

EM FOCO

DENTRO E FORA DA LONA: CONTINUIDADES E TRANSFORMAÇÕES NA TRANSMISSÃO DE SABERES A PARTIR DAS ESCOLAS DE CIRCO

*INSIDE AND OUTSIDE THE BIGTOP: CONTINUITY
AND TRANSFORMATION IN THE TRANSMISSION
OF KNOWLEDGE FROM CIRCUS SCHOOLS*

*DENTRO Y FUERA DE LA LONA:
CONTINUIDAD Y TRANSFORMACIÓN EN
LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO A
PARTIR DE LAS ESCUELAS DE CIRCO*

DANIEL DE CARVALHO LOPES

ERMINIA SILVA

MARCO ANTONIO COELHO BORTOLETO

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho.

Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo.

Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **142-163**, 2020.1

RESUMO

Neste artigo abordamos a presença e a influência dos saberes e práticas dos artistas do circo-família tanto na criação das escolas de circo para fora da lona a partir de fins da década de 1970, como na formação e na produção dos artistas circenses oriundos dessas escolas que, por conseguinte, encabeçaram suas produções artísticas com reinvenções, diálogos e incorporações constantes em conformidade com a produção da linguagem circense no seu caráter polissêmico e polifônico. Para a sustentação das análises e perspectivas aqui apresentadas baseamo-nos no cruzamento de diferentes fontes de pesquisa entre elas artigos científicos, livros, registros legislativos, decretos e códigos estatutários. Evidenciamos que na constituição de novos modos e estruturas de se ensinar circo, o protagonismo dos saberes dos circenses que viviam em itinerância com suas famílias esteve presente como matriz da organização e estruturação dessas escolas e que as produções circenses contemporâneas estão também atravessadas pelos saberes de diferentes períodos e contextos, criando uma ligação que pode ser debatida diante de suas particularidades, suas virtudes e limitações.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo. Educação. Saberes circenses. Formação. História do Circo.

ABSTRACT

We intend to address in this article the presence and influence of the knowledge and practices of circus-family artists both in creation of circus schools out canvas from the late 1970s and in the training and production of circus artists from it, who consequently led their artistic productions with constant reinventions, dialogues and incorporations in accordance with the production of circus language in its polysemic and polyphonic character. To support the analyzes and perspectives presented here, we based directly on the study and crossing of different sources of research, such as scientific articles, books, legislative records, decrees and statutory codes. Thus, we argue that the constitution of new ways and structures of teaching circus, the protagonism of the knowledge of circus artists who lived in roaming with their families was present as a matrix of the organization and constitution of the schools and that contemporary circus productions they are also crossed by knowledge from different periods and contexts, creating a connection that can be debated in the face of their particularities, virtues and limitations.

KEYWORDS:

Circus. Education. Circus knowledge. Instruction. Circus history.

RESUMEN

El presente artículo aborda la presencia e influencia de los conocimientos y prácticas de los artistas de circo-familia, tanto en la creación de escuelas de circo fuera de la carpa (fines de la década de 1970), como también en la capacitación y producción de artistas de circo oriundos de éstas escuelas quiénes reinventaron y aportaron constantemente al diálogo y a la producción del lenguaje circense en su carácter polisémico y polifónico. Para sostener éste análisis nos basamos en la

PALABRAS CLAVE:

Circo. Educación. Saberes del circo. Formación. Historia del circo.

triangulación de diversas fuentes de investigación, tales como artículos científicos, libros, registros legislativos, decretos y códigos legales. Por lo tanto, buscamos mostrar que en la constitución de nuevas formas y estructuras de enseñanza del circo, el protagonismo del conocimiento de los artistas que vivían en itinerancia con sus familias, estaba presente como la matriz de la organización y constitución de estas escuelas y que las producciones de circo contemporáneas también se cruzan con el conocimiento de diferentes períodos y contextos, creando conexiones que se puede debatir frente a sus particularidades, virtudes y limitaciones.

INTRODUÇÃO

SEM AS BASES DO CIRCO, NÃO É O CIRCO, É SÓ A LONA!

(Nayra Batista, aluna de *Circo Social* da instituição

Circo da Gente, Ouro Preto, Minas Gerais)¹

OS CIRCENSES, ao longo do século XIX e início do XX, consolidaram seus conhecimentos das mais variadas formas, garantindo a produção do espetáculo e, por conseguinte, a manutenção de sua arte. A realização dos espetáculos, muito presente em diversos lugares e em diferentes formatos no decorrer da história, constituiu-se como a elaboração de toda uma rede complexa dos saberes circenses, e contribuiu para a consolidação dos mesmos e para seu permanente fortalecimento. (LOPES, 2015; LOPES; SILVA, 2015; SILVA, 2007, 2009) Entretanto, apesar da riqueza e da diversidade artística e formativa dos circenses, seus fazeres e práticas no decorrer do século XIX e início do XX foram atacados por discursos preconceituosos por parte de pedagogos, médicos e políticos defensores de uma educação do corpo² de cunho higienista pautada em preceitos científicos, morais e utilitários. (GÓIS JUNIOR; HAUFFE, 2014; MELO; PEREZ, 2014; SOARES, 2005)

Mais recentemente, no final do século XX, vimos o surgimento de uma outra maneira dos circenses afirmarem e consolidarem seus conhecimentos, a qual discutimos neste texto: as escolas de circo. Foi por meio da criação de escolas

1 Documentário *Circo da Gente: Arte, educação e cidadania*. Organização Cultural Ambiental (OCA)/Circo da Gente. Makeplug, Ouro Preto, Minas Gerais, 2019.

