (TORRES, 1998; BOLOGNESI, 2009). No Brasil, essa aproximação nem sempre foi vista com bons olhos pelos representantes do teatro elitista do século XIX, que se dizia instrumento de educação social.

O Teatro elitista da época contava com peças que pretendiam ser uma reprodução da realidade, cujo caráter verossímil estaria presente desde os textos até a relação que se estabelecia entre os artistas e o público, para a perpetuação de uma moral civilizadora que possibilitasse ao Brasil se integrar ao mundo moderno (DUARTE, 1993). O palco iluminado, a plateia escura e silenciosa, a hierarquia dos artistas sobre seu público, representavam a ordem social que se buscava. Participavam dos grupos de teatro “[...] distintos moços e moças da nossa sociedade”

⁷⁴ Pronunciamento de Rubem Ludwig na inauguração da ENC. Comunicado da formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses, de 15 de agosto de 1984 (SBC/INACEN). Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE.

(DAMASCENO, 1956, p.199), com a responsabilidade de desenvolver uma cultura nacional elitista e intelectualizada.

No entanto, não demorou muito para que os espetáculos de variedades – mistura de dança, teatro, música em oposição aquele teatro – tomassem os palcos. Machado de Assis, em 1873, criticou veementemente esse novo “teatro de variedades” que caiu no gosto do público. Apontou-o como gênero que se voltava aos “sentidos e instintos inferiores”⁷⁵. Não que o circo alcançasse o status de teatro. Contudo, certamente havia mais aproximações entre o circo e o chamado “teatro ligeiro” ou “alegre”, foco da crítica de Machado de Assis, do que entre este último e o teatro elitista.

Os espetáculos circenses, ao contrário do que acontecia no teatro, investiam na diversão, em surpreender a plateia com elementos até então inconcebíveis. E não apenas em seus elementos gestuais, que nada geravam de trabalho útil: sua organização familiar que a todos acolhia em laços de solidariedade que superavam aqueles de sangue; seu nomadismo que fez tantas crianças fugirem com o circo; o encantamento do incerto que desestruturou famílias; o trabalho “improdutivo”⁷⁶; nada disso era condizente com o Brasil que se propunha construir no século XIX, com a estabilidade de uma nova ordem fundamentada pelo trabalho útil, pela eficiência⁷⁷. Entretanto, se o sucesso do espetáculo estava relacionado a sua capacidade de surpreender, conseqüentemente, o nomadismo e a inconstância eram aspectos importantes para o circo. Seu objetivo estava centrado nas emoções que poderia provocar. As mulheres do circo fascinavam, excitavam os homens, perturbavam a ordem e a moral conservadora. “Ali, este poderia abandonar ou afrouxar os comportamentos exigidos de senhoras e senhores civilizadamente educados” (DUARTE, 1993, p. 241).

Ademais, o público do circo era variado. O picadeiro circular, cercado por arquibancadas, aproximava o artista a sua plateia, e a plateia a ela mesma: “uma vez que as pessoas se dispunham circularmente, tornava-se impossível para a platéia esquecer-se de si mesma” (*Ibidem*, p. 237). Muitos foram os casos de confusão e

⁷⁵ Erminia Silva cita um depoimento de Machado de Assis, de 1873 (Silva, 2007, *op. cit.*, p. 104)

⁷⁶ A partir das análises de Soares (2002, *op. cit.*), expostas no início deste capítulo, entendamos trabalho improdutivo como aquele que despende energia corporal sem gerar lucro ou bens de consumo que atendam as necessidades de subsistência.

⁷⁷ Cf. Nota 43, sobre eficiência.

violência devido ao frenesi provocado pelas belas artistas e suas vestimentas coladas ao corpo. Muitas foram as declarações apaixonadas publicadas em jornais da época, escritas por homens cujo coração havia sido dilacerado pelas moças do circo.

Apesar das fortes críticas a um dito “empobrecimento” das artes cênicas, o circo também acabou reconhecido como um potencial agente de democratização da arte, pois com sua pluralidade e, principalmente, sua itinerância possibilitaram aos diferentes grupos sociais o acesso à música, ao teatro, à literatura, à dança, às artes cênicas em geral, nos mais distantes locais do território nacional.

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de promoção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. [...] Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa.⁷⁸

O circo soube se adaptar às necessidades de sua época e responder com perspicácia às críticas vindas de uma parcela da elite intelectual que não encontrava nele nada de educativo e o considerava um “Universo glorificador da ilusão e do simulacro, não assume nenhuma função social, nem lhe é atribuída qualquer missão civilizadora” (DUARTE, 1993, p. 241). O Circo Chiarini, por exemplo, utilizou-se dos apelos ao corpo, este que obedecia a um conjunto de conformações para se tornar adequado aos padrões propagados por uma nova ideologia. Uma de suas propagandas do ano de 1893, enfatizava que o circo promovia:

1. *Uns 25% na aparência pessoal e prolonga a vida*
2. *As crianças aprendem mais, observando os surpreendentes trabalhos de todos os artistas, e o incrível grau de perfeição física dos extraordinários meninos e meninas da companhia, como também estudam os famosos animais ali apresentados, de todas as raças;*
3. *As moças tornam-se mais encantadoras e ganham mais pretendentes;*
4. *Os homens tornam-se menos belicosos e ganham mais amigos;*
5. *As velhas perdem as rugas e ganham os dentes;*
6. *Os magros ganham carne, e gordos diminuem do corporal.*⁷⁹

⁷⁸ Silva E, Abreu, 2009, *op. cit.*, p. 48).

⁷⁹ Propaganda do Circo Chiarini em um jornal do século XIX, citada por Silva, E, 2007, *op. cit.*, p. 74-75.

O circo atendia sim a uma moral civilizadora quando se apresentava como espaço de catarse, no qual certo nível de barbárie estava autorizado. As emoções e os desejos contidos em outros ambientes sociais poderiam, ali, ser externalizados, garantindo a disciplina no âmbito em que ela era mais necessária: no sistema produtivo. No entanto, há uma linha tênue entre os elementos contraditórios da catarse, entre a simples purificação e a consciência de si e da potência de transformação da humanidade, expressa no inverossímil do espetáculo circense, o que o torna contraditório por essência.⁸⁰

É verdade que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de *fazer mágica* e sim de *esclarecer* e *incitar à ação*; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte.⁸¹

A disputa⁸² entre o circo e o teatro ficou cada vez mais acirrada e estimulou a inserção da linguagem circense nas apresentações teatrais; aquele que se pretendia “[...] representante da “dramaturgia séria”, foi invadido por elementos circenses”. (SILVA, E., 2007, p. 71). De acordo com a autora, alguns defensores do teatro elitista solicitaram, inclusive, a implementação de políticas que visavam restringir os espetáculos circenses, como a cobrança de altos impostos e também o impedimento de se apresentarem em dias nos quais havia teatro, mas nada disso se consolidou. Enquanto seus representantes ansiavam por reflexões filosóficas e políticas profundas e um forte apelo pedagógico, o circo e os elementos circenses que invadiram pantomimas e teatros populares ostentavam a sua capacidade de atrair uma plateia mais numerosa e diversificada.

O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores... foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças de várias regiões

⁸⁰ Essa discussão será aprofundada no próximo capítulo, quando tratarei das noções de cultura e do corpo circense como um signo ideológico.

⁸¹ Fischer E. A necessidade..., 1983, p. 20.

⁸² Cabe esclarecer que incluo o circo e o teatro ligeiro, ou alegre, ou de variedades do mesmo lado nesta disputa, em oposição ao teatro elitista com funções pedagógicas.

urbanas e rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro.⁸³

Dessa relação surgiu um novo tipo de organização que articulava programas de ginástica, animais amestrados, a mágica, a música, a comédia e a pantomima, sendo esta última a grande atração que encerrava qualquer espetáculo. Em 1875, em Porto Alegre, ouvia-se falar sobre um espetáculo excepcional de variedades realizado no Pavilhão Albano Pereira, denominado circo-teatro⁸⁴.

As pantomimas eram elaboradas a partir de textos literários e tematizavam desde o teatro grego, até os autos portugueses e muitas obras brasileiras. Incorporavam muitos elementos da realidade da época. O Circo Casali, por exemplo, produziu a pantomima “O defensor da bandeira brasileira no alto Paraguai ou Os dois irmãos feridos”, em comemoração ao Sete de Setembro. Era uma peça que ilustrava os feitos heroicos de brasileiros na Guerra do Paraguai, exaltava o nacionalismo e atraía grande público por sua contemporaneidade. A pantomima “O terror no século XIX, Cypriano La Galla ou Um episódio de brigantes na Calábria”, apresentada pelo Circo Universal em 1882, trazia acrobatas, ginastas, equestres, saltadores como os artistas principais, evidenciando o corpo forte dos heróis e a contravenção dos palhaços, que eram ajudantes do vilão (SILVA, E., 2003).

Outro elemento de centralidade no circo-teatro era a música, tocada por uma banda ao vivo. A banda não era apenas coadjuvante, um mero acompanhamento, ela também dava o tom às pantomimas, era parte da mímica, mais uma artista a compor o elenco – era a grande atração dos intervalos. De origem militar, surgiram posteriormente as bandas de escravos, de imigrantes, de foliões carnavalescos, de operários, de alunos de alguma escola, de comerciantes, entre outros (SILVA, E., 2007). O intercâmbio entre as bandas circenses e as bandas locais permitiu a interação e a integração dos músicos, popularizando a música clássica e erudita e, ao mesmo tempo, disseminou ritmos regionais por todo o território nacional. “Havia, assim, uma influência mútua dos próprios ‘brasileiros’ que, com suas diversas crenças, lutas e cores, já faziam parte da rotina do picadeiro há algum tempo” (*Ibidem*, p. 68).

⁸³ Silva E, 2007, *op. cit.*, p. 83)

⁸⁴ Damasceno, 1956, *op. cit.*.

A centralidade do espetáculo antes dada aos cavalos, passou a se edificar sobre a figura do palhaço, um genuíno contador de histórias. A Figura 09 apresenta uma propaganda de jornal que data de 1901, no Rio de Janeiro. Nela, são citados um acrobata, duas irmãs, duas famílias (cujas façanhas eram certamente conhecidas na época), o “tigre nacional” e o “sempre querido da plateia”, referindo-se ao palhaço Benjamin de Oliveira. A imagem de Benjamin, vestindo smoking em uma pose aristocrática, mostra tanto a sua ascensão social, quanto sua centralidade nesse novo circo (SILVA, E., 2007).

FIGURA 9 – Propaganda do Circo Spinelli, Rio de Janeiro, 1901.



Fonte: Silva, E., 2007

As adaptações de obras literárias se tornaram cada vez mais presentes, na maioria das vezes encenadas na forma de pantomimas ou cenas cômicas pelos palhaços-atores, juntamente aos demais artistas da equipe. Um mesmo palhaço poderia representar diferentes personagens no espetáculo e seu nome era capaz de arrastar multidões para o circo. Além de Benjamin de Oliveira, há relatos de anúncios

em jornais do século XIX sobre as “cantorias em linguagem de preto”⁸⁵, o que leva a crer que o negro palhaço se tornou uma atração a parte nos circos brasileiros. A Figura 10 é uma lembrança de um espetáculo de 1909, que tinha Benjamin como astro principal.

FIGURA 10 – Lembrança de espetáculo de 1909, com Benjamin de Oliveira.



FONTE: Silva E, 2007.

Cada vez mais integrado à cultura nacional, o novo circo-teatro organizava seu roteiro e seu enredo a partir das festividades locais, incorporando histórias e figuras típicas por onde passava. Dessa forma, se aproximou do folclore regional, da literatura de cordel, do teatro de revista, dos jornais de modinha e também da indústria fonográfica – com esta última, em uma relação de simbiose. Os palhaços eram também músicos, cantavam e tocavam canções de gosto popular, modinhas e *lundus*⁸⁶ de sua autoria ou de artistas reconhecidos.

⁸⁵ Castro, 2005, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁶ Ritmo afro-brasileiro, provavelmente introduzido no Brasil por escravos trazidos de Angola. Durante o século XVIII sua apresentação em teatros e ruas era proibida, por ser considerado “indecente e lascivo”. A umbigada, imitação do ato sexual, a batucada, o acompanhamento de palmas, o alteamento dos braços e o estalar dos dedos são alguns elementos marcantes do *lundu*. Quando a umbigada se

Os palhaços cantores interpretavam, mas também compunham muitas canções. Se a música atraía público ao circo, ao mesmo tempo o circo era a propaganda que divulgava as produções musicais que passaram a ser mais uma mercadoria de entretenimento oferecida pelo circo. Quando partia, deixava na cidade suas histórias, suas aventuras e também suas canções. A Figura 11 apresenta Alcebiades Pereira Neto, filho e companheiro do palhaço Alcebiades Pereira; a imagem expressa a presença marcante da música entre os artistas.

FIGURA 11 – Alcebiades Pereira Neto, o palhaço Fuzarca (1910).



Fonte: Torres, 1998.

Diferentemente de Machado de Assis, um grupo de artistas e intelectuais da pintura, da literatura e do teatro, no século XX, tornaram-se grandes apreciadores do circo. Entre eles, encontram-se os idealizadores do movimento modernista, que culminou com a Semana da Arte Moderna, em 1922: Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti eram profundos admiradores do circo, onde se encontravam constantemente (COSTA, 1999).

O movimento modernista buscará na identidade do povo brasileiro, expressa na cultura popular, os fundamentos para a construção de uma sociedade moderna

disfarça como reverência, inicia-se a inserção do *lundu* nos salões de baile do Brasil Colonial. Cf. Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira.

apropriada à realidade brasileira, uma vez que dependia exatamente do “povo” brasileiro a disposição para tal feito. Reforçar a identidade nacional a partir da cultura popular era uma forma de apresentar o homem brasileiro como um indivíduo forte e capaz de, por um lado, transformar a realidade e, por outro lado, reproduzi-la ao movimentar um novo sistema produtivo industrial que se pretendia instaurar e contribuir na defesa da nação. Remeto-me primeiramente ao conceito de cultura proposto por Trotski:

Comecemos lembrando que cultura significou originalmente campo arado e cultivado, em oposição à floresta ou ao solo virgem. A cultura se opunha à natureza, ou seja, o que o homem havia conseguido com seus esforços contrastava com o que havia recebido da natureza. Esta antítese fundamental conserva seu valor atualmente. Cultura é tudo o que foi criado, construído, aprendido, conquistado pelo homem no curso de sua história, diferentemente do que recebeu da natureza, incluindo a própria história natural do homem como espécie animal.⁸⁷

Para o autor, a cultura contempla tanto a produção material humana expressa pelos instrumentos, máquinas, edificações, etc, quanto o conjunto de métodos, habilidades, costumes e valores que se desenvolvem no processo de produção da existência, a partir das relações estabelecidas entre a humanidade e as condições materiais concretas disponíveis. Isto é, “todo tipo de conhecimento e habilidades para lutar com a natureza e subjugar-la” (*Ibidem*, p. 2).

A cultura compõe também as superestruturas que, atendendo às necessidades do sistema produtivo, formam o conjunto de valores e comportamentos adequados a cada época e a cada sociedade. Parto da aceção de que o ser humano se faz humano no processo de produção da vida material; que as diferentes formas de organização dessa produção condicionam, da mesma forma, a organização social; e que o estágio de desenvolvimento das forças produtivas gerou grupos que ocupam espaços diferentes na hierarquia social, – os que trabalham e os que vivem do trabalho do outro; os proprietários e os não-proprietários dos meios de produção; os exploradores e os explorados; a burguesia e o proletariado “[...] porque com a *divisão do trabalho* está dada a possibilidade, e até a realidade, de que as atividades espiritual

⁸⁷ Trotski, L. Cultura..., 2013, p. 2.

e material – de que a fruição e o trabalho, a produção e o consumo – caibam a indivíduos diferentes [...]”⁸⁸.

Da mesma forma, há produções culturais distintas elaboradas por e para cada um desses grupos. Quando o objetivo está em analisar a cultura de um grupo específico, como a cultura popular, aquela produzida pelo e para o povo, torna-se indispensável a identificação desse mesmo povo. Para Sodré (1962) a possibilidade do entendimento dos antagonismos entre uma cultura dita popular e outra cultura elitista, somente se dá no seio de uma sociedade de classes.

O autor busca na divisão social do trabalho argumento para delimitar *quem é* e *quem não é* “povo”, apontando para aqueles que trabalham e vendem sua força de trabalho, em oposição aqueles que usufruem do trabalho alheio (SODRÉ, 1962). Sob outro aspecto, uma vez que as sociedades se organizam em classes com distintos interesses, há os interesses da maioria e os interesses da minoria. Configura-se assim, *povo* o grupo ou os grupos sociais que se unem na busca pelos interesses da maioria: “em todas as situações, povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (*Ibidem*, p. 14). Adverte o autor que, como esses grupos constituídos a partir da organização produtiva são específicos para cada sociedade, o conceito de *povo* é sempre instável e permanentemente transmutável, acompanhando o movimento e os condicionantes históricos:

Para se definir o conteúdo e o conceito de povo é preciso encará-lo segundo uma situação histórica determinada e segundo as condições concretas de cada caso, tomando como base a divisão da sociedade em classe. E é preciso não esquecer que o desenvolvimento social e o que se conhece, no curso desse desenvolvimento, como revolução, faz com que a composição do *povo* mude constantemente.⁸⁹

Fundamentado por esse conceito de *povo*, Ortiz analisa a cultura popular a partir de seu aspecto de “tradição”, ou saber tradicional, ou ainda de conservação de uma memória coletiva que une e identifica os diferentes representantes do povo. O autor discute ainda a aproximação que muitas vezes se faz entre a cultura popular e

⁸⁸ Marx, Engels, 2007, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 21.

o folclore, como uma produção das classes subalternas que busca na autenticidade de suas manifestações a manutenção da realidade, sem perspectivas de transformação (ORTIZ, 2003). Ou seja, a busca de uma identidade nacional na cultura popular, neste caso, poderia também ser entendida como uma estratégia política de valorização da realidade e das expressões das camadas populares, desmobilizando-as.

Segundo Fischer, o conceito de folclore – do alemão “*folk lore*” ou arte do povo – tem origem entre os românticos em “busca da unidade perdida, em sua procura de uma síntese da personalidade e da comunidade, com seu protesto contra a alienação capitalista” (FISCHER, 1983, p. 74). A arte folclórica, aqui, aparece como um fenômeno natural, espontâneo e sem consciência, que suprime a sociedade de classes em busca de uma essência descolada da realidade material (*Ibidem*).

Pautados no folclore e na cultura popular, os modernistas perceberam no circo a possibilidade de uma nova estética que propunha a valorização das tradições populares, uma vez que a brasilidade já era pauta do circo há tempos. Trouxeram-na como elemento central das artes, acompanhando, em grande medida um novo projeto de desenvolvimento, fundamentado por ideais populistas e de unidade nacional (LIMA SOBRINHO, 1963).

Alcântara Machado, por exemplo, “soube extrair das experiências do espetáculo – teatro, cinema, circo – dados novos para abrir novos rumos da criação em prosa” (LARA, 1987, p. 11). Da mesma forma, afirmou Mário de Andrade: “Os únicos espetáculos teatrais no Brasil que a gente ainda pode frequentar são o circo e a revista. Só nestes ainda há criação”⁹⁰.

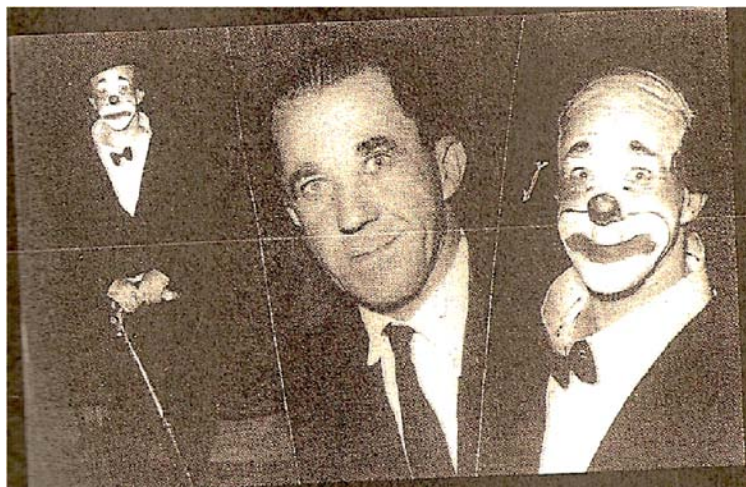
O famoso palhaço Piolin⁹¹ (Figura 12) foi um interlocutor entre o circo e os modernistas, é considerado um exemplo de “brasileirice”, por sua simplicidade e ingenuidade. Tamanha foi sua representatividade na cultura popular e no circo, que o Dia do Circo é comemorado no dia 27 de março em sua homenagem. Para Alcântara

⁹⁰ Mário de Andrade, citado na obra de Alice Viveiros de Castro (Castro, 2005, *op. cit.*, p. 189)

⁹¹ Abelardo Pinto, o palhaço Piolin, nasceu em 27 de março de 1897. Seu pai fugiu com um circo, encontrou sua mãe pelo caminho, e os dois se tornaram circenses e iniciaram uma nova dinastia. Começou sua carreira como contorcionista. Em 1917, no Circo Queirolo, se apresentou pela primeira vez como palhaço, substituindo o também famoso Chicharrão (*Ibid.*).

Machado “Piolin e Alcebíades⁹² são palhaços, o que quiserem, mas são os únicos elementos nacionais com quem conta o nosso teatro de prosa. Devem servir de exemplo, como autores, para os colegas que os desprezam a ignoram”⁹³.

FIGURA 12 – Palhaço Piolin, s.d.



Fonte: Torres, 1998.

Piolin tornou-se um mito e, segundo Orlando Miranda, escreveu uma peça com Oswald de Andrade: “[...] *há muito tempo que eu procuro esse texto do grande autor que foi Oswald de Andrade, escrevendo com o grande palhaço que foi o Piolin, e teria feito aquela grande aproximação dos dois*”. Alice Viveiros de Castro, afirma que a obra “O Rei da Vela”, escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937, é uma homenagem do escritor à Piolin (CASTRO, 2005). Não há materialidade para assegurar que esta é a mesma obra a qual se referiu Orlando Miranda, mas a inclusão de dois Abelardos (Abelardo I e Abelardo II) como personagens principais da história, certamente atesta para a presença de Piolin no imaginário do escritor.

Acompanhando o movimento literário e teatral, as pinturas de Anita Malfatti⁹⁴, integrante do movimento da Semana de Arte Moderna, e as de Cândido Portinari

⁹² Alcebíades Pereira nasceu no Circo Universal, de propriedade do seu pai, Albano Pereira. Habilidoso acrobata, começou a atuar em duplas de clown e augusto (Tonys). Em sua parceria com Piolin, há quem diga que se presenciou no Brasil a melhor dupla de clown e augusto de todos os tempos (*Ibid.*).

⁹³ Alcântara Machado citado na obra de Alice Viveiros de Castro (*Ibid.*, p. 189)

⁹⁴ Integrou o movimento da Semana da Arte Moderna, em 1922. Em 1917 causou grande polêmica e desaprovação nos integrantes das classes sociais mais conservadoras com uma exposição que retratavam principalmente os personagens marginalizados dos centros urbanos.

também são exemplos da importância dada ao circo por alguns dos modernistas (Figura 13).

FIGURA 13 – O Circo dos pintores brasileiros



Legenda: O Circo, de Anita Malfatti, 1956, e O Circo, de Cândido Portinari, 1933. Fonte: Viana, 2008. Montagem da autora.

Mas, apesar de profundamente admirado, o circo, assim como a dança e mesmo o teatro não tiveram grande espaço na Semana de Arte Moderna, o que não reduz sua grandeza como manifestação da cultura popular. As artes cênicas, em geral, foram negligenciadas (LARA, 1987). Comenta Orlando Miranda:

E aí fica a grande interrogação: como pode – isso sempre me deixou com a pulga atrás da orelha, se naquela época existiam essas pessoas que fizeram toda uma revolução através da literatura, até mesmo do teatro que não foi muito profundo, mas foi alguma coisa – como essas pessoas todas não se deram conta de que o circo deveria ser uma matéria de grande preocupação deles, ainda mais eles sendo grandes admiradores das atividades circenses?

Talvez o circo fosse apaixonante demais para ser racionalizado, ele precisava ser vivido! Mas essa é uma outra discussão.

Anos mais tarde, no Brasil da década de 1970, a concepção de cultura popular, expressa na arte popular, entre outras formas de manifestação, assumirá outra perspectiva. Os românticos revolucionários do período da ditadura militar, de quem fala Marcelo Ridenti (2014), também buscariam no folclore, na cultura do homem simples de origem campesina, uma pretensa identidade para o povo. No

entanto, intelectuais como Ferreira Gullar, Carlos Estevam, entre outros, verão na cultura popular a expressão das contradições e a possibilidade de tomada de consciência das massa populares, únicos agentes capazes de transformar o Brasil em um país de igualdade e justiça social, em oposição à concentração de renda e à miséria em que vivia a maioria da população.

Como expressão dessas contradições, o circo parece ter assimilado durante o século XX importantes elementos que integraram as ideias nacionalistas da década de 1930⁹⁵ e que voltaram a estar em voga nos anos de 1970: a integração nacional (o circo atingia todo o território nacional); e a unidade na diversidade (o circo sintetizava os diversos em um mesmo espetáculo).

2.2 CIRCO RECEBE FORTE APOIO GOVERNAMENTAL⁹⁶

A aproximação do circo com o Estado brasileiro não era novidade. Cabe lembrar que, conforme explicitado no capítulo anterior, os Imperadores eram profundos apreciadores desses espetáculos. Todavia, não há referências sobre investimentos ou apoio à instituição circense em outro momento histórico como houve a partir dos anos de 1970.

As declarações de Ney Braga, Ministro da Educação e Cultura na primeira fase de implantação da Escola Nacional de Circo (1974-1978) no dia da primeira exibição pública dos alunos da ENC, no ano de 1983, refletem os princípios que fundamentaram o incentivo às ações e políticas culturais daquele período, na voz de um representante do Estado e, ao mesmo tempo, admirador e incentivador das artes.

[...] Não é um país da esperança, é um país da certeza. Por isso, no setor cultural, no setor econômico, nada nos abate. Porque tem gente como você, como você que me ouve. E por isso nós estamos realizando no Brasil a maravilha de um espetáculo que hoje vimos, e tantas outras, que por certo são dignas do passado, e estão alicerçando um futuro de confiança, de crédito e de uma grande nação.⁹⁷

⁹⁵ Lima Sobrinho, B. Desde..., 1963. Ortiz, 2003, *op. cit.*

⁹⁶ Reportagem do Jornal Luta Democrática, de 18 de maio de 1978.

⁹⁷ Entrevista em um vídeo gravado na primeira exibição pública dos alunos da ENC, em 04 de julho de 1983. Fonte: Acervo Pessoal de Edson Pereira da Silva.

Perceberemos, na sequência, que Ney Braga foi uma personalidade central na elaboração e aprovação da política nacional de apoio aos circos, até então inexistente no Brasil. A Figura 14 apresenta uma reportagem do Diário do Grande ABC, de 20 de maio de 1978, apontando para as novas estratégias de apoio ao circo, e destacando um dos problemas enfrentados pela instituição, a falta de pessoal qualificado.

FIGURA 14 – Política de amparo aos circos no Diário do Grande ABC (1978).



Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da autora.

Lucy Geisel é outra personalidade cujo nome é recorrente nas fontes, e parece ter sido peça importante em apoio à classe. Ruy Bartholo, reconhecido artista e empresário circense, narrou que certo dia, em uma temporada por Brasília, no ano de 1975, seu espetáculo contou com a ilustre presença de filha do Presidente, acompanhada de Ney Braga. Durante o intervalo, Lucy perguntou a Ruy o que o governo estava fazendo pelos circos e ele respondeu prontamente: "Nada, absolutamente nada" (BARTHOLO, 1999, p. 128). Ela o incentivou a procurar as esferas competentes. Na mesma ocasião conversou com Ney Braga e, quando perguntado sobre as dificuldades, descreveu:

Todas as que se possa imaginar e também algumas que possam parecer inimagináveis. [...] Não existe um local próprio para montagem dos circos, o que se constitui em nossa principal necessidade. [...] A profissão do artista, por sua vez, não é reconhecida. Aliás, não só o artista de circo, tão importante na vida social nacional, mas também os artistas de televisão, os radialistas, os técnicos e demais profissionais ligados a arte.⁹⁸

As imagens a seguir revelam a proximidade entre agentes do governo e a ENC (Figura 15). Na primeira imagem, Ney Braga, em cuja gestão no MEC a ENC foi idealizada e planejada, e que doou o terreno de uma antiga garagem do MEC para que se construísse a Praça do Circo (1977), e Luiz Franco Olimecha, primeiro diretor da ENC. Na imagem seguinte, tem-se o coronel Sérgio Pasquali, na época Secretário Executivo do MEC. Por fim, nota-se a filha do presidente Ernesto Geisel, Amália Lucy Geisel.

FIGURA 15 – Presença de Ney Braga, Coronel Pasquali, e Amália Lucy Geisel na ENC (1982-84).



Legenda: Da esq. para dir.: Cel. Pasquali, Luiz Olimecha, George Laysson (domador e professor da ENC) e Orlando Miranda (1982) (sup. esq.); Amália Lucy Geisel, recebendo homenagem na ENC (1982-84) (inf. esq.); Ney Braga e Luiz Olimecha (1982) (dir). Fonte: Acervo pessoal de Orlando Miranda. Montagem da autora.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 129.

Quando perguntei a Orlando Miranda sobre Geisel, e se ele havia apoiado o projeto da escola de circo, a resposta foi imediata: “*bastava a filha dele gostar*”. Relatou ainda que os políticos da época visitavam a escola com frequência. “*E o Ministro Ruben Ludwig não saía de lá, vivia lá. Morava em Brasília e ia sempre com a família dele, os netos, ia sempre lá na escola*” (Orlando). Ruben Ludwig substituiu Ney Braga no MEC em 1978, quando este retornou ao Paraná para se candidatar a governador do Estado, era Ministro da Educação quando a ENC foi inaugurada, em 1982.

Para fins de análise dessa aproximação entre o Estado brasileiro da década de 1970, e a instituição circenses, inicialmente, gostaria de retomar alguns fundamentos do Marxismo sobre o conceito de cultura. Descrevem Marx e Engels (2007) que o primeiro fato histórico está nas condições materiais concretas para a produção da existência. O primeiro pressuposto da existência humana e, conseqüentemente, da história, está nas condições oferecidas ao homem para viver e “fazer história”. No entanto, diferentemente dos animais, o ser humano não se utiliza da natureza tal como é dada para subsistir, ele a transforma e transformando-a, produz a si mesmo. Assim, o primeiro aspecto do desenvolvimento humano é o processo por meio do qual, a partir das condições materiais dadas, os seres humanos atendem suas necessidades e produzem sua existência. Esse processo Marx denomina de “trabalho”.

