

SABERES ANCESTRAIS, SABERES ATUAIS



AS MESTRAS CIRCENSES E O ENSINO NAS ESCOLAS DE CIRCO

ELIANA ROSA CORREIA

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

ELIANA ROSA CORREIA

**SABERES ANCESTRAIS, SABERES ATUAIS:
as mestras circenses e o ensino nas escolas de circo**

São Paulo

2025

ELIANA ROSA CORREIA

SABERES ANCESTRAIS, SABERES ATUAIS:
as mestras circenses e o ensino nas escolas de circo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador Prof. Dr.: Mário Fernando Bolognesi.

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C824s Correia, Eliana Rosa (Lika Rosá), 1974-

Saberes atuais, saberes ancestrais : as mestras circenses e o ensino nas escolas de circo / Eliana Rosa Correia. -- São Paulo, 2025.
283 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Circos - Estudo e ensino - Brasil. 2. Escolas de arte circense - Brasil.
3. Mulheres artistas circenses - Brasil. I. Bolognesi, Mário Fernando. II.
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III.
Título.

CDD 791.30981

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

ELIANA ROSA CORREIA

SABERES ANCESTRAIS, SABERES ATUAIS:
as mestras circenses e o ensino nas escolas de circo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Tese aprovada em: 05/08/2025

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi (orientador)
(Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP)

Profa. Dra. Alda Fátima de Souza
(Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB)

Profa. Dra. Daniele Pimenta
(Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Profa. Dra. Eliene Benício Amancio Costa
(Universidade Federal da Bahia - UFBA)

Profa. Dra. Letícia Mendes de Oliveira
(Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP)

À minha mãe, Beleonísia Rosa dos Santos Correia (Dona Branca), e ao meu pai,
Aurélio José Correia (Seu Aurélio), pelo amor dedicados aos meus sonhos.

Dedico também às pessoas que não deixaram de sonhar.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento vai para as minhas ancestrais, mulheres de luta que vieram antes de mim e foram abrindo os caminhos para que hoje eu estivesse aqui. Agradeço, em especial, às mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, por compartilharem comigo suas memórias de vida e de arte, sem elas essa tese não existiria. Sou muito grata a todas as mulheres do circo que, de alguma forma, estiveram presentes nesse trabalho.

Agradeço à minha família, sempre presente em todos os momentos valorosos da minha vida, apoiando-me a seguir com meus sonhos. À minha mãe, Dona Branca, mulher de luta e amor, que me inspira e me motiva a fazer o que amo. Ao meu pai, Seu Aurélio, homem honrado e pai dedicado, que lutou bravamente contra um câncer enquanto eu realizava este trabalho. Às minhas irmãs, Fátima (Lorinha), Edna e Bete, por fazerem parte da minha vida e por acompanhar a minha jornada, amo vocês. Ao meu companheiro, Gustavo, por dividir todos os momentos desta caminhada comigo. Ao meu cunhado Gianluca e minha sogra, Claudia, pela torcida e motivação. Aos amados Bartolomeu, Theobaldo e Nina, pelo amor e carinho. Às minhas avós Olinda (*in memoriam*) e Rosa (*in memoriam*), por fazerem parte da minha história.

Às amigas e aos amigos de vida, Carol Greco, Clarice Teixeira, Fernando Catelan, Gislaïne Padula, Heloiza Oliveira Andrade, Janaina Bueno, Juliana Bueno, Karina Gomes, Lúcia Grazielle, Marcelo Rocco, Marina Piazzon Teixeira, Rafael Carvalho, Vitor Flausino e Wallie Ruy.

Aos colegas do Senac Lapa Scipião, pela torcida, ao Gerente Wilson Krette Junior, à coordenadora Dafne Zanoni e ao coordenador Ricardo Bechara, pela parceria.

Aos colegas do CEU EMEF Vila Atlântica, pela motivação, à Secretária Escolar Patrícia Raghi, à diretora Sueli Magalhães Freitas e ao vice-diretor Rafael Miotelo, pelo apoio.

Agradeço aos e às integrantes do grupo pesquisa Mulheres no Circo Brasileiro, que colaboraram com suas inspirações e provocações.

Aos amigos da coordenação coletiva do GT - Circo e Comicidade da ABRACE: Daniel Marques da Silva, Edu Silva e Elison Oliveira pelas aspirações e risadas.

Agradeço às queridas Verônica Tamaoki e Mônica Barbalho, do Centro de Memória do Circo (CMC), pela ajuda e colaboração nas pesquisas.

À Luciana Belchior Mota, coordenadora da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, pela entrevista e acolhimento, e às trabalhadoras e aos trabalhadores desta escola, pela ajuda nas pesquisas fotográficas, pela dedicação e pelo empenho em garantir que o ensino das artes circenses se mantenha um direito público.

Obrigada à querida Andrea Limberto, pela dedicação atenciosa e afetuosa aos meus escritos.

Meu agradecimento também às pessoas queridas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa: Alex Machado, Andréa Rodrigues, Cida Almeida, Clara Rocha (*in memoriam*), Daniel Lopes, Fabiana Dombrowsky, José Olegário, Lindy, Lívia Mattos, Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira, Maria Clara Lemos, Maria Silvia, Mayran Marrocos, Paulinho, Pirajá Bastos, Poliana, Romana Melo, Sluchem Cherem, Vanessa Bifon e Wilma Macedo.

Às trabalhadoras e aos trabalhadores do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", agradeço pela dedicação e pelo empenho em garantir que o ensino das artes se mantenha e seja um direito público.

À Professora Marianna Francisca Martins Monteiro, pela parceria no estágio em docência.

À Mariana Borges Gasparino, Supervisora Técnica da Seção Técnica de Referência e Atendimento ao Usuário e Documentação (STRAUD), pela sua atenção e prontidão com a minha tese.

Agradeço às mulheres maravilhosas que compuseram as bancas de qualificação e defesa: Alda Souza, Carminda Mendes André, Daniele Pimenta, Eliene Benício e Letícia Andrade, que contribuíram imensamente para que este trabalho acontecesse!

À Ermínia Silva (*in memoriam*), por toda a inspiração.

No campo espiritual, agradeço a todas as entidades pela proteção e força.

Agradecimento especial ao meu orientador, Mário Fernando Bolognesi, artista, pesquisador e professor que tanto admiro! Obrigada pela leitura atenta do meu trabalho, pelas aulas inspiradoras na pós-graduação, pelas boas risadas e pela generosidade e carinho de sempre.

*Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.*

Conceição Evaristo

RESUMO

Este trabalho analisa o desenvolvimento dos saberes circenses e os desdobramentos pedagógicos desenvolvidos pelas mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, atuantes nas escolas de circo no Brasil entre as décadas de 1980 e 1990. Busca em caráter exploratório e investigativo, verificar suas influências na formação circense da cena brasileira, bem como aprofundar a relação das mulheres no circo e suas possíveis narrativas. Para tanto, a pesquisa baseou-se, inicialmente, nas fontes orais, fazendo uso de entrevistas realizadas com as mestras e ex-alunas circenses, mesclando-as posteriormente com a investigação de bibliografias e de arquivos em jornais e revistas. A pesquisa abrange três dimensões: a fundação das primeiras escolas de circo no Brasil e seus desdobramentos, perpassando pelas autoras e autores (Ermínia Silva, Daniele Pimenta, Mário Fernando Bolognesi, Rodrigo Inácio Corbisier Matheus e Eliene Benício); o desenvolvimento dos processos pedagógicos das mestras nessas escolas, a partir das entrevistas realizadas com elas; e, por último, as confluências entre os saberes circenses ancestrais e os saberes atuais, a partir de um ponto de vista pedagógico (Paulo Freire e bell hooks) e decolonial (Antônio Bispo dos Santos). Dentre algumas perguntas geradoras, partimos da seguinte questão: a investigação de referenciais femininos no universo do circo se faz relevante para o estudo das pedagogias e dos saberes circenses? Entendendo que essas mulheres desenvolveram, ao longo de suas trajetórias, a arte do circo e o ensino desses saberes, observamos como as vivências, as experiências, os aspectos geopolíticos, as poéticas, a ética e as pedagogias circenses das escolas de circo do Brasil relacionam-se com os saberes circenses ancestrais e atuais.

Palavras-chaves: Mestras circenses; escolas de circo; saberes circenses; pedagogia circense; circo.

RESUMEN

Este trabajo analiza el desarrollo de los saberes circenses y los desdoblamientos pedagógicos desarrollados por las maestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy y Neide Silva, activas en las escuelas de circo en Brasil entre las décadas de 1980 y 1990. Tiene como objetivo, de manera exploratoria e investigativa, verificar sus influencias en la formación circense de la escena brasileña, así como profundizar en la relación de las mujeres con el circo y sus posibles narrativas. Para ello, la investigación se basó inicialmente en fuentes orales, a través de entrevistas realizadas con las maestras y exalumnas circenses, combinándolas posteriormente con la investigación bibliográfica y en archivos de periódicos y revistas. La investigación abarca tres dimensiones: la fundación de las primeras escuelas de circo en Brasil y sus desdoblamientos, pasando por autoras y autores (Ermínia Silva, Daniele Pimenta, Mário Fernando Bolognesi, Rodrigo Inácio Corbisier Matheus e Eliene Benício); el desarrollo de los procesos pedagógicos de las maestras en esas escuelas, a partir de las entrevistas realizadas con ellas; y, por último, las confluencias entre los saberes circenses ancestrales y los saberes actuales, desde un punto de vista pedagógico (Paulo Freire y bell hooks) y decolonial (Antônio Bispo dos Santos). Entre algunas preguntas generadoras, partimos de la siguiente cuestión: ¿la investigación de referentes femeninos en el universo del circo es relevante para el estudio de las pedagogías y los saberes circenses? Entendiendo que estas mujeres desarrollaron, a lo largo de sus trayectorias, el arte del circo y la enseñanza de estos saberes, observamos cómo las vivencias, las experiencias, los aspectos geopolíticos, las poéticas, la ética y las pedagogías circenses de las escuelas de circo de Brasil se relacionan con los saberes circenses ancestrales y actuales.

Palabras clave: Maestras circenses; escuela de circo; conocimientos circenses; pedagogía circense; circo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Academia Piolin e Circo Bambalalão no Anhembi.	34
Figura 2 - Matéria no jornal O Estado de S. Paulo.	36
Figura 3 - Francisco Colman.	38
Figura 4 - Ficha técnica de um “truc”.	39
Figura 5 - APAC na Sede do Governo de São Paulo.	40
Figura 6 - Matéria sobre a APAC.	41
Figura 7 - Lona da APAC no Anhembi.	42
Figura 8 - Foto da 1ª. lona no vídeo de 35 anos da ENCLO.	43
Figura 9 - Publicação do jornal O Globo.	44
Figura 10 - Entrada da ENCLO na Praça da Bandeira.	45
Figura 11 - Publicação do jornal O Estado de São Paulo.	46
Figura 12 - Disciplinas do Curso Técnico em Arte Circense.	51
Figura 13 - Foto de Luiz Olimecha no vídeo de 35 anos da ENCLO.	53
Figura 14 - Escola Picolino no antigo Aeroclube de Salvador.	54
Figura 15 - Anselmo Serrat com o Tapete Mágico.	55
Figura 16 - Anselmo Serrat e Verônica Tamaoky.	56
Figura 17 - Paulo Freire na Escola Picolino.	59
Figura 18 - Picadeiro Circo Escola.	60
Figura 19 - Montagem da lona da Picadeiro Circo Escola.	63
Figura 20 - José Wilson Moura Leite.	64
Figura 21 - Mestra Amercy Marrocos equilibrando.	71
Figura 22 - Duo Marrocos.	73
Figura 23 - Amercy e Américo de Paula.	74
Figura 24 - Primeiros Mestres e Mestras da APAC.	78
Figura 25 - Aula demonstrativa na APAC.	79
Figura 26 - Aula embaixo da arquibancada.	81
Figura 27 - Bailado no Festival de Verão do Guarujá.	84
Figura 28 - Pai e filha no Café dos Artistas.	85
Figura 29 - Amercy no Bambalalão.	86
Figura 30 - Mestra Amercy Marrocos no CMC.	91
Figura 31 - Mestra Delisier Rethy e Edvar Ozon.	93
Figura 32 - Parada de mão em percha dupla.	100