2 A ideia de educação do corpo é compreendida por meio das estratégias, técnicas, práticas e políticas voltadas ao corpo inseridas em diferentes âmbitos educacionais. (SOARES, 2014)

para fora do núcleo familiar circense ou “fora da lona” que a ação de ensinar a arte do circo se estendeu àqueles que não nasceram ou viveram no circo, contribuindo com a formação de futuros artistas. (SILVA, 2016)

Não pretendemos aqui nos debruçar exaustivamente nos processos históricos que levaram ao surgimento das escolas de circo no fim da década de 1970, pois outros pesquisadores já o fizeram, a exemplo de Costa (1993), Ramos (2003) e Silva (2006). Contudo, nosso propósito é mostrar que na constituição dessa forma de ensinar circo, os saberes dos circenses que viviam em itinerância com suas famílias esteve presente como matriz de sua organização e constituição.

Essa é uma discussão que nos parece necessária considerando que há recorrentemente discursos dos próprios circenses itinerantes e produções acadêmicas (CÉLINE, 2008; GABER, 2009; HEWARD; BACON, 2006; JACOB, 1992; MILITELLO, 1978), que sugerem rupturas e crises referentes ao processo de produção, ensino e estética da arte circense, que se materializa em antes e pós-escolas de circo. Esses discursos conduzem a um entendimento de que o processo de constituição e organização da arte circense, nas últimas quatro décadas, no Brasil, ocorreu de maneira impermeável, como se nada ou quase nada tenha sido em diálogo com o que produziram os circenses que há séculos circulavam por toda a extensão do nosso país e por diversos continentes.

É preciso observar que os mestres circenses oriundos de um modo de organização do trabalho e de um processo formativo que denominamos circo-família (SILVA, 2009), ao fazerem parte da constituição das escolas de circo, participaram da construção dos saberes necessários para a formação circense nesses espaços. Não obstante, cabe indicar que esses mestres não eram exatamente os mesmos do período em que atuavam no circo-família. Eles precisaram se reinventar enquanto professores e sujeitos imersos em uma outra realidade de transmissão de saberes, tendo que construir novos modos de ensinar que carregavam simultaneamente permanências e transformações nos processos formativos circenses.

Com isso, procuramos tratar da presença e da influência dos saberes e práticas dos mestres e mestras do circo-família na formação e na produção dos artistas

circenses oriundos das escolas de circo e de outros espaços educacionais, que por sua vez encabeçaram parte substancial das produções artísticas nesse período com reinvenções, diálogos e incorporações constantes e em conformidade com a produção da linguagem circense no seu caráter polissêmico e polifônico. Com efeito, é preciso debater a ideia de que o contemporâneo está também carregado de saberes provenientes de diferentes períodos e contextos históricos, criando uma ligação que pode ser debatida diante de suas particularidades, suas virtudes e limitações. Por isso, não acreditamos, na existência de uma ruptura absoluta.

Nesse sentido, para as análises e perspectivas discutidas nesta oportunidade, entrecruzamos diferentes fontes de pesquisa, com destaque para as produções bibliográficas que abordam a constituição dos saberes e práticas circenses e as que tratam da perspectiva higienista da Educação Física, do final do século XIX e início do XX, e seu discurso que desqualificava os saberes dos circenses (GÓIS JUNIOR; HAUFFE, 2014), narrativa esta que até hoje revela ressonâncias ao negar e relegar esses saberes nos currículos e práticas da Educação Física brasileira. (BARRAGÁN; BORTOLETO; SILVA, 2013)

De modo complementar, tomamos como referência fontes documentais que incluem registros legislativos, decretos e códigos estatutários que tratam do trabalho infantil no circo, além de bibliografia referente ao surgimento das escolas de circo no Brasil e, em especial, a *Monografia de artes circenses (1976/1977)*, de autoria do circense Francisco Colman, que serviu como manual para balizar o ensino da Academia Piolin de Artes Circenses, em São Paulo, no final dos anos de 1970. Por fim, utilizamos fontes periódicas como: jornais, boletins, regulamentos e ofícios, sendo que o acesso a esses diversificados materiais de pesquisa ocorreu por meio de consultas ao Centro de Documentação da Fundação de Nacional de Artes (CEDOC/Funarte-RJ), Centro de Memória do Circo (SP), Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e a base de dados de universidades públicas e bibliotecas eletrônicas. Assim, foi por meio do entrelaçamento e da análise crítica dessas diversificadas fontes que tratamos de perscrutar a problemática em questão.

CIRCO: PALCO E PICADEIRO DE PRODUÇÃO DE SABERES

A partir da década de 1950, o modo de organização do trabalho e da produção do espetáculo circense que ocorria de forma articulada, interdependente e alicerçado em um processo de socialização/formação/aprendizagem passou por intensas transformações. Até esse período, as crianças que nasciam sob a lona, e mesmo as pessoas que “fugiam” com o circo, tinham que cumprir um “destino historicamente reservado”: ser artista de circo. Elas e as gerações seguintes eram, inevitavelmente, portadoras de futuro, ou seja, detentoras das memórias e saberes circenses oriundos das gerações anteriores sobre os processos de formação, capacitação e organização do trabalho, que eram permanentemente atualizados a cada encontro com pessoas, culturas e lugares experienciados. (SILVA, 2007, 2009)

E o que significava ser artista nesse período? No caso do circo, era ter passado por um modo coletivo de aprendizagem de tudo o que envolvia o circo como espetáculo. Um artista “completo” tinha que ter capacidade de desempenhar várias funções. Desse modo, o processo de socialização/formação/aprendizagem tinha que ser suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, a realizar a manutenção dos equipamentos mecânicos e elétricos, a atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas, vendedor etc. Além disso, deveria ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras, as técnicas e os cuidados com o corpo e as estratégias de locomoção do circo e, obviamente, a preparar os números circenses e as peças de teatro.