Uma vez atendidas as necessidades de comida, bebida, moradia e algumas outras e, uma vez elaborados os instrumentos para tal, surgem novas necessidades. Essa criação de novas necessidades, que impulsiona o desenvolvimento de técnicas e instrumentos cada vez mais elaborados, é o segundo aspecto a ser considerado. No entanto, para que o ser humano produza sua existência enquanto espécie é imprescindível que essa existência se renove. Surge a primeira relação social, a família, que se tornará mais complexa tanto quanto mais complexas se tornarem as necessidades e as formas de atendê-las. “Segue-se daí que um determinado modo de produção em uma determinada fase industrial estão sempre ligados a um determinado modo de cooperação ou a uma determinada fase social”. (MARX E ENGELS, 2007, p. 34).

A consciência está presente em todos esses momentos, mas inicialmente não como consciência pura e, sim, como consciência do mundo sensível: “O “espírito”

sofre, desde o início, a maldição de estar “contaminado” pela matéria” (*Loco Citado*). Essa consciência, se torna linguagem a partir da necessidade de comunicação / relação social entre os homens.

Está na divisão do trabalho a possibilidade de que homens se valham /se apropriem do trabalho de outros homens, complexificando suas relações sociais que inicialmente eram de cooperação, para surgirem relações de exploração. Por conseguinte, estabelece-se a contradição entre os interesses daqueles que executam o trabalho e daqueles que dele usufruem, mas também “entre os interesses dos indivíduos ou das famílias singulares e o interesse coletivo de todos os indivíduos que se relacionam mutuamente” (*Ibidem*, p. 37). Pertence ao Estado a função de intervir e maquinar essa contradição, por meio da formação de uma consciência social coletiva que naturalize as relações de produção e apresente os espaços ocupados por cada indivíduo como uma realidade estática e imutável. O que está em questão, neste caso, é simular interesses individuais da classe dominante como interesses coletivos para o bem de toda a sociedade.

Ao dissecar o Estado e sua organização nas Glosas Críticas, de 1944⁹⁹, Marx apresenta-o como uma espécie de organismo de proteção do sistema. Por exemplo, em momentos de crise, o Estado assume para si a responsabilidade sobre os problemas econômicos e sociais, e arremete à miséria social a ineficácia de suas tentativas de resolver os problemas. Assim, mantém intactas as condições verdadeiramente determinantes da situação, quais sejam, as formas de organização do sistema produtivo.

Sendo assim, o Estado não é uma instituição neutra e o seu poder está legitimado pelo poder econômico da classe dominante, que não vê benefício algum em modificar uma ordem social na qual ela é, hierarquicamente, superior. “Tão falso é que a miséria social gere o intelecto político, como mais verdadeiro é antes o contrário, isto é, que o bem-estar social gera o intelecto político. O intelecto político é um espiritualista e é concedido a quem já possui e desfruta das comodidades.”¹⁰⁰ Isso significa, a grosso modo, que aquele que não tem o que comer, não terá, tampouco,

⁹⁹ Marx, K. Glosas Críticas..., 1844.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 11.

condições de pensar; e aquele que come e pensa, terá ao seu alcance o “intelecto político” para garantir que o Estado mantenha seus privilégios.

Por isso, em uma sociedade dividida em classes, com ampla desigualdade social, o paradoxo do Estado está em minimizar essa desigualdade a limites que possibilitem a conservação de sua origem, de um sistema produtivo organizado a partir de distintas classes, sem deixar que o próprio sistema seja questionado. Há de se supor que as políticas de incentivo à cultura em um Estado militar interessado em defender os interesses de uma sociedade burguesa e das próprias Forças Armadas seriam, no mínimo, cuidadosamente pensadas para atingir tais objetivos, de modo que quando me refiro à ideologia do Brasil militar estou, na verdade, aludindo à ideologia que avaliza a manutenção do *status quo*, das posições de classe já estabelecidas no Brasil militar. Mais especificamente, trato aqui da cultura que se constituiu condicionada por diretrizes de um Estado sob ditadura militar que previa o seu encerramento, mas precisava garantir que seus princípios de segurança e desenvolvimento continuassem vigorando, supostamente para o bem da nação.

O Brasil dos anos de 1970 surgia com novos ares e a possibilidade de abertura política trouxe uma nova euforia, em especial para artistas e produtores culturais. A censura, promovida no auge da ditadura militar, deixou marcas profundas na história da arte brasileira. Mas havia algo de novo nas terras tupiniquins.

Ao final da década de 1950, atingimos certo estágio de desenvolvimento das forças produtivas. Deixamos de ser aquela colônia sustentada única e exclusivamente pela exportação de produtos primários e que dependia dos produtos industrializados importados para nos tornarmos uma nação próxima da autossuficiência, ou seja, capaz de transformar sua riqueza natural em produtos industrializados e atender às necessidades da população. Cabe destacar as importantes transformações no sistema industrial brasileiro em função da evolução na exploração do petróleo e da criação da Companhia Siderúrgica Nacional, em 1938, o que fortaleceu, a longo prazo, a capacidade do país de produzir maquinaria e energia próprias (COHN, 1981). Essa nova condição possibilitou pensar em uma nova ideologia nacional, na formação de um novo homem brasileiro.

Ao final dos anos de 1950, segundo Cohn (1981), chegou-se a certa estagnação no processo de desenvolvimento industrial, uma vez que faltava mercado consumidor para absorver toda a produção e, com a falta de investimentos nos setores

primários precisávamos importar produtos de primeira necessidade. Ao mesmo tempo, grande parte dos lucros gerados pela indústria advinha de investimentos estrangeiros anteriores e, conseqüentemente, o capital gerado não ficava por aqui.

As expectativas frustradas por um processo de desenvolvimento industrial às avessas, que deixou para as massas populares apenas o ônus, fortaleceu os movimentos de esquerda que exigiam maiores investimentos nos serviços sociais. A própria situação econômica e os enfrentamentos foram, em certa medida, motores para que as Forças Armadas tomassem para si a responsabilidade de garantir a segurança e o desenvolvimento e justificar medidas extremas (BORGES, 2003).

Foi com esse objetivo que o regime militar no Brasil assumiu o poder, tendo como métodos o planejamento, a racionalização das ações políticas e o estabelecimento da ordem social para, posteriormente, avalizar uma democracia rica e perene. Ao combater as reformas de base do presidente deposto João Goulart, acusado de comunista, inimigo a ser combatido, o governo militar buscava na atração de capital e tecnologia estrangeira, na indústria petroquímica, no estímulo às exportações de produtos primários e na racionalização dos sistemas tributário e fiscal estratégias para estabilizar a economia (LIMA, 2005).

Tratava-se, portanto, de adotar medidas concretas de controle, e/ou depuração dos aspectos considerados responsáveis pela situação anterior do país, e que permitissem a criação de uma nova ordem institucional que incluíam reformas na organização do Estado (Executivo, Legislativo, Judiciário); na economia, com planejamento econômico e intervenção do Estado; na política, por meio do cerceamento e/ou eliminação das oposições; e social, pela repressão aos movimentos sociais (estudantis, sindicais, artísticos).¹⁰¹

Entre essas medidas, houve ampla dedicação do governo às políticas para a cultura, que passa a ser considerada “complemento ao desenvolvimento tecnológico, o que significa que uma nação, para se tornar potência, deveria levar em consideração os valores ‘espirituais’ que a definiriam como civilização” (ORTIZ, 2003, p. 101). Em 1973, o então presidente do Brasil, General Emílio Médici, aprovou um novo Programa de Ação Cultural (PAC), com o objetivo de preservar e difundir o patrimônio histórico

¹⁰¹ Silva V. A construção..., 2001, p.144.

e artístico brasileiro. Constava no PAC a elaboração de uma Política Nacional de Cultura (PNC), que traçaria objetivos, metas e ações para o desenvolvimento cultural brasileiro. A PNC tomou forma com seu sucessor, General Ernesto Geisel (1974-1979) (SILVA V, 2011).

Uma das ações mais estratégicas de Ernesto Geisel foi nomear Ney Braga como Ministro da Educação e Cultura (1974-1978). Com uma carreira política consolidada, Ney Braga foi governador do Estado do Paraná entre 1961-1965 e ajudou a eleger Castelo Branco, articulador e primeiro Presidente pós Golpe militar de 1964, do qual foi Ministro da Agricultura. Por isso, Ney Braga contava com o apoio dos militares.

Da mesma forma, Ney Braga dotava de prestígio entre artistas e intelectuais de esquerda, devido a seu apoio e promoção de diversas ações no plano da cultura. Esse certamente foi um facilitador de seu mandato. Ao que parece, o AI-5, ao invés de minimizar a influência da esquerda no plano cultural, apenas intensificou a revolta contra o regime militar e aguçou a criatividade dos artistas da época (RIDENTI, 2014).

Por isso, aproveitando sua intimidade com o Estado, Ney Braga nomeou intelectuais e artistas de esquerda para postos no MEC, o que reduziu as tensões e aproximou o governo e a classe artística. Durante sua gestão o AI-5 foi extinto, e ações como o Concurso Nacional de Dramaturgia – Troféu Mambembe, que havia sido suspenso no governo de Médici, foram retomadas. Cabe destacar que anos depois, em 1982, na condição de Governador do Estado do Paraná, Ney Braga viria a apoiar e financiar a produção do espetáculo “O Grande Circo Místico”, produzido para o Balé Teatro Guaíra, com trilha sonora de Chico Buarque e Edu Lobo. O espetáculo estreou em março de 1983 e apresentava a sonhada integração das artes cênicas – dança, circo, teatro – mencionada por Orlando Miranda em sua entrevista.

[...] achávamos que as artes cênicas deveriam ser dependentes umas das outras, ou seja, elas deviam estar integradas sempre. E eu sentia que o teatro estava precisando de uma grande oxigenação, alguma coisa a mais tinha que começar a acontecer dentro do teatro, que não fosse só apenas o ator representando o texto. (Orlando Miranda)

Durante a gestão de Ney Braga, foi também criada a FUNARTE (1975) como principal órgão responsável pelo fomento às manifestações culturais, e aprovada a

PNC (1975), que dava as diretrizes, objetivos e traçava metas para as ações culturais. A extinção da AI-5 e a aprovação da PNC contribuíram para que a repressão sobre as produções culturais fosse gradativamente diminuindo. Ao invés da censura, a nova perspectiva do governo apostava no “consenso espontâneo”, ou seja, em diretrizes de Estado que investissem no incentivo àquelas produções disseminadoras de valores e comportamentos coniventes com o projeto de desenvolvimento nacional em execução.

As novas políticas de cultura impactaram diretamente na organização das estruturas governamentais. A Lei n. 6.312, de 16 de dezembro de 1975 criou uma nova instituição para deliberações sobre os projetos e as políticas para a área: a já mencionada FUNARTE. Anos depois, no Decreto 81.454, de 17 de maio de 1978, que dispôs sobre a organização do MEC, a FUNARTE aparece entre os órgãos centrais de planejamento, coordenação e controle financeiro da Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC), vinculada ao Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão colegiado do MEC. De acordo com seu estatuto, aprovado pela Portaria 627, de 25 de novembro de 1981:

Art. 2º - A FUNARTE tem por finalidade promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, e pratica o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas e culturais e, especificamente.
I - formular, coordenar e executar programa de incentivo das manifestações artísticas e culturais
II - apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais representativas da personalidade do povo brasileiro; e
III - apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem o desenvolvimento artístico nacional.
Parágrafo Único – Na formulação e execução de seus programas, a FUNARTE observar as diretrizes, os objetivos e os planos do Ministério da Educação e Cultura.

Este mesmo estatuto estabeleceu os institutos que viriam a compor a estrutura básica da instituição, entre os quais destaco o INACEN, que viria a ser dirigido por Orlando Miranda de Carvalho. Diferentemente dos demais institutos responsáveis pelas Artes Plásticas, Folclore e Música, o INACEN gozava de autonomia administrativa, financeira e patrimonial, e sua “finalidade, estrutura, competência de suas unidades e funcionamento” foram previstos em Regimento

Interno próprio (1981, p. 1). Essa autonomia deu ao INACEN, e à Orlando Miranda, as condições necessárias para a criação do Serviço Brasileiro de Circo - SBC, como órgão deliberativo.

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. Colocou sob a égide do Estado não apenas a responsabilidade por fomentá-las, mas também a função de definir suas diretrizes. Chamo a atenção para o Parágrafo Único da Portaria 627, que mantém as ações da FUNARTE vinculadas aos planos do MEC, neste caso, a PNC-1975. Ademais, todos esses novos órgãos e institutos tinham em sua direção pessoas indicadas pelo próprio governo. Um olhar mais detalhado me permitiu perceber a forte presença militar e de ideais nacionalistas, ainda em 1984, quando, em alguns documentos da ENC constam sentenças de ordem:

*Exército, presença nacional.*¹⁰²

*Brasil: independência. Liberdade, ordem e progresso*¹⁰³

*19 de novembro: dia da bandeira. A lembrança da pátria nos une*¹⁰⁴

Isso mostra, de certa forma, que assim como se ampliaram os investimentos e as manifestações culturais contempladas pelas políticas de cultura, ampliou também 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 (MARX E ENGELS, 2007). O Estado se caracteriza como uma das instituições responsáveis por disseminar essa ideologia e, quando regula as manifestações artísticas, em última instância a arte pode também assumir o papel de instrumento ideológico.

¹⁰² Nota de Rodapé do Comunicado da formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses, do dia 15 de agosto de 1984 (SBC/INACEN). Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE.

¹⁰³ Nota de Rodapé Convite para o espetáculo de Dia das Crianças, de 09 de outubro de 1984 (SBC/INACEN). Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE.

¹⁰⁴ Nota de Rodapé no Convite para espetáculo natalino, de 28 de novembro de 1984 (SBC/INACEN). Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE.

Por isso, em relação ao conteúdo, as políticas de cultura propuseram que as manifestações artísticas fossem de fácil aceitação popular, que privilegiassem o potencial de comunicação em detrimento da forma e, nesse contexto, apologias políticas se tornavam desinteressantes (ORTIZ, 2003). O objetivo era criar formas de expressão que fossem aceitas sem críticas ou questionamentos, mas que, ao mesmo tempo, expressassem os valores e a concepção de mundo propagados pela ideologia liberal: competitividade, sucesso conquistado pelo esforço individual, trabalho como valor máximo às classes subalternas, existência pautada no consumo em massa.

Seguindo a risca os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional, na qualidade de força dirigente, as Forças Armadas assumiram a função de partido da burguesia, manobrando a sociedade civil, através da censura, da repressão, do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite dominante, assegurando-lhe condições de supremacia em face do social.¹⁰⁵

Havia todo um conjunto de valores, métodos, costumes, habilidades disseminados pela ideologia nacional que seguiam a Doutrina da Segurança Nacional – DSN, que tomou forma por meio da Escola Superior da Guerra – ESG. No Brasil, essa instituição foi criada em 1949 pela aproximação de militares e civis, com a finalidade de encontrar soluções e estratégias para problemas de segurança nacional. Segundo Borges (2003), a ESG dirigiu as ações militares desde o Golpe de 1964, até a abertura política nos anos 80, passando pelos anos de chumbo em que vigorou o AI-5. O autor afirma que a ditadura militar no Brasil se travestiu de diferentes estilos a partir de princípios de durabilidade e mutabilidade, que pressupunham revisões permanentes e mudanças substanciais, justamente para manter a instituição militar no poder.

Não pretendo me debruçar a fundo sobre seus princípios, mas alguns aspectos são de importante implicação para as políticas de cultura da época, principalmente no que diz respeito às ações do Governo de Ernesto Geisel, que tendiam para a abertura política. “Com o desaparecimento do AI-5, o papel das Forças Armadas no processo político adquire um novo perfil, isto é, devolver a direção do Estado aos civis, **desde que em bases confiáveis**” (*Ibidem*, p. 23; grifo da autora).

¹⁰⁵ Borges, N. Doutrina..., 2003, p. 21.

Essa parece ter sido a missão de Geisel e, posteriormente, de João Figueiredo: construir e garantir as bases confiáveis para manter o país em sólidos trilhos de segurança e desenvolvimento.

A DSN disseminada pela ESG trouxe duas profundas implicações para a ação militar durante e depois do Golpe de 1964: ao pressupor que a função precípua de segurança contra inimigos externos implicava, incondicionalmente, a segurança contra inimigos internos, as Forças Armadas deixam de se submeter ao poder civil – uma vez que os civis podem, eles próprios, se tornar uma ameaça – e toma para si o papel de intervir nas ações políticas (*Ibidem*). A ESG pregava investimento nas instituições sociais – educacionais, culturais e trabalhistas – percebendo-as como responsáveis pela transmissão e formação de valores e comportamentos (SILVA V, 2001).

Afirmaria Rubem Ludwig, na cerimônia de inauguração da ENC, anos depois: *“O circo e a escola representam cultura integrada com educação, com o Brasil. É cultura brasileira. Felicidades a escola circense.”*¹⁰⁶ Era a voz de um representante do Estado brasileiro, trazendo ao picadeiro as expectativas que se fundaram junto aos mastros, sob a lona de uma nova história para o circo e também para a produção artística brasileira.

Sobretudo, percebemos a importante aproximação entre a cultura e a educação, a partir da perspectiva de que a educação de um povo não estava somente na escola ou na família, mas em todos os ambientes e contextos que ele vivenciava, como afirmara Álvaro Vieira Pinto (PINTO, 1959). Primeiramente, a Lei 5.692/71 inseriu a Educação Artística nos currículos escolares, como uma atividade pragmática sem conteúdos próprios ou conhecimentos técnicos para fundamentá-la, desenvolvida a partir da espontaneidade e da criatividade individuais (SUBTIL, 2016). Nas escolas e universidades introduziu-se também as disciplinas “Educação Moral e Cívica”, “Organização Social e Política do Brasil” e “Estudos dos Problemas Brasileiros”, além de um Programa de Saúde e Religião, optativo por aluno: “Art. 7º Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º

¹⁰⁶ Pronunciamento de Rubem Ludwig na inauguração da ENC. Comunicado da formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses, de 15 de agosto de 1984 (SBC/INACEN). Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE.

graus [...]” (BRASIL, 1971). Essas disciplinas se concentravam em explicar e justificar as ações do governo e ditar comportamentos adequados ao período. Mas era importante garantir formas de disseminação ideológica para além desses ambientes.

Neste sentido, as políticas de cultura da época se apresentaram como importantes instrumentos ideológicos para educar o povo brasileiro, elementos da superestrutura que contribuiriam para justificar e legitimar uma nova era do capital no Brasil. Por isso, havia interesse do governo em adentrar nas ações culturais que, até o momento, apresentavam certa hegemonia de esquerda, uma vez que era preciso:

... por um lado, qualificar os agentes para o processo de modernização do setor produtivo e, por outro, promover a adoção de valores, atitudes e comportamentos considerados mais adequados aos novos padrões sociais que se pretendia alcançar, visando o tipo de desenvolvimento global almejado para o país.¹⁰⁷

Tornou-se essencial a criação de uma identidade nacional adequada ao novo Brasil, que reforçasse a importância de um sistema político sólido dirigido pelos militares – uma nova bandeira para a “ordem e progresso” – e, para tanto, o fomento às mais diversas manifestações culturais para disseminar essa identidade. Era importante não apenas conservar valores tradicionais da cultura brasileira, mas também criar novos valores que contemplassem as transformações do mundo capitalista no qual o Brasil tardiamente adentrava.

Por isso, a nova política de cultura precisava ser pensada em termos da produção, **acesso** e consumo de bens culturais que carregassem consigo a imagem da pretensa identidade nacional. Como discute Renato Ortiz, caberia ao Estado “dar as diretrizes e prover facilidades”¹⁰⁸ para que os bens culturais evidenciassem os interesses dominantes em seu conteúdo, e alcançassem todo o território nacional.

Não cabe a este texto a análise aprofundada da PNC-1975, mas é importante mencionar que suas propostas justificaram, de maneira evidente ou apenas nas entrelinhas, as estratégias de apoio ao circo. A PNC-1975 apontava para os componentes básicos: artesanato e folclore, artes plásticas, literatura, dança, música,

¹⁰⁷ Silva V, 2001, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁸ Ortiz, 2003, *op. cit.*, p. 88.

cinema, teatro, patrimônio histórico (símbolos nacionais) e científico, difusão da cultura; o circo não era mencionado especificamente. Ainda assim, em 1977 foi aprovado o Projeto Circo Nacional, em janeiro de 1979, Orlando Miranda autorizou o início das obras e em 1981 foi criado o Serviço Brasileiro de Circo (SBC, 1981), que tinha Luiz Olimecha como diretor, integrado ao Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN).

O texto da PNC estava permeado pelos ideais de sociedade “homogênea” e “coesa”, construída por um povo “solidário”, “harmônico”, “dedicado ao trabalho”, que “respeita as autoridades” e que “acolhe” as mais diversas culturas na elaboração de uma cultura brasileira única, evidenciando princípios, valores e comportamentos capazes de educar seres humanos para viver em harmonia com a sociedade, de acordo com as necessidades do sistema produtivo (SILVA V, 2001). Essa ideia de harmonia está implícita no conceito tradicional do homem brasileiro e se tornou imperativa para os conteúdos a serem contemplados nas produções culturais.

De acordo com Ortiz (2003), a imagem construída sobre a “raça” brasileira entre o final do século XIX e primeira metade do século XX traz o mestiço como seu representante maior. A síntese harmônica do branco europeu, do negro africano e do indígena americano teria dado origem a esse novo homem. Por isso, uma de suas principais características era a capacidade de incorporar aspectos de diferentes etnias e demonstrar o potencial do brasileiro em receber cordialmente o que é “de fora” e transformar com criatividade, a partir das especificidades “de dentro”. Neste sentido, ignorava as diferenças e desigualdades que percorriam o território nacional com o discurso de uma raça brasileira única. “O elemento da mestiçagem contém justamente os traços que naturalmente definem a identidade brasileira: **unidade na diversidade**. Esta fórmula ideológica condensa duas dimensões: a variedade das culturas e a unidade do nacional” (ORTIZ, 2003, p. 93, grifo da autora).

Em relação à disseminação, importante elemento para garantir a unidade/integração nacional, houve investimentos massivos do Estado na rede de telecomunicações, possibilitando a implantação da televisão, por exemplo (*Ibidem*).

Esses dois aspectos – conteúdo e disseminação – se tornaram importantes para a consolidação de uma nova fase do capitalismo e da ideologia liberal no país, e possuíam na instituição circense ilustrações evidentes. O primeiro deixava claro que estávamos prontos para receber as influências do capitalismo internacional e adequá-

lo a *La brasileira*, assim como fez o circo no Brasil: com precursores vindos de diversas partes do mundo, soube se adaptar e ser **contemporâneo** em distintos tempos e espaços da história¹⁰⁹. Por exemplo, trazia em seus espetáculos muitas alegorias que expressavam a criatividade, a bondade, a força do povo brasileiro, sem esquecermos a importância da mestiçagem. O circo brasileiro era, por tradição, mestiço – portugueses, espanhóis, italianos, franceses, russos, peruanos, afrodescendentes trazidos como escravos, brasileiros, entre tantos outros – e seus espetáculos eram exemplos da unidade possível e desejável entre raças, cores, técnicas, etnias.

O segundo transformava brasileiros de Norte à Sul em uma só força, cada indivíduo, rico ou pobre, patrão ou empregado, artista, intelectual, governante, cumprindo sua função para o desenvolvimento da nação. A itinerância¹¹⁰, como valor essencial da identidade circense, pode ser analisada como importante elemento da unidade, uma vez que o circo carregava seus espetáculos e os signos neles contidos para todos os cantos do território nacional. Nas palavras de Orlando Miranda:

O circo foi uma grande integração nacional. Hoje você tem uma integração nacional pela televisão, antes você teve pelo rádio, e antes do rádio não existia essa história, quer dizer, o circo ia à lugares – e ainda hoje – vai a lugares que, se duvidar, nem a televisão e nem a rádio ainda não chega, o circo está presente.

A unidade nacional permitiu a consolidação de outro aspecto importante para a ESG, a destruição do inimigo interno, aquele que se dispunha a criticar ou questionar a organização social e as interferências do Estado. A manipulação indireta da cultura era capaz de incutir valores e induzir comportamentos sem a repressão, por meio da disseminação do ideal da integração/identidade nacional e da supressão das diferenças, para o desenvolvimento de um homem genérico, o “verdadeiro” homem brasileiro (SILVA V, 2001).

Cabe mencionar que a DSN foi criada nos Estados Unidos durante a Guerra Fria, quando as tensões entre capitalistas e anti-capitalistas eram latentes. A DNS

¹⁰⁹ Ermínia Silva, em sua tese de doutorado, e Daniel de Carvalho Lopes, em sua dissertação de mestrado, abordam com profundidade a capacidade do circo em produzir espetáculos e linguagens contemporâneas a seu tempo (Silva, 2003, *op. cit.*; Lopes, 2015, *op. cit.*).

¹¹⁰ Martha da Costa, em sua dissertação de mestrado, analisa valores da identidade circense que garantem sua sobrevivência ao longo da história, entre os quais destaca a itinerância (Costa, 1999, *op. cit.*).

surgiu com o objetivo de garantir a segurança nacional contra o inimigo maior, o comunismo. Por isso, todos os ideais revolucionários que acompanhavam a esquerda brasileira desde muito tempo, tornaram-na o principal inimigo a ser combatido. Borges (2003) explicita, inclusive, que as Forças Armadas interpretam o Golpe de 64 como um “contra-golpe”, ou seja, entendem como uma reação de defesa contra o golpe comunista que, para eles, estava sendo arquitetado pela esquerda.

Uma vez passados os “anos de chumbo”, em que aparentemente a ameaça comunista havia sido neutralizada e o poder das Forças Armadas pairava sobre sólidos alicerces, a proposta de Geisel, era justamente a não intervenção do Estado e a liberdade que a criação cultural pressupõe. Para tanto, a PNC-1975 deveria estabelecer as diretrizes para as ações culturais, mas sem o cerceamento ou a fiscalização de órgãos oficiais, o que disseminaria entre artistas uma falsa impressão de liberdade de criação, orientada, na realidade, pelos ideais que o governo propunha.

Entre as diretrizes da PNC-1975, que apontavam para o estímulo à criação e às expressões do “espírito do homem brasileiro”, encontrava-se o “Apoio à formação de profissionais” ligados às produções culturais – cabe observar que uma das metas se referia especificamente a criação de cursos de extensão e de curta duração. Se o governo estava preocupado em incentivar a criação e generalizar o acesso aos bens culturais, conseqüentemente, era sua preocupação, também, a formação de recursos humanos capazes de desempenhar adequadamente tal tarefa. Desta forma, podemos supor que a construção de escolas de formação para artistas, fomentadas pelo governo, seriam uma ação bastante eficaz no atendimento a esses objetivos.

Outro aspecto que merece destaque na PNC é a propriedade espontânea da cultura ou, nas palavras de Ortiz, “reconhecer a existência de uma “verdadeira” cultura brasileira, **espontânea**, sincrética e plural”¹¹¹ que, segundo ele, forjaria a característica de uma nação democrática. A cultura brasileira era compreendida pelo documento como aquela produzida pelos grupos humanos de diversas origens que se encontravam no Brasil, e sua peculiaridade estava em absorver, aceitar e recriar as mais diversas manifestações culturais a partir de características próprias – a mistura que mantém tradições étnicas específicas e se reelabora na brasilidade que integra todos os povos (SILVA V, 2001). Mas esse seria um processo espontâneo,

¹¹¹ Ortiz, 2003, *op. cit.*, p. 96.

assistemático e natural, que de forma nenhuma se relacionaria com as condições materiais concretas para tal. Valores como ordem, disciplina, cooperação, conciliação, responsabilidade, harmonia, equilíbrio, solidariedade, respeito à autoridade e dedicação ao trabalho eram vistos como características naturais do “homem brasileiro”. Uma leitura atenta do documento permite localizar diversos pontos que contemplam o estímulo à produção de conhecimentos capazes de desvendar a “essência da brasilidade”, o “âmago” do homem brasileiro.

Essa compreensão naturalizada da cultura brasileira trouxe pelo menos duas implicações importantes para a ideologia liberal na época. A primeira delas foi a submissão. Se buscarmos em John Locke os fundamentos para o liberalismo, veremos que, uma vez que está na lei da natureza, numa razão natural, a responsabilidade em posicionar socialmente os mais e os menos capazes em determinada hierarquia, não há porque contestar a posição social que se ocupa (LOCKE, 1978). Há sim que se cumprir aquilo que a natureza determinou e dispor os homens em uma posição ideal forjada de igualdade, descolada das condições reais de vida.

O estado da natureza tem uma lei de natureza para governa-lo, que a todos obriga; e a razão, que é essa lei, ensina a todos os homens que tão-só a consultem, sendo todos iguais e independentes, que nenhum deles deve prejudicar a outrem na vida, na saúde, na liberdade ou nas posses.¹¹²

A outra é a substituição da repressão do que era prejudicial pelo estímulo ao que era providencial. Uma vez que os valores essenciais que direcionam os comportamentos individuais eram naturais e espontâneos – e o homem brasileiro era “naturalmente bom” –, uma vez que os inimigos haviam sido destruídos ou disciplinados, restava às políticas para a cultura do governo Ernesto Geisel apenas estimular o florescimento da essência brasileira. Neste caso, a função do Estado era “[...] simplesmente **salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história**” (ORTIZ, 2003, p. 100; grifo da autora).

¹¹² Locke, 1978, *op. cit.*, p. 36.

Assim, temos uma Política Nacional de Cultura permeado por valores tradicionais e, ao mesmo tempo, pela transformação necessária ao novo Brasil. Assim também temos um circo, com fortes influências do Brasil agrário e que tenta se renovar. Por isso, incentivar a atualização do potencial criativo em todos os setores da cultura era outro item importante da PNC-1975, que certamente contribuiu para justificar a criação de uma escola de circo – a preservação dos bens de valor cultural deveria assegurar a perenidade e permitir a conciliação do desenvolvimento com a preservação da genuína cultura brasileira.

Por exemplo, enquanto no mundo capitalista a cultura se tornava mais um produto a ser massivamente consumido, o Brasil ainda percebia a necessidade de construir e disseminar uma identidade nacional a partir de valores tradicionais. Quando assumimos que uma sociedade moderna está pautada na quantidade – no quanto tenho, no quanto posso produzir, no quanto posso consumir – detectamos uma contradição, pois a identidade nacional se encontrava na esfera da qualidade – no que tenho, no que produzo e no que consumo.