Figura 33 - Delisier Rethy em número de patins.....	104
Figura 34 - “Trio Romano”.	105
Figura 35 - Reportagem do espetáculo de Karl Fisher.....	106
Figura 36 - Número de contorção e equilíbrio.	107
Figura 37 - Delisier Rethy em acidente com barco.....	109
Figura 38 - Imagem do Google Earth.....	110
Figura 39 - Matéria sobre a “Trupe Ripolin”.	111
Figura 40 - Trio Acrobático no Circo Hong Kong.	113
Figura 41 - Foto dos mestres e mestras no vídeo de 35 anos da ENCLO.....	116
Figura 42 - Aula com a mestra Neuza Matos.....	118
Figura 43 - Primeiro Espectáculo de formatura na ENCLO.....	120
Figura 44 - Delisier treinando com aluno.	121
Figura 45 - Mestra Delisier Rethy na ENCLO.	125
Figura 46 - Mestra Neide Silva rumbando.	127
Figura 47 - Cidades visitadas pelo Circo Tarugo.....	131
Figura 48 - Double Escada no Circo Iquiloni.	135
Figura 49 - Circo Lírio da Noite.	136
Figura 50 - Neide Silva aos 18 anos.....	137
Figura 51 - Passeata do Casamento do Palhaço Miúdo.....	138
Figura 52 - Contorcionista.....	139
Figura 53 - Mestra Neide Silva na Escola Picolino.	144
Figura 54 - Neide Silva ensinando contorção.	148
Figura 55 - Mestra Neide Silva no Calendário das Artes.....	150
Figura 56 - Mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva.	152
Figura 57 - Delisier Rethy com a aluna na ENCLO.	164
Figura 58 - Neide Silva ensinando contorção.	166
Figura 59 - Amercy Marrocos ensinando na APAC.	168
Figura 60 - Delisier Rethy na ENCLO.....	173
Figura 61 - Mestra Delisier Rethy orientando alunas na ENCLO.	175

GRÁFICOS

Gráfico 1 - Professores no início da APAC.	37
Gráfico 2 - Professores no início da ENCLO.....	48
Gráfico 3 - Ensino de circo por regiões brasileiras.....	67
Gráfico 4 - Modalidades de formação em circo.	68

LISTA DE ABREVIATURAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas
APAC	Academia Piolin de Artes Circenses
CIRCUS	Grupo de Pesquisa em Circo da Universidade Estadual de Campinas
CMC	Centro de Memória do Circo
ENC	Escola Nacional de Circo
ENCLO	Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha
FEF	Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
IFRJ	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro
MCTI	Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações
MEC	Ministério da Educação
ONG	Organização Não Governamental
PUC	Pontifícia Universidade Católica
SEDI	Secretaria de Estado de Desenvolvimento e Inovação
SEMTEC	Secretaria de Educação Média e Tecnológica do Ministério da Educação
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem
SESC	Serviço Social do Comércio
SNT	Serviço Nacional de Teatro
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 Nascimento.....	16
1.2 Primeiros passos	17
1.3 Crescimento	19
1.4 Amadurecimento	21
1.5 Desenvolvimento	23
 2 AS ESCOLAS DE CIRCO NO BRASIL: CONTINUIDADE E RENOVAÇÃO NA FORMAÇÃO CIRCENSE.....	 25
2.1 Academia Piolin de Artes Circenses em São Paulo	34
2.2 Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha no Rio de Janeiro	43
2.3 Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador	54
2.4 Picadeiro Circo Escola	60
2.5 Escolas de circo: continuidade e renovação	64
 3 MESTRA AMERCY MARROCOS: O CIRCO COMO IDENTIDADE E CONTINUIDADE	 70
3.1 Disciplina e autonomia como construção de uma pedagogia.....	77
 4 MESTRA DELISIER RETHY: O CIRCO COMO VIDA, APRENDIZAGEM E TROCA.....	 92
4.1 Paixão e transformação na construção de saberes.....	114
 5 MESTRA NEIDE SILVA: O CIRCO COMO CONSTRUÇÃO DE SABERES	 126
5.1 Afeto e sabedoria na construção de pedagogias.....	140
 6 SABERES ANCESTRAIS, SABERES ATUAIS	 151
6.1 As mestras e o fazer contínuo das sabedorias	169
 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 178

REFERÊNCIAS.....	187
GLOSSÁRIO	197
APÊNDICE A - Sobre os Saberes Circenses Ancestrais.....	203
APÊNDICE B - As Famílias Circenses no Brasil	207
APÊNDICE C - Entrevistas com a Mestra Amercy Marrocos.....	211
APÊNDICE D - Entrevista com a Mestra Delisier Rethy	234
APÊNDICE E - Entrevista com a Mestra Neide Silva	253
APÊNDICE F - Entrevista com Verônica Tamaoki	266
APÊNDICE G - Entrevista com Luciana Belchior.....	270
APÊNDICE H - Entrevista com Alice Casati e Tânia Lima	274
APÊNDICE I - Entrevista com Mestre Pirajá Bastos	278

1 INTRODUÇÃO



1 INTRODUÇÃO

1.1 Nascimento

Esta pesquisa nasceu a partir de inquietações acerca das minhas experiências com as pedagogias do circo. Ao ingressar no doutorado, iniciei a minha participação no grupo de pesquisa “O circo e o riso”. Em 2022, estávamos em pandemia de COVID-19 no Brasil e no mundo, e o contato com os pesquisadores era feito de forma remota. No grupo, tive a oportunidade de conhecer diversas pesquisadoras e pesquisadores que realizavam e realizam trabalhos significativos sobre a comicidade e o circo em diversas partes do Brasil.

Em um dos encontros, foi solicitado elencar questões sobre o circo e relacioná-las à nossa linha de pesquisa, “mulheres no circo”. Essas ações trouxeram diversos questionamentos aos pesquisadores e pesquisadoras do grupo, e uma reflexão potente me acionou: onde estavam as mulheres na minha formação circense? Constatei que, na minha formação em circo e comicidade, do primeiro curso de palhaçada que fiz no início da década de 1990, até o ingresso na graduação, o meu processo de ensino-aprendizagem foi conduzido por homens. Eu não tive mulheres na minha formação circense.

Após essa constatação, muitos pontos de atenção apareceram na linha cronológica da minha formação artística e as respostas para o meu problema inicial foram aparecendo ao longo da minha vida acadêmica, e no processo desta pesquisa. Nos encontros com meu orientador, Mário Fernando Bolognesi, como possibilidade de aprofundamento, foi sugerido pesquisar as professoras das escolas de circo no Brasil.

A partir dessa proposição, busquei, como ponto de partida, a seguinte questão: a investigação de referenciais femininos no universo do circo se faz relevante para os estudos sobre os saberes e as pedagogias circenses? E, com essa pergunta em mãos, comecei a pesquisar as professoras das escolas de circo e conheci as mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva.

Essas três mestras circenses fazem parte de uma geração de mulheres valorosas, que saíram das lonas para ensinar pessoas nascidas fora delas. Elas não

estiveram no meu passado, mas a partir daquele encontro com meu orientador, fariam parte do meu presente e do meu futuro ancestral (Krenak, 2022)¹.

Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva foram, entre poucas, as primeiras mestras circenses a ensinar em escolas de circo no Brasil. A primeira, na cidade de São Paulo (SP); a segunda, no Rio de Janeiro (RJ); e a terceira, em Salvador (BA). Todas são de família tradicional circense, que vivem do circo de forma itinerante, transmitindo a arte e os saberes circenses de geração em geração e aprenderam os seus saberes “sob a lona”² (Silva, 2009).

1.2 Primeiros passos

Diferentemente das mestras, fui levada ao circo pelo teatro. Comecei aos 10 anos, em Campinas, interior de São Paulo. Esse foi o início de uma trajetória que já completa 41 anos. Aos 18 anos, apaixonei-me pelo universo dos palhaços e palhaças e fiz o meu primeiro curso com André Casaca, palhaço e ator físico que havia retornado do Teatro Dell'Albero na Itália, onde havia estudado com Yves Lebreton e com o *Lume Teatro*.

Após esse curso, realizei outros, com Ésio Magalhães, Márcio Ballas e Philippe Gaulier, pelo SESC São Paulo. A relação que eu tinha com o ensino e formação em palhaçada se dava sempre mediante um professor, e essa conexão se estendeu até a graduação na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), no interior de Minas Gerais. Na Instituição, não havia disciplinas ou cursos que desenvolvessem os saberes do circo, e, em busca de qualificação, encontrei, na cidade de Mariana,

¹ No livro de Ailton Krenak (2022), *Futuro Ancestral*, o autor escreve sobre o conceito de “futuro ancestral”, buscando uma alternativa para refletirmos sobre o tempo sequencial. No senso comum, a palavra futuro pode vir associada ao progresso, enquanto ancestral pode vir associada ao passado. O autor aproxima essas dimensões ao escrever que os ancestrais permanecem como fontes vivas de sabedoria, que orientam o presente e o porvir. Desse modo, o futuro pode ser considerado uma construção em diálogo com a memória e a ancestralidade.

² No livro *Respeitável público... O circo em cena*, a pesquisadora Ermínia Silva escreveu sobre as famílias tradicionais circenses e como constituíram ao longo de muitas gerações, o circo itinerante como um espaço de vida, trabalho e educação. Nessa configuração familiar todos eram envolvidos nas etapas de produção circense, como a montagem e desmontagem da lona, a produção dos números artísticos, a divulgação, a apresentação, a itinerância, entre outros. Nesse sentido, o termo “sob a lona”, configura-se como um modo específico de transmissão de saberes, no qual o aprendizado acontecia no convívio direto entre as famílias e as/os artistas dentro da lona dos circos.

vizinha à Ouro Preto, o *Circovolante*, cujos fundadores eram os artistas circenses Xisto Siman e João Pinheiro.

Com esse grupo, aprendi perna de pau e malabares, e estreitei uma grande aproximação entre o circo e a rua. Porém, a relação ensino-aprendizagem ainda era realizada por homens. Nessa época, eu já havia fundado a Cia do Riso, um grupo de pesquisa que atuava com comicidade e circo. Nessa companhia, dirigi, atuei e criei espetáculos que foram premiados e contemplados por leis de incentivo e apresentados em várias cidades de Minas Gerais. Durante quatro anos fui diretora do grupo, trabalhei nos Hospitais de Ouro Preto e de Mariana com o projeto “Palhaços no Hospital” e comecei a realizar oficinas de palhaçada para estudantes da graduação em Artes Cênicas e do curso técnico de teatro que existia em Ouro Preto. Acabei me tornando uma referência na época, pois era uma cidade pequena e eu era a única mulher que dirigia espetáculos com essa linguagem e que trabalhava com formação em palhaçaria.

Desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso no bacharelado em direção teatral com a montagem de um espetáculo de palhaçada e, na licenciatura, escrevi sobre o ensino do circo nas aulas de artes para crianças do ensino fundamental. Após o término das duas graduações, voltei para Campinas e, em Barão Geraldo, me aproximei do *Lume Teatro* e do *Barracão Teatro*. Nesses grupos, havia importantes pesquisadoras e formadoras nas quais me inspirei para continuar o meu caminho enquanto artista e professora na área das artes cênicas. Daniela Carmona, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Adelvani Neia e Tiche Vianna foram mulheres que fizeram a diferença na continuidade da minha trajetória.

Com Daniela Carmona, no curso de bufões e bufonas, construí a minha primeira relação de ensino-aprendizagem em comicidade, desenvolvida por uma mulher. Depois de um período em Campinas, fui para o Rio de Janeiro e lá me aproximei de pesquisadoras que trabalhavam com a linguagem da palhaçada, o grupo As Marias da Graça. De volta à São Paulo, o contato foi se estendendo e muitas mulheres foram fazendo parte da minha formação, como Drica Yuli, Cida Almeida, Lana Sultani e muitas outras que tecem uma rede na qual é possível encontrar centenas de mulheres em atuação e formação em comicidade e circo.

Realizei o mestrado no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e me propus a mergulhar no universo cômico e crítico dos processos de comunicação entre os

corpos dos palhaços e palhaças na construção da criticidade. Pesquisei as possibilidades de crítica social que poderiam ser potencializadas por meio dos saberes que estão intrínsecos à arte da palhaçada. Essa pesquisa modificou o modo como eu atuava e ministrava as minhas aulas, direcionando para uma amplitude em relação à criticidade nas construções dos fazeres cênicos e me trouxe um desejo de aprofundamento nos estudos sobre a formação e as pedagogias circenses.