De modo amplo, capacitar crianças e adultos – meninas e meninos, mulheres e homens, tratava-se de constitui-los/as como aprendizes permanentes em sintonia com as principais expressões artísticas de cada período, localidade, praça e rua em que o circo se instalava. Desta forma, a multiplicidade dos saberes e práticas do artista circense pressupunha serem atores, musicistas, dançarinos, coreógrafos, cenógrafos, entre muitas outras qualificações artísticas presentes em seus contemporâneos. Por meio dessa transmissão coletiva de geração em

geração, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e uma maneira específica de organizar o espetáculo. (SILVA, 2007, 2009)

No entanto, já na década de 1950 teve início nos núcleos familiares circenses uma quebra no processo de transmissão oral do conhecimento, acompanhada de outras mudanças e transformações no significado de ser artista. Assim,

A organização do trabalho desarticulada do processo de socialização, formação e aprendizagem alterou-se de modo a produzir apenas o espetáculo. Os contratos mantiveram-se verbais, contudo, não era mais a família, e sim o artista, um número ou um especialista que era contratado. Esse iria 'portar' o conhecimento de sua 'função', mas não mais o funcionamento do todo. O conjunto dos saberes tornou-se segmentado e hierarquizado. (SILVA, 2016, p. 10)

Dessa forma, é possível observar nesse período mudanças nos modos de constituição dos artistas e de suas existências – econômica, cultural e política – que resultaram em distintas transformações nos seus modos de viver. Dentre elas, consolidou-se a noção de que o “lugar do saber” era e estava nas instituições escolares, no ensino considerado “formal”, culminando na ideia de que a produção dos saberes e práticas transmitidas oralmente por diversos grupos – não somente circenses, mas também de benzedeiros, pescadores, rendeiras, povos originários, entre muitos outros – não mais alicerçaria a formação de seus membros. Assim, a oralidade, em geral, passou a ser compreendida como destituída de método e orientação pedagógica. Instaurou-se um processo de descontinuidade na transmissão dos saberes e fazeres, que vem sendo naturalizado ou mesmo “totalizado” (como se fosse o único possível e existente), desde então.

De fato, no Brasil do final do século XIX e início do XX, vários preconceitos, questionamentos, desqualificações e disputas a respeito dos saberes circenses se fizeram presentes em função da influência e mistura dos mesmos com as práticas de educação do corpo gestadas no período, em especial com a profusão de sistematizações ginásticas (LOPES, 2020; MELO; PEREZ, 2014; SOARES, 2005),

e, também, devido a intensificação de discussões sobre a regulamentação do trabalho da criança circense. (SILVA, 2009)

Neste sentido, o discurso médico higienista vigente nos anos de mil e oitocentos e na primeira metade do século XX elegeu a ginástica como prática de educação do corpo eficaz para discipliná-lo, tornando-o apto para o trabalho e para a guerra. Esse discurso, ao mesmo tempo, criticava e condenava as práticas circenses afastando-as do campo dos conhecimentos da Educação Física. (GÓIS JUNIOR; HAUFFE, 2014; SOARES, 2005)

Vários são os exemplos de intelectuais, educadores, políticos e sistematizadores da educação física do período que partilhavam dessa perspectiva crítica, preconceituosa e combativa em relação à arte circense, seus saberes e influências. Dentre eles, destacamos, em especial, Domingos Virgílio do Nascimento – militar, deputado e jornalista, nascido em 1862 em Paranaguá, Paraná, –, que publicou em 1905 uma obra intitulada “Homem Forte”, em função de seu interesse por temas da educação física e atento à forma como a ginástica vinha sendo aplicada nas escolas paranaenses. (PUCHTA, 2007) Em sua obra, traçou severas críticas à formação de acrobatas e atletas pela ginástica e, também, à utilização de aparelhos e execução de exercícios semelhantes aos pertencentes às práticas circenses, evidenciando claramente a contraposição entre os saberes tidos como científicos e os não científicos. Em suma, expôs a disputa sobre quem deveria deter o saber e o poder sobre os corpos:

Os exercícios evidentemente violentos, sem um método regular consequente da correlação que deve existir entre as funções do corpo e do espírito, só podem trazer sérios prejuízos aos que deles façam uso.

É assim que no Brasil o ensino da ginástica ainda se acha apegado aos condenáveis sistemas de pretender-se transformar os indivíduos em verdadeiros acrobatas e atletas, deformando o corpo e desequilibrando o espírito, sem atender-se que a educação física propriamente dita deve ser compreendida antes como um complemento da educação intelectual e moral e como um

agente higiênico e poderoso do aperfeiçoamento da espécie, do que como elemento de formação de homens exclusivamente robustos, muitas vezes disformes, quando não escravos da vontade inteligente de outrem pela sua inferioridade cerebral.