Se o Brasil precisava construir um mercado interno, enfeitado pelo consumo em quantidade, antes disso, era necessário consolidar o próprio sistema produtivo que, de acordo com a perspectiva dos militares, só seria possível se o mestiço “homem brasileiro” se descobrisse forte, obediente, solidário, capaz de superar as adversidades e dar sua contribuição para o desenvolvimento econômico do país (SILVA V, 2001). Ou seja, se os sistemas produtivos tradicionais, acompanhados pelas formas de gestão, não estavam mais adequados ao capitalismo internacional, o ideal tradicional do “homem brasileiro” ainda se fazia necessário.

As visões do Brasil como um país grandioso, repleto de riquezas naturais e destinado a um futuro brilhante, habitado por um povo essencialmente bom, pacífico, ordeiro e otimista, e da cultura brasileira como uma combinação rara, peculiar e não conflituosa de várias influências, foram habilmente incorporadas tanto pela propaganda oficial do período, quanto pela política de cultura do governo Geisel.¹¹³

Essa contradição também está exposta no texto da PNC-1975, no qual o problema da qualidade é prioritário. Propõe o estímulo à concorrência a partir dos

¹¹³ *Ibidem*, p. 151-152.

aspectos nacionalistas a serem evidenciados nas produções, mas também o combate ao excesso de novidades propagadas pelos meios de comunicação em massa. Se um dos objetivos descritos era generalizar o acesso e o consumo de bens culturais, ao mesmo tempo havia certa seleção em relação à qualidade do objeto a ser consumido. Novamente, o circo brasileiro como uma produção cultural genuinamente nacional aparece como importante instrumento de disseminação dessa nova cultura, que expressava a essência da brasilidade “*democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia*” (PNC, 1975, p. 8). Ortiz (2003) argumenta que a quantidade se tornou elemento imprescindível, no sentido de incutir nas camadas populares a prática do consumo de bens culturais, mas a qualidade era também central para determinar que o consumo fosse sobre produções nacionais – a quantidade se expressa na abrangência nacional, a qualidade nos aspectos peculiares da cultura popular brasileira.

Em síntese, podemos centrar nossa atenção em três princípios da PNC-1975 que podem justificar a inserção do circo entre seus focos: a preservação dos bens culturais já existentes, o incentivo à criatividade (às novas produções) e a difusão dessas produções integrando todo o território em uma só identidade nacional. 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 também foco das políticas para a cultura. A partir desse contexto, o pedido de legalização da Escola Nacional de Circo apontava para a seguinte finalidade:

*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.*¹¹⁴

Em contrapartida, não podemos ignorar o fato de que alguns elementos do PNC estavam também na pauta da esquerda revolucionária e contra hegemônica, que pautou suas críticas não apenas na ditadura militar, mas ao sistema político-

¹¹⁴ SNT, s. d. Pedido de Legalização da Escola Circense, p. 1.

econômico brasileiro e no desenvolvimento industrial desordenado pelo qual o país vinha passando desde Juscelino Kubistchek.

Ao analisar os problemas dos diferentes processos de industrialização pelos quais o Brasil passou no século XX, Gabriel Cohn explica que o mote dos “50 anos em 5” de Kubitschek levou ao descaso por parte do Estado sobre os setores primários da produção¹¹⁵ e aos investimentos massivos na industrialização dos grandes centros urbanos. Entre outras consequências, temos a precarização da vida no campo, o êxodo rural e a ampliação dos aglomerados urbanos em busca de empregos e subempregos na indústria (COHN, 1981).

Assim como propunham as diretrizes da PNC-1975, a esquerda revolucionária também tomou como partido para a transformação social o “povo brasileiro”, com bases rurais e mestiças. No entanto, ao invés de idolatrar a modernidade, o movimento de artistas e intelectuais que Ridenti descreverá como “romantismo revolucionário” buscou criticar a modernidade a partir de aspectos específicos, analisando como uma “totalidade complexa, que envolveria as relações de produção, os meios de produção e o Estado” (RIDENTI, 2014, p. 11). A busca por uma identidade brasileira no campo, nas esferas populacionais até então marginalizadas por uma modernidade “cristalizada nas cidades”, e nas formas de organização social do passado permitiriam “uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro” (*Ibidem*, p. 10).

Neste sentido, se retomarmos a forte presença de artistas e intelectuais de esquerda nas produções culturais desde o governo de Ernesto Geisel, podemos perceber conflitos, mas também aproximações entre os ideais do Estado e os ideais que se diziam contra hegemônicos e revolucionários. Se o Estado percebia na educação do povo importante instrumento de disseminação de sua ideologia, da mesma forma a esquerda entendia, já em Álvaro Vieira Pinto (1959), que as camadas populares precisavam ser esclarecidas com o objetivo de tomar para si a responsabilidade pela transformação da realidade.

¹¹⁵ Segundo Cohn, o Brasil contava com um setor industrial sedento por modernização e com grande capacidade de atrair capital estrangeiro e, em contrapartida, um setor agropecuário nas mãos de grandes latifundiários conservadores e extremamente resistentes à qualquer tipo de mudança. Essa situação tornou relativamente fácil a escolha de Kubitschek em investir na industrialização.

Um fato ilustrativo foi o Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT, criado em 1964 com o objetivo de incentivar as produções nacionais. Em geral, eram premiados os dez primeiros colocados com a publicação da obra, e os três primeiros colocados recebiam ainda premiação em dinheiro e auxílio financeiro para a montagem da peça. Sob pretexto de que o SNT premiava peças proibidas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), mas, principalmente com o prêmio de melhor dramaturgia conquistado por *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), em 1968 o concurso foi suspenso (SOUZA, 2011).

Quando foi indicado para assumir o SNT, uma das primeiras providências de Orlando Miranda foi reativar o concurso que premiou, em sua primeira reedição em 1974, novamente Vianninha, desta vez com a peça *Rasga Coração*. Em relato bastante bem humorado, Orlando Miranda me descreveu:

Aí eu cheguei, e a primeira coisa que eu fiz foi abrir o concurso de dramaturgia. Quem ganha? Vianinha outra vez (risos). Só que agora foi com “Rasga Coração”. Mas não pôde ser montada. Problema não é meu, se o Ministério não permite, eu não tenho nada com isso. Eu vou continuar no meu concurso. Um dia será montada.

Aí eu cheguei no gabinete do Ney¹¹⁶ e ele disse: “Rapaz, e você me criou problema, um problemão. Como você foi premiar essa peça?” Pensei que ele fosse dar uma bronca em mim. Aí ele começou a rir, quá quá quá... E era assim, entendeu, ele não tava nem aí, entendeu.

Cito esse episódio apenas para ilustrar que as contradições estavam inseridas na estrutura do próprio Estado, uma vez que seus agentes, em certa medida, compactuavam de opiniões divergentes daquelas que fundamentavam a política governamental. Neste cenário, o circo despontou como importante difusor de uma certa cultura de interesse do Estado para a abertura política, mas também como produção cultural que transportava em sua história aspetos necessários às mulheres e aos homens de uma pretensa revolução. Por isso, explícito na sequência, alguns conteúdos presentes no espetáculo circense, sobretudo a partir de seu principal instrumento de comunicação, o corpo.

¹¹⁶ Ney Braga, Ministro da Educação e Cultura na época.

2.3 A GENTE PULA DAQUI, PULA DALI, E O PÚBLICO PRESTA MAIS ATENÇÃO NO CORPO, NINGUÉM VÊ O ROSTO BEM DE PERTO¹¹⁷

“Qual seria a matéria principal do espetáculo de circo? Linguagem, sons, cores, traços e formas dele participam, mas não chegam a ser fundantes. **A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco**” (BOLOGNESI, 2001, p. 103, grifo da autora). Não há como estudar o circo sem considerar o corpo como linguagem e expressividade, como materialidade humana. O depoimento de Neuza Matos, selecionado como título para esta sessão, expressa a centralidade do corpo no espetáculo circense. Seja a sublimidade de suas formas no trapézio, seja a imagem grotesca desproporcional do palhaço, o corpo é o principal meio de comunicação do circo.

Por isso, é de suma importância esclarecer que parto de uma concepção de corpo para além daquela fundamentada pelas ciências da natureza. Não me refiro, em momento algum deste trabalho, ao corpo como um conjunto de órgãos e sistemas que, em perfeito estado, fazem a “máquina” corporal funcionar – ou ainda, o corpo como oposição do intelecto. Refiro-me ao corpo como síntese dialética entre natureza e consciência, como instrumento de expressão da vida, como materialidade da existência. Parto do princípio de que o corpo é o nosso meio de relação com o ambiente; no qual, pelos, sentidos experimentamos o mundo e constituímos nossa consciência. Por isso mesmo, ao invés de estabelecer uma relação de afastamento e propriedade de um corpo-objeto que pertence a um sujeito, o entendimento é de uma relação de identidade, de corpo que é sujeito e sujeito que é corpo.

Como analisei anteriormente, em *A Ideologia Alemã* (2007) Marx e Engels traduzem quatro momentos indissociáveis, concomitantes e contínuos no processo de constituição da existência humana: um deles trata da relação dos homens com a natureza para atender às necessidades vitais; o outro trata da criação e atendimento de novas necessidades que surgem quando aquelas primeiras são atendidas; o terceiro se tece pela necessidade de reprodução da existência a partir da procriação; e, a seguir, surgem as primeiras e mais arcaicas formas de sociabilidade e cooperação

¹¹⁷ Depoimento de Neuza Matos, artista circense e professora da ENC. “Neuza, uma vida dedicada ao trapézio”. Reportagem do Jornal O Globo, de 06 de maio de 1982.

entre os indivíduos. Entra, então, em questão a consciência, inicialmente como simples percepção do mundo sensível e que se materializa na linguagem, advinda “do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens” (MARX E ENGEL, 2007, p. 34-35). Em todos esses quatro momentos, o sujeito da ação é um corpo-sujeito, como instrumento de transformação. A corporalidade torna o ser humano seu próprio instrumento que, em determinadas condições históricas, criará novos instrumentos como projeção de si, como maximização da sua potência e ampliação da sua capacidade.

E todo instrumento, segundo Bahktin, se reveste de sentido ideológico, ou seja, está coberto de representações simbólicas que homens e mulheres elaboram sobre ele a partir da realidade em que estão inseridos: “Todo instrumento de produção pode, da mesma forma, se revestir de um sentido ideológico: os instrumentos utilizados pelo homem pré-histórico eram cobertos de representações simbólicas e de ornamentos, isto é, signos” (BAHKIN, 2014, p. 32). Mas, como adverte o autor, é importante que se demarque conceitualmente que, nem por isso, o instrumento se torna um signo. Essa separação entre o sentido que determinado grupo social constrói sobre o instrumento e o instrumento em si é essencial para a compreensão de que esse instrumento pode assumir outros sentidos em outros grupos sociais, uma vez que possui aspectos imanentes, mas também se constrói a partir da relação com a realidade material externa a ele:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. Sem signos não existe ideologia.¹¹⁸

No caso do corpo-sujeito, aponto para alguns exemplos dos diferentes sentidos que ele assumiu em diferentes condicionantes históricos. Em uma de suas obras mais fascinantes, Bakhtin buscou na cultura popular, no cômico e no grotesco

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

dos teatros de rua, nos espetáculos de variedades das feiras da Idade Média¹¹⁹ elementos que influenciaram a obra de François Rabelais e analisou-os como um conjunto de signos corporais que evidenciavam distinções e contradições sociais, a expressão da luta de classes daquela época. Para o autor, a corporificação da vida se tornou elemento de transgressão de uma determinada ordem que elevava, ao nível das ideias, tudo o que era central, o que era puro, o que era superior. Se a organização social dominante na época estava interessada em manter privilégios e posições hierárquicas, tal ideologia estava presente no corpo coisificado da arte elitista:

[...] é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. [...] Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes de sua vida íntima.¹²⁰

Mas o que o autor pretendeu descrever foram as distintas maneiras encontradas pela arte popular das feiras e praças públicas para expressar seu descontentamento com a sociedade tal qual se estabelecia. Cria-se um outro corpo, o corpo popular, inacabado, incompleto, transmutável, criador de novos modos de vida e organização, o corpo grotesco:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. [...] O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.¹²¹

Gostaria de explicitar essas distintas formas de se pensar a vida material, corpórea, a partir de um trecho da obra de Bakhtin, em que ele analisa objetos utilizados por Gargantua, personagem de Rabelais, como “limpa-cus”. Os primeiros

¹¹⁹ Em “A Cultura Popular na Idade Média”, Bakhtin analisa as influências populares presentes na obra do escritor François Rabelais.

¹²⁰ Bakhtin, 2013, *op. cit.*, p. 279.

¹²¹ *Ibid.*, p. 17.

objetos escolhidos por Gargantua são aqueles tradicionalmente utilizados para cobrir o alto do corpo – cachecol, chapéu, orelheiras, boné e echarpe. Ou seja, aquilo que era superior é rebaixado a pior das funções, para limpar excrementos. Nas palavras de Bakhtin “O uso que se faz deles como limpa-cus equivale a uma verdadeira permutação do alto e do baixo. O corpo faz piruetas. O corpo faz a roda.” (*Ibidem*, p. 327)

Se pensarmos no signo ideológico desta atitude corporal, que traz consigo uma perspectiva popular, ela carrega a possibilidade de transformação, de mudança, de transgressão da ordem social estabelecida. Se aquilo que é superior pode ser denegrido, isso também significa que o que é inferior pode ser elevado. O alto e o baixo também são análogos ao céu e à terra, em que a segunda é o túmulo, princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento. O rebaixamento das referências é importante fator de transferência da vida para o plano material e corporal.

A Figura 16, do gigante Gargântua, também expressa o grotesco na obra de Rabelais. Para Bakhtin (2013), os orifícios e prolongamentos corporais no realismo grotesco representam mecanismos de interação com o mundo. O corpo gigante é desproporcional e desajustado ao espaço que ocupa. A língua protuberante, sai, ultrapassa, escapa dos limites do rosto e busca se reunir com outros corpos e com o mundo não-corporal – em outras imagens essa representação pode ser feita pelo nariz, pelo falo ou outros prolongamentos corporais.

FIGURA 16 – Gargântua, da obra de Rabelais



Legenda: Ilustração de Paul Gustave Doré para a obra de François Rabelais (1851).

Assim, o corpo assume sentidos intimamente associados às condições materiais de existência e necessários naquele contexto, seja o corpo acabado das elites, seja o corpo transmutável, terreno, em permanente interação com a vida material das feiras e festas populares.

Mencionei outro importante exemplo no primeiro capítulo desta tese, ao analisar os escritos de Soares (2002) a respeito da institucionalização das técnicas circenses por meio da ginástica, na emergente Europa industrial capitalista. A noção de eficiência espalhou-se para todas as dimensões da vida humana, mas foi no corpo que despontaram suas maiores implicações. A energia corporal era motor primário para a fábrica e, por isso, os corpos desse período eram vistos como importante peça de maquinaria.

A ginástica científica apresentava-se como contraponto aos usos do corpo como entretenimento, como simples espetáculo, pois trazia como princípio a utilidade de gestos e a economia de energia. [...] Desse modo, práticas corporais realizadas nas feiras, nos circos, onde palhaços, acrobatas, gigantes e anões despertavam sentimentos ambíguos de maravilhamento e medo, passam a ser observadas de perto pelas autoridades.¹²²

Despendida em gestos e movimentos, a energia deveria ser mecanicamente orientada para a economia, para o melhor desempenho, o que significa que os artistas, que nada produziam de útil com sua energia corporal, não correspondiam aos referentes da época. Ademais, havia certos padrões de forma e comportamento corporal desejáveis para uma sociedade que se pretendia limpa, eficiente, disciplinada, comedida:

As exibições de rua, os circos, libertavam o espontâneo que fora aprisionado pelo saber científico, faziam renascer formas esquecidas da inteireza humana. Exibiam o que se desejava ocultar e despertavam imagens adormecidas no coração dos homens. **Eram dissonantes à sociedade que se afirmava no século XIX.**¹²³

Bakhtin denominou esse conjunto de signos de “cadeia ideológica”. Os signos são sempre uma construção coletiva e, quando são compartilhados por esse coletivo

¹²² *Ibid.*, p. 23.

¹²³ *Ibid.*, p. 28. Grifo da autora.

passa a existir uma cadeia de signos que é comum a todos os representantes daquele grupo, a partir da inter-relação entre as consciências individuais. A cadeia ideológica é dialética, no sentido que condiciona as consciências individuais ao mesmo tempo em que delas se retroalimentam: “A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social” (BAKHTIN, 2014, p. 34).

Apesar das cadeias ideológicas estarem associada a uma visão de mundo de determinado coletivo, a partir de condicionantes históricos de determinado tempo e espaço, em grandes conjuntos coletivos, como é o caso de uma nação, há aquelas que se tornam hegemônicas e estão associadas com os interesses da classe que detém o poder. Na base sobre a qual Bakhtin fundamenta seu conceito, Marx e Engels definem ideologia como o...

... Conjunto de ideias e valores que compreendem determinada consciência da realidade compartilhada por um coletivo. Esta consciência da realidade jamais é a realidade em si, mas uma perspectiva construída a partir do tempo/espaço e das condições materiais de vida de cada grupo social. “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante”.¹²⁴

Para que uma ideologia se sobreponha as demais, é preciso que ela seja compreendida como a representação de uma realidade mais verdadeira, estática e imutável, assim como o novo cânon dos corpos da Idade Média. Destarte, na disseminação e legitimação dessa ideologia utiliza-se de aparelhos como a escola, as instituições públicas e mesmo as diretrizes do Estado que interferem em ações nas mais diversas dimensões humanas.

[...] no interior dessa classe, uma parte aparece como os pensadores dessa classe, como seus ideólogos ativos, criadores de conceitos, que fazem da atividade de formação da ilusão dessa classe sobre si mesma seu principal meio de subsistência, enquanto os outros se comportam diante dessas ideias e ilusões de forma mais passiva e receptiva [...].¹²⁵

¹²⁴ Marx; Engels, 2007, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 47-48.

Se partirmos para o tempo e espaço de interesse desta tese, o Brasil da ditadura militar, encontramos no fenômeno esportivo importante cadeia ideológica que tem no corpo e nas práticas corporais, em suas diferentes formas de manifestação, seu principal objeto. As competições esportivas internacionais, hoje denominadas megaeventos esportivos, ganharam força na Guerra Fria para muito além de evidenciarem apenas o desempenho esportivo dos atletas de cada país. A vitória no esporte significava também a vitória de um sistema econômico. Ao mesmo tempo, sob a bandeira de “Segurança e Desenvolvimento” da DSN, tornou-se cada vez mais imprescindível pensar em estratégias de garantia da mão-de-obra necessária ao desenvolvimento do país. Neste contexto, a Educação Física escolar encontrou sua função precípua em preparar (adestrar e capacitar), manter e recuperar a força de trabalho, tendo na prática esportiva e na ginástica suas principais atividades (CASTELLANI FILHO, 2011).

Já o esporte de alto rendimento, espetacularizado, passou a ser abordado como importante instrumento para o regime, tanto por seu aspecto ideológico de evidenciar a força da nação, quanto por sua capacidade de atrair/ distrair a população: “O esporte, enquanto originário do lúdico, parece atingir profundamente o âmago da natureza humana” (BETTI, 1993, p. 45). O filme “Pra Frente, Brasil” (1982), dirigido e escrito por Roberto Farias, retratou a vida de um Brasil que torcia intensamente para a seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo de 1970, no México, ao mesmo tempo em que pessoas eram perseguidas, presas, torturadas e mortas pelo regime totalitário. Em cenas marcantes, os gritos da torcida se confundem com os gritos de desespero de perseguidos e presos em ações militares.

Ao analisar os signos implícitos nessas diferentes perspectivas temos um corpo esportivo, espetacularizado e divinizado, necessário para expressar a força do sistema político-econômico da nação; um corpo trabalhador, eficiente e disciplinado, necessário ao desenvolvimento estrutural da nação; e um corpo transgressor, que deve ser punido pela violência física, necessária para inibir ações contra a segurança da nação.

O corpo circense, como analisa Bolognesi (2001), também assume distintas alegorias no espetáculo. A sublimidade expressa-se nas formas corporais que buscam referências da beleza física dos atletas gregos, mas também no risco real da queda experienciado pelo acrobata aéreo, por exemplo (Figura 17). Os números arriscados

provocam uma sequência de assombro e êxtase. As acrobacias denunciam a incapacidade da público frente à performance do artista e os resultados do treinamento e do esforço individual do acrobata.

Em contraposição, na perspectiva de Ernst Fischer (1983), toda a manifestação artística carrega em si uma espécie de identificação com o todo, o que ele denomina “magia”. Mais especificamente, o autor afirma que na arte o indivíduo reconhece a potência do devir; ele encontra na realização do outro aquilo que ele não realiza como indivíduo, mas tem em si as condições necessárias para realizar, como membro do gênero humano. Neste caso, se para Bolognesi o corpo acrobata impõe ao público limitações, para Fischer ele expressa a potência humana.

FIGURA 17 – O corpo sublime na acrobacia aérea em trapézio



Fonte: Google imagens

Integrando também o jogo espetacular da cena circense está o corpo grotesco dos palhaços. Semelhante às análises de Bakhtin sobre o grotesco na cultura popular, para Bolognesi “os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia-a-dia almeja esconder” (BOLOGNESI, 2001, p. 107). Seu corpo é a expressão do inacabado, do ridículo, das deficiências e aberrações que não cabem ao ser humano em uma sociedade que tem na “ordem”, ou, na nova roupagem da “segurança” proposta pela DSN, um de seus pilares. O circo aparece também, como

já acontecia no século XIX, como um espaço de catarse. Assim como outras formas de entretenimento, acaba se constituindo como um aspecto compensatório da racionalidade do sistema produtivo, momento em que “sentir”, “rir” e “gritar” é permitido.

Neste momento recorro a Lukács (1970, 2009), que busca no materialismo histórico e dialético os fundamentos para uma estética marxista. A partir de seus preceitos, a arte não deve ser uma reprodução da realidade; quando não há fantasia, criação, imaginação, não há também um fenômeno artístico. Tampouco a arte pode ser analisada se desvinculando o valor estético de uma obra e o processo histórico de evolução da humanidade. Ela é subjetiva e objetiva; universal e singular, o que significa que expressa em si o que a humanidade carrega em sua essência e, ao mesmo tempo, os condicionantes de cada tempo e espaço em que se produz.

O universal só existe no singular, através do singular. Todo singular é (de um modo ou de outro) universal. Todo universal é (partícula ou aspecto, ou essência) do singular. Todo universal abarca apenas de modo aproximado todos os objetos singulares. Todo singular faz parte incompletamente do universal, etc.¹²⁶

Portanto, o corpo como elemento espetacular é também universal e singular, traz consigo o movimento dialético entre essas categorias; [...] “o típico estético, no qual a particularidade se manifesta artisticamente e de forma mais intensa, indica o caminho da realização completa do gênero humano” (LUKÁCS, 2009, p. 33). Neste sentido, ao aproximar Fischer de Lukács, e também de Vázquez, podemos inferir que as mulheres, os homens e as crianças que fazem a arte são sujeitos singulares, forjados em meio aos condicionantes históricos, limitadores, mas contém em si certa humanidade universal que carrega toda a nossa potência. “Toda grande obra de arte tende à universalidade, a criar um mundo humano ou humanizado [...] Toda grande arte, por isso, é uma afirmação do universal humano” (VÁZQUEZ, 2011, p. 95).

A relação dialética entre esses elementos gera expressões artísticas particulares capazes de expressar a mediação entre os sujeitos singulares que às criam e elementos de uma humanidade universal que transcende as barreiras do

¹²⁶ Lukács, 1970, *op. cit.*, p. 100-101.

tempos e do espaço: “o particular representa aqui, precisamente, a expressão lógica das categorias de mediação entre os homens singulares e a sociedade” (LUKÁCS, 1970, p. 85). Ou, ainda, como explica Fischer:

[...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento.¹²⁷

A partir do diálogo entre o conceito de signo ideológico de Bakhtin e a síntese entre a universalidade e as singularidades humanas de Lukács e Fischer, podemos analisar o corpo como instrumento disseminador da ideia de disciplina, de um organismo treinado, acabado, mas também como a potência para o que, até então, parece impossível. Em resumo, o corpo circense expressa a síntese dialética entre o sublime e o grotesco, entre aquilo que se espera de um espetáculo contemporâneo à sociedade capitalista burguesa brasileira dos anos de ditadura militar e a potência humana do devir, entre a universalidade e as singularidades humanas.

Guy Debord diria que as dimensões da vida humana se espetacularizam na sociedade capitalista, se reificam para se transformarem em mercadorias: “[...] as imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser reestabelecida” (DEBORD, 2003, p. 13-14). Em contrapartida, Vázquez afirma que “Na relação estética, o homem satisfaz a necessidade de expressão e afirmação que não pode satisfazer, ou que só satisfaz de modo limitado, em outras relações com o mundo” (VÁZQUEZ, 2011, p. 100). Portanto, o corpo espetáculo, contraditório em si, transita permanentemente entre signos ideológicos de reprodução e de transformação, da mesma forma que a arte se oferece ao entretenimento efêmero para a desmobilização e instiga a ação revolucionária. Talvez seja exatamente essa união de contrários que possibilite ao circo a permanente contemporaneidade e sua capacidade infinita de encantamento.

¹²⁷ Fischer, 1983, *op. cit.*, p. 17.

CAPÍTULO 3



Fontes: Acervo ENC e Acervo pessoal de Orlando Miranda

3 ERA UMA VEZ UMA ESCOLA DE CIRCO

*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?*¹²⁸

Frente ao cenário amplamente favorável à produção cultural brasileira, promovido pela Política Nacional de Cultura de 1975 discutida anteriormente, um documento oficial de 20 de outubro de 1977 tratava da criação da “1ª Escola Circense

¹²⁸ Comunicado da formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses, do dia 15 de agosto de 1984 (SBC/INACEN). FONTE: Acervo CEDOC/FUNARTE.

da América Latina”. Com o timbre do Ministério da Educação e Cultura, mas sem assinaturas, o “Projeto Circo” (Ministério da Educação e Cultura, 1977) especificava a utilização de um terreno, para a construção de um complexo circense na Praça da Bandeira, Rio de Janeiro.

O “Projeto Circo” descrevia o “processo regressivo” que o circo vinha sofrendo, tanto em relação à falta de artistas quanto às condições de funcionamento das empresas circenses. Entre os objetivos desse projeto, destaco:

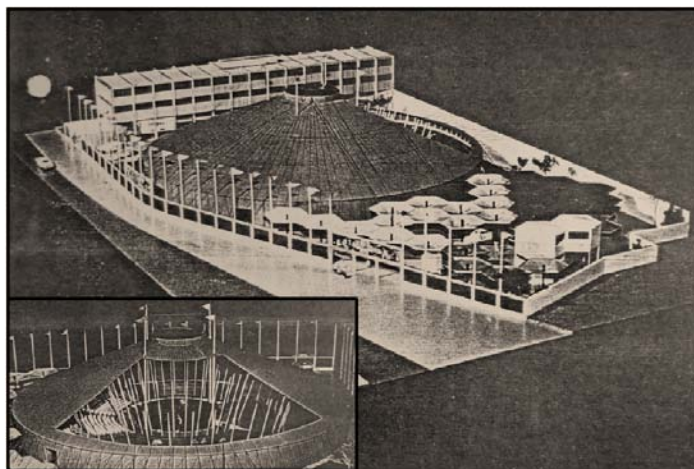
- ***A destinação de áreas planejadas e com a infra-estrutura necessária para a armação de circos em cada capital do país;***
- *O cadastramento de todas as companhias circenses brasileiras;*
- *O atendimento às companhias em dificuldades;*
- *A disseminação/divulgação das artes circenses em diferentes meios de comunicação;*
- ***A criação de um complexo circense localizado na Praça da Bandeira, n. 4, no Rio de Janeiro, contemplando:***
 - b) Um circo de lona anti-inflamável com todos os equipamentos necessários, e com capacidade para 3.200 pessoas;*
 - c) Um prédio anexo com camarins tipo alojamento, salas de aula, vestiário, depósito e garagem;*
 - d) Sala para um gerador (iluminação própria);*
 - e) Menageria (alojamento de animais);*
 - f) Escritório;*
 - g) Instalações sanitárias para o público;*
 - h) Lanchonete;*
 - i) Bilheteria;*
 - j) Sala de Espera;*
- ***A criação da primeira Escola Circense da América Latina, situada no complexo circense.***

Data de 01 de novembro de 1978 a composição da comissão de julgamento de licitações para a construção e reforma de uma Praça de Circo, comissão da qual faziam parte o Contador Léo Martins Figueiredo, o arquiteto Joaquim Pereira da Silva Almeida e o Assessor do Serviço Nacional de Teatro para o Projeto do Circo, Luiz Franco Olimecha. Os arquitetos Marcos Flaksman e Carlos Pini foram convidados a elaborar um projeto arquitetônico a partir das indicações contidas no “Projeto Circo” (Figura 18). Luiz Olimecha e outros circenses prestaram a assessoria necessária para a montagem da lona e do picadeiro, pois, segundo ele, há certos aspectos técnicos e arquitetônicos que apenas os circenses conhecem. A acústica dos circos, por

exemplo, “é um mistério que desafia os especialistas”¹²⁹. Em depoimento ao Jornal Correio do Povo, Olimecha declara: *“Embora pareça tão difícil erguer uma estrutura circense, mesmo para arquitetos, que não conseguem entendê-la, ela é a coisa mais simples para aqueles que passaram a vida fazendo isso, pois é um segredo que passa de pai para filho”*¹.

A partir das orientações dos arquitetos e dos circenses, foi confeccionada uma maquete (Figura 18), que serviria como referência para a construção da Praça de Circo no Rio de Janeiro. Tais referências seriam utilizadas também para se pensar a disseminação do “Projeto Circo” para outros estados brasileiros, com previa o objetivo geral do referido documento: *“requisição de áreas destinadas à armação de circos em cada capital do país, posteriormente estendido ao interior”*, dentro de uma política nacional de apoio ao circo.

FIGURA 18 – Maquete da Praça de Circo.



Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da autora.

No entanto, para melhor compreender o “Projeto Circo” e as políticas de apoio ao circo promovidas pelo Governo Federal, primeiramente, é preciso retomar com maior riqueza de detalhes alguns aspectos que levaram os circenses a afirmarem que o circo brasileiro estava passando por uma crise, ou seja, explicitar quais os problemas que este projeto propunha solucionar. *“O circo não é valorizado”*. *“O circo sofre*

¹²⁹ “Escola de circo: sonho antigo que vira realidade”. Reportagem do Correio do Povo, Porto Alegre, de 25 de março de 1979.

preconceito". "O circo não tem apoio do governo". "O circo está acabando"... Esses eram comentários frequentes na segunda metade do século XX.