1.3 Crescimento

Para o desenvolvimento desta tese, o processo de pesquisa teórica aconteceu em conjunto com as pesquisas de campo e em diálogo com os novos dados coletados ao longo do processo, permitindo reconsiderar minha metodologia. As disciplinas frequentadas como aluna do curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” influenciaram ativamente para que acontecessem essas mudanças no projeto de pesquisa.

No doutorado, os questionamentos sobre a presença das mulheres na minha formação artística se ampliavam. Meu orientador e o grupo de pesquisa fomentavam minhas indagações e me indicavam caminhos, enquanto os estudos realizados com autoras e autores que escreveram sobre circo ajudavam com provocações, informações e reflexões.

Após essas contribuições, a metodologia utilizada reuniu um conjunto de materiais com dados empíricos e teóricos, que incluíram a coleta de material fotográfico e entrevistas semiestruturadas e abertas, que serão disponibilizadas nesta tese. As entrevistas realizadas não se fecharam nas mestras, também foram coletados relatos de ex-alunas que participaram dos processos pedagógicos. Considerando a natureza descritiva e exploratória desta pesquisa, o seu desenvolvimento partiu de uma abordagem qualitativa, permitindo a investigação pessoal com cada professora-artista, e coletiva, a partir de outros relatos.

Para construir um tecido que apoiasse esta pesquisa, busquei conteúdos em livros, artigos, jornais, sites e vídeos, filmes e imagens. A fundamentação teórica trouxe como base alguns autores e autoras, como Ermínia Silva, que era de origem circense e escreveu *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX* (1996), além de diversos artigos publicados em Anais e

revistas especializadas, a partir dos quais a autora construiu relações sobre a formação circense no Brasil.

Ainda na fundamentação dos estudos, destaco as contribuições do meu orientador, Mário Fernando Bolognesi, autor de *Palhaços* (2003) e de vários artigos publicados em Anais e revistas especializadas, cuja orientação carregada de generosidade, proposições e estímulos, ajudou a encontrar saídas e procurar caminhos. A pesquisadora Eliene Benício, autora do livro *Saltimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000* (2018), colaborou ampliando a minha visão sobre os grupos formados após a criação das escolas de circo, e o eco dessa mudança nos novos processos teatrais da cena brasileira.

O autor Fabio Dal Gallo, cujo livro *Escola Picolino* (2018) traçou um panorama sobre a referida escola de circo, propiciou conexões importantes para esta pesquisa. Filho (2007) e Trindade (2010), que ampliaram os estudos sobre o Circo Social no Brasil, integraram, a este estudo, aspectos importantes sobre a formação circense. A pesquisadora Alda Fátima de Souza, autora do livro *O Palhaço Cadillac: a memória do circo e a reinvenção de uma tradição* (2016), por meio dessa publicação me aproximou da família circense de Neide Silva. A pesquisadora Daniele Pimenta, filha de família tradicional de circo, em *A Dramaturgia Circense: conformação, persistência e transformações* (2009), apresentou-me contextos e histórias de sua família e do circo no Brasil.

Para me aprofundar nos temas relacionados às pedagogias das mestras circenses, busquei colaborações com pesquisas e escritos de pesquisadores renomados da pedagogia, como Paulo Freire, um grande pensador, reconhecido por suas contribuições para a pedagogia e para a teoria da educação crítica, entendendo a educação como um instrumento de transformação social e libertação. Ainda sobre pedagogia, busquei a escritora bell hooks³, cuja obra, *Ensinando a Transgredir: A*

³ bell hooks, adotou o uso de letras minúsculas em seu nome como uma forma de desafiar as convenções tradicionais e questionar a valorização da autoridade associada a nomes próprios. “bell hooks” é o pseudônimo escolhido por Gloria Jean Watkins para assinar os próprios textos. Trata-se de um posicionamento estético-político, pois com um nome menor, hooks recusa o pensamento-branco-colonizador e a esfera eurocêntrica da filosofia e das ciências humanas. Ela optou por esse estilo de escrita para enfatizar o conteúdo de suas ideias, em vez de se concentrar no seu nome pessoal. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/um-nome-menor-sobre-o-pseudonimo-bell-hooks/#comments>.

Educação como Prática da Liberdade, explora o pensamento de que a educação é um espaço de transformação e liberdade.

Em busca de mais entendimento sobre ancestralidade, tradição e oralidade, encontrei Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), que foi um importante intelectual, ativista e líder quilombola brasileiro. Ele se dedicou a difundir o conhecimento e a cultura das comunidades tradicionais e a valorizar as ancestralidades e os saberes ancestrais.

Para o desenvolvimento metodológico, busquei, como referência, os livros *Manual de estilo acadêmico* (2008), de Nídia Lubisco e o *Manual da história oral* (2005), de Verena Alberti. Outros autores e autoras como: Angelo (2009), Duprat (2014), Lopes (2020), Melo (2016), Santos (2006), Silva (2021), Matheus (2016), Militello (1978), Magnani (2003), Abreu e Silva (2009), Santos (2014), Mamari (2023) corroboraram para conexões, correlações, enfrentamentos, mais perguntas e várias respostas no desenvolvimento desta pesquisa.

Incluo, aqui, a pesquisadora Emanuela Helena, que, em 2012, com apoio do Prêmio Funarte - Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo, trabalhou no desenvolvimento do site *Academia Piolin* e criou um espaço de informação, incluindo um banco de imagens extremamente importantes sobre a primeira escola de circo no Brasil.

Também destaco a participação da pesquisadora e coordenadora do Centro de Memória do Circo (CMC), Veronica Tamaoki, autora, em parceria com Roger Avanzi, do livro *Circo Nerino* (2004), que, mediante entrevistas e orientações no acervo do CMC, trouxe, para este estudo, uma grande contribuição, assim como me proporcionou o encontro com a mestra Amercy Marrocos.

Todos referenciais teóricos estão disponibilizados ao final dessa Tese, seguido de um Glossário que possibilita a leitura mais fácil ao familiarizar a leitora e o leitor com a linguagem circense e determinados termos descritos ao longo do texto.

1.4 Amadurecimento

Encontrar as mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, que participaram da formação circense no Brasil, entre as décadas de 1980 e 1990, possibilitou acessar sabedorias ancestrais, que são de uma geração em que o ensino-aprendizagem se dava no cerne de famílias.

Iniciei as entrevistas em 2023, a primeira foi com a mestra Neide Silva, que trabalhou na formação circense da Escola Picolino de Artes do Circo, em Salvador (BA). Na época, ela estava com 76 anos. As entrevistas aconteceram em modo de videoconferência, tendo sua filha, Wilma Macedo, como aliada com relação à tecnologia. Na sequência, encontrei-me com Amercy Marrocos, cuja idade, então, era de 84 anos. A primeira entrevista, feita em 2023 por videoconferência, também teve a colaboração de sua filha Mayran. Posteriormente, em 2024, encontramos-nos de forma presencial no Centro de Memória do Circo, em São Paulo. Ainda em 2024, encontrei-me com a mestra Delisier Rethy presencialmente na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, no Rio de Janeiro. Na época, a mestra estava com 85 anos e trabalhava há 42 anos na ENCLO.

A coleção de detalhes dos primeiros relatos aos quais tive acesso e a vivacidade das mestras ao reviverem as memórias e as experiências nos circos e nas escolas onde trabalharam, transformaram as entrevistas em um testemunho. Vansina (2010) assinala que a oralidade é como uma preservação da sabedoria ancestral, que é transmitida de forma verbal de geração em geração, construindo um testemunho.

As entrevistas foram elaboradas e realizadas de modo semiestruturado, porém busquei mesclar as histórias e as vivências pessoais de cada mestra, demonstrando suas opiniões sobre a formação circense, sobre as escolas de circo, sobre suas/seus ancestrais e sobre o aprendizado no cerne do circo-família. As conversas foram realizadas em dias, meses e anos diferentes, o que denotou alguns vai e vem temáticos. Optamos por manter as entrevistas e suas transcrições em tom informal, a fim de respeitar a diversidade dos saberes de cada mestra.

Os encontros com as mestras permitiram analisar aspectos importantes das práticas formativas e pedagógicas que elas desenvolviam nas escolas de circo. Para encontrar aproximações acerca desses processos, busquei alguns estudos escritos por Paulo Freire (1989; 2003), Victor Paro (2013), Tardif (2002), Libâneo (2013), Saviani (2011), bell hooks (2013), os quais me permitiram estabelecer conexões e visualizar com mais discernimento as transformações ocorridas em relação às pedagogias circenses que aconteceram após a abertura das escolas de circo no Brasil.

Ao longo das entrevistas, foram apresentadas informações técnicas, sobre as quais, muitas vezes, tive que pesquisar para me orientar e acompanhar a construção do pensamento das mestras. Nesse sentido, pensando na didática da tese, criei um

glossário dos termos técnicos, para que o leitor e a leitora possam, assim como eu, ter propriedade, um pouco mais, do universo gigantesco das artes circenses.

1.5 Desenvolvimento

Em relação à linguagem da pesquisa, minha inspiração se deu a partir de professores, professoras e pesquisadores do Instituto de Artes da Unesp que, questionando a forma de escrever um texto acadêmico, lançaram luz em relação à construção de uma escrita documental e contemporânea. Nesse sentido, aspirei construir um texto que fosse complementado com outros recursos como fotografias, manchetes de jornal e relatos integrados.

Esta tese desenvolveu-se em seis capítulos, aqui descrevo uma breve apresentação da sua estrutura textual.

No capítulo segundo, *As Escolas de Circo no Brasil: continuidade e renovação na formação circense*, procurei apresentar as principais contribuições das primeiras escolas de circo no Brasil. As relevâncias acerca da continuidade do ensino dos saberes circenses, a expansão da formação em circo no Brasil e as relações estabelecidas entre essas escolas e as mestras estudadas. Também busquei ampliar os entendimentos sobre a fundação das escolas no Brasil e as atualizações sobre o número de escolas e suas localidades no país, temas que foram sugeridos na minha qualificação.

Dando continuidade, no terceiro capítulo *Mestra Amercy Marrocos: o circo como identidade e continuidade*, inicio escrevendo sobre a vida da artista, a história de sua família circense e suas vivências no circo, para posteriormente relacionar a vida de mestra na Academia Piolin de Artes do Circo, e as transformações construídas a partir das experiências pedagógicas e formativas nessa e nas outras escolas em que atuou como mestra circense.

Já no quarto capítulo, *Mestra Delisier Rethy: o circo como vida, aprendizagem e troca*, compartilho a história dessa mestra, de sua família circense e da vasta experiência e vivência na itinerância pelo Brasil e por vários outros países. Também escrevo sobre sua atuação como uma das primeiras professoras e ainda atuante na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO) e sua dedicação a essa escola como mestra circense, 42 anos ensinando na mesma instituição.

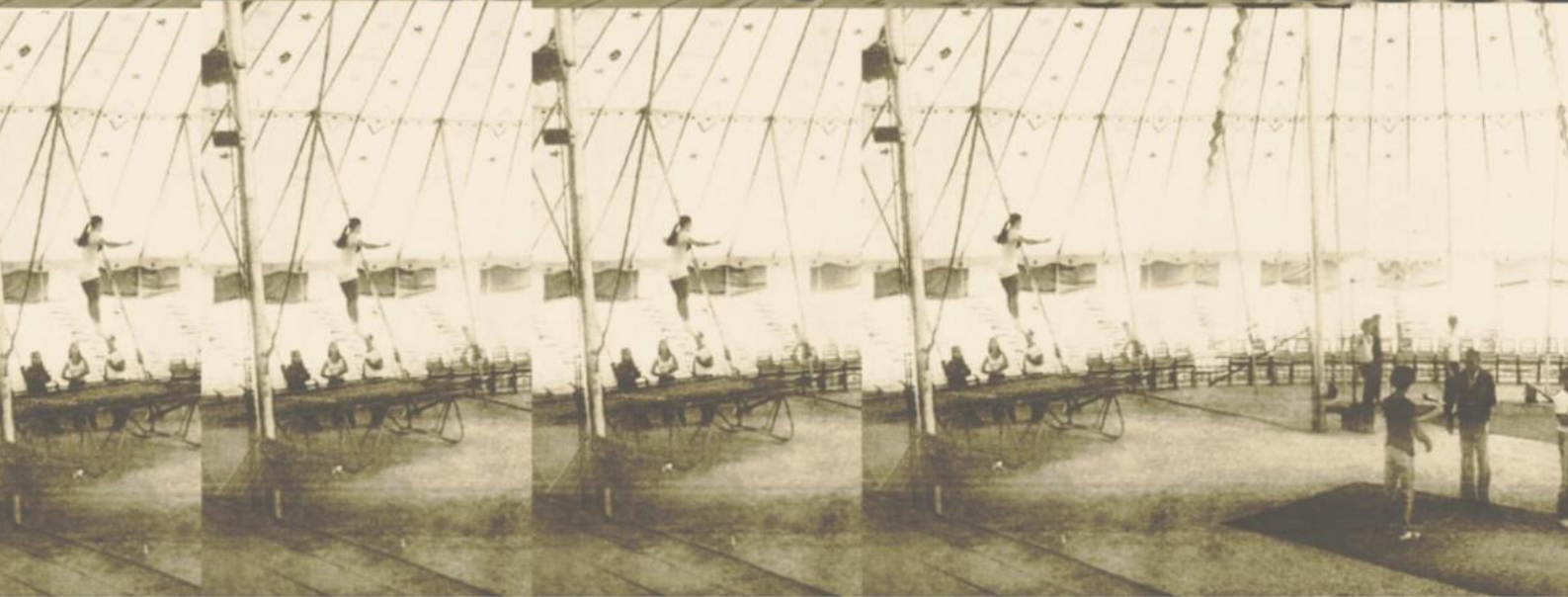
No capítulo quinto, *Mestra Neide Silva: o circo como construção de vida e saberes*, compartilho a história da mestra e sua família circense, que não eram circenses, porém, após a morte prematura de sua mãe, viram no circo a possibilidade de constituir suas vidas. Também escrevo sobre seus ensinamentos e aprendizados, quando deixou de atuar no circo e foi convidada para ensinar seus saberes na Escola Picolino em Salvador, e sobre as reverberações que foram construídas na sua vida, a partir desse convite.