Não assim têm compreendido os modernos investigadores do magno problema da educação humana. Para estes, por exemplo, estão postos de lado, como inúteis e ruinosos à saúde da mocidade, as paralelas, as barras fixas, as argolas, os trapézios, os saltos duplos, etc, da antiga ginástica, causas muitas vezes de acidentes fatais, como: rupturas musculares, hérnias, deslocamentos, torceduras, fraturas, hidartroses, etc, etc. (NASCIMENTO, 1905 apud PUCHTA, 2007, p. 46)

Tais perspectivas críticas, preconceituosas e combativas em relação à arte circense, seus artistas e saberes foram materializadas em ações legislativas relacionadas ao trabalho infantil no circo. (SILVA, 1996)

Em 1927, houve a constituição do primeiro Código de Menores por meio do Decreto nº. 17.943-A. Alguns de seus artigos fazem referências específicas à regulamentação da atuação profissional da criança circense nos espetáculos, de forma a comprometer a continuidade da transmissão dos saberes dos circenses. (SILVA, 1996)

Art. 113 - Todo indivíduo que fizer executar por menores de idade inferior a 16 anos exercícios de força, perigosos ou de deslocação; todos indivíduos que não o pai ou a mãe, o qual pratique as profissões de acrobata, saltimbanco, ginasta, mostrador de animais ou diretor de circo ou análogas, que empregar em suas representações menores de idade inferior a 16 anos; será punido com a pena de multa de 100\$ a 1:000\$ e prisão celular de três meses ou um ano.

Art. 114 - O pai, a mãe, o tutor ou patrão que tenha autoridade sobre um menor ou o tenha à sua guarda, ou aos seus cuidados e que dê, gratuitamente ou por dinheiro seu filho, pupilo, aprendiz

ou subordinado, de menos de 16 anos, a indivíduos que exerça [sic] qualquer das profissões acima especificadas, ou que os coloque sob a direção de vagabundos, pessoas sem ocupação ou meio de vida, ou que vivam na mendicidade, serão punidos com a pena de multa de 50\$ a 500\$, e prisão celular de dez a trinta dias.

Art. 115 - Os menores que houverem de tomar parte em espetáculos teatrais, sejam ou não de companhias infantis, ou em companhias equestres, de acrobacia, prestidigitação, ou semelhantes, só serão admitidos mediante as seguintes condições [...].
(CONGRESSO NACIONAL, 1927 apud SILVA, 1996)

No que diz respeito à regulamentação do trabalho do menor entregue “às ditas profissões de acrobatas, ginastas, saltimbanco, mostrador de animais ou diretor de circo”, havia uma visão de que “tais profissionais” não eram trabalhadores ou empresários portadores de uma “moralidade condizente” com os preceitos da época. Ou seja, os menores que trabalhavam em circos eram vistos como submetidos à tutela de “direção de vagabundos”, ou mesmo viviam em companhia de “gente viciosa ou de má vida”. Com isso, caberia aos circenses, conseqüentemente, romper seu modo particular de constituição, porque a lei era “universal e imparcial”, isto é, influenciaria para o rompimento do seu modo de vida uma vez que a mesma refletiria o “pensamento” de uma sociedade, obrigando-os a se adequar. (SILVA, 1996)

Posteriormente, com o Decreto-lei nº. 5.452 de maio de 1943, este tema voltou a ser discutido por meio da seguinte determinação, publicada no Art. 405: “Considerar-se-á prejudicial à moralidade do menor o trabalho: [...] b) em empresas circenses, em funções de acrobata, saltimbanco, ginasta e outras semelhantes; [...]”. (CONSOLIDAÇÃO DAS LEIS DO TRABALHO, 1943 apud SILVA, 1996, p. 26) Algumas décadas depois, mais precisamente em 1990, foi promulgada a Lei que estabeleceu o Estatuto da Criança e do Adolescente, que significou um avanço quanto à proteção do menor. Embora não tenha nomeado os locais prejudiciais à moralidade do menor, ele reiterou os dispositivos da legislação trabalhista em vigor, ou seja, o Decreto-lei de 1943.

Mesmo que nos textos do Decreto-lei de 1943 não estavam explícitos os preconceitos e desqualificações diretas com relação aos artistas de circo, eles permaneceram nos “discursos” de várias frentes do campo da saúde que afirmavam que o modo de formação circense, por ser transmitido oralmente, não tinha o cientificismo como rigor em sua orientação.

Nesse sentido, vale mencionar que nas décadas de 1970/1980 algumas publicações que tinham o circo como objeto de estudo analisaram o trabalho dos circenses como precário, aleatório e sem conhecimento sobre o corpo. Assim, a exemplo de Barriguelli (1974), Vargas (1981) e Paschoa Júnior (1978), considerava-se a transmissão oral dos saberes e práticas como não científico, não possuidora de método, sem referenciais sérios (livros, manuais, tratados etc.) e não produtora de conhecimento. Vemos portanto que, mesmo com uma trajetória de quase 300 anos de intensa e constante formação/capacitação, os profissionais circenses do período eram vistos como aqueles que orientavam erroneamente os alunos em contraposição aos saberes “científica e corretamente orientados” pela Educação Física, por médicos, pedagogos e legisladores, o que evidenciava discriminação com o “mundo debaixo da lona” e um desconhecimento sobre o seu modo de organização do trabalho do circo como escola única e permanente. (LOPES, 2020; SILVA, 2009)

Aliada a essas questões, segundo Beisiegel (1984), a partir das décadas de 1930/1940, intensificaram-se os debates referentes à valorização da educação escolar no Brasil e foram consolidando-se discursos e práticas que afirmavam que os saberes orais só se qualificariam por meio de processos formativos institucionalizados. Em virtude disso, de acordo com Silva (2009), para as famílias circenses e artistas da década de 1930, a ideia de que o saber e a formação estariam fundamentados na “escola formal” levou muitas delas a matricularem seus/suas filhos/as em escolas, distanciando-os(as) da vida e da formação no circo.