Grande parte das reportagens entre os anos de 1975/82, disponíveis no acervo do Centro de Documentação da FUNARTE, referendam essa situação, assim como documentos oficiais do SNT e, posteriormente, do SBC/INACEN que justificavam a criação de um Circo Nacional. Declarações feitas por Luiz Olimecha, Antolin Garcia e Franz Tihany¹³⁰, 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 qualificados. O primeiro deles estava diretamente associado ao crescimento desregulado dos centros urbanos que se formaram em decorrência do período de desenvolvimento pelo qual o país passara nas décadas de 1950-60. O segundo, vinculado ao afastamento das crianças do circo e à dificuldade em contratar artistas estrangeiros.

Para dificultar ainda mais 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 maquinar contra o futuro do circo"¹³¹. Conforme ressalta 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"¹³².

Da mesma forma, em reportagem do Jornal Correio do Povo, de 25 de março de 1979, Luiz Olimecha expôs outras dificuldades enfrentadas pelos homens, mulheres e crianças que faziam o circo brasileiro: regulamentação da profissão e as

¹³⁰ Meios de comunicação impressa consultados 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.

¹³¹ "O primeiro espetáculo dos alunos de circo". Reportagem do Jornal O Povo, CE, de 29 de agosto de 1984.

¹³² "Escola Nacional de Circo: arte em extinção vê nova luz". Reportagem do Jornal da Merck, de 20 de julho de 1985.

dificuldades para a aposentadoria, a falta de apoio por parte do governo, concorrência de outros meios de entretenimento como a televisão e o cinema. Ele relatou, por exemplo, a difícil situação do artista que precisava trabalhar longas horas, mulheres grávidas atuando nos espetáculos, as dores que apareciam com o avanço da idade, os problemas enfrentados para se conseguir aposentadoria, os empecilhos colocados pelas escolas para matricular as crianças do circo, entre outros¹³³. Mas, segundo o próprio Luiz Olimecha, a questão mais crítica era, ainda, a falta de espaço adequados para a instalação dos circos nos grandes centros urbanos em desenvolvimento, conforme expressa a Figura 19.

FIGURA 19 – Síntese dos fatores que condicionaram a criação da ENC



Fonte: montagem a autora

O organograma elaborado exemplifica, sinteticamente, os elementos identificados nesta pesquisa como principais condicionantes para a criação da ENC. Se até o momento me preocupei em discutir a relação do circo com uma instituição

¹³³ "Escola de Circo: sonho antigo vira realidade". Reportagem do Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, de 25 de março de 1979

distinta – o Estado – e as formas como essa relação interferiu no processo de criação da ENC, a partir daqui pretendo abordar aqueles elementos internos à instituição circense e que também se destacaram como motores para o processo que culminou com a inauguração da ENC em 1982.

3.1 UMA CHANCE PARA OS POBRES CIRCOS DO BRASIL¹³⁴

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. Entre as dificuldades enfrentadas pelos circenses da época *“A principal delas é a escassez de terrenos nas grandes cidade brasileiras, o que está levando essa arte milenar para locais cada vez mais distantes e inacessíveis, com grandes prejuízos para as companhias”*¹³⁵. Ruy Bartholo também aponta em sua biografia problemas como: *“local próprio para montagem do circo, comprovação de aposentadoria, matrícula de filhos de circenses nas escolas públicas [...] entre outros”* (BARTHOLO, 1999, p. 129).

Outro fato que comprova como as novas formas de vida urbana interferiram na realidade do circo foi apontado por Jamelão, durante nossa entrevista. Relatou-me que trabalhava no Circo Garcia na época de criação da ENC e que foram obrigados a deixar o Rio de Janeiro, pois na Praça Onze, tradicional ponto de instalação de circos, seria construído o camelódromo¹³⁶: *“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”*. Ou seja, se Rubem Ludwig inaugurou o picadeiro do Circo-Escola Nacional 1982¹³⁷, como parte da política nacional de apoio as circos, dois anos mais tarde o mais tradicional espaço circense do Rio de Janeiro seria desocupado para a construção de um centro de comércio.

¹³⁴ Título da Reportagem do Jornal Folha de São Paulo, de 22 de abril de 1978.

¹³⁵ Declaração de Luiz Olimecha para o Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, de 25 de março de 1979.

¹³⁶ Não foi possível precisar datas na fala de Jamelão, mas, 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. (Moreira, A. Mercados..., 2008).

¹³⁷ “O INACEN cria mais um setor, o circo”. Reportagem do Jornal Folha de São Paulo, de 03 de junho de 1982.

Por intermédio da relação que se estabelecia com o governo, inaugurando a política de apoio aos circos, e com o “*entusiasmo de Orlando Miranda*”¹³⁸, na condição de Chefe do Serviço Nacional de Teatro e depois Presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas, o Projeto Circo veio trazer alternativas para minimizar esses problemas. A Folha de São Paulo de 22 de abril de 1978 apresentou o projeto “Circo Nacional”, do SNT, cuja intenção era construir circos permanentes em todos os Estados brasileiros e, junto a eles, escolas de circo para a formação de novos profissionais. Não por acaso, esse projeto contou com ampla aceitação no Ministério da Educação e Cultural.

Conforme analisamos no capítulo anterior, o regime militar se encaminhava para o fim e a iminente abertura política trouxe novas possibilidades para os artistas. Uma das estratégias, já abordada anteriormente, e que contemplou todo o cenário artístico do período, foi a regulamentação da profissão do artista e técnico em espetáculos com a Lei 6.533, de março de 1978. A lei previa vínculo empregatício regularizado, uma vez que artista se tornou profissão aos olhos da lei, matrícula nas escolas para filhos de artistas itinerantes, aposentadoria, entre outros aspectos, mas não garantiria, por si só, a sobrevivência do circo. A reestruturação do MEC, com a criação do INACEN e, subjugado a ele, o SBC como órgão governamental de representação da instituição, que contava com o circense Luiz Olimecha em sua direção, também contribuíram para que o circo conquistasse um pequeno espaço entre as ações de apoio a cultura.

A reportagem do Diário do Grande ABC, de 20 de maio de 1978, descreveu as novas estratégias de apoio ao circo e destacou a falta de pessoal qualificado. Na ocasião, Orlando Miranda relatou que o SNT estava realizando um levantamento dos circos existentes, das maiores dificuldades enfrentadas e das condições de trabalho para fundamentar a “*política global de apoio e desenvolvimento dos circos que queremos deflagrar no Brasil*”. Estavam contempladas nessa política, entre outras ações, a criação do SBC e a construção de circos permanentes e de escolas de circo.

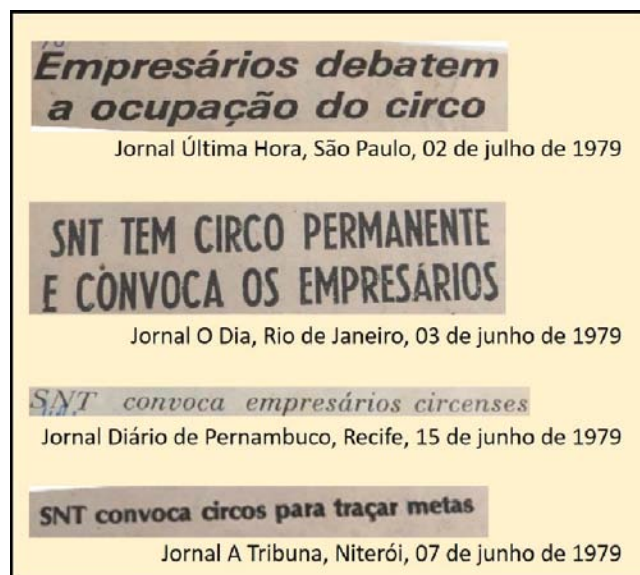
A criação de espaços públicos para instalação de circos nas principais capitais brasileiras seria uma resposta para a falta de terrenos adequados. Os circos permanentes do SNT contemplariam, além da lona, do picadeiro e de todos os

¹³⁸ Declaração de Luiz Olimecha. Comunicado da formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Cênicas, do dia 15 de agosto de 1984 (SBC/INACEN). Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE.

equipamentos necessários a realização do espetáculo, a construção de alojamentos, refeitórios, espaço para os animais e para a equipe de administração das companhias. Em 23 de fevereiro de 1979, foi assinado pelo arquiteto Joaquim Almeida um documento com as especificações para a construção do complemento de uma Praça de Circo, juntamente à respectiva previsão orçamentária. Estavam discriminados os itens que seguem: “*posto de controle de light, lanchonete, grades, bilheterias, administração, almoxarifado, vestiário, luminoso, forração, nivelamento, paredes, cimentado e pedra*”, ou seja, os demais espaços e serviços necessários, excluindo a estrutura do circo (lona, mastros, picadeiro, aparelhos).

Esses espaços seriam disponibilizados às companhias brasileiras por preços de aluguel acessíveis, com critérios de ocupação estabelecidos coletivamente. Depois de autorizadas as obras para o primeiro desses complexos circenses, na Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro, o SNT convocou empresários circenses para discutir tais critérios (Figura 20).

FIGURA 20 – Títulos de reportagens referentes à ocupação do complexo circense.



Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da autora.

A primeira reunião com os empresários foi marcada para o dia 02 de julho de 1979, no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. A convocação, realizada também

por documento oficial do SNT, informava que o circo permanente SNT/MEC encontrava-se em fase de montagem. No entanto, o processo foi moroso e desafiador.

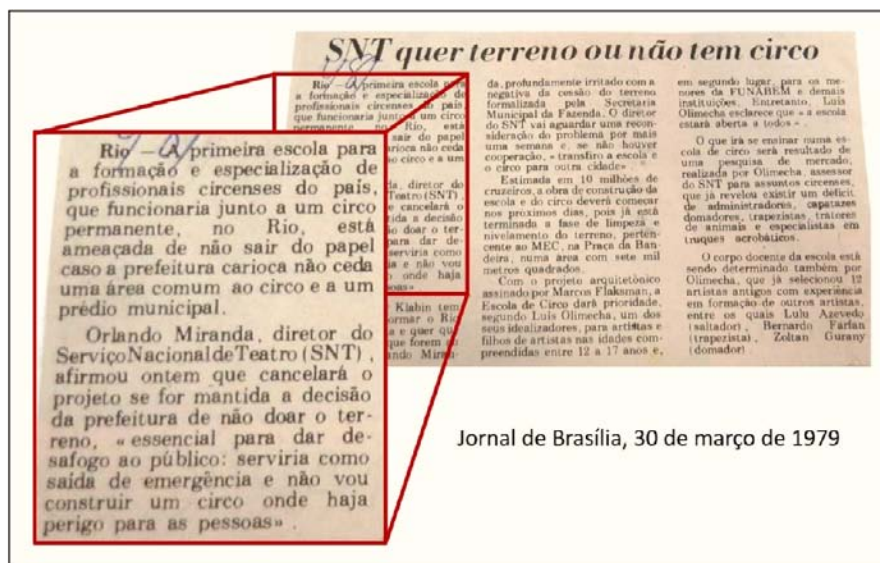
A partir de um acordo firmado em reunião na FUNARTE, no dia 06 de maio do mesmo ano, da qual participaram a Delegada Regional do MEC, professora Monica Paula Rector, o Diretor-Geral do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), professor Manoel Diegues Junior, o Diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT), Orlando Miranda de Carvalho, e o Diretor-Executivo da FUNARTE, professor Roberto Parreira, o terreno onde estava localizada a garagem do MEC, na Praça da Bandeira, cidade do Rio de Janeiro, foi transferido para domínio do SNT, para que fosse providenciado o projeto e a infraestrutura necessária para a construção de um circo permanente e de um espaço para montagem de circos itinerantes.

De acordo com as reportagens analisadas e com o relato de Orlando Miranda, o primeiro desafio foi desocupar e limpar o terreno da garagem. Relatou-me que apenas um carro do ministro era guardado naquela garagem – principal argumento a convencer Ney Braga a doar o terreno, mas havia resistência de pessoas que faziam uso do espaço para outros fins.

Começou por aí a brincadeira a ser complicada. Mas, enfim, tomamos no peito o terreno que o Ministro já tinha dado, que era do Ministério.
(Orlando Miranda)

Em seguida, entre os anos de 1977-78, estavam sendo realizadas obras no metrô da cidade do Rio de Janeiro. A ENC foi construída ao lado da linha do metrô, por isso, enquanto houvessem aquelas obras em andamento, não seria possível iniciar as obras do circo. Outro desafio foi conseguir parte de um terreno da prefeitura, ao lado do terreno doado pelo MEC, para garantir a segurança e maior fluxo na saída do público ao final dos espetáculos, ou mesmo em situações de emergência. No início de 1979, o SNT recebeu uma negativa da prefeitura, o que deixou Orlando Miranda bastante irritado e ameaçou a concretização do projeto no Rio de Janeiro (Figura 21).

FIGURA 21 – Reportagem sobre a negativa da prefeitura do Rio de Janeiro em ceder terreno ao SNT



Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da Autora.

Após superarem os obstáculos relativos aos terrenos do MEC e da Prefeitura do Rio de Janeiro, há uma solicitação de Orlando Miranda, datada de 05 de fevereiro, ao Diretor do Departamento de Parques e Jardins para a retirada de uma árvore ainda em 1979, na qual o Diretor do SNT afirmou que estavam em fase de conclusão as obras do Circo permanente SNT-MEC, na Praça da Bandeira. No mesmo ano, a carreta que carregava parte do material para a lona e o picadeiro tombou, o material foi perdido e foi necessário aguardar nova remessa¹³⁹.

Com a chegada do novo material, em maio de 1980, o circo estava armado. Alguns meses depois, no dia 05 de outubro, um temporal atingiu a cidade do Rio de Janeiro, destruindo parte da lona e das estruturas de madeira e ferro. Ainda, o Circo London que estava na cidade foi parcialmente destruído, e o SNT auxiliou-o em sua recuperação, o que atrasou novamente as obras¹⁴⁰. Orlando Miranda desabafou para o Jornal O Liberal:

¹³⁹ Reportagem “Escola de Circo vive mais uma promessa de funcionar”, do Jornal O Liberal, Belém, PA, de 12 de dezembro de 1980.

¹⁴⁰ Reportagem “Olimecha: Circo Nacional fica pronto até o carnaval”, do Jornal O Globo, de 21 de dezembro de 1980.

Não é falta de verba porque já está tudo comprado, e nem falta de planificação. Também não há falta de pessoal interessado na escola, que já conta com 300 alunos. Quando está se levantando a lona, vem o vento e desmorona tudo, é azar mesmo. (Orlando Miranda⁴)

Apesar das dificuldades enfrentadas, a disposição para consolidar o projeto do primeiro circo nacional brasileiro não desanimou aqueles que enxergavam nesse projeto uma esperança para a sobrevivência do circo. Segundo relatos de Ruy Bartholo, entre outros artistas, essas dificuldades pareciam parte do cotidiano circense, uma vez que tempestades, incêndios, acidentes eram velhos conhecidos das famílias que se dispunham a construir a vida sob a lona (BARTHOLLO, 1999).

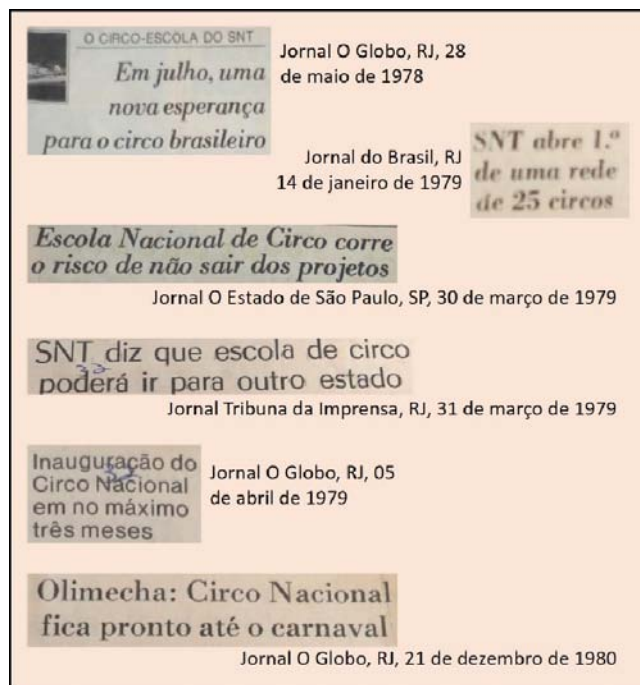
No entanto, é possível inferir que não apenas o azar, mas outros elementos também influenciaram nesse atraso. Data do dia 12 de fevereiro o relatório elaborado por uma comissão designada pelo SNT, que no dia anterior comparecera ao circo na Praça da Bandeira para avaliar os prejuízos daquele temporal. Ou seja, se o temporal que destruiu parte da estrutura do circo aconteceu em outubro, e apenas em fevereiro do ano seguinte os impactos foram avaliados, certamente o azar não foi o único responsável e, provavelmente, a demora acentuou os prejuízos. Consta no referido relatório:

*1º - Os quatro mastros, a cúpula e os seis masteréis estavam amassados e sem a mínima condição de conserto;
2º - A madeira compensada que forma o assoalho das cadeiras, devido à chuva e ao sol, desfolharam-se e estão totalmente inutilizadas, note-se que já estavam 70% colocadas;
3º - A lona em alguns pontos ficou muito furada, apesar de ter sido consertada, não chegou a ficar perfeita, além disso, tanto nas faixas brancas quanto nas azuis, ficaram muito manchadas.*

Em função dos imprevistos descritos, como podemos perceber nos títulos e datas das reportagens (Figura 22), houve várias promessas e prorrogações de prazos. A primeira delas citava o mês de julho de 1978 como provável período para a inauguração do Circo-Escola Nacional. A segunda delas apontava março de 1979 como mês de inauguração, que coincidiu com a negativa da Prefeitura do Rio de Janeiro em ceder o terreno para as saídas de emergência. Já no início de abril do mesmo ano, após negociações, uma nova esperança e promessas de inauguração

até julho. Por fim, quase dois anos depois, no final do ano de 1980, Luiz Olimecha aguardava a conclusão das obras até o Carnaval no ano seguinte.

FIGURA 22 – Títulos de reportagens sobre a previsão de conclusão das obras e inauguração do complexo circense.

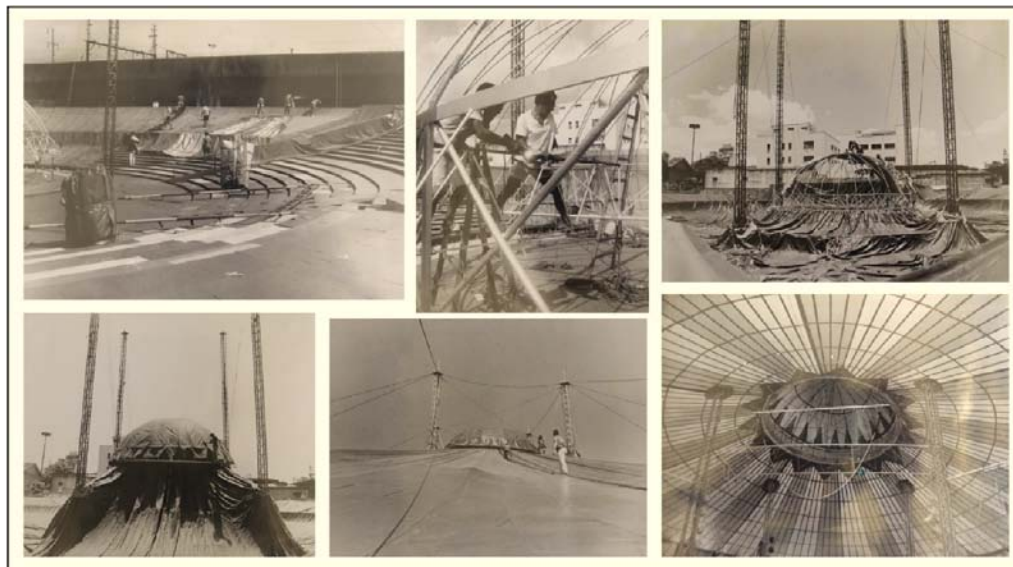


Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da autora.

Mais de um ano depois das últimas previsões, finalmente, as obras do complexo circense foram concluídas. Sob a lona, um picadeiro de 50 metros de diâmetro, espaço para 4 mil espectadores, *“confeccionado em ferro modulado, cobertura de plástico anti-térmico e anti-inflamável, cadeiras de polipropileno e aparelhagem de som e iluminação completos”*¹⁴¹, conforme descrito no projeto anos antes. As imagens a seguir demonstram o ardiloso trabalho para erguer a lona. Primeiramente, a lona foi aberta sobre as arquibancadas, depois foi presa à cúpula no centro do picadeiro, para, em seguida, ser erguida por entre os quatro grandes mastros de sustentação (Figura 23). Na última imagem, podemos ver a estrutura pronta, com os mastros, os equipamentos de acrobacias aéreas e a cúpula.

¹⁴¹ “SNT convoca empresários circenses”. Documento SNT/SAC/MEC de 25 de junho de 1979. Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE.

FIGURA 23 – Trabalho de montagem da lona



Fonte: Acervo ENC. Montagem da autora.

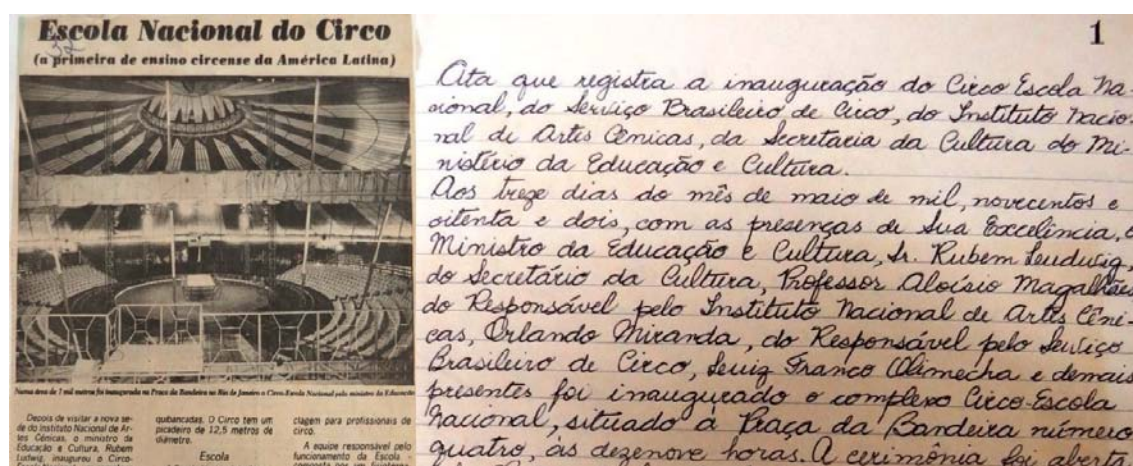
Orlando Miranda propôs a criação da Escola Nacional de Circo na Ordem de Serviço n. 01, de 19 de março de 1982. Tal documento determinou que fosse formada uma comissão para avaliação da proposta; que fossem consultados outros agentes da sociedade civil; que a escola fosse gratuita e atendesse ao que se propõe; que o corpo docente fosse composto por profissionais qualificados e uma pessoa especializada para cuidar da segurança dos alunos; que o currículo contemplasse, além das questões específicas, conteúdos como história das Artes Cênicas e do Circo; e que se garantisse a qualidade do trabalho e a seriedade na condução da escola, para que sua experiência pudesse ser irradiada para outros estados.

O mês de maio de 1982 foi de grande entusiasmo entre aqueles que se dedicaram ao projeto da escola de circo durante os longos anos que precederam sua inauguração. Em documento de 03 de maio de 1982 (SBC/INACEN/SAC/MEC), o Serviço Brasileiro de Circo convidou a imprensa para comparecer no dia 05 de maio ao Circo Nacional e conhecer as instalações do circo permanente e da Escola Nacional de Circo, e divulgar sua inauguração.

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" (INACEN, 1982, p. 2). Enfim, quase cinco anos depois da primeira reunião de planejamento, 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 24) na Praça da Bandeira n. 4, sob direção de Luiz Franco Olimecha.

FIGURA 24 – Reportagem sobre a inauguração e Ata de criação do complexo Circo-Escola Nacional¹⁴².



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

A Festa de Inauguração contou com a presença de diversas autoridades, que assistiram a um espetáculo oferecido pelo Circo Tihany, em homenagem a classe artística circense (Figura 25). Entre os discursos da noite, Francisco Moreno, presidente da Casa dos Artistas, destacou que se dia 13 de maio estava marcado como dia da liberdade dos escravos, passaria a ser também o dia da liberdade para o circo¹⁴³.

¹⁴² "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.

¹⁴³ "Trapézio, o sonho do Ministro". Reportagem do Jornal do Brasil, de 14 de maio de 1982.

FIGURA 25 – Presenças ilustres na inauguração da Escola Nacional de Circo, em 13 de maio de 1982.



Legenda: Sup.: Coronel Pasquali¹⁴⁴ recebendo homenagem de Luiz Olimecha. Orlando Miranda, D. Zoé Noronha de Chagas Freitas¹⁴⁵, Rubem Ludwig e a atriz Henriette Morineau¹⁴⁶ cortando a fita. Inf.: Orlando Miranda, Ney Braga, Nice Braga, Ruy Bartholo e Lorieite Bartholo na platéia. Francisco Moreno¹⁴⁷, Franz Tihany e Rubem Ludwig em frente a placa de inauguração da ENC. Fonte: Acervo ENC. Montagem da autora.

As imagens retratam as importantes figuras que se fizeram presentes na inauguração da ENC. Na primeira delas temos Luiz Olimecha e Sérgio Pasquali trocando homenagens. Ao lado, o momento icônico de cortar o laço do picadeiro, com Orlando Miranda e Rubem Ludwig partilhando o momento com Zoé Noronha de Chagas Freitas – também conhecida como Dona Zoé, apreciadora e apoiadora das artes –, e a atriz Henriette Morineau. Entre a plateia, ocupando a primeira fila temos Orlando Miranda, Ney Braga e sua esposa Nice e ao lado Ruy Bartholo, importante empresário circense, ao lado da esposa Lorieite. Por fim, discursos e condecorações

¹⁴⁴ Secretário Executivo do MEC

¹⁴⁵ Ferrenha apoiadora das artes, na época era a Primeira Dama do Estado do Rio de Janeiro.

¹⁴⁶ Importante atriz de teatro.

¹⁴⁷ Presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos

em frente à placa de inauguração, por Francisco Moreno, Franz Tihany e Rubem Ludwig.

3.2 ESCOLA DE ARTISTAS MOSTRA QUE CIRCO NÃO MORRE ENQUANTO HOUVER CRIANÇA¹⁴⁸

A arte circense que chegou ao Brasil era tão diversa em termos de estrutura, quanto se tornaram diversas as suas técnicas. Quero afirmar, com isso, que nem todas as características, sejam elas referentes à gestão, à forma ou ao conteúdo dos espetáculos, se reproduziram da mesma forma em todas as *troupes* e companhias circenses de uma determinada época. Embora inserida em uma sociedade capitalista em processo de modernização, a burocratização das relações de trabalho no circo não pode ser considerada como um acontecimento homogêneo que tenha incidido da mesma maneira sobre toda a instituição circense. Há, certamente, reincidências, valores que podemos considerar universais, mas há também aspectos que tornam cada circo ou *troupe*, em seu tempo e espaço histórico, uma realidade singular.

O circo se espalhou pelo território nacional apresentando suas variedades nas comunidades rurais, nas pequenas vilas e fazendas e também 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 familiar¹⁴⁹. 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, conforme apresentei no início deste capítulo, o circo da década de 1970 estava em crise e um dos motivos apontados para tal era a falta de artistas

¹⁴⁸ Reportagem do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, de 06 de julho de 1983. A reportagem relatava a primeira apresentação pública dos alunos da ENC. Na declaração do famoso palhaço Carequinha "Foi maravilhoso, estão rejuvenescendo o circo. O povo brasileiro está começando a dar valor aos seus artistas. É o que eu sempre disse, enquanto existir uma criança o circo não morrerá no mundo."

¹⁴⁹ 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 solidadriedade.

qualificados. Dois aspectos importantes que configuraram transformações do modo de vida circense naquele período foram fundamentais neste movimento: o primeiro deles diz respeito às dificuldades de contratar artistas estrangeiros, em função da alta do dólar e das dificuldades econômicas do período; o outro, que será analisado a seguir, trata do afastamento das crianças circenses do picadeiro.

Na tentativa de explicar esse último movimento, pretendo abordar, aqui, algumas das inúmeras atividades 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. Advirto 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, que exponho 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 recebê-las.*¹⁵⁰

Para melhor compreender essas relações, proponho que concebamos o circo como uma grande instituição – e cada companhia circense como um componente desta totalidade. Podemos explicar essa forma de organização a partir da noção de “totalidades menos complexas”¹⁵¹, que se insere em uma totalidade mais complexa – as companhias com o menor grau de complexidade, a instituição circense e a sociedade, condicionada pelo modo de produção capitalista. Neste conjunto de totalidades, o trabalho artístico seria uma expressão máxima das forças essenciais da humanidade e, ao mesmo tempo, aproximação e afastamento ao modo de produção capitalista em que atualmente se insere.

¹⁵⁰ Depoimento de Luiz Olimecha. “Escola de Circo: sonho antigo vira realidade”. Reportagem do Correio do Povo, Porto Alegre, de 25 de março de 1979.

¹⁵¹ Para Marx, a sociedade burguesa é uma totalidade concreta. Não é um “todo” constituído por “partes” funcionalmente integradas. Antes, é uma totalidade concreta inclusiva e macroscópica, de máxima complexidade, constituída por totalidades de menor complexidade. Nenhuma dessas totalidades é “simples” – o que as distingue é o seu grau de complexidade... (Netto, 2011, *op. cit.*, p. 56).

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).

Marx assinalou, nos Manuscritos de 1844 que o fundamento do trabalho se encontra na natureza criadora do homem, em sua necessidade e capacidade de explicitar sua essência num objeto concreto-sensível. Assinalou sua mente que o trabalho se assemelha à arte tanto mais quanto mais livre for; ora, na sociedade capitalista, ao contrário, luta-se por assemelhar a arte ao trabalho, mas entendido este não como trabalho criador. [...] Ainda sendo livre, o trabalho satisfaz uma necessidade humana material, determinada, que se expressa no valor de uso do produto. A arte, por outro lado, satisfaz sobretudo uma necessidade geral humana de expressão e afirmação.¹⁵²

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.

A partir da segunda metade do século XX, começaram a se destacar no cenário mundial grandes companhias circenses, acompanhando o crescimento dos meios de comunicação e das grandes empresas do entretenimento. Talvez o exemplo mais claro e característico seja o surgimento do famoso Cirque du Soleil, em 1984 em Quebec, no Canadá, uma empresa que conta atualmente com diversos espetáculos ao redor do mundo. Seus fundadores são ex-artistas de rua que receberam uma doação de US\$1,5 milhão do Governo canadense para organizar uma produção para

¹⁵² *Ibid.* p. 98

as comemorações dos 450 anos de Quebec. No ano 2000, a companhia já contava com 3500 funcionários; em 2012, alcançou mais de 5000 – grande parte artistas que frequentaram escolas de circo, ex-atletas e bailarinos – em mais de 40 países, com lucro anual de aproximadamente US\$600 milhões. Segundo os entrevistados, muitos alunos formados pela ENC trabalham no Soleil atualmente.