Ainda no sexto capítulo, *Saberes ancestrais, Saberes atuais*, escrevo sobre o desenvolvimento pedagógico das três mestras. Aqui mesclo seus processos pedagógicos e busco aproximações, variações e diferenças acerca dos seus saberes. Reflito sobre os estudos pedagógicos de Paulo Freire e bell hooks, explorando as aproximações dessas pedagogias com os processos formativos das mestras. Também reflito sobre os conceitos de ancestralidade, de Nêgo Bispo, procurando um entendimento sobre a continuidade dos processos de ensino-aprendizagem do circo-família e os atravessamentos e adaptações desenvolvidos nas escolas de circo.

No sétimo e último capítulo, finalizo a tese me propondo a buscar considerações sobre esta pesquisa, sua metodologia e suas ramificações. Aponto a relevância das escolas de circo e dos processos pedagógicos desenvolvidos pelas três mestras. Também discorro sobre os desdobramentos pedagógicos desenvolvidos pelas mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, sobre o legado e a influência das artes circenses na cena brasileira e a importância da oralidade na transmissão dos saberes ancestrais e seus entrelaçamentos para os saberes atuais.

Os materiais fotográficos que foram gentilmente fornecidos pelos/as entrevistados/as ajudaram a construir uma maior dimensão acerca do tema desta tese. Através das fotografias, podemos ver o registro do fazer circense em continuidade e a importância dos processos de coletividade do universo do circo. Nas imagens de artistas, estudantes, paisagens, lonas, circos e famílias, estão registradas toda uma subjetividade da arte e de vida, dessas pessoas, que, por amor ao circo, fizeram e continuam fazendo o seu melhor, para si e para o outro! Viva o Circo! Viva a artista e o artista circense!

2 AS ESCOLAS DE CIRCO NO BRASIL: CONTINUIDADE E RENOVAÇÃO NA FORMAÇÃO CIRCENSE



2 AS ESCOLAS DE CIRCO NO BRASIL: CONTINUIDADE E RENOVAÇÃO NA FORMAÇÃO CIRCENSE

Até a década de 1970, os saberes circenses no Brasil eram transmitidos tradicionalmente e apenas pelos grupos familiares ou “sob a lona” do circo. Os artistas nascidos no circo estavam envolvidos no processo de formação e aprendizagem desde o seu nascimento e aqueles que se juntavam posteriormente se tornavam artistas agregados das famílias, participando também desse processo de formação.

De acordo com Silva (2003), a transmissão do saber de geração em geração, como herança deixada ao circo pelos artistas ambulantes e saltimbancos, permaneceu nas famílias tradicionais de circo. No Brasil, a partir do início do século XIX, registra-se a presença de várias famílias circenses europeias que chegaram no país trazendo a tradição da transmissão do saber circense exclusivamente pela oralidade. Silva (2003, p. 34) comenta:

O circo herdou dos artistas ambulantes e saltimbancos uma característica importante: a transmissão do saber de geração a geração. Desde 1770, formaram-se dinastias circenses que saíram da Europa Ocidental. A arte circense era transmitida de pai para filho. No Brasil, a partir de 1830, registra-se a presença de várias famílias circenses europeias. Muitas chegaram como saltimbancos, trazendo a tradição da transmissão oral dos seus saberes.

No circo tradicional, o processo de ensino e aprendizagem era estruturado em torno da família, começando a formação com as crianças, o que representava a continuidade dos saberes de uma geração para outra. Contudo, nem todas as crianças eram aptas ou queriam aprender números que implicassem risco, mas, nem mesmo nesses casos, deixavam de trabalhar, participando em outras atividades que não exigissem destreza corporal. Entravam em esquetes, *gags*, atuavam em peças teatrais, participavam da organização do circo, trabalhavam na parte técnica, na armação e desarmação da lona e na bilheteria.

Para crianças e jovens, era muito comum aprender a tocar instrumentos, cantar e dançar. Os números de risco não eram os únicos apresentados durante o espetáculo e sempre havia o que aprender. De acordo com a pesquisadora Ermínia Silva (2016, p. 23), “a criança seria não só a continuadora da tradição, mas também um futuro mestre. Para ser um circense, tinha que assumir a responsabilidade de ensinar à geração seguinte”. Ao longo de seu processo de aprendizagem, a criança “aprendia

a aprender” (Silva, 2016, p. 23) e, assim, ensinaria quando fosse mais velha. O contato com a geração seguinte era permanente, havendo um envolvimento direto na aprendizagem.

O circo tinha na família um de seus valores institucionais essenciais. As mesmas pessoas responsáveis por elaborar o espetáculo, ensinavam e treinavam as técnicas (os mais velhos ensinavam os mais jovens), divulgavam as apresentações, cobravam os ingressos, atuavam no espetáculo (em diferentes números), entre outras atividades do cotidiano da lona. A criança simbolizava a certeza de continuidade e, por isso, a preocupação com a sua educação e formação artística era central para todos os membros de uma companhia – ensinavam a ser artista, bem como os conhecimentos necessários para viver no circo (Kronbauer e Nascimento, 2017, p. 580).

A formação circense, desenvolvida pela família de circo tradicional, tornava-se uma rica produção cultural, com uma multiplicidade de linguagens artísticas e técnicas, que transformava o circo em uma escola completa. Para Kronbauer e Nascimento (2017), o circo se constitui no viver cotidiano enquanto processo de humanização. Nesse sentido, o espetáculo aparece como resultado da própria existência e a vida no circo se torna um processo educativo constante. Sobre essa questão, Kronbauer e Nascimento (2017, p. 581) pontuam:

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 familiar. Entre os elementos que garantiram a sua sobrevivência, são apontados 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.

A partir das décadas de 1950 e 1960, esse modo de organização do trabalho, cuja transmissão oral dos saberes era transferida para a geração seguinte, começa a ser repensado. O ensino e a aprendizagem dentro da própria estrutura do circo-família, a produção do espetáculo e o próprio circense começam a passar por transformações significativas (Silva, 1996).

De acordo com Bolognesi (2003), o circo no Brasil, a partir das décadas supracitadas, passou por modificações e transformações na configuração de sua organização, principalmente no modo de estruturação do núcleo familiar.

[...] o circo brasileiro vem passando por um processo de transformação em suas formas de organização. Nesse processo tem imperado a ideia e a prática da empresa capitalista de contrato de mão de obra especializada. [...] Para os grandes circos não prevalece mais a organização em torno do núcleo familiar, que se encarregava da parte artística e de todas as outras funções,

como montagem e desmontagem, secretaria e capatazia, bilheteria, etc. Essas companhias passaram a adotar uma rígida e esmiuçada divisão de trabalho, cabendo aos artistas unicamente a apresentação de seus números, com consequente cuidado de seus aparelhos artísticos (Bolognesi, 2003, p. 49-50).

Daniele Pimenta (2009) corrobora com as reflexões acerca das transformações das famílias tradicionais de circo, escrevendo, em sua pesquisa sobre circo-teatro, a respeito do êxodo dos artistas circenses no Brasil em relação à decadência da malha ferroviária. A autora argumenta que o crescimento da malha rodoviária e da indústria automobilística, além da falta de investimento e manutenção da malha ferroviária, trouxe modificações na itinerância dos artistas de circo, pois, aqueles que possuíam carros motorizados conseguiram circular com uma maior intensidade pelos diferentes circos, modificando o vínculo entre as companhias circenses.

Esse processo evolutivo no sistema de transporte circense levou a uma nova relação entre artistas e empresários. Aqueles que moravam em ônibus ou que possuíam automóvel tornaram-se muito mais autônomos, responsabilizando-se pelo transporte de seu material de trabalho e, com isso, o empresário se livrava do ônus de arcar com as despesas de transporte de pessoal e equipamento, mas, em contraponto, perdia a garantia de longas permanências de seus contratados (Pimenta, 2009, p. 94).

Segundo Silva (2011), entre as décadas de 1950 e 1960, a valorização social estava fortemente atrelada à ideia de “capacitação e formação profissional” dentro dos muros da escola, sobretudo no que dizia respeito à formação acadêmica, que era reconhecida pelo discurso da cientificidade e pela noção de verdade que legitimava os conhecimentos ali produzidos. Nesse cenário, grupos sociais que transmitiam seus saberes por via oral, passaram a ser vistos como pertencentes ao campo do senso comum, já que não se alinhavam a um modelo formal de ensino e pesquisa e, portanto, não eram reconhecidos como detentores de saber científico.

Desse modo, muitas famílias mudaram o modo como entendiam o processo de “socialização, formação e aprendizagem” do circo-família e deixaram de acreditar na lona como uma “escola única e permanente”. Nesse sentido, alguns circenses pararam com a itinerância e acabaram se fixando em cidades da capital e do interior, em particular nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Outros, que não puderam parar o trabalho itinerante, deixaram seus filhos com familiares próximos para que pudessem levá-los a uma “escola formal”. Lopes, Silva e Bortoleto (2020, p. 148) trazem colaborações:

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 benzedeiras, 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.

Os artistas circenses, que sempre estiveram presentes nas sociedades em que se inserem, também acabaram, naquele período, elaborando visões desvalorizadoras sobre a própria produção. A isso somam-se as dificuldades econômicas da época para manter os circos em atividade, as novas modalidades de comunicação de massa e entretenimento, como o rádio, o cinema e a televisão, e a inexistência de uma política cultural sólida para o fazer circense. Além disso, é preciso considerar o avanço desenfreado do mercado imobiliário, que foi ocupando os terrenos onde antes os circos se armavam. Esses espaços, pouco a pouco, foram se transformando em moradias, estacionamentos e shoppings (Silva, 2011).

Sobre essa questão, Costa (1999) escreve que, desde nos anos 1960, o circo começou a perder espaço na concorrência com os demais espetáculos ao vivo. Entre outras causas, uma em especial se destacava: a especulação imobiliária, que passou a ocupar os melhores espaços territoriais tradicionalmente utilizados pelos circos nas cidades de médio e grande porte, principalmente nas grandes capitais.

[...] os circos foram gradualmente sendo expulsos para a periferia das cidades o que gerou uma grande restrição ao acesso do público. Para os grandes circos, sobretudo, este processo foi devastador. Os circos de grande porte quase desapareceram do território nacional. Os que tiveram fôlego para isso, saíram do país e buscaram outras praças, outros amargaram anos de dificuldades financeiras. Alguns deles como o circo Thianny, ou o circo Orlando Orfei por exemplo, chegaram a ficar anos sem voltar ao Brasil. A hostilidade do ambiente gerou naqueles anos uma enorme retração na movimentação dos grandes circos pelas principais cidades do país. Como um empreendimento voltado para a diversão, o circo precisa das plateias e, portanto, deve ir sempre ao encontro delas. Impedido de chegar aos grandes centros, o circo viu a decadência e o insucesso de seu negócio. [...] A ausência de uma política voltada para a preservação da arte circense, oriunda do fato de que circo não era tido como assunto dos organismos públicos voltados para a cultura, fez com que os espaços tradicionalmente ocupados pelos circos, sobretudo nas grandes cidades, fossem devastados pela especulação imobiliária sem que qualquer providência fosse tomada até o final dos anos setenta (Costa, 1999, p. 63).