Embora esse processo não tenha acarretado o fim definitivo da oralidade como suporte da transmissão dos saberes circenses, paulatinamente muitos artistas de circo, a partir de 1950 e 1960, modificaram o processo de formação de seus filhos, em muitos casos deixando a itinerância e buscando residência fixa. (MATHEUS, 2016; SILVA, 2009) Entretanto, mesmo os que se fixaram em grandes cidades,

continuaram a trabalhar em diversos circos itinerantes que passavam por essas localidades e em festas, parques, espetáculos variados, teatros, programas de rádio e televisão. (NUNES; SILVA, 2015)

Neste sentido, no final da década de 1970 os circenses deram início a outros diversificados percursos, diálogos e formas de estruturação distintas do modo de organização da vida e do trabalho que vinham experimentando, os quais culminaram na constituição das escolas de circo para “fora da lona”. (SILVA, 2016)



ESCOLAS DE CIRCO PARA ALÉM DA LONA

Nos anos finais da década 1970, iniciou-se um processo que levou à criação das escolas de circo para “fora da lona”, tanto no Brasil como em diversos países europeus, no Canadá e nos Estados Unidos. Na cidade de São Paulo, os próprios circenses fundaram em 1978 a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) e, em 1982, a Escola Nacional de Circo (ENC), na cidade do Rio de Janeiro. (SANTOS, 2016) Tanto a Academia Piolin como a ENC foram criadas e geridas por artistas de circo oriundos da lona, sendo idealizadas para atender e dar continuidade à transmissão dessa arte aos seus filhos/as, característica essa também observável em outros contextos, nomeadamente o Europeu.

No entanto, conforme abordaremos mais detalhadamente, a grande maioria dos alunos dessas escolas não era filhos de circenses, mas sim jovens provenientes das cidades, vindos de diferentes grupos sociais, com trajetórias pregressas desvinculadas do circo.

Em 1976, foi fundada a Associação Piolin de Artes Circenses, sob coordenação de Francisco Colman, artista e empresário circense. Posteriormente, em 08 de agosto de 1978 funda-se a Academia Piolin de Artes Circenses. Conforme apresenta Matheus (2016), a Academia foi resultado da ação de diversos circenses

oriundos do circo itinerante de lona em prol do futuro das artes circenses, e muitos deles tornaram-se professores da mesma, a exemplo de Leonardo Temperani, aramista e globista; Roger Avanzi, palhaço e ciclista; Ubirajara, atirador de facas; Amercy Marrocos, acrobata; Gibe Fernandes, palhaço; Abelardo Pinto – sobrinho do palhaço Piolin –, trapezista e paradista; Zoraide Savala, contorcionista, e Juscelino Savala, acrobata de solo. Assim,

A primeira geração que frequentou a APAC [Academia Piolin de Artes Circenses] ‘voltou’ a adquirir uma capilaridade em sua produção da linguagem circense nos mais variados territórios existentes nas cidades, no urbano. O ‘voltar’ entre aspas é porque, durante todo o século XIX até pelo menos a década de 1950, mesmo considerando a itinerância sob o toldo, os artistas de circo produziam um espetáculo que continha todas as linguagens artísticas produzidas nos teatros, nas ruas, na música, na dança etc. Mas essa geração voltou diferente, não mais sob o toldo, não mais sob a ‘proteção da família circense’. Desde o início de seus fazeres artísticos, já foi para as ruas, movimento esse deixado pelos circenses itinerantes há muito tempo. Nem por isso deixou de ser aprendiz de mestres ditos ‘tradicionais’, que eram fundadores/professores da APAC. (NUNES; SILVA, 2015, p. 15)

Nesse período, muitos desses circenses professores da Academia adotaram, para balizar seu ensino, uma espécie de guia ou manual intitulado *Monografia de Artes Circenses*, de autoria de Francisco Colman, fundador da Associação e da Academia Piolin, escrito entre 1976 e 1977. Colman (1899-1980) era filho de circenses e foi acrobata, ator, diretor e literato, tendo editado jornais e revistas e adaptado fitas de cinema e peças de teatro para o circo-teatro.

Segundo um dos regulamentos da Academia, a *Monografia de artes circenses* seria o “seu ponto alto para difundir esclarecimentos perfeitos da nomenclatura circense, origens de vários vocábulos e classificação dos vários números de circo”. (ASSOCIAÇÃO E ACADEMIA PIOLIN DE ARTES CIRCENSES, 1977) Assim, essa obra está organizada em diversos temas referentes à classificação de números

circenses, exercícios e “método elementar do ensino dos truques - base das artes circenses”. (COLMAN, 1976/1977, p. 17)

Sua parte inicial apresenta a classificação, organização e descrição de algumas modalidades circenses como saltos, ginástica acrobática, trapézio, contorcionismo e malabarismo (COLMAN, 1976/1977, p. 4) e, em seguida, descreve detalhadamente variados números acrobáticos, estipula faixas etárias e períodos de formação para a aprendizagem dos mesmos, indica vestimentas apropriadas para cada prática, bem como exterioriza comentários diversos relacionados à técnica e à segurança na realização dos truques. É importante mencionar que este trabalho de Colman foi inspirado numa publicação de 1933 intitulada *Pequeno tratado de acrobacia e ginástica*, escrita pelo circense Raul Olimecha, considerando que além de Colman ter prefaciado essa obra, a organização de sua *Monografia*, seus conteúdos e gravuras são similares à publicação de Olimecha. (LOPES, 2020)

Desse modo, o trabalho de Francisco Colman caracteriza-se como uma publicação que organiza muito dos saberes circenses, tanto do próprio Colman como de Raul Olimecha, e que foi empregada como base para o currículo da Academia Piolin, instituição que formou importante geração de artistas circenses “para fora da lona”. Francisco Colman demonstrou apreço e didatismo na composição de sua *Monografia*, evidenciando a complexidade dos conhecimentos detidos pelos circenses, principalmente referentes ao corpo, já que sua obra se destinava intensamente aos exercícios e técnicas corporais acrobáticas realizados em diversos aparelhos. Além disso, seu trabalho evidencia seu esforço didático e pedagógico, uma vez que tratou de aspectos de segurança, indicou vestimentas apropriadas às práticas e classificou faixas etárias para as atividades e os elementos técnicos das modalidades circenses com certo grau de detalhamento, buscando ilustrar truques e exercícios com gravuras e fotografias diversas.