Essa complexificação das relações com a divisão social do trabalho (artistas, roteiristas, diretores, cenógrafos, estilistas, administradores, camareiros, maquiadores, entre outros) 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”¹⁵³ (ANTUNES, 2002, p. 23). Transformou muitos circos em uma estrutura empresarial que permitia ao capitalista acumular lucros – o diretor do grupo Cirque du Soleil, proprietário de 95% do patrimônio, aparece com frequência na lista dos grandes bilionários do mundo. Alguns aspectos dessa organização já estavam presente no Brasil desde o século XIX, em menores proporções, mesmo em circos familiares. A característica familiar não exclui o aspecto empresarial (COSTA, 1999). 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.

Havia também 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).

¹⁵³ Parto do pressuposto de que o fordismo foi o modelo que possibilitou a produção em grande escala, com altos investimentos e retorno a médio e longo prazo. A partir da segunda metade do século XX, no entanto, as massas populares, em sua maioria, já tem 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, R. Adeus ao trabalho..., 2002).

Apesar dos muitos circos no Brasil, segundo Magnani (2003), a maioria eram companhias de pequeno porte – circos-teatro ou de variedades que circulavam pela periferia atraindo espectadores de classe baixa – e resistiam ao tempo das *mass media*¹⁵⁴.

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).

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). 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).

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 sabiam 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 me contou 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

¹⁵⁴ Para Magnani (2003) a sobrevivência de companhias circenses pequenas e pobres representa, de certa forma, a resistência da cultura popular em relação às meios de comunicação e a cultura massificada que carregam toda a expressão da ideologia neoliberal.

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 grupo 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). 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”¹⁵⁵, 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 também 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 grupo 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).

Por outro lado, muitos artistas optavam pelo cachê justamente em função de ser um vínculo mais flexível. Permitia que o artista atuasse também em clubes, nos

¹⁵⁵ Fischer, 1983, *op. cit.*, p. 14.

quais o valor pago era superior, e na televisão. Neste caso, o cachê possibilitava fixar residência e ganhar um “bom dinheirinho”, mas era necessário maior controle das finanças por parte do artista, para manter uma reserva para os tempos em que não trabalhava.

Essa transitoriedade das relações com uma companhia específica demandava também 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 multas 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 precariza  o das condi  o es de trabalho estabelecidas, uma vez que aquilo que se faz “por amor” não    considerado trabalho. Mesmo sob uma perspectiva materialista, a valora  o do trabalho artístico    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 valoriza  o 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 determina  o es específicas, qualitativas, e, por isso, não pode ser comparada fazendo-se abstra  o de suas qualidades estéticas. A transforma  o do trabalho artístico em trabalho assalariado se encontra, pois, em contradi  o com a essência da cria  o artística, já que, por sua natureza qualitativa, singular, o trabalho artístico não pode ser reduzido a uma parte do trabalho geral abstrato. [...] a arte    afetada negativamente em sua essência, isto   , em sua natureza criadora, quando o artista freia ou limita sua necessidade interior de cria  o em favor de uma exigência externa.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Vázquez, A. As ideias..., 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 força de trabalho e, essa mesma classe não considera sua atividade 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, ainda, 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, porque as deficiências começam a surgir: é visão, rins, força física, falta de aceitação por parte do público, rugas...*¹⁵⁷

*Eduardo Temperanni, que nos anos quarenta atingia o apogeu de sua carreira como artista, celebrou-se. É referência em inúmeros depoimentos de artistas que aprenderam com ele. Viveu tempos de glória e abandonou o picadeiro depois de setenta anos, tendo formado gerações de artistas. Não conseguiu receber uma aposentadoria digna e morreu aos 90 anos no Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro. Mas jamais perdeu a majestade.*¹⁵⁸

¹⁵⁷ Depoimento de Luiz Olimecha. “Escola de Circo: sonho antigo vira realidade”. Reportagem do Correio do Povo, Porto Alegre, de 25 de março de 1979.

¹⁵⁸ Costa, 1999, *op. cit.*, 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 mais 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). Muitos peões¹⁵⁹ 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 também artista.

A fim de explicitar com maior clareza as diferentes tarefas realizadas em um circo, organizei-as em grupos específicos a partir de informações que encontradas nas diversas fontes dessa pesquisa. As tarefas aqui apresentadas eram comuns em praticamente todas as companhias circenses, mas a distribuição delas assumia configurações distintas, dependendo do tamanho e das condições financeiras da companhia ou ainda das habilidades e posições de seus integrantes:

- Estrutura, organização e manutenção do circo:

Capatazia e manutenção: envolvia a limpeza e a organização do terreno, a montagem e manutenção da lona, dos equipamentos, da estrutura física do circo. Essas tarefas eram realizadas, em geral, por pessoas da comunidade local, peões que trabalhavam em troca de algum dinheiro e de ingressos para o espetáculo; eram coordenadas por membros e/ou pelo dono do circo. O capataz era o segundo homem na hierarquia social do circo, abaixo apenas do proprietário. Conforme comentei anteriormente, a manutenção dos equipamentos específicos era de responsabilidade do próprio artista.

Menageria e animais: envolvia o cuidado, alimentação e limpeza dos animais. Eram realizadas, em geral, por pessoal do próprio circo, responsável pela manutenção e também pelo domador.

¹⁵⁹ Pessoas do local, que ajudavam na montagem e desmontagem do circo.

Secretaria: cada circo tinha um secretário, encarregado de “fazer a praça”. Ele 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. Quando a companhia chegava ao local, se concentrava apenas em montar a lona.

- Organização para o espetáculo:

Divulgação: ao chegar em determinado local, o circo realizava desfiles pelas principais ruas para divulgar seu espetáculo. O secretário se encarregava da divulgação no comércio e meios de comunicação locais.

Organização geral: o diretor artístico era o responsável por ordenar os números, intercalar solos e aéreos, adaptar o texto para o circo teatro, entre outros. “A programação tem que ser feita pelo diretor artístico” (Delisier)

Treinamento dos artistas: cada artista era responsável por treinar o seu número. A preparação das crianças era de responsabilidade de todos os artistas do circo, cada um com sua especialidade. A criança aprendia fundamentos de todas as modalidades, para depois se aprofundar em alguma.

Figurino e maquiagem: cabia ao artista organizar seu figurino e sua maquiagem. Os recursos eram, em parte fornecidos pelo dono do circo, em parte pelo próprio artista. Em certos casos, as companhias contratavam um número artístico pronto que incluía o(s) artista(s), o equipamento necessário, o figurino e a maquiagem.

- Durante o espetáculo;

Números artísticos: cada artista era responsável por executar seu número de forma correta. Isso incluía estar preparado para entrar em cena a qualquer momento, caso houvesse qualquer problema com outros artistas. A banda tocava ao vivo, durante todo o espetáculo. O empresário era, geralmente, o apresentador do espetáculo.

Apoio: artistas que não estavam em cena e, em alguns casos, capatazes, tinham a responsabilidade de fornecer apoio aquele que estivesse executando o número. Assim o faziam entregando algum material necessário, reorganizando o picadeiro, entre outros.

Bilheteria e quitutes: a bilheteria era controlada por alguém de confiança do empresário e que fosse “da família”. Já os quitutes eram vendidos por pessoas do próprio circo, ou mesmo por pessoas locais que aproveitavam a presença do circo para conseguir uma renda extra.

Os depoimentos colhidos junto aos professores da ENC com vasta experiência de picadeiro indicam para o fato de que cada artista era responsável por seu número, desde a organização dos equipamentos, figurino, maquiagem, até a execução dos elementos artísticos. Essa realidade expressa todo o conjunto de conhecimentos necessários à formação de um artista.

Todo artista tinha responsabilidade sobre o seu trabalho [...] o material do trabalho do artista era do artista. (Walter)

O dono do circo só falava: tem aparelho pra armar, eu já quero tudo armado. [...] quem cuida dos seus aparelhos é o artista, o dono do circo não tem nada a ver com isso. Ele só não quer bagunça, quer tudo organizado, horário que vai armar, que vai desarmar, não quer número batendo com outro. (Delisier)

Em 1917, foi criada a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, reconhecida pelo Decreto 4.092, de 04 de agosto de 1920, como utilidade pública. Esse órgão passou a regular a reprodução de peças teatrais, literárias e também de composições musicais. Assim, além de se preocupar com seu próprio número ou espetáculo, o circense passou a ter que lidar com a regulamentação musical e conseguir licença para reproduzir as músicas: “*Antigamente a orquestra era ao vivo, então os músicos tinham que ter licença para tocar aquela música*” (Delisier). Essa função era de responsabilidade do secretário do circo ou do próprio artista. Conta Delisier que quando o dono do circo contratava um número específico verificava, entre outras coisas, se o artista ou grupo contratado tinha a licença para sua música. Uma vez que a licença era conseguida, apenas aquela música poderia ser utilizada em seu número: “*você não podia tocar uma música sem ter licença pra tocar*” (Delisier).

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 também 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 analfabeta¹⁶⁰, no circo era inadmissível um artista que não soubesse ler e escrever, uma vez que, além das acrobacias, malabares, equilíbrios, ele precisava também ler e interpretar textos para o teatro, conhecer a legislação, compor músicas e tocar instrumentos.

A educação como forma de perpetuação 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 E, 1996).

Dessa maneira, a separação entre o trabalho e a educação era imperceptível, diferente do que acontecia no capitalismo brasileiro ainda 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 também 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 Silva¹⁶¹, 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

¹⁶⁰ Dados do Censo de 1920. Ferraro e Kreidlow. Analfabetismo..., 2004.

¹⁶¹ Silva, E. O trabalho circense..., 2013.

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.

Art. 113 - Todo indivíduo que fizer executar por menores de idade inferior a 16 annos exercícios de força, perigosos ou de deslocação; todos indivíduos que não o pae ou a mãe, o qual pratique as profissões de acrobata, saltimbanco, gymnasta, mostrador de animaes ou director de circo ou análogas, que empregar em suas representações menores de idade inferior a 16 annos; será punido com a pena de multa de 100\$ a 1:000\$ e prisão cellualar de três mezes ou um ano. Parágrafo único - A mesma pena e mais a suspensão do pátrio poder é applicavel ao pae ou mãe que, exercendo as profissões acima designadas, empregue nas representações filhos menores de 12 annos.

Além disso, o Código de Menores de 1927 previa que o Juizado de Menores tinha autorização para fiscalizar as condições de moradia, de alimentação, de trabalho, de saúde física e mental dos menores. Anos depois, o Decreto-lei nº. 5.452, de 1º de maio de 1943 – Consolidação das Leis do Trabalho – mencionou o trabalho no circo como “prejudicial à modalidade do menor”, no entanto, deixou uma lacuna para que se assumisse que o trabalho era “indispensável à própria subsistência”.

Art. 403. Ao menor de 14 anos é proibido o trabalho. Parágrafo único. Não se incluem nesta proibição os alunos ou internados nas instituições que ministrem exclusivamente ensino profissional e nas de carácter beneficente ou disciplinar submetidas à fiscalização oficial.

Art. 404. Ao menor de 18 anos é vedado o trabalho noturno, considerado este o que for executado no período compreendido entre às 22 e às 5 horas.

*Parágrafo 1º, Considerar-se-á prejudicial à moralidade do menor, o trabalho: [...] b) em **empresas circenses**, em funções de acrobata, saltimbanco, ginasta e outras semelhantes; [...] Parágrafo 2º. O trabalho exercido nas ruas, praças e outros logradouros dependerá de prévia autorização do juiz de menores, ao qual cabe verificar se a ocupação do menor é indispensável à própria subsistência ou à de seus pais, avós ou irmãos e se dessa ocupação não poderá advir prejuízo à moralidade do menor.*

Novamente, o que constatei 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. Delisier contou-me que quando era criança, podia trabalhar nas matinês. 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.

E não podia, porque naquela época era proibido trabalhar criança. Se você trabalhasse era nas matinês. Ótimo. Mas se você trabalhasse a noite já vinha o Juizado de Menores. [...] Eu já fui – é um caso muito engraçado – eu já fui tirada do picadeiro por dois homens, vestidos de preto. Levaram a gente. [...] Daí o dono do circo foi chamado, porque não podia, porque tinha que ter autorização, a ordem do Juizado de Menores. (Delisier)

Havia ainda a situação de moradia concernente com o modo de vida itinerante. Em circos pequenos, ainda 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. (Weisser Tihany).

Já nas companhias em que trabalharam os entrevistados desde a década de 1940, pareceu-me que as perspectivas eram mais otimistas. Delisier e Walter relataram que em alguns circos, o secretario providenciava a estadia dos artistas e uma parte do valor era descontada da sua remuneração. Os artistas tinham também 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).

[...] moravam num ônibus monobloco com todo conforto que às vezes tem apartamento, casas chiques que não tem. (Pirajá).

Ainda assim, com certos confortos, mulheres, homens e crianças carregavam em seu destino as dificuldades da inconstância, da instabilidade, da incerteza. Um dos maiores problemas, como pude 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. 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). Sendo assim, a educação das crianças era de responsabilidade de todos – criança alguma ficava órfã no circo (SILVA, E, 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 melhor. Descreve na apresentação da sua dissertação de mestrado como essa ruptura¹⁶² 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’*”¹⁶³. 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)

Muitas crianças desistiram ou foram tiradas da vida no 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, esse processo é recorrente nos relatos dos circenses que viveram a época e parece estar relacionado à própria maneira de se viver no circo. Destaco que todos os filhos dos entrevistados, essa nova geração de descendentes do circo, concluíram o ensino superior, no entanto, poucos se tornaram artistas.

Por isso, 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

¹⁶² 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.

¹⁶³ Silva, 1996, *op. cit.*, p. 3.

primeiras iniciativas para a criação de escolas de circo no Brasil. Com respingos do movimento soviético na década de 1920 e da Escola Nacional de Circo¹⁶⁴ fundada em 1972 na França, foi criada a primeira escola de circo no Brasil em 1978: a Academia Piolin em São Paulo (fechou em 1983). Nos anos seguintes, surgiu a Escola Nacional do Circo, criada pelo Governo Federal (1982, Rio de Janeiro), o Circo Escola Picadeiro (São Paulo, 1984) e a Escola Picolino de Circo (Salvador, 1985). O circo estava em

[...] profunda consolidação naquilo que era uma das principais características da produção da linguagem circense: a contemporaneidade, num diálogo constante entre permanências e transformações, com as principais expressões artísticas e seus modos de organização. ... O ensino das artes circenses saiu do reduto da lona e atingiu um número significativo de pessoas de todas as idades, classes sociais e uma diversidade de propostas de sua aplicação.¹⁶⁵

Esse processo de formalização e institucionalização dos conhecimentos do artista circenses possibilitou a integração de profissionais de diversas especialidades como a dança, o teatro, a ginástica acrobática, as artes visuais e a música com descendentes de famílias tradicionais do circo e iniciou um processo de legitimação desse conhecimento a partir do discurso científico. Ao mesmo tempo, outras pessoas que não eram descendentes dessas famílias passaram a ter acesso às Artes Circense não mais como espectadores, mas como integrantes/realizadores.

3.3 É NA ESCOLA QUE SE VAI APRENDER A SER DE CIRCO¹⁶⁶

Uma vez inaugurado o circo permanente da Praça da Bandeira, trataremos 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

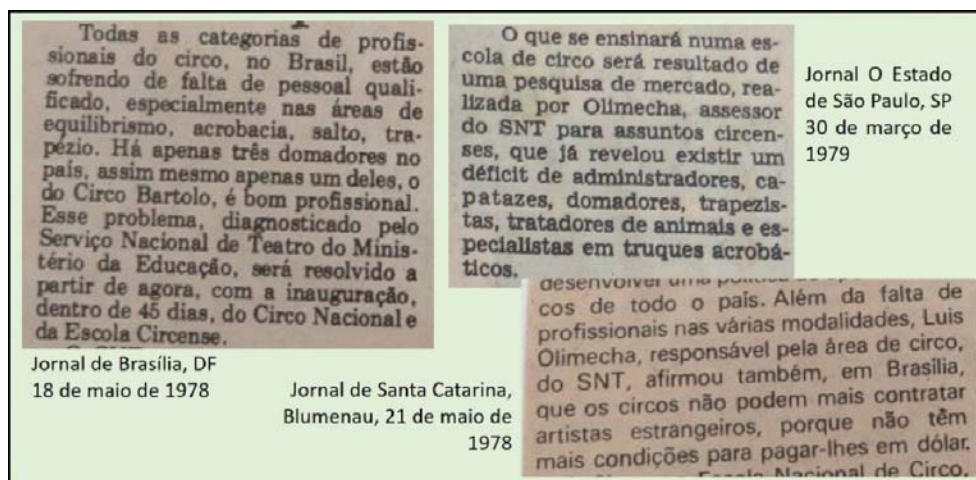
¹⁶⁴ A Escola Nacional de Circo da França foi fundada por Annie Fratellini e Pierre Etaix. Annie era filha de Victor Fratellini, trapezista e palhaço, e de Suzanne, filha do diretor do Circo de Paris. Foi a primeira de sua família a frequentar a escola regular. Depois de passar pelo Jazz, em 1971 Annie retorna ao circo e de sua parceria com Pierre Etaix surge a Escola Nacional de Circo Annie Fratellini, na França. Os cursos para formação de artistas recebiam crianças entre 08 e 16 anos, que tinham aulas de dança, acrobacia, trapézio, equilíbrio, arame, prestidigitação e corda, além de arte clownesca e corda-bamba sob a forma de estágios. (ESCOLA NACIONAL DE CIRCO – Annie Fratellini – Informações Gerais, s.d.)

¹⁶⁵ Silva E; Abreu, 2009, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶⁶ Título da Reportagem do Jornal do Brasil, de 30 de maio de 1978.

preocupação dos circenses: a falta de artistas profissionais brasileiros (Figura 26). 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.

FIGURA 26 – Reportagens destacam a falta de profissionais e as dificuldades do circo brasileiro.



Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da autora.

Ademais, desde sua chegada ao Brasil, o circo sempre precisou contar com a participação de artistas de outros países, fato que comprova a demanda por artistas nacionais de qualidade para o circo. No entanto, já não havia mais 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 [...]”. 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*¹⁶⁷.

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 Olimecha¹⁶⁸, 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. Ainda, segundo Luiz

*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*¹⁶⁹.

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 prática 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*”¹⁷⁰.

Teve um grupo de trabalho. Nesse GT tinha uma professora, tinha todo o lado do ensino, precisava. Não podia ser apenas fazer um picadeiro. E ali as pessoas começaram a fazer o que sabia fazer de bem, mas

¹⁶⁷ “Prova Pública – estudantes no picadeiro”. Reportagem da Revista Visão, de junho de 1983.

¹⁶⁸ Fontes: “Escola de Circo: sonha antigo vira realidade”. Reportagem do Jornal Correio do Povo, de 25 de março de 1979. Entrevista realizada pela autora.

¹⁶⁹ Depoimento de Luiz Olimecha. Comunicado da formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses, do dia 15 de agosto de 1984 (SBC/INACEN, p. 1).

¹⁷⁰ Carta de avaliação de um professor de “Iniciação às Artes Cênicas”, s.d., disponível no Dossiê – Instit. Escola Nacional de Circo – Histórico (CEDOC/FUNARTE)

mais que isso, precisava ter todo um lado pedagógico, essa preocupação, o lado pedagógico. Então vai começar pessoas que vão trabalhar lá com essa garotada nova, de pouca idade, tudo embaixo de uma determinação... tudo tinha uma razão de ser, né. (Orlando Miranda)

Entre o material analisado no CEDOC da FUNARTE, encontrei 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 também a escola Annie Fratellini, da França. Orlando Miranda afirmou não haver influência de outras escolas de circo na elaboração da proposta para a ENC. No entanto, o mesmo não se pode afirmar sobre o aprimoramento das ações após a abertura oficial da escola. Em 27 de novembro de 1984, uma solicitação foi enviada a embaixada da União Soviética por Clovis Levi, na condição de Diretor do Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas (CENACEN). Neste documento, Clovis Levi descreve a existência de uma escola de circo no Brasil.

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.

Em relação a escola Annie Fratellini, também encontrei evidências de sua influência. Junto aos documentos disponíveis no CEDOC/FUNARTE, que datam do período de 1988/89, quando o Circo Fratellini visitou o Brasil e realizou espetáculos juntamente ao Circo Picadeiro, em São Paulo, e com integrantes da ENC no Rio de Janeiro, havia um breve histórico sobre a Escola Nacional de Circo Annie Fratellini, da França. Os documentos traziam ainda a biografia da artista, bem como o Programa

de Ensino da escola¹⁷¹. Mencionavam sua infraestrutura, com uma lona, uma sala de dança, um ateliê, o picadeiro de 13 metros para as atividades equestres e uma sala de acrobacias. Sobre a organização do ensino naquela instituição:

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.

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, intencionalidade. Quando Saviani discute o conceito da educação, ele afirma, inicialmente que:

[...] 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.¹⁷²

Para o autor, essa atividade educacional acontece a todo o momento, em situações cotidianas, mesmo que não tenha, explicitamente, fins educativos. No entanto, “quando educar passa a ser objeto explícito de atenção, desenvolvendo-se uma ação educativa intencional, então se tem a educação sistematizada” (*Ibidem*, 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.

¹⁷¹ “Circo Fratellini vem ao Rio de Janeiro”. Comunicado FUNDACEN/MEC de 21 de dezembro de 1988. “Escola Nacional de Circo”. Annie Fratellini. Informações Gerais.

¹⁷² Saviani D. Sistema..., 2014, p. 11.

A partir dessa análise, não é possível adjetivar o processo de formação das crianças circenses como um processo assistemático. Pelo contrário, ao que percebi 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 elemento central do processo de formação dos artistas no circo e deveria se manter na escola. Cabe aqui destacar a diferença entre a polivalência, entendida pela maioria dos professores da ENC como capacidade de executar diferentes técnicas, do conceito de educação politécnica, proposto por Marx e Engels e apropriado por correntes pedagógicas que acreditam na educação como um dos tantos instrumentos de revolução, de transformação da sociedade. Os autores descrevem o capitalismo como um sistema que demanda reserva de um contingente apático e suscetível à exploração, por isso a instrução, neste caso, deve formar força de trabalho. Ao contrário, a revolução para um sistema comunista exige a “disponibilidade absoluta do ser humano”:

Torna questão de vida ou morte substituir a monstruosidade de uma população operária miserável, disponível, mantida em reserva para as necessidades flutuantes da exploração capitalista, pela disponibilidade absoluta do ser humano para as necessidades variáveis do trabalho; substituir o indivíduo parcial, mero fragmento humano que repete sempre uma operação parcial, pelo indivíduo integralmente desenvolvido para o qual as diferentes funções sociais não passariam de formas diferentes e sucessivas de sua atividade.¹⁷³

Para tanto, a educação politécnica se faz necessária como instrumento de emancipação humana. 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

¹⁷³ Marx; Engels, 2011, *op. cit.*, p. 97-98.

necessidades. Em oposição, a educação tradicional restringe as possibilidades do sujeito, especializando para desempenhar apenas uma ou outra função.

Se as circunstâncias em que este indivíduo evoluiu só lhe permitem um desenvolvimento unilateral, de uma qualidade em detrimento de outras, se estas circunstâncias apenas lhe fornecem os elementos materiais e o tempo propício ao desenvolvimento desta única qualidade, este indivíduo só conseguirá alcançar um desenvolvimento unilateral e mutilado.¹⁷⁴

Ao analisar elementos da educação circense presentes nas práticas da escola, é possível perceber a polivalência e certo discurso que se aproxima da politecnia. “Aprender tudo antes de optar”, é um dos destaques da revista Fatos de Fotos, de 17 de junho de 1982. O curso de Iniciação às Artes Circenses, que iniciou suas atividades em maio de 1982, receberia alunos de 7 a 13 anos de idade e o de Profissionalização aconteceria a partir dos 14 anos. No programa 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 figurinos¹⁷⁵.

Mais especificamente, o currículo estava organizado por três diferentes grupos de conteúdos. O primeiro deles tratava das matérias básicas do artista circense: arame, acrobacia, icários, equilíbrio, equitação, malabarismo, adestramento de animais, trapézio, barras, argola e palhaço. O segundo tratava de matérias teóricas: história da Arte e história das Artes Circenses. O terceiro contemplava conhecimentos de técnicos em espetáculo: administração e secretaria circense, maquinaria, eletricidade, capatazia, sonoplastia, contrarregra, tratamento de animais e primeiros socorros¹⁷⁶. O esquema a seguir (Figura 27) auxilia a visualização do currículo mencionado.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ Edital 03/82 – INACEN. Regulamenta Inscrições para o curso de Iniciação às Artes Circenses da Escola Nacional de Circo.

FIGURA 27 – Organização das disciplinas do Curso de Iniciação às Artes Circenses (1982)



Fonte: Acervo CEDOC/FUNARTE. Montagem da Autora.

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 vislumbra 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. (Luiz Olimecha¹⁷⁷).

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)

Na prática, por outro lado, parece haver uma profunda contradição entre a noção de disponibilidade absoluta e o adestramento corporal promovido por alguns professores da escola, bem como a falta de elementos relacionados à formação humana das crianças e dos adolescentes. Em carta de avaliação do trabalho realizado

¹⁷⁷ “O CIRCO-ESCOLA DO SNT - em julho, uma nova esperança para o circo brasileiro”, reportagem do Jornal O Globo, de 28 de maio de 1978.

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 sonho para ser realidade não pode ser a viagem de um mas a de todos os homens que se encontram no mesmo barco. E, devemos acrescentar que enquanto educador e artista, desenvolvemos um trabalho consequente no sentido de ampliar a possibilidade do fazer criador, propondo atividades onde a prática criadora era fundamental e portanto, ameaçadora. Ameaçadora como tudo o que é desconhecido, gera fascinação por parte de alguns e medo por parte de outros.

[...] 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? São negativas que geram sentimentos profundamente desagradáveis e que se refletem em atos e atitudes que só tendem a tornar inexpressivos os potenciais de trabalho que trazem idéias divergentes.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Carta de avaliação de um professor de “Iniciação às Artes Cênicas”, op. cit.

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 28), 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 28 – Palhacinhos na formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses (1984)



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

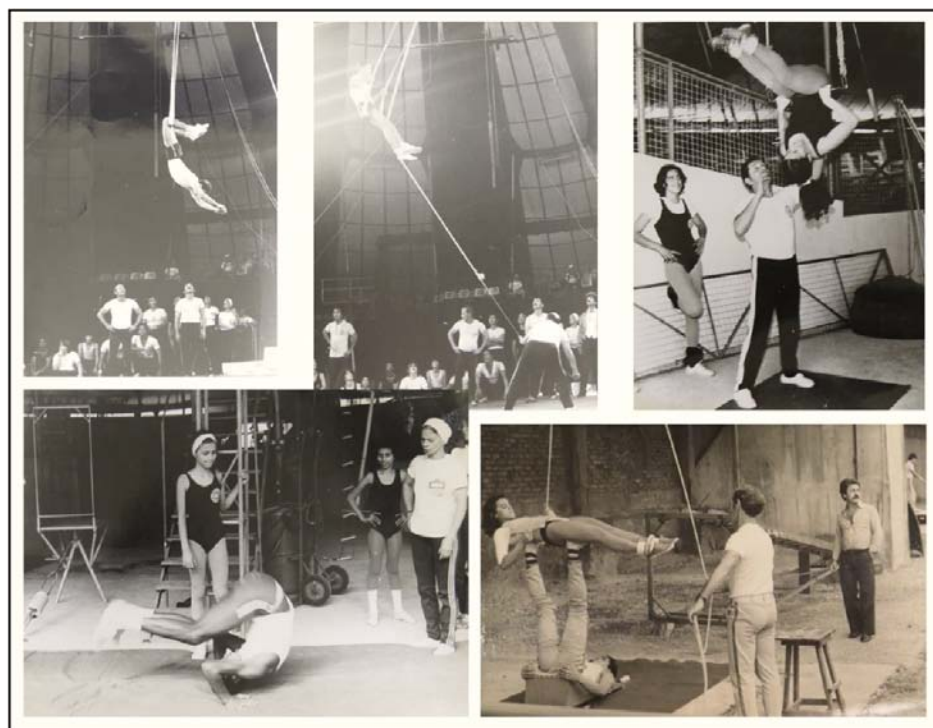
Tais contradições ficam ainda mais evidentes no curso de Profissionalização nas Artes Circenses, que atenderia, alunos de 14 a 17 anos, preferencialmente concluintes do curso de Iniciação. Neste caso, o Regulamento Interno da ENC previa apenas o atendimento à *“regulamentação dos artistas e técnicos profissionais, tornando-se flexível para corresponder às **necessidades surgidas das diferentes aptidões individuais ou grupais dos alunos**”* (INACEN, 1984, p. 2). Neste item, há similaridade com o que propunha o Art. nº 76 da Lei 7044/82, e que se encontra destacado em uma cópia utilizada como referência para a elaboração do Regulamento da ENC:

*Art. 76 – a preparação para o trabalho no ensino de 1º grau, obrigatória nos termos da presente Lei, poderá ensejar qualificação profissional, ao nível da série realmente alcançada pela gratuidade escolar em cada sistema, para **adequação às condições individuais, inclinações e idade dos alunos**.*¹⁷⁹

O curso de profissionalização procurava especializar os alunos em determinadas modalidades e atentar para as exigências do mercado de trabalho: *“[...] já era um tempo em que você chegava no circo e falavam assim: pago tanto. E não é assim que você trabalha, tem que ter o teu preço, o teu valor. Você é um artista, um profissional”*, afirmou Delisier quando perguntei se os professores ensinavam aos alunos questões relativas à profissão. As imagens a seguir (Figura 29) mostram algumas aulas de trapézio de voo, trapézio fixo, acrobacia de solo e tranca na ENC, no ano de 1982. Por intencionalidade, acaso ou falta de conservação, cabe mencionar que as fotografias de aulas que pude encontrar são apenas daquelas que envolvem diretamente as técnicas circenses.

¹⁷⁹ Brasil, Lei 7.044..., 1982. Grifo da autora.

FIGURA 29 – Aulas do curso de Iniciação às Artes Circenses (turma de 1982).



Fontes: Acervo ENC/ Acervo pessoal de Orlando Miranda. Montagem da autora.

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*"¹⁸⁰, e agora se preocupava em ensinar com mais cuidado. No relato da Comissão de Avaliação composta por Luiz Olimecha¹⁸¹, Omar Elliot Pinto¹⁸², Nelly Menezes Quadrado¹⁸³ e Axel Ripoll Hamer¹⁸⁴, 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.