Dentro desse cenário, muitos artistas passaram a acreditar que seus saberes não seriam suficientes para garantir um futuro considerado “melhor” para seus filhos. Em conjunto com essas mudanças, nesse mesmo período, alguns artistas circenses iniciaram a busca por uma educação “formal” para os seus filhos. Desse modo, muitos deixaram de ser portadores dos saberes circenses e aqueles que permaneceram trabalhando nos circos de lona começaram a perder o aprendizado coletivo como condição de formação. A configuração de multiplicidade aos poucos foi se modificando para especialidades, não só dos números artísticos apresentados, mas também em relação à parte administrativa do circo.

Nas décadas de 1950/60, houve um forte movimento por parte de algumas famílias de artistas que começaram a impor uma educação “formal” aos seus filhos. Muitos desses deixaram de viajar com o circo. Fixavam-se em uma cidade, com alguém da família, que deixava de acompanhar o circo, para serem matriculados em uma “escola formal”. Ao se fixarem deixaram de serem portadores de toda qualificação do artista circense calcada em um longo tempo de aprendizagem intermediado pela tradição. Em muitas famílias, como a minha, toda uma geração de crianças deixou o circo no início da década de 1960 para estudar e nenhum seguiu a carreira artística. Este processo era impensável na história do circo, até então (Silva, 2011, p. 29).

De acordo com Silva (2009), muitos artistas e famílias circenses entenderam que o saber e a formação estariam fundamentados na “escola formal” e buscaram matricular seus filhos e suas filhas nas escolas, construindo desse modo um distanciamento da vida e da formação no circo.

Segundo Matheus (2016), após a Segunda Guerra Mundial e com o desenvolvimento da Guerra Fria, a política brasileira passou a ser influenciada pelo pensamento norte-americano, formando aspectos importantes no imaginário sociopolítico coletivo do país. Entre essas transformações, a crescente valorização da educação formal e da ideia de um lugar ideal para garantir a formação e o futuro de seus filhos trouxeram uma mudança sociocultural também entre os circenses:

Houve ainda uma transição no modo de pensar do brasileiro sobre a educação, do modelo humanista francês, vigente até o início do século XX, para o modelo tecnicista norte-americano. [...] A partir da década de 1950 houve uma mudança no modo de organização dos modos de vida que levou muitas famílias a desistirem do circo, ou ao menos desistirem da continuidade da própria família no circo, na itinerância. Optaram por levar suas crianças às escolas fixas, acompanhando o movimento crescente da sociedade brasileira (Matheus, 2016, p. 69).

Apesar desse processo não ter finalizado a oralidade como suporte na transmissão dos saberes circenses, a partir de 1950 e 1960, muitos artistas de circo modificaram gradualmente o processo de formação de seus filhos.

[...] 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. 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” (Lopes; Silva; Bortoleto, 2020, p. 153).

O mestre Pirajá Bastos de Azevedo, professor na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO), relata, em entrevista realizada em dezembro de 2024, sobre esse período de mudança nos circos brasileiros e sobre as dificuldades em manter a educação dos filhos com a itinerância. Também destaca as adversidades que os circos enfrentavam, principalmente nas capitais dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro:

Pirajá Bastos: Meus filhos e meus sobrinhos, foram os alunos que mais se transferiram, tendo a carga horária e a transferência de um colégio para o outro. Era um problema, porque nem toda escola aceitava e pra eles ficava difícil estudar. [...] os circos sempre sobreviveram porque tinha jogo de cintura. Mas começou a aparecer rádio, teatro, televisão e aí foi diminuindo os espaços para o Circo. Nas cidades, principalmente as capitais foram diminuindo os espaços de uma tal maneira, que no Rio de Janeiro para você armar um circo, você tinha que armar no estacionamento de um shopping. O governo relaxou sobre isso e foi onde muitas famílias de circo, começou assim, a se fragilizar porque a quinta geração, como foi a dos meus filhos e sobrinhos, começou a ver o sacrifício dos pais tocando circo e partiram para o estudo. Na minha família, a quinta geração, meus sobrinhos, tem quatro médicos, tem quatro advogados, duas psicólogas têm três professores. Eles foram estudar, porque viram o sacrifício dos pais, viram como o pai e a mãe sofriam viajando pelo interior e não tinha terreno para armar os circos nas capitais. Não que não ganhasse dinheiro, ganhava dinheiro sim, mas era bem sacrificante. Eu parei na hora que tinha que parar, não deixando de amar o circo. Eu amo o circo até hoje, eu sou apaixonado por circo, mas a gente não tinha mais meio de sobrevivência. Foi a maior tristeza, nós vendemos o circo e cada irmão pegou seu trailer seu ônibus e foi para junto do seu sogro.⁴

Autores e autoras como Costa (1999); Bolognesi (2003); Pimenta (2009), Matheus (2016); Kronbauer e Nascimento (2019); e Lopes, Silva e Bortoleto (2020) apontam que o discurso sobre “a crise do circo”, recorrente nas falas de artistas e famílias circenses, deve ser compreendido como resultado de múltiplos fatores. Entre

⁴ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice I, deste trabalho.

eles, destacam-se as dificuldades da itinerância nas grandes capitais, marcadas pela especulação imobiliária; a popularização dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, que passou a oferecer entretenimento sem sair de casa; a substituição do transporte ferroviário por rodovias e a expansão da indústria automobilística, encarecendo o deslocamento das companhias e favorecendo a autonomia individual dos/as artistas; além da busca pela educação formal, que afastou muitas crianças do circo e interrompeu processos de continuidade.

Nesse cenário, a criação de uma escola de circo pareceu se apresentar como parte da resposta aos anseios de alguns/as circenses (Correia, 2023). Essa ideia passou a circular nos debates e, posteriormente, nas ações de muitas famílias e pessoas envolvidas, direta ou indiretamente, com os circos nos quais as famílias tradicionais circenses vinham se estabelecendo. Para Costa (1999, p. 87), esse movimento teve muitos desdobramentos:

A função primordial das escolas é a de fazer a ponte entre aqueles que não nascidos no universo circense necessitam adquirir os conhecimentos necessários para que possam a ser aceitos e incorporados a uma companhia. Este fato tem inúmeros desdobramentos, sobretudo porque, se de um lado abriu para os próprios filhos de circenses a oportunidade rara de preparar-se para a vida no circo e ao mesmo tempo frequentar uma escola regular, o que sempre foi muito difícil, permitiu que profissionais circenses já afastados do picadeiro encontrassem aí a oportunidade de transmitir seu saber sem ter que manter-se em permanente viagem. As escolas surgiram no mundo todo com as mesmas finalidades. Preservando e difundindo um conhecimento inerente ao universo do circo as escolas suprem os circos de profissionais bem preparados por circenses competentes e experientes. Livres da obrigação de seguirem com o circo durante a etapa inicial de sua aprendizagem o aluno tem a oportunidade de conhecer diversas experiências artísticas e de preparar-se em um ambiente especialmente planejado para tal fim.

Essas transformações faziam parte de um movimento que ia além das terras brasileiras, acontecendo simultaneamente no Brasil e em diversos outros países (Matheus, 2016). Desde o início do século XX, já existiam escolas de circo em vários países do mundo, como na Rússia e Alemanha, com destaque para as capitais, Moscou e Berlim. Entretanto, apesar da importância social e cultural da formação dessas escolas, somente depois de muitos anos é que se percebeu uma movimentação mais efetiva voltada para a multiplicação do ensino das artes circenses fora daquelas localidades. Duprat (2014, p. 31) corrobora com essa reflexão:

O circo constituiu um terreno onde a família e o trabalho conviviam diariamente. Nesse modelo artístico as relações familiares foram, e em alguns casos ainda são caracterizadas por uma série de especificidades, entre as quais podemos destacar: a organização do trabalho entre membros da família e o desempenho de múltiplas tarefas relacionadas com a manutenção do circo (AFONSO, 2002). Por um longo período, esse modelo familiar, nômade e itinerante prevaleceu, mostrando-se eficiente, uma vez que garantiu a continuidade da arte circense até nossos dias. Contudo, no início do século XX, esse modelo hegemônico irá se deparar com um novo modelo de formação artística: as escolas especializadas em arte do circo. A primeira iniciativa aconteceu na Rússia, que se encontrava em um momento de intensa efervescência artística e cultural (FERREIRA, 2011). [...] Em meio a esse ambiente revolucionário, em 1919 o governo russo criou decretos de nacionalização do circo, que se concretizaram em 1927, com a abertura do Curso de Arte do Circo. Essa escola pública destinou-se principalmente à “reabilitação e renovação” (SALAMERO, 2009) da arte circense na antiga União Soviética. [...] Esse modelo acabou por inspirar distintas escolas estatais, como, por exemplo, a Staatliche Artistenschule Berlin (Escola Estatal de Acrobacia de Berlim), fundada em 1951, e, mais tarde, as escolas francesas e outras em diferentes continentes.

A partir da década 1970, essas ideias se estruturaram de forma mais orgânica e iniciou-se um processo que levou à criação das escolas de circo no Brasil. Na cidade de São Paulo, um grupo formado por profissionais de famílias tradicionais circenses fundou, em 1978, a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) e na cidade do Rio de Janeiro, em 1982, a Escola Nacional de Circo (ENC). A partir dessas primeiras escolas, outras foram aspirando à construção de processos formativos e ecoaram os ensinamentos dos saberes circenses, como a Circo Escola Picadeiro, aberta em 1984, em São Paulo, e a Escola Picolino de Artes do Circo, inaugurada por ex-alunos da Academia Piolin, em 1985, em Salvador, como veremos adiante.

Para Duprat (2014), a multiplicação dessas escolas foi decisiva para a democratização do tipo de saber que se encontrava enraizado nas tradições circenses. De acordo com Benício (2018), na década seguinte, temos uma multiplicidade de companhias no Brasil que incorporaram o universo do circo em suas pesquisas teatrais. A autora relata:

A década de 1990 é marcada pela multiplicidade de companhias que se formam tendo como ideologia o teatro de grupo, incorporando às suas pesquisas de linguagem teatral o universo do circo. Esses grupos são influenciados pelas escolas de circo, surgidas na década anterior, assim como pelo movimento do Novo Circo, iniciado pelo Cirque de Soleil, no Canadá, e Archaos, na França. Através da criação de uma série de espetáculos, os grupos conseguem desenvolver experimentos que mesclam essas linguagens, criando novas perspectivas, além de se utilizarem do espaço da rua e espaços não convencionais (Benício, 2018, p. 219).

A dimensão interdisciplinar dessas práticas apresentou-se como proposta na construção de outras pedagogias e na formação de novos artistas circenses, tal como a formação de artistas do teatro e da dança, que buscaram nas artes do circo um novo modo para ampliar suas criações artísticas. Muitos, depois de formados, foram trabalhar em circos brasileiros e internacionais, ou fundaram grupos e companhias, algumas com mais relevância, como o Teatro de Anônimo, a Intrépida Trupe, os Parlapatões, Nau de Ícaros, entre muitos outros (Benício, 2018).

Outros buscaram dar continuidade à formação circense e se propuseram a montar mais escolas com o propósito de ensinar e fortalecer os saberes do circo no Brasil, como a Escola Picolino de Artes do Circo, em Salvador. Ainda, muitos ex-alunos e ex-alunas da APAC e da ENCLO tornaram-se professores e professoras de circo e atuam em Instituições de ensino formal e informal, em ONGs e escolas especializadas ou desenvolvem projetos e pesquisas sobre essa grande arte milenar.

2.1 Academia Piolin de Artes Circenses em São Paulo

Figura 1- Academia Piolin e Circo Bambalalão no Anhembi.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, 1981.

Legenda: entrada da Academia Piolin e do Circo Bambalalão no Anhembi.

A Associação Piolin de Artes Circenses foi fundada em 1976, sob a coordenação de Francisco Colman, que na época atuava como artista e empresário circense, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, por intermédio de Miroel Silveira (Silva, 2009) e, em 8 de agosto de 1978, a Academia Piolin de Artes Circenses foi inaugurada.