De forma similar à Academia Piolin, a Escola Nacional de Circo (ENC), também teve sua criação, gestão e o ensino ligados aos artistas circenses, mais especificamente a família Olimecha, a qual pertencia Raul Olimecha, autor do *Pequeno tratado de acrobacia e ginástica*.

De fato, documentos revelam que desde 1974 estava sendo gestada a ideia de formar uma Escola Nacional de Circo, quando o diretor de teatro Orlando Miranda assumiu a direção do Serviço Nacional de Teatro, no período de 1974 a 1979. Com a reestruturação do Ministério da Educação e Cultura, no início dos anos de 1980, Orlando Miranda foi um dos idealizadores e presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), o que favoreceu a criação da ENC em 1982. (KROMBAUER; NASCIMENTO, 2017; RAMOS, 2003; SANTOS, 2016; SILVA, 2006)

Um dos principais idealizadores, militantes e primeiro diretor da Escola foi Luiz Franco Olimecha, neto do artista circense japonês Haytaka Torakiste – que passou a se chamar Carlo Franco Olimecha quando chegou ao Brasil em 1888 – e sobrinho de Raul Olimecha. Luízinho Olimecha, como era conhecido, foi trapezista e acrobata, ator e diretor de circo, televisão e teatro, tendo assumido a presidência do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado do Rio de Janeiro e empossado como primeiro diretor do Serviço Brasileiro de Circo, órgão criado por Orlando Miranda quando diretor do INACEN, em 1981. (KROMBAUER; NASCIMENTO, 2017)

Segundo Martha Maria Freitas Costa, os argumentos de Luiz Olimecha para a criação da Escola, junto com outros circenses da época, baseavam-se em pressupostos que eram:

[...] semelhantes aos de seus congêneres paulistas, ou seja, de que a tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo; que um número maior de pessoas talentosas nascidas dentro ou fora das famílias circenses deveria ter condições de aprimoramento e, por fim, que como o processo ensino-aprendizagem era inerente à vida do circo, uma escola seria a extensão lógica dos pequenos núcleos familiares para a grande família circense, promovendo uma democratização da informação e da ampliação de oportunidades. (COSTA, 1993, s/p)


O corpo docente da ENC, rebatizada de Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha em função do falecimento de Luiz em 15 de maio de 2017, era totalmente composto por artistas de famílias circenses do circo itinerante, a exemplo de Neusa

Correia de Castro, Frank Azevedo, Armando Pepino, Pirajá Bastos, Maria Delisier Rethy, Walter Carlo e Fidélis Sigmaringa da Silva Nascimento. (SANTOS, 2016)

Embora muitas mudanças tenham ocorrido no modo de transmissão de saberes nesse novo contexto das escolas de circo, para Silva (2016) a ENC conseguiu manter algumas das especificidades do ensino das artes circenses de outros períodos. Conforme texto apresentado pela Funarte (2006, grifo do autor) a respeito da história da ENC:

Em seu primeiro termo de avaliação sobre o trabalho desenvolvido na Escola Nacional de Circo, a comissão designada pela presidência do INACEN [...] escreveu na introdução ao seu relatório: 'Sempre assusta, a qualquer educador, um curso de caráter profissionalizante que atinja uma faixa etária a partir de 7 anos. Nesta 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. O que esta comissão assistiu na Escola Nacional de Circo dignifica a equipe de instrutores-professores. Apesar do esforço centrado na transmissão de técnicas específicas às artes circenses, todos consideram a criança como um ser total. Verificamos, na prática, como a escola tradicional não é o único agente do processo educativo. A essência dos exercícios e a habilidade dos professores desenvolvem este mesmo processo no sentido de fazer do homem um verdadeiro ser gregário, que não pode subsistir só na sua individualidade. Os alunos interagem em diferentes grupos e não somente recebem informações sobre os exercícios físicos, como também desenvolvem: a) espírito de solidariedade; b) respeito pelo trabalho do próximo, na mesma medida em que o seu é respeitado; c) disciplina consciente; d) esforço competitivo voltado para a ultrapassagem das próprias limitações, sem tomar o outro como parâmetro.'

Vemos que alguns princípios adotados nos anos iniciais da ENC se assemelhavam aos que orientavam o processo de formação dos circenses em seus núcleos familiares. Nesse sentido, é importante destacar a preocupação com um curso voltado para crianças a partir de sete anos e a perspectiva do quanto a criança era envolvida em um modo de ensino/aprendizagem que pressupunha coletividade e ampliação de conhecimentos para além dos exercícios físicos. Assim, a ideia de disciplina e necessidade de articulação entre os saberes continuava ativa no processo de formação dos alunos da Escola, uma vez que os próprios circenses “[...] organizaram, transmitiram seus saberes, práticas e princípios de pesquisas para se pensar e fazer circo”. (SILVA, 2016, p. 14) Desse modo, a formação dada por essas escolas foi retomada, reinventada e se constituiu rizomaticamente, de forma a se produzir sempre a partir de conhecimentos herdados e processos de transformações.