¹⁸⁰ "Escola Nacional de Circo – as emoções e alegrias de uma vida errante". Reportagem do Jornal do Brasil, de 23 de março de 1984.

¹⁸¹ Assessor Responsável pela Área de Circo do INACEN

¹⁸² Assessora do INACEN, licenciada em Letras

¹⁸³ Assessora do INACEN, licenciada em Letras

¹⁸⁴ Assessor do INACEN, diretor teatral

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.

Tal pronunciamento parece 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 minha 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 de técnicas aprendidas 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 também a professora Edília Coelho Garcia, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro que, segundo Luiz Olimecha, contribuiu para a elaboração do projeto da ENC, principalmente em relação às leis e diretrizes para as quais a escola precisaria responder.

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.

A continuar as coisas como estão sinto crescer como uma perigosa bola de neve, é que, por dever de consciência, solicito à V. Sa. meu desligamento da Comissão de Avaliação da Escola Nacional de Circo, na qual procurei colaborar dentro do nível dos meus conhecimentos e da minha paciência.

Esses trechos, em tom semelhante à carta de avaliação, expressam o descontentamento da professora Omar e, ao mesmo tempo, sua impotência em relação à possibilidade de mudança da situação, principalmente 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. Em resposta a essa solicitação, foi designado o funcionário do INACEN Stanley Whibbe Livingstone para completar a Comissão de Avaliação da ENC.

3.3.1 Alegria e magia na escola do circo - a aula que as crianças nunca perdem¹⁸⁵

A primeira turma do curso de Iniciação à Arte Circense começou suas atividades no mês de maio de 1982. De acordo com o livro de matrículas, 168 alunos ingressaram no curso naquele ano. Eram crianças das mais diversas origens, filhos de pais e mães comerciantes, industriários, ferroviários, advogados, professores, trabalhadores da construção civil, secretários, bancários, enfermeiros, cabelereiros,

¹⁸⁵ Reportagem do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, de 15 de setembro de 1982.

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. Os números são bastante controversos, mas, 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. Esse fato parece corroborar com uma das intenções da criação da ENC, no sentido de ampliar o acesso às técnicas circenses para aqueles que não tinham, necessariamente, relação direta com o circo.

Se eram diversas as origens das crianças, mais diversas ainda eram suas heranças culturais e sua situação econômica: “*A turma é bastante heterogênea e o desnível cultural e intelectual muito acentuado*”¹⁸⁶. De acordo com o relato de Delisier, Walter e Luiz Olimecha, muitas famílias dos alunos enfrentavam dificuldades financeiras. Assim que as atividades começaram, não foram raras as ocasiões em que os professores e alguns pais com melhores condições econômicas compraram lanches e até mesmo alguma peça do uniforme para essas crianças¹⁸⁷. No ano de 1983, depois de uma visita da Ministra da Educação e Cultura, Esther de Figueiredo Ferraz, os alunos passaram a receber almoço ou lanche fornecidos pelo Instituto Nacional de Alimentação Escolar (INAE)¹⁸⁸.

Conforme relatou Delisier, nem todos os alunos matriculados procuravam a escola na intenção de se tornarem artistas. Muitos pais matricularam seus filho 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, sejam resultados das concepções antagônicas sobre a finalidade da ENC. Por isso, o regulamento de inscrições que passou a vigorar para os ingressantes, a partir de 1984, estipulou a idade mínima de 14 anos para

¹⁸⁶ Carta de avaliação de um professor de “Iniciação às Artes Cênicas”, *op. cit.*

¹⁸⁷ “Escola Nacional de Circo – arte em extinção vê nova luz. Jornal da Merk, de 20 de julho de 1985.

¹⁸⁸ Comunicado SBC/INACEN da primeira Exibição Pública dos alunos da ENC, de 27 de junho de 1983, p. 4.

ingresso no curso Regular Seriado de Arte Circense. A organização da escola entendeu que nessa idade os adolescentes construíam certas expectativas profissionais em relação à escola e não mais a viam como um espaço de lazer, para ocupar o tempo ocioso.

Luiz Olimecha já afirmava, em declaração ao Jornal, O Globo em 1982: *"Quero levar isto a sério. Não quero ter aquele garotão que vem aqui, aprende uma cambalhota e depois vai pra praia"*, o que comprova que a escola foi criada, efetivamente, para formar profissionais de circo.

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 mais 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 30 apresenta o convite de formatura, e também imagens dos números executados pelos alunos no espetáculo.

FIGURA 30 – 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 relatava: *“Mais de mil pessoas – principalmente artistas e representantes da categoria – estiveram na inauguração, que contou com todo o clima de um circo”* (INACEN, 1984, p. 7). Os números executados pelos formandos foram avaliados por uma banca examinadora composta por Paulo Seyssel¹⁸⁹, Clemente Hertel, Rolando Garcia¹⁹⁰ e Doracy Campos¹⁹¹.

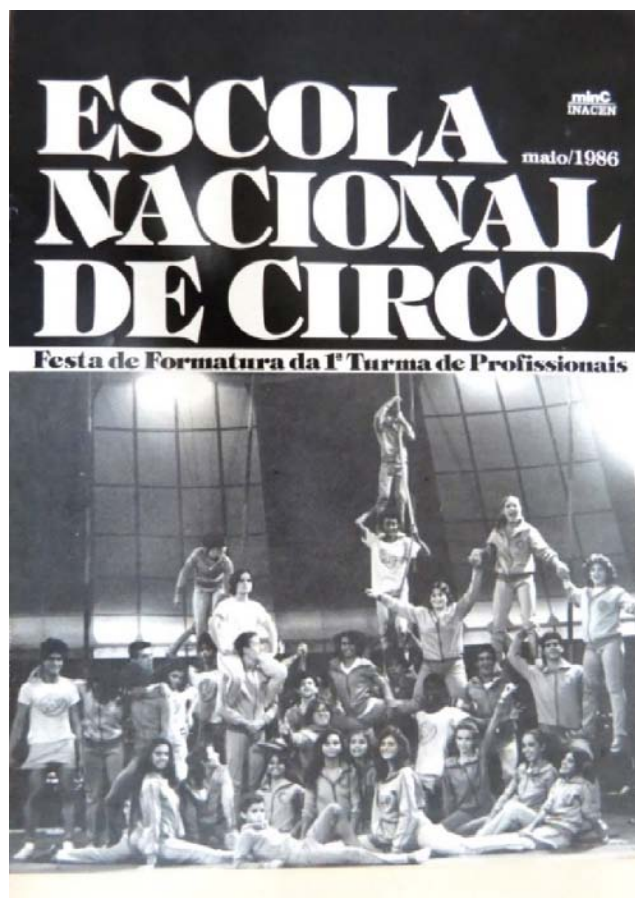
Dois anos se passariam até que 35 destes alunos pudessem finalmente se denominar “artistas formados”, com a festa de formatura da primeira turma de Profissionais da ENC que estampava novamente a Revista Institucional do INACEN de maio de 1986 (Figura 31).

¹⁸⁹ Também conhecido como palhaço Aleluia, irmão de Waldemar Seyssel, o Arrelia, também palhaço.

¹⁹⁰ Filho de Antolím Garcia, fundador do Circo Garcia.

¹⁹¹ Mais conhecido como palhaço Treme-Treme.

FIGURA 31 – Formatura da primeira turma de Artistas Profissionais da ENC, em edição especial da Revista Institucional INACEN, de maio de 1986.



Fonte: CEDOC/FUNARTE

Daquela turma temos Alex Coelho, que hoje é padre; Edson Silva voltou à escola atualmente na condição de professor e ainda encanta plateias com seu número de força, em parceria com Leon, senhor de 82 anos cheio de destreza. Temos, ainda, Ana Christina, conhecida no mundo circense como Toquinho, e que 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou no movimento da história, nas características das instituições circenses e no Estado brasileiro da década de 1970 encontrar elementos para explicar fatores que confluíram para a criação da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, em 1982. Uma vez analisadas as diversas fontes que compuseram o acervo desta pesquisa, em permanente diálogo com o referencial teórico que fundamentou as discussões por ora apresentadas, concluo-a defendendo a tese de que **as novas configurações nas formas de fazer e aprender a fazer circo, bem como os interesses do Estado brasileiro em fomentar políticas culturais capazes de difundir sua ideologia, foram condicionantes para o processo de criação da ENC.**

O primeiro desafio desta pesquisa foi encontrar e selecionar suas fontes. Esta etapa somente foi possível a partir da leitura de trabalhos acadêmicos e obras literárias, e com algumas conversas com sujeitos imersos no universo circense, reconhecendo nas mais diversas formas de comunicação e expressão uma fonte em potencial.

Conforme percorria os densos caminhos de um trabalho acadêmico e me aproximava da realidade empírica, percebi que seria incorreto afirmar que o capitalismo determinou e determina o modo de produção de uma companhia circense, assim como seria incorreto afirmar que a instituição circense se constituiu autônoma e independentemente desse. Assim, talvez o segundo desafio tenha sido abandonar a premissa de que alterações no modo de produção do circo seriam os únicos determinantes para o demanda por escolas profissionalizantes para artistas circenses entre as décadas de 1970/80, e buscar novas perspectivas de enxergar a realidade. O circo, como uma manifestação artística, não coube em classificações de modos de produção, mas não escapou ileso ao capitalismo brasileiro.

Em primeiro lugar, terrenos de localização privilegiada, outrora disponíveis para a montagem dos circos, agregaram valor comercial nos centros urbanos e não mais podiam ser utilizados para esse fim. Ao mesmo tempo, os desafios e as dificuldades dos modos de vida itinerante influenciaram diretamente no afastamento das crianças descendentes de famílias circenses do picadeiro. Algumas por vontade

própria, outras por precaução dos pais, foram enviadas à casa de parentes com residência fixa para facilitar seu acesso ao ensino formal, aspecto fundamental para a garantia de futuro. Ainda, a situação da economia nacional elevou o dólar a valores insustentáveis, dificultando aos circos a contratação de artistas estrangeiros. Sendo assim, a instituição circense começou a sofrer tanto com a falta de espaços adequados para se instalar, quanto com a escassez de artistas qualificados e conhecedores do trabalho e da vida no circo.

Em segundo lugar, o Estado brasileiro passava por um momento bastante peculiar: após anos de uma ditadura militar severa e violenta, era tempo de preparar a população para a abertura política, mas sob sólidas bases de segurança e desenvolvimento. Para tanto, as políticas de cultura passaram a se preocupar menos com a repressão, e mais com o direcionamento das manifestações artísticas. Como instrumentos de difusão ideológica, tornou-se ímpar fomentar ações que difundissem e contribuíssem na construção de um povo brasileiro adequado ao projeto de desenvolvimento nacional. Neste caso, o circo cumpria o papel de veicular espetáculos que evidenciassem certa brasilidade e, ao mesmo tempo, era uma manifestação artística que chegava a locais isolados, atingindo territórios nos quais tampouco as emissoras de rádio chegavam.

Além desses elementos, há de se considerar o protagonismo de agentes como os Ministros da Educação e Cultura Ney Braga (1974-1978) e Rubem Carlos Ludwig (1980-1982); o Diretor do Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda de Carvalho; o Secretário Geral do MEC, Coronel Sérgio Mário Pasquali; o circense, idealizador e primeiro direto da ENC, Luiz Franco Olimecha; a professora e assessora da FUNARTE, Omar Pinto Elliot, entre outros circenses e homens públicos que agregaram esforços para que a ENC fosse criada.

Não me coube, nesta tese, analisar com obstinação os impactos da criação da escola, a longo prazo, na solução para a falta de artistas brasileiros capacitados para o trabalho no circo. Tampouco tive a intenção de verificar a qualidade da formação por ela oferecida, ou a inserção dos egressos no mercado de trabalho e as condições desse trabalho na atualidade. Mas, quanto ao cotidiano pedagógico da escola, pude perceber que, apesar de propostas e um discurso que aparentava a aproximação entre o referencial teórico da educação e as práticas de ensino-aprendizagem de professores oriundos e forjados no universo circense, eram

permanentes as tensões entre formas distintas de compreender o processo de formação e a finalidade de ENC.

Por outro lado, a criação da ENC, e de outras escolas de circo a partir dos anos de 1980, contribuiu e continua contribuindo para a democratização e o acesso aos conhecimentos que até então estavam restritos ao povo do circo. Cabe destacar a crescente incorporação das práticas corporais circenses como conteúdo escolar, por exemplo, na Educação Física. Seja em função da diversidade de técnicas, ou ainda devido a sua potencialidade para superar as bases higienistas da área e dialogar pedagogicamente com a linguagem artística, o circo tem se tornado foco de discussão acadêmica e importante elemento de educação estética e de formação humana.

Advirto que as recorrências que me levaram aos condicionantes aqui elencados para a criação da ENC não devem ser encarados como a totalidade dos fenômenos em si. Na verdade, o que exponho são alguns aspectos que, na tentativa de apreensão do movimento da história, tive a perspicácia de perceber, o que não exclui outras possibilidades de interpretação e o surgimento de novos elementos, principalmente dada a diversidade das fontes.

Acredito, no entanto, que explicar a criação da ENC e a reordenação dos processos de formação dos artistas considerando as mudanças na organização e nos modos de produção da vida circense a partir da segunda metade do século XX, bem como a sua relação com o Estado brasileiro da época, 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 sensaboria de noites sempre iguais.
PARA ONDE A LONA FOR, VAI UM SONHO!*¹⁹²

¹⁹² Torres, 1998, p. 24.

REFERÊNCIAS GERAIS

- ANASTÁSIEV, A. Stanislávski y el circo (1962). In.: LITOVSKI, A (Org). **El Circo Soviético**. Moscou: Editora Progresso, 1975.
- ANTUNES, R. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 8ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2002.
- BAKHTIN, M. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rabelais. 8ª Ed. São Paulo: HUCITEC, 2013.
- BAKHTIN, M. (Volochnikov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 16ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.
- BARTHOLO, R. Respeitável Público – os bastidores do fascinante mundo do circo. São Paulo: Elevação; Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 1999.
- BETTI, M. Cultura Corporal e Cultura Esportiva. **Revista Paulista de Educação Física**, v. 7, n. 2, p. 44-51, 1993.
- BOLOGNESI, M. F. O corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 24, p. 101-112, 2001.
- _____. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. Philip Astley e o Circo Moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. **O Percevejo**, v. 1, n. 1, p. 1-13, 2009.
- BORGES, N. A Doutrina da Segurança Nacional e os Governos Militares. In.: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Orgs.). **O Brasil Republicano** – o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 13-42.
- BRITTO, D. F. A arte como expressão do homem em sociedade: identidade, singularidade e silêncio. **Revista Fafibe On Line**, ano VI, n. 6, p. 110-121, 2013.
- BRASIL. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Diretório dos Grupos de Pesquisa. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/web/dgp>. Acesso em 11 de novembro de 2015.
- CASTELLANI FILHO, L. **Educação Física no Brasil**: a história que não se conta. 19ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- CASTRO, A. V. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO, A. V. **A arte do insólito**. Disponível em: <http://culturadigital.br/setorialcirco/>, de 26 de julho de 2010.
- Circonteudo. Disponível em: www.circonteudo.com.br. Acesso em 17 de junho de 2012.

COHN, G. Problemas da Industrialização no século XX. In.: MOTA, C. G. (Org.). **Brasil em Perspectiva**. 12ª Ed. São Paulo, Rio de Janeiro: DIFEL, 1981, p. 283-316.

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.

DAMASCENO, A. **Palco, salão e picadeiro em Pôrto Alegre no século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1956.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Brasil: Coletivo Periferia, 2003.

DUARTE, R. H. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. 1993. Tese (Doutorado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 1993.

FERREIRA, M. F. N. **No vertiginoso picadeiro soviético**. REPERTÓRIO: Teatro & Dança, ano 13, n. 15, p. 17-24, 2010.2.

_____. **A metáfora de Bogatyr**: o corpo acrobata e a cena russa do início do século XX. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2011.

FEVRALSKI, A. Moscu em Llamas: Mayakóvski y el circo (1940). In.: LITOVSKI, A (Org). **El Circo Soviético**. Moscou: Editora Progresso, 1975.

_____. Meyerhold y el circo (1963). In.: LITOVSKI, A (Org). **El Circo Soviético**. Moscou: Editora Progresso, 1975.

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.

FONSECA, M. A. B. **Serafim Ponte Grande....**: o mundo enquanto circo. 1978. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Universidade de São Paulo, SP, 1978.

HOLLANDA, B. B. B. Futebol, arte e política: a catarse e seus efeitos na representação do torcedor. **Organizações & Sociedade**, v. 16, n. 48, p. 123-140, 2009.

HOBBSAWM, E. **A Era das Revoluções**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

JENNINGS, G. **O Circo** – as aventuras de um circo viajando pela Europa do século XIX. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

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.

KUENZER, A. Z. **Educação e trabalho no Brasil**: o estado da questão. Brasília: INEP; Santiago: REDUC, 1991.

LARA, C. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LIMA, M. F. **Roque Spencer Maciel de Barros**: pensamento e intervenção na Reforma Universitária de 1968. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2005.

LIMA SOBRINHO, B. Desde quando somos nacionalistas? **Cadernos do Povo Brasileiro**, v. 24. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

LOBO, L.; CASSOLI, T. Circo social e práticas educacionais não-governamentais. **Psicologia & Sociedade**, v. 18, n. 3, p. 62-67, 2006.

LOBO NETO, F. J. S. (org.). Locke e a Educação do Gentil-Homem. Trechos da obra "**Alguns pensamentos sobre a educação**", de John Locke, s. d.

LOCKE, J. Segundo Tratado sobre o Governo. In.: LOCKE, J. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

LOPES, D. C. **A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Departamento de Artes Cênicas. Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2015.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética Marxista**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **Arte e Sociedade** – escritos estéticos 1932-1967. Org. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2009.

_____. **Para uma Ontologia do Ser Social I**. São Paulo: Boitempo, 2012.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no Pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: EDUNESP/HUCITEC, 2003.

MARX, K. **Glosas Críticas Marginais ao artigo "O Rei da Prússia e a Reforma Social". De um Prussiano (1844)**. Tradução de Ivo Tonet. Disponível em: The Marxist Internet Archives (<https://www.marxists.org/>). Acesso em 2016.

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

_____. **Textos sobre a educação e o ensino**. Campinas, SP: Navegando, 2011.

MOREIRA, A. Mercados Populares ou Camelódromos: nascimento e variações de um objeto arquitetônico. II Colóquio (Inter)Nacional sobre o comércio e cidade: uma relação de origem. **Anais...** Universidade de São Paulo, SP, 17 a 19 de março de 2008.

NETTO, J. P. **Introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PINTO, A. V. **Ideologia e desenvolvimento nacional**. MEC – Instituto Superior de Estados Brasileiros. Rio de Janeiro, 1959.
- 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.
- RANGEL, R. Os polos da Revolução Russa como alicerces da contemporaneidade teatral: a vanguarda *na* arte e a vanguarda *da* arte. **O Mosaico** – Rev. Pesquisa em Artes/FAP, Curitiba, n.3, p.1-19, jan./junho. 2010.
- RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- RIPELLINO, A. M. **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RUIZ, R. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- ROUSSEAU, J-J. **Emílio ou Da Educação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- SAVIANI, D. Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos. **Revista Brasileira de Educação**, v. 12, n. 34, 2007.
- _____. **Sistema Nacional de Educação e Plano Nacional de Educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2014.
- SILVA, A. M. Corpo e diversidade cultural. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, n. 23, v. 1, p. 87-98, 2001.
- 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.
- _____. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do século XX**. 2003. Tese (Doutorado em História). Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.
- _____. **Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.
- _____. **O trabalho circense infantil na legislação brasileira** – primeira metade do século XX. Disponível em: www.circonteúdo.com.br, publicado em 19 de agosto de 2013.
- SILVA, E.; ABREU, L.A. **Respeitável Público...** O circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- 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.

SMITH, A. **A Riqueza das Nações** – investigação sobre sua natureza e suas causas (Vol. II). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SOARES, C. L. Educação Física Escolar: Conhecimento e Especificidade. **Revista Paulista de Educação Física**, supl. 2, p. 6-12, 1996.

_____. **Imagens da Educação no Corpo**. Campinas: Autores Associados, 2002.

_____. **Educação Física: Raízes Européias e Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2004.

SODRÉ, N. W. Quem é o Povo Brasileiro? **Cadernos do Povo Brasileiro**, v. 2. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

SOUZA, M. G. A gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultura de esquerda”. In.: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, junho de 2011. **Anais...** São Paulo, junho de 2011, p. 1-23.

SUBTIL, M. J. D. Marxismo, arte e educação: as potencialidades de humanização pela educação artística. In: SCHLESENER, A. H.; MASSON, G.; SUBTIL, M. J. (orgs). **Marxismo(s) e educação**. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2016.

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

TRÓTSKI, L. **Cultura e Socialismo**. (1926-27). Disponível em: <http://www.marxismo.org.br>. Tradução de Fabiano Adalberto, publicado em 21 de setembro de 2013.

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

VIANA, W. L. **Portinari menino e o circo**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008.

LEIS, DECRETOS, PORTARIAS

Ano	Item	Tipo	Descrição
1927	17.943-A	Decreto	Constituiu o Código de Menores, de 12 de outubro
1943	5.452	Decreto-Lei	Consolidação das Leis Trabalhistas, de 01 de maio
1968	AI-I	Ato Institucional	São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências.
1971	5.692	Lei	Fixa diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus e dá outras providências.
1975			Política Nacional de Cultura.
1978	81.454	Decreto	Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério de Educação e Cultura e dá outras providências
1978	6.533	Lei	Regulamenta a profissão de artista e técnico de espetáculo
1978	82.385	Decreto	Regulamenta a Lei 6.533
1981	626	Portaria	Aprova o Regimento Interno da SEC
1981	627	Portaria	Aprova o Estatuto da FUNARTE
1981	628	Portaria	Cria o INACEN
1982	7.044	Lei	Altera o dispositivo da Lei n. 5.692/71, referente à profissionalização em 2º grau
1982	11	Portaria	Cria a Escola Nacional de Circo, em 05 de maio
1982		Regimento	Regimento Interno do INACEN
1985	91.144	Decreto	Cria o Ministério da Cultura
1987	94.347	Decreto	Aprova o Estatuto da FUNARTE
1988	95.675	Decreto	Aprova o Estatuto da FUNDACEN

APÊNDICE A – Descrição dos materiais e documentos consultados

Data	Descrição	Órgão	Pág.	Acervo
06/05/77	Minuta - Deliberações da reunião sobre o projeto Circo	FUNARTE	1 fl.	CEDOC FUNARTE
20/10/77	Projeto Circo Nacional	MEC	3 fls	CEDOC FUNARTE
25/11/77	Memo 294 - Solicitação de pagamento à Luiz Franco Olimecha como assessor para assuntos de circo	SNT	1 fl.	CEDOC FUNARTE
01/11/78	Estabelece a comissão de habilitação e licitações para a construção e reforma da Praça de Circo	SNT	1 fl.	CEDOC FUNARTE
08/01/79	Of. 093 - Autorização para início das obras do complexo circense	SNT	1 fl.	CEDOC FUNARTE
05/02/79	Of. 092 - Solicitação de remoção de uma árvore	SNT	1 fl.	CEDOC FUNARTE
23/02/79	Documento com as especificações para a construção da Praça do Circo - interno e externo	SNT	16 fls	CEDOC FUNARTE
25/06/79	Convocação aos empresários circenses para reunião no SNT	SNT/SAC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
17/01/80	Of. 034 - Solicitação à prefeitura do Rio de Janeiro de doação de faixa de terreno	SNT	1 fl.	CEDOC FUNARTE
12/02/81	Relatório dos prejuízos causados pelo temporal de outubro de 1980	SNT	1 fl.	CEDOC FUNARTE
10/09/81	Projeto Escola Circense	SNT	4 fls	CEDOC FUNARTE
17/02/82	Of. 030 - Pedido de auxílio para a cessão do terreno anexo à ENC	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
19/03/82	Of. 01 - propõe a criação da ENC e dá outras determinações	INACEN SEC/MEC	2 fls	CEDOC FUNARTE
26/03/82	Portaria 08 - Cria a Comissão de estudo para implantação da ENC, composta por Luiz Franco Olimecha, Omar Elliot Pinto, Nelly Menezes Quadrado e Axel Ripoll Hamer	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
03/05/82	Convite a imprensa para conhecer a ENC	SBC/INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
04/05/82	Parecer 01 - Relato da Comissão de Avaliação e recomendação de criação da ENC	INACEN	4 fls	CEDOC FUNARTE
05/05/82	Edital 03/82 - Regulamenta as Inscrições para o curso de Iniciação às Artes Circenses da ENC	SBC/INACEN	3 fls	CEDOC FUNARTE
11/05/82	Comunica que o Ministro Rubem Ludwig estará na ENC dia 13 de maio de 1982, para sua inauguração	SBC/INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
11/05/82	Of. 163 - Solicita a Kibon a possibilidade de oferecer sorvetes na festa de inauguração da ENC	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
11/05/82	Of. 164 - Solicita a Coca-cola a possibilidade de oferecer refrigerantes na festa de inauguração da ENC	INACEN	2 fls	CEDOC FUNARTE
13/05/82	Ata de criação da ENC	SBC/INACEN	2 fls	CEDOC FUNARTE
18/05/82	Circo Escola Nacional - sobre a ENC, a inauguração, os professores	SBC/INACEN	3 fls	CEDOC FUNARTE
27/05/82	Of. 204 - Solicita a empresa Johnson e Johnson materias de primeiros socorros como gaze, algodão, esparadrapo e outros	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
28/05/82	Of. 203 - Solicita a empresa Eli Lilly do Brasil produtos farmacêuticos como merthilate e outros	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE

maio de 1982	Informativo MEC sobre a inauguração da ENC	MEC	3 fls.	CEDOC FUNARTE
01/10/82	Circular 01/82, com orientações aos responsáveis pelas crianças que iniciam as atividades na ENC	SBC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
18/10/82	Lei 7.044, referência para a elaboração do projeto pedagógico, com apontamentos da professora Omar Pinto Elliot	MEC	7 fls	CEDOC FUNARTE
16/11/82	ENC abre curso para atores e bailarinos	SBC/INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
03/03/83	Edital 09/83 - Regulamenta as Inscrições para o curso de Iniciação às Artes Circenses da ENC	SBC/INACEN	4 fls	CEDOC FUNARTE
10/03/83	Escola Nacional de Circo abre inscrições para seu segundo curso de iniciação em artes circenses	SBC/INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
17/05/83	Convite para oficina de atores na ENC	SBC/INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
27/06/83	Convite oficial para a primeira exibição pública dos alunos da ENC	SBC/INACEN	4 fls	CEDOC FUNARTE
01/07/83	Folder convite para a primeira exibição pública dos alunos da ENC, no dia 04 de julho de 1983	ENC	2 fls	CEDOC FUNARTE
09/09/83	Entrega do Troféu Mambembe de Teatro na ENC	INACEN	4 fls	CEDOC FUNARTE
01/10/83	Folder convite para uma Tarde de Circo na ENC - Fundação Uranus	INACEN / Fundação URANUS	4 fls	CEDOC FUNARTE
22/02/84	Portaria 06 - Aprova o Regulamento Interno da ENC do SBC	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
23/02/84	Regulamento Interno da Escola Nacional de Circo do Serviço Brasileiro de Circo	INACEN	9 fls	CEDOC FUNARTE
18/06/84	Comunicado e Luiz Olimecha, em resposta à solicitação de Orlando Miranda de aulas de História das Artes Cênicas e das Artes Circenses, esclarecendo sobre as proximidades de conclusão do curso de Iniciação	ENC/SBC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
19/06/84	Regulamento Interno da Escola Nacional de Circo do Serviço Brasileiro de Circo	INACEN	8 fls	CEDOC FUNARTE
01/08/84	Lista de Formandos, com 35 nomes que ingressaram em 1982	ENC/INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
01/08/84	Certificado de Conclusão do curso de Iniciação em Artes Circenses de Ademilson Baptista da Silva	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
01/08/84	Convite da Festa de Formatura da 1ª Turma de Iniciação	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
01/08/84	Comunicado sobre a formatura da primeira turma de iniciação às artes circenses, que aconteceu em 22 de agosto de 1984	INACEN	2 fls	CEDOC FUNARTE
01/08/84	Folder convite para a formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses	ENC	6 fls	CEDOC FUNARTE
15/08/84	Experiência Pioneira	SBC/INACEN	2 fls	CEDOC FUNARTE
15/08/84	Documento convite para a formatura da primeira turma de Iniciação às Artes Circenses (Exército, presença nacional)	SBC/INACEN	6 fls	CEDOC FUNARTE
agosto de 1984	Edição especial da Revista INACEN - Reportagem completa sobre a primeira turma de iniciação às artes circenses a se formar na ENC	INACEN	16 fls	CEDOC FUNARTE
09/10/84	Convite para o espetáculo de Dia das Crianças na ENC (Brasil: independência. Liberdade, ordem e progresso)	SBC/INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE

11/10/84	Rascunho do Memo 206, que solicita ao Presidente do INACEN que seja recolhido 1% da renda dos espetáculos dos alunos da ENC para despesas da formatura	ENC/SBC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
22/10/84	Alunos da Escola Nacional de Circo fazem espetáculo único em São Paulo	SBC/INACEN	2 fls	CEDOC FUNARTE
23/10/84	Autorização para se apresentar na entrega do Troféu Mambembe, no Circo Vostok em São Paulo	ENC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
23/10/84	Informe aos pais sobre apresentação na entrega do Troféu Mambembe, no Circo Vostok em São Paulo	ENC/SBC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
27/11/84	Solicitação de informações - Embaixador da URSS	CENACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
28/11/84	Papai Noel vira artista de circo - convite para espetáculo natalino com alunos da ENC e artistas do Circo Garcia (19 de novembro: dia da bandeira. A lembrança da pátria nos une)	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
18/12/84	Carta de Cumprimentos de Sérgio Pasquali ao diretor da ENC, pela apresentação realizada em Brasília	pessoal	2 fls	CEDOC FUNARTE
18/03/85	Edital 04/85 - Regulamenta as Inscrições para o curso Regular Seriado da ENC	SBC/INACEN	3 fls	CEDOC FUNARTE
25/03/85	Solicitação de Pagamento à Tonio Carvalho (Antônio Carlos dos Santos Carvalho), referente às aulas de noções básicas de Artes Cênicas e Circenses	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
01/05/85	Pedido de desligamento da profa. Omar Elliot Pinto da Comissão de Avaliação	CENACEM	3 fls	CEDOC FUNARTE
31/05/85	Portaria 08 - Designa Stanley Liningstone membro da Comissão de Avaliação da ENC	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
03/07/85	Ata de reunião pedagógica da ENC	ENC/SBC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
07/11/85	Pela primeira vez em Curitiba os alunos da Escola Nacional de Circo do INACEN	SBC/INACEN	3 fls	CEDOC FUNARTE
01/05/86	Folder convite da Festa de Formatura da 1ª Turma de Profissionais	ENC	2 fls	CEDOC FUNARTE
agosto de 1984	Edição especial da Revista INACEN - Reportagem completa sobre a formatura da primeira turma de artistas profissionais da ENC	INACEN	9 fls.	CEDOC FUNARTE
12/09/88	Regulamento Curso de Reciclagem	ENC/IC FUNARTE	5 fls	CEDOC FUNARTE
21/12/88	Circo Fratellini vem ao Rio de Janeiro	FUNARTE	2 fls	CEDOC FUNARTE
Sem data	Livro de Matrícula dos alunos do Curso de Iniciação à Arte Circense da Escola Nacional de Circo do Serviço Brasileiro de Circo do INACEN-MEC, ingressantes em 1982/83	ENC	47 fls	Acervo ENC
	Certificado de conclusão do Curso de Arte Circense	ENC	1 fl.	Acervo ENC
	Sobre a Escola Annie Fratellini		4 fls	CEDOC FUNARTE
	Avaliação do trabalho realizado na ENC, nas aulas de Iniciação às Artes Cênicas		5 fls	CEDOC FUNARTE
	Ficha de Avaliação de Alex Coelho Sampaio	ENC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
	Ficha de Avaliação de Andréa Cristina Pinheiro Salles	ENC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
	Ficha de Avaliação de Cláudia Ferreira Assimos	ENC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
	Ficha de Avaliação de Luiz Carlos Gomes da Silva Filho	ENC	1 fl.	CEDOC FUNARTE