De acordo Matheus (2016), a Academia Piolin foi o resultado de ações diversas de circenses provenientes de circos de lona itinerantes que, preocupados com o futuro das artes do circo, juntaram-se para tornar a escola uma realidade. O autor destaca, ainda, a descrença partilhada por muitos artistas circenses da época sobre a profissão “artista de circo”, muitos acreditavam que seria o fim do ofício.

Em busca de mudanças, alguns circenses se mobilizaram. Dentre as movimentações, a criação de uma escola de formação circense era uma das opções para aqueles que se “fixaram” nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. De acordo com Matheus (2016), naquele período não era a maioria que opinava positivamente a respeito, muitos achavam que criar uma escola e ensinar os saberes fora do circo, seria uma “traição”.

Para Dirce Militello, atriz, circense e ex-professora da Academia Piolin de Artes Circenses, a implantação da escola foi o resultado do empenho de vários circenses, que estavam instigados a construir ações futuras e de continuidade para o circo. No livro *Picadeiro de 1978*, ela relata sobre esse tempo e resgata essa história em muitas passagens.

Francisco Colman que é presidente da casa do ator que foi fundada por ele, é um homem que acompanha e atende, ou pelo menos tenta atender o circo e seus problemas. Ele descende de família de circo e foi artista durante grande parte de sua vida. Francisco Colman fundou uma associação de classe, a Associação Piolin de Arte Circense. Todos os artistas foram se aproximando, ouvindo e chegaram à conclusão de que unido suas forças juntamente com Colman através da associação seria possível tornar realidade um velho sonho: a Academia Piolin de Artes Circenses, escola de circo. Francisco Colman, com o apoio de todos os artistas começou a lutar por ela! (Militello, 1978, p. 7).

Dois meses antes da inauguração, em 21 de maio de 1978, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria com o título: “Há esperança no ar. O circo não está morrendo no Brasil”, a qual falava sobre a criação da Associação Piolin de Artes Circenses e sobre a importância de existir uma associação para a organização da categoria circense. Também destacava as dificuldades e os problemas enfrentados pelos circenses e circos da época no Brasil.

Na matéria há um pequeno artigo escrito por José Nader sobre os mitos de que o “circo iria acabar” e de que “o circo é pobre como manifestação artística”. O autor destacava a criação da Escola Piolin, em São Paulo, como o resultado de uma luta que estava se transformando em atos concretos para um novo cenário circense. As escolas viriam como uma possibilidade de “efeito multiplicador” para o desenvolvimento de projetos semelhantes em todos os estados do país.

Figura 2 - Matéria no jornal *O Estado de S. Paulo*.

24 - O ESTADO DE S. PAULO

DOMINGO - 21 DE MARÇO DE 1978

Os famosos balões que tanto enfeiam a cidade podem ser enfeitados por circo

Hoje os circos não reinvidicam melhores condições

Há "dispositivos" familiares desde o século XIX que resistem ingenuamente

Há esperanças no ar. O circo não está morrendo no Brasil

JOSE NADER

Atualmente, pelo menos dois mitos têm surgido a respeito da situação do circo brasileiro. O primeiro, é que este tipo de arte já tem data marcada para acabar; e segundo, diz respeito à situação econômica, que considera o circo pobre como sua atividade mais refinada artística. Para os que estão ligados aos problemas circenses, ambos os pontos estão distantes da realidade: "Este arte experimenta hoje uma fase de revitalização, principalmente, com a criação de um organismo — Associação Piolin — que vem levando aos órgãos administrativos suas reivindicações e suas dificuldades". Os resultados dessa luta já estão se refletindo em atos concretos. Há reuniões de duas semanas, foi concluído o II Festival Piolin, que contou com a participação de 70 circos, apresentando-se simultaneamente nos bairros periféricos de São Paulo e no interior. Além disso, os autores mediam entre em curso: está aprovada a proposta de criação da primeira escola circense de América Latina e do Círculo Nacional — ambas funcionando, a partir de julho, no Rio de Janeiro, após sendo as unidades já disponibilizadas de terrenos da Prefeitura para serem cedidos aos proprietários de circos e, ainda, existem manifestações de subsunção para as companhias de pagamento.

Para Nader, o circo não está morrendo no Brasil. Ele afirma que o circo é uma arte que tem sido sempre considerada uma das mais importantes manifestações culturais do Brasil. Ele afirma que o circo é uma arte que tem sido sempre considerada uma das mais importantes manifestações culturais do Brasil. Ele afirma que o circo é uma arte que tem sido sempre considerada uma das mais importantes manifestações culturais do Brasil.

Para sobreviver, a criação das "Escolas"

Fonte: Nader, 1978.

Legenda: acervo digital jornal *O Estado de S. Paulo*.

Militello (1978) traduz a alegria daquele momento, escrevendo em seu livro sobre a inauguração da Academia Piolin e sobre a esperança de dias melhores com a criação da escola naquela ocasião:

De repente a Escola foi aprovada, está aí, é uma realidade. Os artistas se reúnem na Casa do Ator onde funciona a Associação. O Colman emocionado fala de suas esperanças, então estão todos comovidos. O Governo deu ao circo um voto de confiança, ninguém vai decepcionar ninguém, e junto com a alegria, algumas lágrimas, porque a alegria também emociona. Francisco Colman que foi fundador da Casa do Ator, que fundou a Associação Piolin de Artes Circenses agora com as mãos trêmulas, muito comovido inaugura a primeira escola de circo no Brasil (Militello, 1978, p. 8).

Com a inauguração da Escola, mestres e mestras, renomados e experientes artistas de circo, foram contratados para lecionar. De acordo com Lopes, Silva, Bortoleto (2020) e Militello (1978), todos os professores que desenvolveram suas formações na Academia Piolin eram originários de famílias tradicionais circenses e vivenciaram a itinerância em circos de lona.

Dos nove professores contratados no início da escola, seis eram homens e apenas três mulheres. Posteriormente, juntou-se, a esse grupo de professores, os seguintes profissionais: Gibe Fernandes, palhaço; Roberto; Ubiratan; Vítor; Waldemar; os irmãos Santiago, ginastas e acrobatas; e a própria Dirce Tangará Militello. Na gráfico abaixo, podemos identificar os nomes e as especialidades dos primeiros mestres e mestras que foram contratados:

Gráfico 1 - Professores no início da APAC.

MESTRAS E MESTRES	ESPECIALIDADES
Abelardo Pinto	Trapezista e paradista
Amercy Marrocos	Saltadora e acrobata
Estercita Fernandez	Manipuladora e mágica
Juscelino Savala	Acrobata de solo
Júlio Tápia Jr. (Tápia)	Trapezista de voos
Leonardo Temperani	Aramista e globista
Roger Avanzi	Palhaço e ciclista
Ubirajara (Trupe Índio Jotha)	Atirador de facas
Zoraide Savala	Contorcionista

Fonte: elaborado pela autora com base em Lopes; Silva ; Bortoleto (2020) e Militello (1978).

Lopes, Silva e Bortoleto (2020) destacam, ainda, que a Academia Piolin, no começo de seu processo formativo, buscou unificar metodologias para o ensino do circo na escola e, para tanto, seguiram o manual intitulado *Monografia de Artes Circenses*, escrito por Francisco Colman, entre 1976 e 1977. Colman era de família tradicional de circo e filho de circenses, foi literato, acrobata, ator e diretor, teve seus textos editados em jornais e revistas e adaptados para o cinema e como peças de teatro e circo-teatro. Os autores completam:

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 às 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 (Lopes; Silva; Bortoleto, 2020, p. 155).

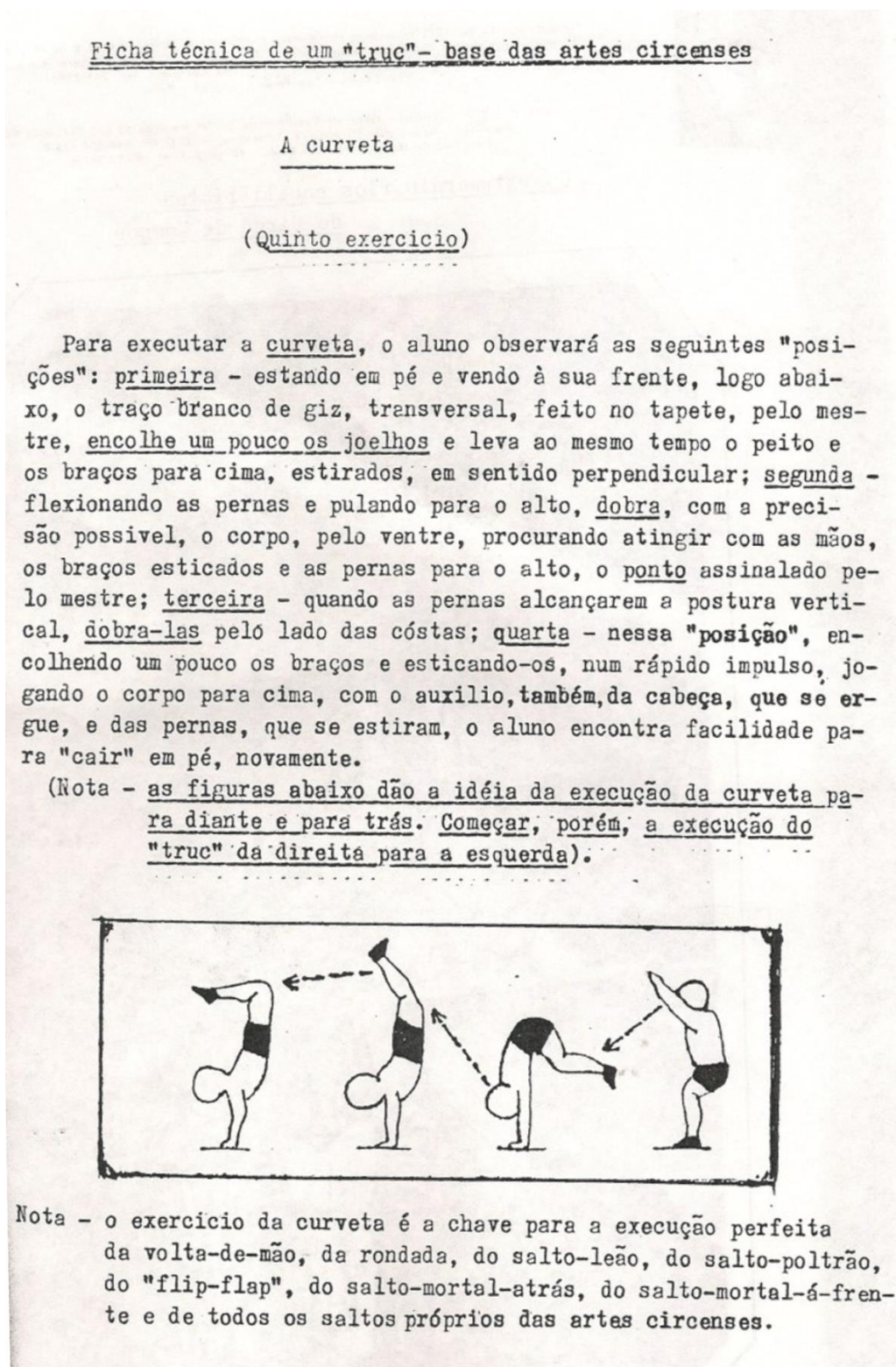
Figura 3 - Francisco Colman.



Fonte: Mendonça, 1978.

Legenda: Francisco Colman na antiga Casa do Ator.

Figura 4 - Ficha técnica de um "truc".



Fonte: Helena, 2013.

Legenda: foto de parte da ficha técnica de exercícios circenses que faz parte da Monografia de Artes Circenses, escrito por Francisco Colman, documento que pertenceu a APAC. Com destaque para a curveta⁵, exercício acrobático realizado com o apoio das mãos no chão.

Figura 5 - APAC na Sede do Governo de São Paulo.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, 1978.
 Legenda: os mestres e as mestras da APAC em visita
 na Sede do Governo do Estado de São Paulo.