CONSIDERAÇÕES FINAIS: PROCESSOS FORMATIVOS NAS ESCOLAS DE CIRCO E A CONTINUIDADE DA LINGUAGEM CIRCENSE POLISSÊMICA E POLIFÔNICA

Desde a fundação das referidas escolas de circo, centenas de outros espaços – com uma diversidade indescritível e impossível de debater aqui – formaram uma legião de artistas circenses no Brasil. (DUPRAT, 2014) A grande maioria desses egressos das escolas de circo experienciou outros modos de formação artística, constituindo outras maneiras de pensar e fazer circo. Assim, conforme explica Costa (1993), a maior parte deles conheceu um processo de aprendizagem distinto daquele que ocorria com as famílias circenses. Entretanto, é importante ressaltar que não estamos julgando nem analisando a qualidade da formação artística, mas debatendo como ela foi e vem acontecendo.

Vimos, portanto, que os circenses que se organizavam em núcleos familiares itinerantes viveram ininterruptas experiências formativas, as quais possibilitavam o desenvolvimento de distintos métodos de aprendizagem pautados na observação, no fazer permanente e na oralidade. Entendemos que não se pode dizer genericamente que o fato desse processo de formação acontecer para “dentro da lona” constituía-se como algo fechado em si mesmo, isolado do exterior, pois, como já apresentado, todo e qualquer aprendizado circense dialogava intensamente com as produções artísticas, culturais, técnica e tecnológicas dos locais pelos quais circularam.

Com os novos modos de ensino/aprendizagem da arte circense provenientes, em particular, das escolas de circo, foram criados processos diferentes daqueles que os circenses produziram na lógica do circo-família, mas não isolados deles. Embora seja possível encontrar diferenças na estrutura, no uso do espaço, na não-itinerância, na constituição de um corpo docente e na abertura para alunos não-circenses, esses modos de ensinar/aprender não se excluíam, não representavam processos dissociados ou de rompimento, haja vista a ação dos mestres circenses que em ambos interviam criando um fluxo de saberes ao mesmo tempo que se reinventaram.

Todo o processo que aqui denominamos de educação permanente faz referência às experiências adquiridas pelos distintos fazeres e ofícios operados no dia a dia, que implicam em uma produção permanente de conhecimento (MERHY, 2015), seja no campo das artes em geral ou da circense, em particular. A educação do fazer-se no dia a dia, com base na experiência empírica, ampliava-se e para muitos ainda se amplia, constituindo novos modos e métodos de formação. Assim sendo, as escolas de circo representam iniciativas que balizaram o ensino do circo no Brasil, viabilizando na sequência um aumento significativo de outras iniciativas de transmissão da arte do circo, a exemplo do Centro Cultural Piollin (PB), Circo Escola Picadeiro (SP), Escola Picolino de Artes do Circo (BA); Spasso Escola de Circo (MG); Escola Pernambucana de Circo (PE) e Circo Girassol (RS). A diversidade de propostas foi além de formar artistas profissionais, tendo iniciado experiências e iniciativas como o Circo Social, bem como aulas de circo voltadas para o lazer e a aquisição de condicionamento físico em distintos espaços de

aprendizagem, como galpões, quintais, academias de ginásticas e até mesmo para dentro das universidades.

No bojo desse movimento, outras iniciativas e espaços de formação se constituíram a partir desse período como os encontros de artistas, festivais, oficinas e convenções, inaugurando novas possibilidades formativas e ampliando os cruzamentos de saberes. Por conseguinte, os corpos circenses foram sendo forjados nos encontros com outros corpos, absorvendo distintos saberes e fazeres de maneira ao mesmo tempo parecida e diferente dos processos de formação do circo-família. Todos esses processos geram práticas e saberes que precisam ser considerados, antes de serem negados ou menosprezados. O que vemos é que em distintos períodos históricos, os artistas circenses oriundos dos mais diversos processos de formação ao mesmo tempo que possuem diferenças, revelam semelhanças. Nesse sentido, tais processos são portadores de elementos transversais – históricos, técnicos e estéticos –, o que não é privilégio de nenhuma linguagem artística em especial.

Logo, é importante destacar que no caso da arte do circo, a transversalidade, conforme aponta Lopes e Silva (2020), se constituiu como o principal modo de viver e de produzir-se, de forma que mesmo os artistas pertencentes às famílias de circos itinerantes também se constituíram como novos sujeitos históricos, mantendo-se em permanente sintonia e transformação com seu tempo. Ainda, conforme salienta Silva (2016), mesmo que a organização do trabalho e a formação dos alunos provenientes das escolas de circo, a partir do fim da década de 1970, fossem distintas daquelas que viveram seus professores circenses, eles acabaram por compor grupos que retomaram a produção da linguagem circense no seu caráter polissêmico e polifônico.

Se outrora as práticas e os saberes do circo foram desconsiderados e combatidos nos discursos principalmente daqueles ligados à área da Educação Física, da Saúde e da Educação (LOPES, 2020), com o surgimento das escolas de circo a linguagem circense continuou compondo diálogos em suas variadas formas e produções, afirmando a complexidade e a força desses saberes.

Em suas transformações permanentes, circenses com formação familiar e aqueles que se capacitaram nas escolas de circo carregam, igualmente, saberes e práticas seculares em suas produções. Como sempre ocorreu na arte circense, suas práticas permanecem mutáveis, rizomáticas e tecendo constantes diálogos polissêmicos e polifônicos com as mais distintas esferas culturais, artísticas, sociais, tecnológicas, políticas, educacionais e estéticas. E isso jamais será novo ou antigo, moderno ou tradicional.



REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO E ACADEMIA PIOLIN DE ARTES CIRCENSES. *Regulamentos e ofícios*. São Paulo, 1977. Acervo particular de Verônica Tamaoki, pesquisadora e coordenadora do Centro de Memória do Circo – SP (Governo Municipal).
- BARRAGÁN, Teresa Ontañón; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; SILVA, Erminia. Educación corporal y estética: las actividades circenses como contenido de la educación física. *Revista Iberoamericana de Educación*, Madrid, v. 62, p. 233-243, 2013.
- BARRIGUELLI, José Claudio. O Teatro Popular Rural: o circo-teatro. *Debate e Crítica - Revista Quadrimensal de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 3, p. 107-120, 1974.
- BRASIL. Decreto nº 17.943-A, de 12 de outubro de 1927. Código de Menores. Consolida as leis de assistência e proteção a menores. *Coleção das Leis - República dos Estados Unidos do Brasil de 1927*. Actos do Poder Executivo. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1927. 2v. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D17943A.htm. Acesso em: 19 nov. 2019.
- BEISIEGEL, Celso de Rui. Educação e sociedade no Brasil após 1930. In: FAUSTO, Boris (org). *Brasil republicano, economia e cultura (1930/1964)*. São Paulo: Difel, 1984. p. 381-416. T. III, v. 4.
- CÉLINE, Par Pereira. *La Figure des Corps Performants au Cirque Contemporain*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculté des études supérieures des Université de Montréal, Montréal, 2008.
- COLMAN, Francisco. *Monografia de Artes Circenses*. [S. l.: s. n.]: 1976/1977.
- COSTA, Martha Maria Freitas da. *Reabrir a Escola Nacional de Circo: um estudo de caso*. Trabalho apresentado para a EMBAP/FGV, Rio de Janeiro: Cipad, 1993.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. *Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior*. 2014. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

FUNARTE. *Escola Nacional de Circo: um histórico*. Brasília, DF: Funarte, 2006. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/>. Acesso em: 5 dez. 2019.

GABER, Floriane. O nascimento de um gênero híbrido. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 47-51.

GÓIS JUNIOR, Edivaldo; HAUFFE, Mirian. Kormann. A educação física e o funambulo: entre a arte circense e a ciência (século XIX e início do século XX). *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 547-559, abr. 2014.

HEWARD, Lynn; BACON, John U. *Cirque du Soleil: a reinvenção do espetáculo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

JACOB, Pascal. *Le cirque: Um art à la croisée des chemins*. Paris: Gallimard, 1992.

KROMBAUER, Gláucia Andreza; NASCIMENTO, Maria Isabel de Moura. Circo, educação e continuidade: a criação da escola nacional e a formação do artista no Brasil entre 1975 - 1984. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, v. 17, n. 2, p. 578-604, abr. 2017.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

LOPES, Daniel de Carvalho. A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2015.

LOPES, Daniel de Carvalho. *Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica*. 2020. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. A contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e re-existências nos modos de se fazer circo. In: INFANTINO, Julieta (org.). *Circo futuro*. Buenos Aires: CONICETE/SESC, 2020. No prelo.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. As Produções Circenses dos Ex-Alunos das Escolas de Circo de São Paulo, na Década de 1980 e a Constituição do Circo Mínimo. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

MELO, Victor Andrade de; PERES, Fábio de Faria. *A gymnastica no tempo do Império*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MERHY, Emerson Elias. *Educação Permanente em Movimento: uma política de reconhecimento e cooperação, ativando os encontros do cotidiano no mundo do trabalho em saúde, questões para os gestores, trabalhadores e quem mais quiser se ver nisso*. Rio de Janeiro: Editora Rede Unida, 2015.

MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida Produções Artísticas, 1978.

NUNES, Márcia; SILVA, Erminia. *DUX 10 anos*. Rio de Janeiro: Circo Dux, 2015.

OLIMECHA, Raul. *Pequeno tratado de acrobacia e ginástica*. Campos dos Goytacazes, RJ: Oficinas Graphics Instituto Comercial, 1933.

PASCHOA JÚNIOR, Pedro Della. *O circo-teatro popular*. São Paulo: SESC-SP; Brasiliense, 1978. (Cadernos de Lazer 3)

PUCHTA, Diogo Rodrigues. *A formação do Homem Forte*. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

RAMOS, Rosa. Maria. S. C. Medeiros. *Respeitável público: a Escola Nacional do Circo da Praça da Bandeira vem aí...* 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. *Fascínio circense: arte e pedagogia na Escola Nacional de Circo*. Belo Horizonte: Editora Roma, 2016.

SILVA, Erminia. *Direito e sociedade: o trabalho circense na legislação brasileira na primeira metade do século XX*. Campinas, SP: Unicamp, 1996. Trabalho de conclusão do curso Tópicos Avançados em História Social do Trabalho III apresentado ao Departamento de História.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Erminia. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Erminia. Aprendizagens permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico. In: BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; BARRAGÁN, Teresa Ontañón; SILVA, Erminia. *Circo: horizontes educativos*. São Paulo: Autores Associados, 2016. p. 7-26.

SOARES, Carmem Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

SOARES, Carmen Lúcia. Educação do corpo. In: GONZALEZ, Fernando Jaime; FENTERSEIFER, Paulo Evaldo. *Dicionário crítico da Educação Física*. Ijuí: Unijuí, 2014. p. 219-225.

VARGAS, Maria Tereza. *Circo: espetáculo de periferia*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Departamento de Informação e Documentação Artística, 1981.

DANIEL DE CARVALHO LOPES: é doutorando na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) e membro do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

ERMINIA SILVA: é doutora em História Social pela Unicamp e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

MARCO ANTONIO COELHO BORTOLETO: é professor da Faculdade de Educação Física da Unicamp e coordenador do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)