Ficha de Inscrição não preenchida	ENC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
Documento de Olimecha comentando sobre o projeto que se consolidará, uma vez que a prefeitura do Rio de Janeiro cedeu o terreno necessário.	SBC/INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
Fotos da Maquete do Circo Escola Nacional	INACEN	3 fls	CEDOC FUNARTE
Pedido de Legalização da ENC		7 fls	CEDOC FUNARTE
Previsão Orçamentária do SBC para o ano de 1983	SBC/INACEN	6 fls	CEDOC FUNARTE
Rascunho - desenho estrutural		1 fl.	CEDOC FUNARTE
Rascunho1		1 fl.	CEDOC FUNARTE
Rascunho Boletim		1 fl.	CEDOC FUNARTE
Rascunho Certificado de Conclusão do Curso		1 fl.	CEDOC FUNARTE
Rascunho - Organização das Turmas		1 fl.	CEDOC FUNARTE
Resumo de Processo	INACEN	1 fl.	CEDOC FUNARTE
Resumo de Processo	MEC	1 fl.	CEDOC FUNARTE
Anotações Omar - reuniões 24/07/1984; 30/07/1984; 14/03/1985; 25/06/1985;		4 fls	CEDOC FUNARTE
Histórico da proposta e da ENC	INACEN	4 fls	CEDOC FUNARTE
Descrição do Uniforme	ENC/SBC	1 fl.	CEDOC FUNARTE

APÊNDICE B – Síntese das reportagens analisadas

Data	Jornal	Local	Título da Reportagem	Resumo
01/11/77	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	Ney Braga ouve relatórios sobre projetos de apoio do MEC aos setores culturais	Reunião com representantes. Preocupação principalmente com o teatro de revista, o circo, os seriados para TV e a MPB. Presidente da Embrafilme afirmou que em 30 dias começam a rodar os seriados brasileiros, em substituição aos estrangeiros. À Orlando Miranda, pediu pressa na construção da Escola de Circo.
22/04/78	Folha de São Paulo	São Paulo	Uma chance para os pobres circos do Brasil	SNT pretende criar circos e escolas de circo nas principais cidades brasileiras. O primeiro será na Praça da Bandeira, no Rio. É preciso contar com o apoio dos Estados. Um dos objetivos é possibilitar que os circos menos ricos tenham espaço para se instalar, sem pagarem os aluguéis altíssimos dos terrenos.
18/05/78	Jornal de Brasília	Distrito Federal	MEC já tem planos para formar pessoal de circo	O circo está sofrendo com falta de profissionais qualificados, principalmente nas áreas de equilíbrio, acrobacia, salto, trapézio e doma de animais. Em 45 dias o MEC deve inaugurar o Circo Nacional e a Escola Circense, no Rio. O SNT está fazendo um levantamento das principais dificuldades dos circos no Brasil, e conta com a assessoria de Luiz Olimecha. Esses projetos deverão ter efeito multiplicador em outros Estados. Público para o circo não falta, é preciso formar artistas.
18/05/78	Luta Democrática	Rio de Janeiro	Circo recebe forte apoio governamental	Evidencia a falta de profissionais circenses, realidade diagnosticada pelo SNT. O SNT ainda está fazendo uma investigação com aproximadamente 300 circos no Brasil, para identificar suas maiores dificuldades. Além disso, Olimecha cita a dificuldade em contratar artistas estrangeiros, pois tem se tornava inviável o pagamento em dólar. Platéia não falta para o circo no Brasil, mas é preciso formar artistas de qualidade no país (Olimecha). A lona está sendo fabricada em São Paulo, e é de excelente qualidade. Afirma Orlando Miranda que o projeto da ENC "faz sentido dentro de uma política global de apoio e desenvolvimento dos circos que queremos deflagrar no país".
18/05/78	Tribuna da Imprensa	Rio de Janeiro	Circo vai ter escola. Estão faltando até domadores de leões	Faltam profissionais qualificados no Brasil, e está muito difícil para os circos contratarem artistas estrangeiros, pois não tem recursos para pagar em dólar. Orlando Miranda garante que em breve a escola de circo será inaugurada e resolverá esse problema.
20/05/78	Diário do Grande ABC		SNT inicia política de amparo ao circo	O circo está sofrendo com falta de profissionais qualificados. O SNT está fazendo um levantamento dos circos existentes e suas maiores dificuldades, condições de trabalho, para elaborar políticas de apoio. Segundo Olimecha, devido à alta do dólar não é possível contratar artistas estrangeiros. Os investimentos no Circo Nacional giram em torno de Cr\$ 4 milhões, e haverá uma escola junto ao circo. Ao apresentar a maquete à Ney Braga, Orlando Miranda menciona uma "política global de apoio e desenvolvimento dos circos que queremos deflagrar no Brasil"

21/05/78	Jornal de Santa Catarina	Blumenau	SNT cria o Circo Nacional para a platéia brasileira	Idem Jornal de Brasília (18/05/1978)
28/05/78	O Globo	Rio de Janeiro	O CIRCO-ESCOLA DO SNT - Em julho, uma nova esperança para o circo brasileiro	O circo está desaparecendo: concorrência de outros meios de entretenimento, falta de espaço físico e de artistas - os herdeiros estão se tornando operários. Orlando Miranda menciona a necessidade de uma política nacional para os circos, que quase nada receberam de apoio do governo até o momento. A reportagem fala sobre o complexo circense, que abrigará a lona, alojamentos e a escola. Sobre a escola, comenta que o número em que o filho admira o pai e com ele aprende já está esgotado. É preciso formar profissionais qualificados, afirma Olimecha. A escola será aberta a todos, entre 12 e 17 anos, mas com preferência a filhos de artistas e crianças e adolescentes de instituições sociais. "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" (Olimecha). O circo Bartholo fará a temporada de abertura do Circo Nacional. O circo é um excelente campo de trabalho. Os circos que passarem pela Praça da Bandeira também serão espaço de aprendizagem para os alunos, quanto aos animais, a escola poderá utilizar os do Jardim Zoológico. Serão três temporadas por ano. Para Antolin Garcia, o Circo Nacional será importante, pois será um espaço distribuído com equidade e evitará disputas. Além disso, seria importante uma escola para alfabetizar os filhos dos circenses. Para ele, a maior dificuldade será encontrar professores, pois no Brasil "todos os artistas estão ultrapassados". (ruim de ler)
30/05/78	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	É na escola que se vai aprender a ser de circo	Legenda da foto menciona que as crianças que fazem fila em frente ao circo poderão, em breve, realizar seu sonho de fazer parte desse mundo. Reportagem intelegível
14/01/79	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	SNT abre 1º de uma rede de 25 circos	Até março devem estar concluídas as obras do circo permanente, na Praça da Bandeira. O material já foi adquirido, por aproximadamente Cr\$ 10 milhões, e aguarda em um depósito até as obras de demolição da antiga garagem do MEC serem concluídas. Em prédio anexo será construída uma escola de circo. Orlando Miranda afirma que o espaço será para o circo e poderá ser alugado por companhias por preços mais acessíveis. Em períodos vagos poderá também ser utilizado para espetáculos de dança.

25/03/79	Correio do Povo	Porto Alegre	Escola de Circo: sonho antigo vira realidade	Escola de Circo patrocinada pelo SNT, com proposta de Orlando Miranda e assessoria do ex-trapezista Luiz Olimecha. Constatação de que o circo desperta interesse do público, mas sofre com dificuldades. A principal delas, segundo Olimecha, é a falta de terrenos bem localizados. O espaço, além da escola, será uma alternativa para circos com dificuldades em alugar bons terrenos. Os professores serão ex-artistas; a prioridade de matrículas para filhos de artistas, e crianças de fundações estatais. O primeiro curso será para formação de trapezista, acrobata, domador e tratador de animais, conforme apontou a necessidade do mercado. A inspiração vem do "Pequeno tratado de ginástica acrobática", de Raul Olimecha (1924). Na parceria com Orlando Miranda foi realizado o anteprojeto. Marcos Flaksman assina a arquitetura em concreto, e Olimecha a parte da lona. Ney Braga e Euro Brandão apoiaram a proposta com entusiasmo. O circo já está pronto, com 50m de diâmetro, picadeiro de 13m, "Embora pareça tão difícil erguer uma estrutura circense, mesmo para arquitetos, que não conseguem entendê-la, ela é a coisa mais simples para aqueles que passaram a vida fazendo isso, pois é um segredo que passa de pai para filho", diz Olimecha. A acústica dos circos também é um mistério que desafia os especialistas. Olimecha fala ainda do sonho do SNT de ter um terreno para o circo em cada grande cidade, sobre as dificuldades do trabalho e da aposentadoria, pois o INPS só considera o trabalho a partir dos 14 anos, mas a vida profissional do artista começa e termina cedo. Apesar da lei, as escolas colocam empecilhos para receber as crianças circenses, as mulheres trabalham muito, e as seguradoras não fazem seguro de vida de artistas, ou o fazem com exigências exorbitantes. A reportagem traz ainda uma pequena história da família Olimecha, de seu avô, japonês casado com uma Uruguaia, que veio para o Brasil, sobre o preconceito com o circo e a intenção de Olimecha de criar mais oportunidades para os circenses. "Circo ainda é a melhor forma de comunicação em massa", ele afirma.
30/03/79	Diário do Grande ABC		Escola de Circo quer terreno da prefeitura	Desabafo de Orlando Miranda, irritado com a prefeitura do Rio, que se negou a doar parte de um terreno para cumprir o papel de "desafogo" para o público, quando saísse do circo. Cita ainda aspectos da construção do Circo Nacional, avaliado em aproximadamente 11 milhões de cruzeiros, Luis Olimecha como o principal idealizador do projeto, pesquisa de mercado para selecionar técnicas que terão prioridade na escola, e alguns possíveis professores: Lulu Azevedo, Bernardo Farfan, Zoltan Gurany.
30/03/79	Jornal de Brasília	Distrito Federal	SNT quer terreno ou não tem circo	A prefeitura do Rio, se negou a doar parte de um terreno para cumprir o papel de "desafogo" para o público, quando saísse do circo. Cita ainda aspectos da construção do Circo Nacional, avaliado em aproximadamente 11 milhões de cruzeiros, Luis Olimecha como o principal idealizador do projeto, pesquisa de mercado para selecionar técnicas que terão prioridade na escola, e alguns possíveis professores: Lulu Azevedo, Bernardo Farfan, Zoltan Gurany.

30/03/79	O Estado de São Paulo	São Paulo	Escola Nacional de Circo corre o risco de não sair dos projetos	Reportagem sobre a negativa da Prefeitura do Rio em doar o terreno anexo ao terreno doado pelo MEC, para a consolidação das obras do Circo Nacional e da Escola. Orlando Miranda afirma que se não houver mudança na postura da prefeitura, vai levar o projeto para outra cidade. Menciona ainda que a proposta da escola será atender, preferencialmente, artistas e filhos de artistas circenses entre 12 e 17 anos, e menores da FUNABEM, mas estará aberta à todos. As matérias ensinadas estarão pautadas em uma pesquisa de mercado realizada por Olimecha, para identificar as maiores deficiências no circo brasileiro. Os professores também já estão sendo selecionados por Olimecha, entre artistas de renome no cenário circense do país.
31/03/79	Tribuna da Imprensa	Rio de Janeiro	SNT diz que escola de circo poderá ir para outra cidade	Fala sobre a negativa da prefeitura em ceder uma faixa de terreno a escola, mas justifica que há obras no local, e irá reestudar a solicitação do SNT. Orlando Miranda se diz preocupado e pretende levar a proposta à outra cidade, caso o problema não seja resolvido. A faixa de terreno é indispensável para saída de emergência do complexo circense, garantindo a segurança do público.
05/04/79	O Globo	Rio de Janeiro	Inauguração do Circo Nacional em no máximo três meses	O Circo Nacional, previsto para julho do ano anterior, será inaugurado. Segundo Orlando Miranda a obra está sendo planejada para não interferir nos serviços de bombeiros e do DETRAN. O Circo Nacional será ocupado por três companhias ao ano, cada uma por três meses, sob o aluguel de 8% de sua renda bruta. A proposta do Circo Nacional inclui também uma escola, e a possibilidade dos alunos estagiarem no Circo Nacional. A escola funcionará no próprio circo, atendendo preferencialmente artistas e filhos de artistas circenses entre 12 e 17 anos, menores da FUNABEM e FEEM. Anexo ao circo será construído um prédio com alojamentos para as famílias circenses, restaurante e salas de aula.
03/06/79	O Dia	Rio de Janeiro	SNT tem circo permanente e convoca empresários	Convocação do SNT aos empresários circenses para uma reunião a ser realizada no 04/06 no Teatro Glauce Rocha (prédio do SNT). O objetivo da reunião é discutir critérios para a ocupação do Circo Nacional em sua temporada de estréia, a partir de agosto. Além de mencionar as características e a capacidade de 4 mil pessoas, a convocação ainda aponta que o próximo passo é a construção da ENC, junto ao Circo Nacional, para a consolidação de um espaço de formação e treinamento de artistas.
07/06/79	A Tribuna	Niterói	SNT convoca circos para traçar metas	Convoca empresários circenses que vivem no Brasil para estabelecer critérios de ocupação do circo permanente, na Praça da Bandeira, e discutir a criação da ENC
15/06/79	Diário de Pernambuco	Recife	SNT convoca empresários circenses	Convoca empresários circenses que vivem no Brasil para estabelecer critérios de ocupação do circo permanente, na Praça da Bandeira, e discutir a criação da ENC. Reunião será no dia 02 de julho às 16 horas, no Teatro Glauce Rocha. O SNT também percebe a necessidade de uma escola junto ao Circo Nacional.
02/07/79	Última Hora	São Paulo	Empresários debatem a ocupação do circo	Na data de hoje os empresários circenses brasileiros e radicados no Brasil discutem critérios para a ocupação do Circo Nacional, cuja inauguração está prevista para daqui a 90 dias. A nota menciona ainda a construção de um prédio que abrigará a escola de circo, junto ao Circo Nacional, empreendimento necessário para a formação de artistas no país.

12/12/80	O Liberal	Belém, PA	Escola de Circo vive mais uma promessa de funcionar	Denuncia mais um adiamento na inauguração da escola, em estado de destruição em meio a um matagal. Orlando Miranda acredita que em três meses será inaugurada, mas Olimecha, mais otimista, aponta para janeiro. Desde 1977, muitos imprevistos: primeiro, se livrar do material que estava lá, pois o espaço servia como garagem do MEC. Depois, a prefeitura do Rio de Janeiro demorou a ceder parte de um terreno ao lado da garagem, necessário para a consolidação do projeto. Em 1979, a carreta que trazia parte do material do circo tombou. Em maio o circo estava de pé, mas três meses depois um ventaval destruiu tudo. "Não é falta de verba porque já está tudo comprado, e nem falta de planificação. Também não há falta de pessoal interessado na escola, que já conta com 300 alunos. Quando está se levantando a lona, vem o vento e desmorona tudo, é azar mesmo." (Orlando Miranda)
21/12/80	O Globo	Rio de Janeiro	Olimecha: Circo Nacional fica pronto até o carnaval	Projeto criado por Orlando Miranda, Luiz Olimecha, o diretor da FUNARTE Roberto Barreiras, e Ruy Bartholo. Desde 1977, quando começaram o projeto, houve vários incidentes: obras do metrô impediram a continuação das obras em 1978; a carreta que transportava parte do material tombou; um temporal destruiu parte da lona, as estruturas de ferro e madeira; ainda, o SNT ajudou o Circo London, que foi destruído com o temporal. Mas Olimecha garante que até o Carnaval o Circo Nacional será inaugurado. A reportagem menciona ainda os custos do projeto, e Olimecha garante que o material necessário já foi adquirido e está guardado. De um dos lados do terreno haverá espaço para a administração e organização do circo que ocupar o espaço. Do outro lado será construída a escola de circo, com cursos de iniciação e profissionalizantes. Para Olimecha, o complexo resolverá dois dos principais problemas enfrentados pelo circo: a falta de espaço e a falta de profissionais qualificados.
20/04/82	O Globo	Rio de Janeiro	Na Praça da Bandeira - O maior circo do Brasil pra quem quer ser artista de circo	O circo volta a Praça da Bandeira, e também uma escola para formar aqueles que sonham em fazer parte de uma troupe. Reportagem com Olimecha. Fala de sua obstinação em criar uma escola de circo, em sua convocação por parte de Orlando Miranda para o Serviço Brasileiro de Circo, e na proposta da escola: "Quero levar isto a sério. Não quero ter aquele garotão que vem aqui, aprende uma cambalhota e depois vai pra praia." Explica o funcionamento da escola e do curso, a estrutura física e destaca a segurança como fator de atenção especial no projeto. Menciona ainda a situação dos circos e o apoio do governo: "Temos hoje três modalidades de circo - explica Olimecha. Os grandes, que vão a pleno vapor, os médios, que se seguram como podem, e os de periferia que vão de mal a pior. E não é questão de moda dizer que a televisão atrapalha porque o circo é eterno, tem sua magia própria. Mas o critério de distribuição desta verba será a carência e os anos de existência. Não vamos dar prioridade ao cara que fundou seu circo ontem, totalmente sem condições técnicas os financeiras."

06/05/82	O Globo	Rio de Janeiro	Neuza, uma vida dedicada ao trapézio	Pequeno relato sobre Neuza Matos, professora da ENC e trapezista, talvez a única mulher brasileira a fazer trapézio suicida. Evidencia a forma corporal da artista que, com 62 anos, não aparenta mais do que 45: "quase não há rugas no rosto, e nem sobra de curvatura em seu porte". Afirma a artista em relação à centralidade do corpo no espetáculo: "A gente pula daqui, pula dali, e o público presta mais atenção no corpo; ninguém vê o rosto bem de perto". Descendente de circenses, casou com circenses e seus dois filhos aprenderam a arte, mas não se tornaram artistas profissionais. Ela conta que sua família é o circo, onde quer morrer. Destaca a importância do aplauso para o artista.
07/05/82	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	Escola de Circo formará artistas e dará emprego	Aula gratuitas de artes circenses, com professores com mais de 35 anos de experiência. Emprego garantido, pois muitos circos contratam artistas estrangeiros. Escola sempre foi o sonho dos circenses. A TV e o cinema acabaram com muitos circos. Em São Paulo, tentaram desde 1967, e em 1978 foi montada a escola Piolim, que não durou muito. Entre as dificuldades de cessão de terreno, temporal que danificou parte da estrutura, ontem foi inaugurado o Circo Nacional. Os gastos chegaram à Cr\$ 25 milhões, desde 1976. Fala do curso, das inscrições, das matérias práticas e teóricas. Conta brevemente sobre Neuza Matos e George Laysson, artistas e professores da ENC - uma vida dedicada ao circo.
07/05/82	O Globo	Rio de Janeiro	Criada a Escola Nacional de Circo (grátis)	Quem quer ser artista de circo, agora tem uma oportunidade. A ENC já está em funcionamento, com inscrições abertas para o curso de iniciação de dois anos - crianças e jovens entre 07 e 12 anos. A Escola funciona junto ao Circo Nacional, primeiro e único circo permanente do Brasil, idealizado por Luiz Olimecha, diretor do Serviço Brasileiro de Circo. O curso contemplará matérias teóricas e práticas, diversas modalidades circenses, e também conhecimentos relativos à administração e secretaria de circo. Segundo Orlando Miranda (INACEN), a maioria dos circos brasileiros precisa buscar artistas no exterior, e algumas companhias de renome já se comprometeram a contrair artistas formados pela ENC. Os salários giram em torno de Cr\$ 60 a 70 mil por semana. Para se inscrever o candidato deverá apresentar atestado médico, carteira de vacinação e uma foto 3x4. O curso todo é gratuito.
08/05/82	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	Meninos não foram ao circo	Nenhum interessado apareceu no primeiro dia de inscrições para o curso de artes circense. Olimecha afirmou que na segunda-feira eles começarão a aparecer, após divulgação que será feita nas escolas.
08/05/82	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	Informe JB - Escola de Circo	Enfim os brasileiros podem unir sua prática à teoria em uma escola de circo. Alguns circos trazem artistas do exterior, o que aponta para a necessidade de mais artistas no Brasil. As autoridades realizam o sonho de todo o brasileiro: o circo. A partir de agora somos espectadores e podemos, também, ser artistas. "Enfim, no Brasil, há um circo permanente. Ouviram a voz do povo e nos deram uma escola de circo. Agora, ficam as autoridades a dever aos brasileiros uma escola de pão."

14/05/82	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	Trapézio, o sonho do Ministro	Na inauguração do Circo Escola Nacional, o Ministro da Educação e Cultura, Rubem Ludwig, afirma que gostaria de ter sido trapezista. O espaço servirá para os circos se apresentarem, e também abrigará a Escola Nacional de Circo. O Ministro esteve com Orlando Miranda em uma reunião sobre o SNT/INACEN, enquanto a Banda de Lira Sucupirana ensaiava e todos se preparavam para o espetáculo. O Ministro chegou e cumprimentou a todos. Francisco Moreno (Casa dos Artistas) afirmou que se era o dia da libertação dos escravos, seria também o dia da liberdade do circo. Ludwig menciona ainda que as obras de reforma do Museu, cujas rachaduras foram causadas pelo Metrô, serão iniciadas após o terreno se acomodar.
15/05/82	Diário Popular	São Paulo	Inaugurada por Ludwig a Escola Nacional de Circo	A ENC, do SBC/INACEN, foi inaugurada pelo ministro. Funcionará ao lado do Circo Nacional, com cursos de duração de dois anos, e já abriu inscrições. A equipe de professores já está formada: Neuza Matos, George Laysson, Emerix Pinter, Ozonito, Robby Reth, Ubirajara Jota, Augusto Bastos, Antônio Pepino e Luiz Sorel. Ainda este ano abrirão cursos para atores e bailarinos.
21/05/82	Luta Democrática	Rio de Janeiro	Escola Nacional de Circo lança curso de iniciação	Matéria de divulgação das inscrições para o curso de artes circenses. O curso contará com matérias básicas do artista circense, matérias teóricas como histórica da arte e da arte circense, e matérias de técnico. Serão pelo menos dois anos de formação: o primeiro de iniciação e o segundo de especialização. Não há custou para inscrição ou realização do curso. São 60 vagas para crianças e jovens entre 07 e 17 anos.
23/05/82	O Globo	Rio de Janeiro	Os operários de um ofício apaixonante	Reportagem sobre alguns artistas. Armando Pepino: filho de um engenheiro e uma artista, seria padre, completou seus estudos no seminário. Foi com sua mãe para Campinas continuar os estudos e certo dia foram ao Circo. Lá encontraram muitos primos e tios e passaram a viver no circo. Pouco a pouco, Pepino foi assumindo tarefas no picadeiro e se tornou artista - globo da morte, jaula com feram, bases de pirâmides, etc. Neuza Matos: trapezista, miúda, com um sorriso de menina, mas os braços fortes e as mãos grossas que parecem não combinar com sua doçura. Com 64 anos, afirma que o segredo está no picadeiro. George Laysson: parece um aristocrata. Domador, para ele, amestrador, pois não há relação de dominação, e sim uma parceria entre ele e os animais, respeito mútuo. Ele deixou seus 28 anos de aposentadoria para voltar ao trabalho na ENC. Edward Ozon: filho, neto, bisneto... de circenses, não teve escolha. Já seus filhos não quiseram seguir a carreira. No palco, ele é um palhaço especial, mais para adultos do que para crianças. Na ENC, primeiro trabalhará acrobacias, para depois ver se alguém serve para ser palhaço, pois é uma arte que escolhe a pessoa, e não o contrário.
03/06/82	Diário da Tarde	Belo Horizonte	Escola Nacional do Circo (a primeira de ensino circense da América Latina)	O Ministro da Educação e Cultura, Rubem Ludwig, inaugurou o Circo Escola Nacional, e assistiu a um espetáculo promovido pelo INACEN e executado pelo circo Tihany. Apresenta as dimensões do circo, com capacidade para 4 mil espectadores. A ENC já está em funcionamento desde 24 de maio, com curso de Arte Circense. Depois, pretende abrir cursos para profissionais de teatro e dança, e cursos de reciclagem para artistas circenses. O objetivo é formar gratuitamente os artistas.

				Descreve a estrutura da ENC. Sobre os professores, renomados artistas: Neuza Matos, George Laysson, Emerix Pinter, Ozonito, Robby Rethy, Ubirajara Jota, Augusto Bastos, Antônio Pepino, e o fisioterapeuta Luiz Sorel.
03/06/82	Folha de São Paulo	São Paulo	O INACEN cria mais um setor: o circo	Rubem Ludwig jogou serragem no picadeiro, inaugurando o Circo Nacional e a ENC, na Praça da Bandeira, no dia 18 de maio. Entre as finalidades está a formação de novos artistas. Haverá também cursos para atores e bailarinos, e reciclagem para artistas de circo. As aulas começaram no dia 24 de maio. A equipe é formada por artista com mais de trinta e cinco anos de experiência.
17/06/82	Fatos e Fotos		O Circo se aprende na Escola	Nero, o primeiro palhaço de todos? Um dos grandes circenses brasileiros, Tihany, junto ao monistro Rubem Ludwig, receberam a incumbência de inaugurar a ENC. O circuito circense é muito fechado, é preciso escola para formar novos artistas. Diz o professor Ubirajara que o circo jamais esteve em crise, isso é papo que se ouve há anos. Equipe de professores composta por artistas renomados. Entrega do Troféu Mambembe na ENC este ano. Alunos que querer ser artistas, outros que, por ora, querem apenas aprender de tudo, outros vêm na escola possibilidade de enriquecer seu trabalho como atores e bailarinos. Comparecimento em massa no primeiro dia de aula, exercícios intensos em uma tarde chuvosa, suados, encantados.
01/08/82	Cena Aberta		O Circo Chegou	Anuncia que a ENC já está funcionando, com a primeira turma de iniciação em artes circenses e comenta alguns aspectos de organização da instituição. Cita seu diretor e o fato de a escola ser financiada pelo Governo Federal
15/09/82	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	Alegria e magia na escola do circo - a aula que as crianças nunca perdem	Quem entra no espaço vê as crianças e professores trabalhando todos ao mesmo tempo, com atenção individualizada em um mesmo espaço. Os alunos estão no curso básico, polivalente, de dois anos. Depois há o curso de especialização/profissionalização. São 25 alunos no turno da manhã e 40 no turno da tarde, de sete à 18 anos, e nove professores. Uma escola com tamanha alegria e carinho entre professores e alunos, coisa rara. Talvez por isso muitas criança, depois de tão pouco tempo de "adestramento", já executem tantos elementos. Os treinamentos são rígidos, para as distensões há fisioterapeuta na escola. Muitas mães trazem seus filhos de longe. A escola é gratuita, só há gasto com os uniformes. Há crianças de todas as camadas sociais. Os antigos circenses eram polivalentes, a nova geração começou especializando, com a escola querem recuperar a polivalência. Só não se ensina palhaço, pois palhaço nasce palhaço. Fala de um garoto gorducho com todo jeito, pois consegue fazer graça da sua falta de habilidades - <i>provavelmente Fernando Assimos</i> . A pequena Lorena, de sete anos, se destaca e quer ser trapezista. Seus pais trabalham no circo Tihany (carpinteiro e copeira). TRAJETÓRIA de GEORGE LAYSSON: trabalhava na Inglaterra quando o Garcia o viu em um filme e o chamou. A partir daí não deixou mais o Brasil, casou-se, teve dois filhos e deixou o circo para garantir o estudo dos filhos. Ele é domador, e também

				veterinário formado. Depois de aposentado foi chamado por Luiz Olimecha para ser professor na ENC, e também para assessorar na organização dos alojamentos para os animais no circo permanente.
22/03/83	O Fluminense	Niterói	Novas turmas na Escola de Circo	Divulgação das inscrições para a segunda turma da ENC, mesmo para aqueles que não querem seguir a carreira de artistas. Podem se inscrever menores entre 07 e 17 anos, mediante taxa de Cr\$ 5.000,00. Os alunos terão aulas de especialidades circenses, matérias teóricas e técnicas. O diretor da escola é um renomado artista, Gugu Olimecha?
31/03/83	Fatos e Fotos		não há	Chamada para inscrições no curso de Iniciação à Arte Circense da ENC. Curso gratuito, com inscrições no valor de Cr\$ 5.000,00, aberto a todos os estados.
19/05/83	Jornal da TELERJ	Rio de Janeiro	Uma escola sob a lona	Quem nunca sonhou em ser artista de circo? Agora é possível, com a ENC, primeira da América Latina. A escola, vinculada ao MEC, tem cursos gratuitos de profissionalização em arte circense, além de outros cursos especiais. O objetivo é renovar a arte circense. O espaço também poderá ser utilizado por circos que estejam reformando seu material. A primeira etapa é um curso básico, com noções gerais de todas as modalidades. Depois, escolhem a modalidade que querem se especializar. O tempo varia de acordo com as capacidades individuais, mas gira em torno de dois anos. Depois de formados, os alunos são encaminhados à circos profissionais. Luiz Olimecha foi o principal mobilizador, demonstrando ao governo a importância dessa iniciativa. Para ele, com artistas bem preparados, será possível inverter o que hoje acontece: o Brasil vai passar a exportar artistas. Professores artistas. Alunos motivados e com grandes habilidades. "São todos esses jovens que manterão viva a magia do circo" (Olimecha). Olimecha, que trabalhou mais de vinte anos no circo, lembra da vida essencialmente comunitária, do companheirismo.E22
jun/83	O Refletor	Rio de Janeiro	O Aniversário do Circo	Homenagem ao aniversário de um ano da ENC. Fala sobre as aulas e sobre o novo curso de aperfeiçoamento em artes circenses para atores. A coordenação geral da escola é de Ubirajara Henrique, e a direção geral de Luiz Olimecha.
jun/83	Revista Visão		Prova Pública - estudantes no picadeiro	Apresentação do 87 alunos da primeira turma, que se formarão em artes circenses com certificado reconhecido pelo MEC. Fala sobre Fernando Assimos, que agora é o palhaço Bujão. Conta sobre Tânia Cavalcanti, trapézio, que também quer fazer veterinária para cuidar dos animais do circo; Ana Cristina Vieira, trapezista, que passava por ali todos os dias e resolveu entrar; Walter Zanetti, também trapezista, que tem curso de desenho; Luis Alexandre Ozon, filho de artista e professor da escola, que faz circo e seu curso de eletrônica. Os alunos aprendem não apenas as modalidades circenses, mas tudo sobre a vida no circo. O coordenador Ubirajara ensinou na Academia Piolin, em São Paulo, que encerrou suas atividades por problemas financeiros, mas

				provavelmente foi uma semente para a ENC. Os circos Vostok, Bartholo e Garcia já possuem parceria com a escola, para acolher os profissionais formados. Ubirajara cita que há duas escolas de circo de referência no mundo, na União Soviética e na Hungria, mas que em breve a ENC do Rio de Janeiro figurará entre elas.
02/07/83	O Dia	Rio de Janeiro	não há	Divulgação da primeira apresentação pública dos alunos da ENC no Circo Nacional, a se realizar na segunda-feira, a partir das 20hrs.
04/07/83	O Globo	Rio de Janeiro	Escola de Circo se exhibe hoje	llegível
06/07/83	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	Escola de artistas mostra que circo não morre enquanto houver criança	Primeiro teste (apresentação pública) dos alunos da escola: fala da apresentação. "Entre tombos e acertos, salvaram-se todos." Na platéia, artistas como: Carequinha, Big Jones, o palhaço Botinha, Príncipe Nabor, o Homem-Vulcão; Representante do MEC Yesis Y Amoedo Passarinho, Ney Braga. Olimecha afirma que terão mercado de trabalho garantido, com salários entre três e quatro mil dólares. A escola foi inaugurada ano passado por Ludwig, e a banda Sucupirana. Ney Braga, multi empolgado, diz que queria ser trapezista. Lorena, oito anos, se apresentou como contorcionista e quer ser de circo. Vieram mais outros números. Tânia, 10 anos, faz trapézio, e diz que seu pai viu o anúncio da ENC no jornal. Sua companheira de número, Suzana, de 12 anos, diz brincado que faz força, segura, mas é Tânia que rouba a cena; quer ser contorcionista. Artistas empolgados com as crianças e seu nível de profissionalismo. 11 professores atentos aos alunos, Orlando Miranda e Luiz Olimecha orgulhosos. Descreveu Carequinha: "Foi maravilhoso, estão rejuvenescendo o circo. O povo brasileiro está começando a dar valor aos seus artistas. É o que eu sempre disse, enquanto existir uma criança o circo não morrerá no mundo."
08/07/83	Correio do Povo	Porto Alegre	Escola de Circo forma 1ª turma	O Circo Nacional, patrocinado pelo INACEN, apresentou no dia 04 de julho espetáculo com 93 alunos da primeira turma de iniciação em artes circenses. No dia da inauguração da escola, dois anos atrás, o espetáculo ficou por conta da equipe do Circo Tihany. O prédio da escola fica junto ao Circo Nacional. Os professores são artistas renomados.
08/07/83	Luta Democrática	Rio de Janeiro	A noite é o espetáculo	A reportagem elogia o espetáculo realizado pelos alunos da ENC, com seus pequenos erros, a direção de Olimecha e a receptividade para com seus convidados. Anuncia ainda que a partir de setembro haverá espetáculos periódicos no Circo Nacional, realizados pelos alunos da escola.
08/07/83	O Estado de São Paulo	São Paulo	No picadeiro, os futuros artistas	Destaca o surgimento de uma nova geração circense. A reportagem comenta sobre a apresentação pública dos 93 alunos da primeira turma da ENC, os convidados, a emoção da classe artística com o espetáculo, e comunica que a partir de setembro os alunos farão espetáculos periódicos no Circo Nacional. "Após um ufanista desfile em 'Homenagem a República Federativa do Brasil', seguiram-se os números..."