Dirce Militello também escreve sobre como era a Academia Piolin no início do seu funcionamento, contando detalhes da rotina da escola. Ela traz um relato sobre o entusiasmo que os mestres, mestras, alunos e alunas sentiam naquele começo e o trabalho em conjunto que todos faziam para que a Escola desse certo. Militello, comenta:

[...] todos os alunos estão ligados ao trabalho e não se importam com as dificuldades diárias, nem com o peso dos aparelhos. Tudo é feito em conjunto, com dedicação, e agora já são tantos os alunos que o trabalho ou se torna mais leve ou eles nem notam as dificuldades que enfrentam para guardarem tantos aparelhos todos os dias. Eu observo toda aquela dedicação e penso...: Será que a profissão circense está de volta? Será que dentre estes alunos estará algum que vai ser um artista importante para a nossa arte? Esta escola poderá fazer voltar a época de ouro do circo de que meu pai falava, época de artistas brilhantes; dos anos 1910 a 1925, descendentes de muitas trupes que vieram para o Brasil e não voltaram mais (Militello, 1978, p. 26).

Um ano após a inauguração da APAC, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria sobre a Academia Piolin sob o título: “Uma modesta escola inicia seus primeiros passos na arte circense”. O jornal mostra uma entrevista com Miroel Silveira, que era presidente da Comissão de Circos da Secretaria de Cultura do Estado em 1978 e participou da inauguração da escola.

Na matéria, Silveira relata sobre a pequena verba disponibilizada tanto para a Associação quanto para a Academia Piolin e também comenta sobre a inauguração da escola, com cerca de 100 alunos, e que o seu funcionamento se deu por seis

Colman, em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo*, de 19 de maio de 1982, em três anos de funcionamento, a Piolin havia ensinado mais de 1.200 pessoas.

Mas mesmo com tantas realizações, a escola finalizou seu funcionamento em 1983. Foram quase cinco anos desenvolvendo os saberes circenses para uma grande quantidade de alunos e alunas, que, a partir dessa experiência, incorporaram o circo em suas vidas e construíram confluências com outras linguagens artísticas.

A pesquisadora Emanuela Helena foi contemplada, em 2011, com o Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo, da Fundação Nacional de Artes (Funarte), e desenvolveu uma importante pesquisa sobre a Academia Piolin de Artes Circenses, criando um site, no qual é possível encontrar entrevistas, fotos e depoimentos sobre a escola. Na página de abertura, a pesquisadora escreve um relevante resumo sobre a APAC, no qual podemos apreciar o valor da sua história.

Essa escola funcionou em São Paulo entre 1978 e 1983 e encerrou suas atividades por falta de verba, desinteresse e falta de amparo dos órgãos governamentais que deveriam cuidar daquele patrimônio cultural. Uma pena, pois nunca mais tivemos uma escola de circo pública e boa como aquela na cidade de São Paulo. Seu quadro de professores era formado por mestres circenses e muitos alunos que passaram por lá se profissionalizaram como artistas. De tal forma que, mesmo com seu relativamente curto tempo de funcionamento, a Academia Piolin de Artes Circenses deixou sua marca e influência na história do circo (Helena, 2012a).

Figura 7 - Lona da APAC no Anhembi.



Fonte: Helena, 2012b.

Legenda: lona da APAC instalada em terreno no Anhembi, local onde foi construído o Sambódromo de São Paulo/SP.

2.2 Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha no Rio de Janeiro

Figura 8 - Foto da 1ª. lona no vídeo de 35 anos da ENCLO.



Fonte: Escola Nacional de Circo, 2017.

Legenda: *frame 1* da primeira lona da ENCLO na Praça da Bandeira no Rio de Janeiro/RJ.

No mesmo período em que a Academia Piolin, em São Paulo, era consolidada, outros artistas de famílias tradicionais do circo, no Rio de Janeiro, também se movimentavam desejando montar uma escola de circo na cidade. De acordo com Angelo (2009), assim como em São Paulo, o amadurecimento da formação de uma escola circense foi ganhando força entre os artistas cariocas e a proposta de uma Escola Nacional de Circo foi levada ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1974, quando Orlando Miranda assumiu a direção.

O projeto da escola iniciava o seu desenvolvimento em uma organização pública, de caráter nacional, por iniciativa do herdeiro de Franco Olimecha, o também circense Luiz Franco Olimecha. A criação do Instituto Nacional das Artes Cênicas por Aloísio Magalhães, em 1981, incorporadas às áreas já absorvidas pelo Serviço Nacional de Teatro, foi o último passo necessário para a consolidação e fundação, em maio de 1982, da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro (Correia, 2023).

A Escola Nacional de Circo (ENC) só pôde ser constituída em 13 de maio de 1982. Ela foi idealizada por Luiz Olimecha e Orlando Miranda e está localizada na Praça da Bandeira, onde eram armados os circos no final do século XIX e início do XX. A inauguração da ENC trouxe a possibilidade de solucionar a maior preocupação dos circenses: a falta de artistas profissionais no Brasil (Kronbauer, 2016).

A matéria do jornal *O Globo* de 13 de fevereiro de 1979, anunciava a criação da Escola Nacional de Circo como parte de um projeto maior, o Circo Nacional, que começaria a ser armado na Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro. Muito mais do que uma escola no sentido tradicional, o que se desenhava ali era um espaço de reorganização do saber circense, de sua permanência e também de sua reinvenção dentro de uma estrutura institucional inédita.

De acordo com o texto, a Escola Nacional de Circo surgia como um antigo desejo dos artistas do setor que, pela primeira vez, ganhava forma concreta. Estava ligada diretamente ao Serviço Nacional de Teatro (SNT) e ao esforço coletivo de figuras como Orlando Miranda, diretor do SNT, e de Luís Olimecha, coordenador do projeto. Ambos reconheciam que o processo era cheio de tensões e dificuldades, especialmente porque o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e o próprio SNT não tinham qualquer experiência anterior com formação circense.

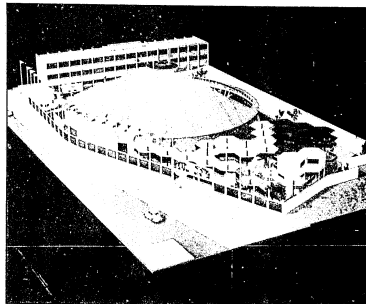
Figura 9 - Publicação do jornal *O Globo*.

O GLOBO Terça-feira, 13/2/79

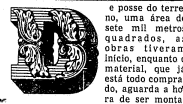
• 33

No Circo Nacional, uma escola para trapezistas, domadores etc.

As máquinas já começaram seu serviço na Praça da Bandeira, demolindo velhas construções. Mais uns 30 dias, e ali será armada a lona do Circo Nacional, onde funcionará a Escola de Circo, um sonho dos artistas circenses que começa a se tornar realidade. Desde o início do ano passado que a ideia e o projeto da Escola de Circo estão prontos e aprovados, mas diversos obstáculos atrasaram sua construção. Para Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro, um dos maiores empecilhos foi a inexperience do MEC e do SNT neste ramo de atividade: "Tudo foi muito difícil, porque era tudo novo. Construir um circo, contratar professores circenses, tudo isso era novidade, e começamos a esbarrar com os problemas burocráticos. O terreno, por exemplo, servia para uma garagem. Era preciso encontrar um local para transferir. Quando se trabalha em cima de alguma coisa da qual se tem uma experiência acumulada, fica mais fácil. O MEC nunca tinha comprado uma lona de circo."



Maquete do Circo Nacional, onde vai funcionar a Escola de Circo, que pretende formar 1200 artistas até 1981



é posse do terreno, uma área de sete mil metros quadrados, as obras tiveram início, enquanto o material, que já está todo comprado, aguarda a hora de ser montado.

Tudo ele foi comprado em São Paulo, e é nacional desde a lona até os refletores. O circo será permanente, mas as companhias itinerantes poderão se apresentar ali, a preços baixos ainda não fixados, bem como espetáculos de balé em horários ociosos.

No circo, irá funcionar a escola com aulas de acrobacia, malabarismo e outras artes circenses. Quanto aos cursos técnicos, como capatazia e administração, terão que esperar pela construção do prédio que figura ao lado da lona, no projeto de Marcos Flaksman. Este prédio, com três andares, terá salas amplas, banheiros e camarins, e nessas salas pretende-se ensinar aos artistas

português e outras línguas. Orlando Miranda acha isso muito importante, não só porque facilita o artista quando ele for excursionar, como o prepara para o caso de ser contratado por uma companhia internacional.

Mas, tanto o prédio como o funcionamento da escola vão depender da nova administração do SNT. O que se pode garantir, é que o circo estará em condições de cumprir sua tarefa em meados de abril, caso não hajam mais problemas. Luís Olimecha, coordenador do projeto, está confiante, e até já entrou em contato com doze antigos artistas de circo para fazerem aulas no Circo Nacional. Como também já foi de circo, de família circense tradicional, e também de aulas de ginástica acrobática, Olimecha cuida muito da segurança, e garante que ninguém vai se machucar. "Além da responsabilidade que temos com o aluno, um tombo pode desestabilizá-lo para o resto da vida. Eu mesmo quando iniciei no trapeço, me machuquei, e tomei pavor dele. Só voltei, não por amor à arte, mas por necessidade".

Os alunos serão, de preferência, filhos de artistas, ou os mesmos que quiserem se aperfeiçoar. Se sobram vagas, a ideia é preencher com garotos da FUNABEM e da FEBEM, muito embora nada de concreto exista ainda nesse sentido. Segundo Luís Olimecha, muitos artistas de outras áreas também estão interessados, e para estes, pretende organizar um curso que ele próprio lecionará. A idade ideal dos futuros acrobatas e malabaristas é entre doze e dezessete anos, o que não impede a escola de aceitar alunos mais ou menos jovens. Mas, para Olimecha, os que começam tarde dificilmente serão bons artistas, e os que começam muito novos, amadurecem cedo demais.

O curso terá a duração média de dois anos, dependendo do aproveitamento do aluno. Cada professor terá dez alunos, e isso vai significar, se tudo correr de acordo com os planos, mil e trezentos artistas formados em 1981. Para quem acredita na decadência do circo, é na impossibilidade de empregar toda essa gente, Orlando Miranda garante que no Brasil há emprego para umas 80.000 pessoas nas diversas funções que existem dentro de um circo. Para Luís Olimecha, na parte artística falam acrobatas e malabaristas, exatamente



Orlando Miranda (ao lado), do Serviço Nacional de Teatro, e Luís Olimecha (à direita) coordenador do projeto do Circo Nacional: um projeto inédito

por não haver onde formá-los por aqui: "A maioria é peitudo, se joga de qualquer jeito, sem nenhuma técnica", por isso foram acabando as grandes troupes, e os grandes nomes brasileiros. Agora, com a escola, vamos formar grandes troupes novamente".

Os cursos serão gratuitos, e embora as inscrições ainda não estejam abertas, muitos interessados já apareceram, e mesmo sabendo que a concorrência vai aumentar, toda a classe circense está apoiando o projeto. Para os professores, em sua maioria artistas com muita idade para continuarem a se apresentar, é um novo mercado que se abre, e outros serão aproveitados em diversos serviços, como bilheteria ou manutenção. Uns poucos ainda em atividade já aceitaram o convite, e pretendem largar seus empregos para lecionar. Eventualmente, serão utilizados também os profissionais que se apresentaram no Circo Nacional, e também seus animais, para as aulas de psicologia animal, e tratamento e domação.

O aluno sairá da Escola de Circo com um certificado de curso profissionalizante, e a própria escola se encarregará de fazer contato com os circos para

empregá-lo. Olimecha garante que isso não será problema: "O mercado é imenso, e mesmo pensando só em termos de nossos grandes circos, que não são muitos, dá a sobra para toda essa gente. E os salários são bons, depende só do artista ter um bom número". Olimecha pretende excursionar com os alunos para mostrar seu trabalho. A formação de uma companhia nacional ainda é um sonho, que tanto Olimecha quanto Orlando Miranda sentem vontade de realizar.

Outro sonho, é o de poder alojar os alunos, filhos de artistas, que assim teriam condições de estudar enquanto seus pais estão trabalhando em outras cidades. Outro problema ainda sem solução é a educação dos filhos dos artistas de circo, que pelas constantes viagens não têm como estudar. Mas, enquanto não é possível solucionar estes problemas, celebremos o primeiro passo: o início do primeiro dos vinte e cinco circos que serão montados permanentemente nas capitais, garantindo a apresentação de espetáculos circenses para o povo. Afinal, quem é que não gosta de circo? Que a nova administração do SNT também goste.

Fonte: Andrade, 1979.

Legenda: reportagem sobre a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha com maquete da escola e do picadeiro no Jornal *O Globo*.