15/07/83	Diário da Tarde	Belo Horizonte	Os Artistas de Circo - coluna Magda Lenard	Preocupação com os artistas de circo, apelo para que as entidades sindicais de MG cumpram seu papel também com esses artistas, e não apenas com o teatro. A preocupação com os circos levou a criação do Circo Nacional e da ENC. Aconteceu na semana passada a formatura e apresentação pública da primeira turma, com 93 alunos. Fala sobre o ensino que era de pai para filho, mas agora, com dificuldades, muitos circos pequenos sucumbiram e restaram companhias de médio e grande porte. Menciona o projeto de Marcos Flaksman e Carlos Pini. Apresenta os professores, com uma curta biografia e suas especialidades. A escola já lançou dois cursos para atores e bailarinos. Em setembro está previsto o início da primeira temporada regular, realizada pelos alunos-artistas, como forma de valorização. Matrículas gratuitas.
21/03/84	Última Hora	São Paulo	MEC inicia curso da escola de circo	Curso de iniciação (7 aos 13 anos, um ano e meio de duração) e profissionalização (14 aos 17 anos, mínimo dois anos de duração). O curso de iniciação, com duração de 11 meses, está assim organizado: "ginástica específica com exercícios apropriados a desenvolver musculatura destinada às diversas modalidades de artes circenses; ensinamentos especiais com utilização de aparelhos e suas especializações; e programa teórico básico com noções de História das Artes Circenses, adaptação e manutenção de aparelhos, técnica de segurança individual ou grupal." Menciona que o objetivo da escola é formar profissionais para o circo, e conta com professores de grande experiência na área.
23/03/84	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro	Escola Nacional de Circo - As emoções e alegrias de uma vida errante	Apresenta Leonardo, um dos formandos da primeira turma, que receberá os novos alunos naquela semana. Comenta sobre as duras rotinas de treinamento e sobre uma das grandes recompensas de um artista, os aplausos. O coordenador, Ubirajara Henriques, menciona ter aprendido as artes circenses desde criança, com o pai - o circo é seu "ambiente natural". Os professores, todos profissionais circenses, apontam para as diferenças entre o seu aprendizado e o que os alunos recebem na escola, e se surpreendem com o interesse das crianças, mesmo nas férias. Menciona Tânia (11 anos) e Suzana (13 anos), que fazem dupla no trapézio e começaram a se entender melhor depois que um professor às colocou para treinar e trabalhar juntas. Suzana menciona o orgulho que os pais sentem dela. Luiz Olimecha destaca que não é um espaço para se divertir ou ficar sarado. A partir daquele ano, haverá novas regras e um período de seis meses de adaptação/observação dos alunos, para garantir que estão investindo em futuros profissionais do circo. A escola conta com a lona, mas também com sala de vídeo, oficina para confecção de aparelhos. Investem na formação "polivalente", como no circo. Os alunos também provêm de diversas regiões e classes sociais, mas essa desigualdade se desfaz no picadeiro. Fala de Roberto, saltador "nato". Seu treinador, Augustinho, também se formou no circo, "na base do empurrão dos pais", e agora se preocupa em ensinar com mais cuidado. Márcio Alves treina malabares, mas gostaria de ser palhaço, "uma especialidade difícil de ser ensinada". Se não se tornar profissional, a experiência na ENC já valeu para abrir seus horizontes. Segundo Olimecha, a escola foi construída

				com know-how brasileiro, para ser um "centro irradiador da cultura circense". "O brasileiro está acordando para o circo". Uma das propostas é começar a realizar espetáculos semanais.
07/04/84	O Globo	Rio de Janeiro	Duas escolas tem curso para ensinar a "ser de circo"	O cronista escreve sobre um dito popular carioca já em desuso "sou de circo", que representava que aquele que o proferiu era astuto, esperto, incapaz de ser passado para trás. Menciona duas matérias publicadas no O Globo, uma sobre o curso de iniciação da ENC, outra sobre a Escolinha do Palhaço, também no Rio. Fala sobre o que se ouve nos "precários camarotes" e nas "toscas arquibancadas". Certamente todos os que usam a expressão "sou de circo" conhecem a arte dos acrobatas, malabaristas e palhaços, ou seja, a esperteza, mas para isso não precisaram de escola. Que os alunos das referidas escolas possam expor seus diplomas e afirmarem ser de circo. Uma crônica sobre o uso do termo.
20/08/84	O Globo	Rio de Janeiro	Alunos do circo fazem no picadeiro sua festa-espetáculo de formatura	Anuncia a formatura dos 45 alunos da primeira turma. Em espetáculo de duas horas, com 19 números, os alunos que concluíram o curso de Iniciação partirão para a parte profissionalizante por mais dois anos. Destaca que a escola é a única de caráter oficial na América Latina, ligada ao SBC-INACEN.
24/08/84	Folha de São Paulo	São Paulo	O salto da escola para o picadeiro	A lona que hoje ocupa a Praça da Bandeira recebeu um colorido especial para a formatura da primeira turma de Iniciação à Arte Circense da ENC. Fernanda Torres: é bárbaro. Esperança para o circo, muitas vezes em decadência. Espetáculo de qualidade, com crianças que, muitas vezes, sequer assistiram o circo, trabalhando como verdadeiros circenses. Alguns alunos conheceram o circo por passarem por ali, outros moravam perto, mas todos levam o circo muito a sério. Ana Cristina, filha de motorista, espera que depois de assistir seu espetáculo seu pai a deixe seguir seu caminho no circo. Luiz Alexandre Ozon é talvez um dos primeiros descendentes de circense a aprender o ofício na escola, pois só passava as férias no circo. A maioria dos professores foram artistas, à exceção de dois (coreografia, aquecimento e musculação). Dos 168 ingressantes, apenas 38 concluíram o curso. Os alunos recebem refeição na escola. Tem aulas de história do circo e das artes cênicas, confecção e manutenção de aparelhos, prevenção de acidentes e primeiros socorros, além das modalidades circenses específicas. Os alunos ainda terão mais dois anos de curso para se profissionalizarem. Por enquanto, Orlando Miranda proibiu sua contratação pelo rede Globo, pois ainda estão em formação. Será possível prestigiar alguns alunos em apresentação no dia 17 de setembro, na entrega do Troféu Mambembe, provavelmente no Circo Vostok.

29/08/84	O Povo	Ceará	O primeiro espetáculo dos alunos de circo	Espectáculo profissional. Espectáculo de formatura da primeira turma foi apresentado aos participantes do II Seminário Nacional de Artes Cênicas. Orlando Orfei estava presente saudando os formandos. A exibição das crianças e jovens que concluíram o curso de iniciação parece garantir a sobrevivência do circo. "A sociedade do consumo, do lucro e da concorrência, com sua tecnologia sofisticada mas alienada, entretendo, passou a maquinar contra o futuro do circo". Como deixar morrer esta arte? A resposta foi a uma escola de circo. De 60 alunos que iniciaram o curso, 45 vão concluir e passar para o curso seriado. A escola ofertará também cursos livres, de capacitação e reciclagem. Menciona o relatório da comissão de avaliação (Luiz Olimecha, Nelly Quadrado, Omar Elliot Pinto e Carlos Miranda: "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". A escola tradicional não é o único elemento do processo educativo, e a exibição mostrou que a criança é compreendida como ser social. Aprendem, além das técnicas circenses, o respeito mútuo, a solidariedade, a superação, a disciplina, o comprometimento. Para Orlando Miranda, foi um desafio, pois não havia outras experiências no Brasil, pois a formação do artista acontecia na família, e não seria adequado importar parâmetros. A experiência tem sido documentada para servir de exemplo para outras propostas no Brasil. Os professores tem suas técnicas para ensinar, e aprendem com as crianças como ensinar. É uma troca constante.
14/12/84	Correio Brasiliense	Distrito Federal	Nada de Bola. É dia de circo no ginásio.	Anuncia espetáculo que será realizado pelos alunos da ENC em um ginásio, em Brasília, para alunos da rede oficial de ensino. E7 Enfatiza que os professores da escola são todos originários do circo. Olimecha declara a falta de apoio para o circo, mas que ele nunca vai acabar. A reportagem trás ainda a história de algumas crianças que estudam na ENC e destaca: "Artistas novos: a certeza que o circo não vai morrer"
20/07/85	Jornal da Merck		Escola Nacional do Circo: arte em extinção vê nova luz	Membro de uma família circense chamado pelas autoridades para pensar políticas para uma cultura circense vistas em apenas alguns poucos países. Com a formação dos primeiros 35 alunos, a garantia de sobrevivência das artes do picadeiro, mesmo sem o tradicional aprendizado doméstico. Preocupação com o processo de extinção dos circos foi o que mobilizou. Com o apoio do governo para a realização de pesquisas, de 82 até 85 aproximadamente 100 circos desapareceram, e o Brasil conta com aproximadamente 200 companhias. Entre os fatores para tal, Olimecha aponta que o lazer é o primeiro item que se corta do orçamento, e que a televisão toma conta das noites. Olimecha já fez de tudo no circo, e garante que os alunos tem aprendido de tudo na escola. As crianças chegam achando que tudo é festa, e apesar do trabalho duro e das rotinas de aulas e treinos, a garotada continua encantada. Desenvolvem o companheirismo e as barreiras sociais se dissolvem. É

				comum que famílias mais abastadas ajudem na compra de materiais e roupas para os mais pobres. Olimecha acredita que o mercado é promissor e que não faltará espaço para os alunos. EXPERIÊNCIA INÉDITA NAS AMÉRICAS: O MEC confiou ao INACEN a responsabilidade de criar a ENC. A escola é gratuita, e os alunos recebem todo tipo de assistência, desde refeições até fisioterapia. Uma escola com tal estrutura pode ser encontrada em poucos países. No próximo ano haverá ingresso de novas turmas, mas a preocupação agora é inserir os formandos em espetáculos especiais para se prepararem melhor para atuar.
12/11/85	Gazeta do Povo	Curitiba	Alunos da Escola Nacional de Circo em Curitiba para apresentação no Guaíra	Depois do sucesso em Brasília, São Paulo e São José dos Campos, e dos espetáculos realizados com êxito no Rio, os alunos da ENC farão espetáculos no Guaíra sábado e domingo. A renda será revertida em favor dos circos paranaenses. Conta com o patrocínio da Fundação Teatro Guaíra e da Secretaria de Cultura e Esporte do Paraná. São 12 instrutores e 40 formandos, já na etapa de profissionalização do curso. A ENC, inaugurada em 1982, começou a ser concretizada quando Luiz Olimecha assumiu a assessoria para assuntos do Circo no SNT, em 1975, e o circo passou a receber apoio governamental. A formação dentro do circo passou a encarar dificuldades, quando os meios de comunicação em massa começaram a atrair o público, e os artistas foram buscar outros espaços de trabalho. Exalta a estrutura e os profissionais que atuam como professores. Depois de três anos, a ENC preenche uma lacuna que existia na formação de artistas no país. Os empresários viram com bons olhos a iniciativa, uma vez que muitas vagas no circo são preenchidas por artistas estrangeiros. Mesmo para aqueles que não querem ser artistas, a ENC se tornou espaço para conhecer a vida no circo e praticar atividades físicas saudáveis, diz Carlos Miranda (INACEN). Luiz Olimecha, fundador e diretor da escola, está satisfeito com os resultados. Afirma que isso se deve ao esforço de cada aluno, mas também da experiência adquirida pela equipe de instrutores, todos vindos do circo, em ensinar crianças que não descendem de famílias circenses. O curso é dividido em duas etapas: Regular Seriado de Iniciação e Regular Seriado de Profissionalização em Arte Circense.
30/11/85	The New York Times	Nova Iorque	<i>For 75 daring young brazilians, school is a circus</i>	Única reportage internacional encontrada, pois foi mencionada por Luiz Olimecha em sua entrevista. Relata as acrobacias realizadas por alunos da ENC, e organização e a estrutura da ENC e do curso de formação de artistas circenses. Menciona ainda a ENC como importante instituição para garantir a continuidade do circo.

APÊNDICE C – Dados dos professores e colaboradores da ENC

Nome	Nome artístico	Nasc.	Formação	Profissão	Início	Técnicas	Atuação
Américo Rethy Filho	Robby Rethy Júnior	12/10/1938	2º grau	artista de circo	14 anos	malabarismo e adágio acrobático	Circos: Pan-Americano de Peras, Thiany, Hong Kong e Dagnino, além de teatro e televisão
Cristina Coelho de Sousa Santos		30/05/1959 Rio de Janeiro	Graduação	Fisioterapeuta			
Maria Delisier Oliveira		08/10/1939		artista de circo	6 anos	Trapézio, percha, corda indiana e parada de mãos, dandis e malabares	Circos: Coliseu Argentino, Julio Rabatini, Hong Kong, Circo Garcia, e teatro.
Augusto Bastos	Desaperta	29/08/1918		artista de circo	6 anos	icários, dândis, acrobacias (báscula), cama elástica, escada de pé, paradista, portô e volante	Olimecha, Irmãos Palácios, Alcebíades Pereira, 10 de novembro, Dudu, proprietário do Circo Variete, Hamburgo, Pirajá, Ringle e Picadilly Circus
Flávio Roberto Martins da Cunha		31/08/1961	Graduação em Educação Física	Professor			
Gunter George Laysson Stockhaussen		28/01/1920 Essen, Alemanha	Graduação em Veterinária	Artista circense		Amestrador	Apolo, Williams, Holtzmuller, Westfalia, Krone, Gleich, Benewels, Chipperfield, Robert Bros, National Mullens, Knie, Pinder, Cirque Di'Hiver, entre outros na Europa, Rússia, Estados Unidos e América do Sul
Luiz Franco Olimecha		30/01/1942 Rio de Janeiro	Curso Secundário/ Técnico	artista de circo, administrador, funcionário público, autor e diretor		Acrobacia e trapézio	Circos: Circorama Internacional, Olimecha, Hong Kong, Tihany, Circo Alemão Hagembeck, Serrazani, Tv Excelsior, TV Tupi, TV Globo, além de teatro e televisão
Edvar Ozon		06/09/1934	1º grau	artista de circo	5 anos	patins, palhaço, contorcionismo, trapézio volante, globo da morte, paradas, acrobacias	Garcia, Romano, Hong Kong, Coliseu Argentino, TorCosmopolitan Circus, Irmãos Carlos, Carequinha,
Luiz Menezes Peduto	Luiz Sorel		Graduação em Educação Física e Letras	Professor		Professor de jazz, cenógrafo, coreógrafo, iluminador, ator, diretor de teatro	
Nelsa Correa de Castro	Neusa Matos	16/05/1912	1º grau	artista de circo	5 anos	trapézio, percha, bambu japonês, canhão, escada sete	Olimecha, Piolim, Águias Humanas, Dudu, Buffalo Bill, Temperani e Gomes

Omar Elliot Pinto		01/09/1937 Rio de Janeiro	Graduação e, Filosofia, Ciências e Letras	Professora		Literatura/ Português/ teatro	
Armando Pepino	Pepino	11/07/1923 Campo Grande	Ginasial Completo	artista circense		perchas, dandis, báculo, trapézio, chicote e laços, domador, globista e administrador	Para Todos, Zoológico Brasil, Irmãos Bucutti, Sinval, Vostok, Águias Humanas, Variedades, Garcia
Rogério Xavier de Sá	Sabrinós / Tomate	24/12/1939	1º grau	artista circense	5 anos	parada de mãos, icários, percha, trapézio de cabeça, escada de pé, trono, saltos, báculo, cama elástica e trapézio volante.	Norte-Americano, Tihany, Buffalo Bill, Continental, Hong Kong, Berlim, Imperial Japonês, Sarrazani, Munich, Sul-Africano
Antonio Carlos dos Santos Carvalho	Tonio Carvalho	16/07/1944 Rio de Janeiro	Graduação em Ciências Sociais, Artes Plásticas e Teatro	Professor de teatro e arte dramática		Educação pela arte, Teatro, formação de professores para atuar com arte e educação, projetos sociais envolvendo arte	Teatro
Ubirajara Henriques	Príncipe Ubir			artista circense / professor da extinta Escola Piolin	criança	Tudo o que se há de fazer em circo	Norte-Americano, Garcia, Coliseu Argentino, Irmãos Rivero, Irmãos Athayde, Irmãos Queirolo, Piolim, Irmãos Seyssel, Olimecha, Cassino da Urca, Cassino Atlântico, Cassino Icaraí, Cassino Guarujá, Cassino Palace Hotel, Coordenador Geral da ENC

APÊNDICE D – Biografia dos Entrevistados

- **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. Foi casada com Edvar Ozon, já falecido, também circense e professor da ENC. Juntos dirigiram o circo Hong Kong. Teve dois filhos que freqüentaram a ENC. Trabalhou em diversas companhias: Águias Humanas, Coliseu Argentino, Júlio Rabatini, Norte-Africano, Pavilhão Azul, Garcia (com quem viajou em turnê para o exterior), entre outras. Como artista, executou números de percha (equilíbrio), trapézio, parada de mãos (sua especialidade), patins, número de contorção com sua irmã, lira, bambu. 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. As entrevistas foram realizadas em 20 de maio e 21 de setembro de 2015, na ENC.

- **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 Uruguaiana, RS, e teve três filhos que se tornaram artistas. Trabalhou como capataz, pirotécnico e palhaço em diversos circos. Destacou o Gran Circo Charles Barry, com quem viajou pelo Sul do Brasil, e o Circo Garcia, última companhia onde trabalhou antes de entrar para a ENC. 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. A entrevista foi realizada em 20 de maio de 2015, na ENC.

- **Walter Carlo (Walter)** – professor da ENC desde o final da década de 1990. Nasceu em 1931, na Rua dos Inválidos, no Rio de Janeiro, local de residência de muitos circenses quando não estavam em turnê. Seu pai trabalhou muito tempo no Circo Olimecha, onde Walter também iniciou sua carreira aos cinco anos. Ele e seus irmãos tinham uma pequena troupe, Charles Brothers, que se apresentava para diversas companhias. Também trabalhou com em clubes e na televisão, em espetáculos transmitido do Circo do Piolin e do Circo da Arrelia. Fazia números de malabares, dândis e guizos. Casou-se com uma artista circense em 1957. 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. Contou-me que em 1961, quando trabalhava no Circo Picadilly, apareceu sem aviso o então presidente João Goulart e sua família para assistir ao espetáculo. A entrevista foi realizada em 21 de setembro de 2015, na ENC.

- **Pirajá Bastos (Pirajá)** – circense e professor da ENC. Nasceu no circo, e começou a atuar com seis anos. Seu pai era dono do Circo Picadilly, que ele e seus irmãos herdaram. Casado, teve dois filhos e hoje mora no Rio de Janeiro. Quando seus irmãos e ele perceberam que os filhos não queriam seguir a tradição da família, venderam o circo e doaram os animais para o Zoológico do Rio. 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. Seu filho aprendeu as técnicas circenses e se formou em Direito; atualmente é proprietário de uma empresa de entretenimento.

- **Luiz Franco Olimecha (Luizinho Olimecha)** – fundador e primeiro diretor da ENC. Nasceu em 30 de janeiro de 1942, filho de artistas circenses. Atualmente dirige e acompanha sua esposa e seus filhos, também artistas, em espetáculos fora do Brasil. Administrou e dirigiu vários circos: Circorama Internacional, Empresa de Diversões Queirolo, Circo Alemão Hagembeck, Circo Serrazani, destacando-se o Circo Olimecha, de sua família. 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. Também compôs a Comissão de Regulamentação da Profissão de Artistas e Técnicos do Ministério do Trabalho. Contou-me que a ideia da criação de uma escola de circo já havia sido idealizada por seu tio, Raul Olimecha, que publicou um livro sobre o tema em 1926. A entrevista foi realizada em 05 de outubro de 2015, por telefone.

- **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, quando reativou o concurso brasileiro de dramaturgia que tinha sido proibido durante os anos de chumbo da ditadura militar. Em uma reestruturação do Ministério da Educação e Cultura, Orlando foi um dos idealizadores e também presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, órgão da FUNARTE que organizou os Serviços Nacionais de Teatro, Dança, Circo e Ópera, no início dos anos de 1980. Amigo pessoal de Luizinho Olimecha, foi também um dos idealizadores e fundador da ENC. A entrevista foi realizada em sua residência, em 21 de setembro de 2015. Além da entrevista, Orlando permitiu o acesso e a divulgação de seu acervo pessoal de fotografias.

APÊNDICE E

Síntese do vídeo da primeira exibição pública dos alunos da ENC – Acervo Pessoal Edson Silva

VTs 01_1 (0:42) – ensaio dos palhacinhos (idem VTs 02_1)

VTs 02_1 (7:41) – treinamento físico; palhacinhos; treino tigre, com George Laysson na orientação, do lado de fora da grade, com uma arma na cintura; trampolim; saltos solo (trio), embaixo da plataforma do trem;

VTs 03_1 (12:33) – Saltos (trio) – saltos mini-trampolim fora da lona. Entrevista com o fisioterapeuta da escola, falando sobre sua função, corrigir erros ortopédicos, problemas, dores, distensões, inclusive problemas emocionais, juntamente com outros professores. Seu trabalho é, basicamente, “consertar as crianças”. O próprio fisioterapeuta explica um exercício que está sendo realizado por duas meninas, o duplo flip-flap, sob orientação do professor Rogério. Enfatiza que é uma sequência de ginástica olímpica, mas que ali é ensinada de uma maneira muito diferente, de uma maneira “circense” – uma corda amarrada na cintura, com duas extremidades para os lados, e em cada ponta da corda há um auxiliar. O repórter pergunta ao fisioterapeuta sobre o que mais as crianças desenvolvem, qual a contribuição geral da escola, e ele responde que elas estão há aproximadamente um ano lá, desenvolveram-se fisicamente, mas também acredita que a experiência na escola contribua para os relacionamentos interpessoais, a desenvoltura, uma ajuda a outra. Ensaio da pirâmide dos palhacinhos, agora no picadeiro. Ensaio da contorcionista. Ensaio de saltos no picadeiro. Trampolim no picadeiro. Acrobacia solo. Ensaio da entrada dos palhacinhos no picadeiro, suas acrobacias coletivas e a pirâmide.

VTs 04_1 (6:40) – Lorena ensaiando contorcionismo no picadeiro. Malabares – marcação no picadeiro. Trapézio – balé aéreo. Mini-trampolim sobre o plinto. Saltos solo. Trampolim com cinturão de segurança. Trapézios voadores. Trampolim duo.

VTs 05_1 (10:27) – Duo trapézio fixo – outra pessoa filmando também. Trio acrobático Edson, Leonardo e Raquel. Patins, com Olimecha orientando, e provavelmente Edward Ozon. Entrevista com a menina Tânia. A repórter pergunta se ela está fazendo alguma apresentação naquele dia, e ela explica que são 17 apresentações, ela participa na 15ª, com o doble trapézio, dos palhacinho e do Charivari. Está emocionada e feliz de ter chegado a esse ponto, conta que não teve muita dificuldade, e espera uma festa cheia de alegria. Camarins com crianças e mães ajudando na preparação. Entrevista com uma mãe, cuja filha vai participar da entrada, de palhacinho – se diz emocionada, como mãe. Sobre a festa, fora do normal. Está adorando ver sua filha no circo. Não tem ninguém da família nisso, e ela está adorando. Afirma que o pessoal é muito organizado, muito unido. Inicialmente, ficou uns 20 dias pensando sobre matricular ou não sua filha na escola. Depois, começou a participar de tudo aquilo junto com ela. Conhece todos, o diretor é ótimo, tudo muito bacana. “Vou levar a frente, vou acompanhar ela.” Imagens do complexo circense na noite, antes da primeira apresentação pública dos alunos.

VTs 06_1 (25:54) – Depoimentos de Olimecha e Ruy Bartholo sobre a importância da escola para a formação de artistas brasileiros para atuar no cenário nacional, mas também fora do país, mostrando ao mundo o potencial dos nossos artistas. Relata Olimecha: as crianças começaram lá sem saber fazer nada. Estão há um ano de curso, sendo seis meses de ginástica acrobática geral, e apenas seis meses nos aparelhos

Orlando Miranda, sobre a importância da escola para as artes cênicas em geral, por proporcionar essa aproximação.

Espectáculo apresentado por Carequinha: entram marchando, com todas as bandeiras brasileiras – todas os Estados brasileiros se unem no picadeiro. Palhacinhos; Contorcionista (Patrícia); saem palhacinhos; Patins; Corda Bamba (Marcelo); Balé aéreo - trapézio; Malabares com fogo; Chicote; Saltadores (Robertinho é astro); Palhaços saltadores; Balança da morte, com salto mortal para terceira altura; saltadores; Aéreos e corda – jornada nas estrelas (Rute); Acrobacia Moderna.

Continua no vídeo seguinte

VTs 07_1 (4:04); Cama elástica

Continua no vídeo seguinte

VTs 08_1 (4:45) – Acrobacia e portagens

Continua no vídeo seguinte

VTs 09_1 (13:02); Acrobacia e trio portagens (Edson, Leonardo e Raquel); Bambu Japonês, ou perca.

Continua no vídeo seguinte

VTs 10_1 (17:02) duo trapézio com Tânia e Suzana; Palhaços – Bujão e Corujão; Trapézios voadores.

Continua no vídeo seguinte

VTs 11_1 (3:39) – desfile de encerramento, entram as bandeiras, os artistas e os professores. Entrevista com Ney Braga, após o espetáculo: demonstra a criatividade e a capacidade dos jovens, o esforço dos mestres. Demonstrem também o amor por esse segmento cultural. O espetáculo atrairá mais alunos, que posteriormente também serão mestres por todo o interior do Brasil. Ressalta a importância do circo como manifestação cultural para o Brasil e para o mundo. A repórter pergunta o que falta no país para mais iniciativas como essa: Ney cita Fernando Pessoa: “Viver não é preciso, criar é preciso.” Cada vez que assistimos um espetáculo, vemos um livro, vemos como o Brasil progride culturalmente, em todas as áreas. “[...] Não é um país da esperança, é um país da certeza. Por isso, no setor cultural, no setor econômico, nada nos abate. Porque tem gente como você, como você que me ouve. E por isso nós estamos realizando no Brasil a maravilha de um espetáculo que hoje vimos, e tantas outras, que por certo são dignas do passado, e estão alicerçando um futuro de confiança, de crédito e de uma grande nação.”