A matéria dizia que a escola prometia uma formação de dois anos, com certificação profissionalizante, cursos gratuitos e um currículo extenso como: acrobacia, malabarismo, capatazia, administração, aulas de português e de línguas estrangeiras. Seria uma formação pensada também para a produção e a circulação internacional. Era um projeto ciente de que formar artistas de circo exigia também formar gestores, comunicadores, profissionais capazes de sustentar uma trupe, criar redes, lidar com o mercado.

Uma das questões centrais abordadas pelo jornal era a ausência de técnica e preparo entre artistas brasileiros, uma crítica direta feita por Luiz Olimecha, argumentando que muitos se lançavam à cena "sem nenhuma técnica", motivo da dissolução de grandes trupes e do enfraquecimento do circo nacional. Para ele, a escola seria uma resposta urgente a essa lacuna, uma estratégia de reconstrução.

O perfil dos professores também ganhava destaque: seriam, em grande parte, artistas com idade avançada para continuar se apresentando, mas ainda com vasto saber acumulado. Cada professor ficaria responsável por um grupo pequeno de dez alunos, sinalizando um cuidado com a transmissão do conhecimento, com o vínculo humano e com a pedagogia personalizada.

Os alunos preferenciais seriam filhos de artistas ou jovens que já estivessem inseridos, de algum modo, na cultura circense. A escola, segundo o projeto descrito para o jornal, também seria responsável por intermediar a inserção dos formandos no mercado de trabalho. Mais do que uma escola, o que a matéria revelava era a tentativa de se construir uma política pública para o circo.

Figura 10 - Entrada da ENCLO na Praça da Bandeira.



Fonte: Funarte, 2022.

Legenda: entrada principal da ENCLO na Praça da Bandeira - Rio de Janeiro/RJ.

A matéria no jornal *O Globo* foi publicada em fevereiro de 1979, mas a escola somente foi inaugurada três anos depois, em maio de 1982. De acordo com Kronbauer e Nascimento (2017), as relações de trabalho no início da Escola Nacional de Circo foram desafiadoras, pois era a primeira vez que circenses estariam ensinando fora do circo familiar e trabalhando com alunos de perfis distintos. E, diferente do que era esperado pelos organizadores, a maioria dos estudantes matriculados não era de família circense.

Segundo as autoras, no livro de matrícula da primeira turma da Escola Nacional de Circo, 168 alunos ingressaram no curso em 1982. Eram crianças de 7 a 14 anos, filhos de pais e mães comerciantes, industriários, ferroviários, advogados, professores, trabalhadores da construção civil, secretários, bancários, enfermeiros, cabelereiros, funcionários públicos, artistas, teatrólogos, militares, carpinteiros, trabalhadores do lar, entre outros – muitos residentes nas proximidades da escola. Apenas sete crianças eram filhos de famílias circenses.

Figura 11 - Publicação do jornal *O Estado de São Paulo*.

Rio já tem a sua escola de circo

**Da sucursal
e do serviço local**

A Escola Nacional de Circo está abrindo inscrições para o seu primeiro curso, o de iniciação à arte circense, que tem como objetivo formação e qualificação de futuros profissionais de circo. As inscrições poderão ser feitas até a próxima sexta-feira na própria Escola Nacional de Circo (Circo Nacional, à praça da Bandeira, nº 4), no Rio. Não haverá cobrança de nenhuma importância no ato da matrícula e o curso será gratuito.

O currículo abrangerá matérias básicas do artista circense, como equilíbrio, equitação, malabarismo, acrobacia, adestramento de animais, trapézio etc.; matérias teóricas, como noções de história da arte e história da arte circense; e matérias básicas do técnico, como tratamento de animais, primeiros socorros e outros.

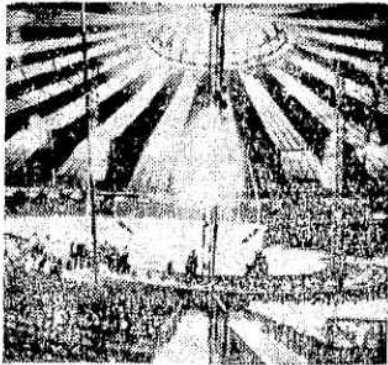
Ao todo são 60 vagas, que deverão ser preenchidas por candidatos que tenham entre sete e 17 anos. As aulas serão iniciadas no dia 24 de maio. A

duração do curso é de, no mínimo, dois anos: o primeiro, de iniciação, e o segundo, de especialização. O ano letivo normal correrá de março a dezembro, com aulas de segunda a sexta-feira, num dos dois turnos disponíveis (manhã ou tarde), perfazendo um total de 30 horas semanais.

O prédio da escola inclui, além das

salas de aula, sala recreativa, sala de fisioterapia, alojamentos, banheiros e lanchonete. O Circo Nacional será usado para as aulas práticas. Seis professores — instrutores, cuidadores, professores de teoria e um fisioterapeuta — farão parte do corpo docente, trabalhando em regime de tempo integral.

Com a inauguração da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, o Brasil passa a contar com duas escolas de circo oficiais. A outra, a Academia Polim de Artes Circenses, existe há três anos e começou a funcionar inicialmente no Estádio do Pacaembu, em São Paulo. Hoje, sua lona, que pode abrigar mais de 800 pessoas, está instalada no Pátio do Circo, na Marginal do Tietê, próximo ao Palácio das Convenções do Anhembi. Francisco Colna é o seu atual diretor. Ele afirma que pela Academia já passaram mais de 1.200 pessoas — algumas seguiram carreira, outras se aperfeiçoaram e havia ainda os que queriam apenas fazer ginástica — e que seus cursos continuam abertos. Os interessados devem dirigir-se até a academia, no período da tarde.



Escola Nacional de Circo, no Rio

Fonte: Neto, 1982.

Legenda: reportagem sobre a abertura de inscrições da ENCLC no jornal *O Estado de São Paulo*.

Em 19 de maio de 1982, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria com o título: “Rio já tem a sua escola de circo”, informando sobre a escola e sobre a abertura de inscrições para o seu primeiro curso, que seria de iniciação à arte circense. Segundo o jornal, a escola teria o objetivo de formação e qualificação de futuros profissionais de circo. Também divulgava sobre a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, e sobre a Academia Piolin, em São Paulo serem as duas primeiras escolas de circo do Brasil.

No ano seguinte da publicação, em 1983, mais algumas crianças se uniram à turma e cerca de 60 alunas e alunos participaram assiduamente dos primeiros dois anos do curso de Iniciação. Desses, 45 concluíram, com a formatura sendo realizada no dia 20 de agosto de 1984, e, 35, deram sequência ao curso, concluindo a etapa profissionalizante em maio de 1986 (Kronbauer; Nascimento, 2017).

O programa inicial desenvolvido para a primeira turma profissionalizante da Escola estava organizado em três diferentes grupos de conteúdo. O primeiro, tratava das matérias básicas do artista circense, como arame, acrobacia, icários, equilíbrio, equitação, malabarismo, adestramento de animais, trapézio, barras, argola e palhaço. O segundo, tratava de matérias teóricas, como História da Arte e História das Artes Circenses, enquanto, o terceiro, abordava os conhecimentos de técnicas em espetáculo, administração e secretaria circense, contrarregragem, tratamento de animais⁶ e primeiros socorros (Kronbauer; Nascimento, 2017).

Na sua inauguração, a escola contava com um time de professores, todos artistas de famílias tradicionais de circo, entre eles: Augusto Bastos, Roby Rethy, Don Seppel, Edvar Ozon, Bernardo Farfan, George Laysson, Armando Pepino, Rogério Sá, Aberaldo Costa e Ubirajara Henriques. Dos professores contratados, nove eram homens e apenas duas eram mulheres, Nelsa Matos e Maria Delisier Rethy. No

⁶ Inicialmente, quando a ENCLO foi fundada, em 1982, a escola contava com um local destinado ao alojamento de animais, já que, na época, os circos ainda circulavam com eles em suas trupes. Essa prática foi abolida posteriormente, diante das dificuldades de manter animais em ambiente escolar. No Rio de Janeiro, a Lei nº 3.714, de 21 de novembro de 2001, dispõe sobre a proibição da apresentação de espetáculos circenses ou similares que tenham como atrativo a exibição de animais de qualquer espécie. Atualmente, não há uma legislação federal sobre o tema; o que existem são leis estaduais que proíbem a utilização de animais em circos. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1134730-projeto-cria-regras-para-usar-animais-em-circo/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

gráfico abaixo, podemos verificar os nomes e as especialidades dos mestres e mestras que foram contratados para iniciar o ensino de artes circenses na ENC:

Gráfico 2 - Professores no início da ENCLO.

MESTRAS E MESTRES	ESPECIALIDADES
Aberaldo Costa	Contorcionista, ator, equilibrista de rola, paradista e palhaço
Armando Pepino	Equilibrismo, malabarismo e administração circense
Augusto Bastos	Acrobata e jogos icários
Bernardo Farfan	Trapezista
Don Seppel	Não encontrado
Edvar Ozon	Trapézio de Voo, acrobacia de solo e bambu
George Laysson	Doma de Animais
Maria Delisier Rethy	Trapézio, patins, passeio aéreo, corda indiana, bambu aéreo, percha
Nelsa Matos	Trapézio simples e Contorção
Roby Rethy	Acrobacias de solo, báscula
Rogério Sá	Professor de Educação Física
Ubirajara Henriques	Acrobacia, malabarismo e equilibrismo

Fonte: elaborado pela autora com base nas entrevistas, 2024.

De 1982, data de sua inauguração, até 1989, a Escola Nacional de Circo foi se desenvolvendo, mudando o conceito do seu público-alvo e se consolidando como referência no Brasil e na América Latina. Porém, em 1990, Fernando Collor de Mello tomou posse como Presidente da República e começou suas reformas administrativas, atingindo também a área da cultura e, conseqüentemente, a ENCLO. A pesquisadora Ermínia Silva publicou um artigo, em 2009, no site Circonteúdo, no qual escreve sobre a história da escola e também comenta sobre esse período:

Diversos professores da tradição circense foram aposentados compulsoriamente, os investimentos foram escassos, não houve nenhum tipo de manutenção do material, a lona apodreceu e a Escola fechou em seis

meses. Somente em agosto de 1991, depois da criação do IBAC, é que ela pôde ser reaberta sob a direção da educadora Omar Elliot Pint, que teve participações no processo de fundação da Escola. Naquele momento, privilegiou-se a indicação para a direção de uma pessoa com experiência como educadora e administradora, diferentemente da fase anterior, na qual não havia uma separação da direção pedagógica e administrativa da direção artística. O passo seguinte foi a escolha da direção da área artística, para a qual foi nomeado (nomeação pró-forma, pois não estava previsto em estatuto) Abelardo Pinto, um dos mais velhos e experientes professores da escola e oriundo de tradicional família circense (Silva, 2009).

Após a reabertura, em 1991, a Escola Nacional de Circo (ENC) atravessou um período marcado por precariedades. Mesmo sendo reconhecida como um espaço fundamental para a formação técnica de artistas circenses no Brasil, a ENC enfrentou uma série de desafios e entraves institucionais.

Em 2003, o Curso Técnico em Arte Circense foi reconhecido oficialmente pelo Ministério da Educação, através da Portaria SEMTEC/MEC⁷ nº 219, de 11 de novembro. Esse reconhecimento trouxe novo fôlego à escola, que passou a ser vista como referência nacional na formação de artistas circenses.

No final de 2010, devido a uma grande obra no metrô, a Escola Nacional de Circo precisou se instalar em condições improvisadas na antiga estação de trem da Leopoldina. Segundo a matéria do Jornal *O Globo* de 17 de junho de 2010, a estrutura era frágil, e a formação técnica acontecia com uma equipe enxuta: cerca de 180 alunos e alunas e apenas 10 professoras/es. As bolsas eram limitadas, a evasão alta, e as condições de trabalho e estudo, bastante precárias. De acordo com outra reportagem do jornal *O Globo* de 03 de janeiro de 2013, a escola voltou para a Praça da Bandeira somente naquele ano, após uma grande reforma e agora sob a direção de Zezo Oliveira.

Em 2015, por meio de um termo de cooperação institucional entre a Funarte e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), o Curso Técnico em Arte Circense da Escola Nacional de Circo é reconhecido oficialmente pelo MEC como curso técnico, com duração de dois anos. Ofertado na modalidade presencial e integral, o curso oferece bolsa de estudos, possibilitando que pessoas de diversas regiões do Brasil e alunos estrangeiros tenham acesso ao conhecimento oferecido pela Escola (Funarte, 2022).

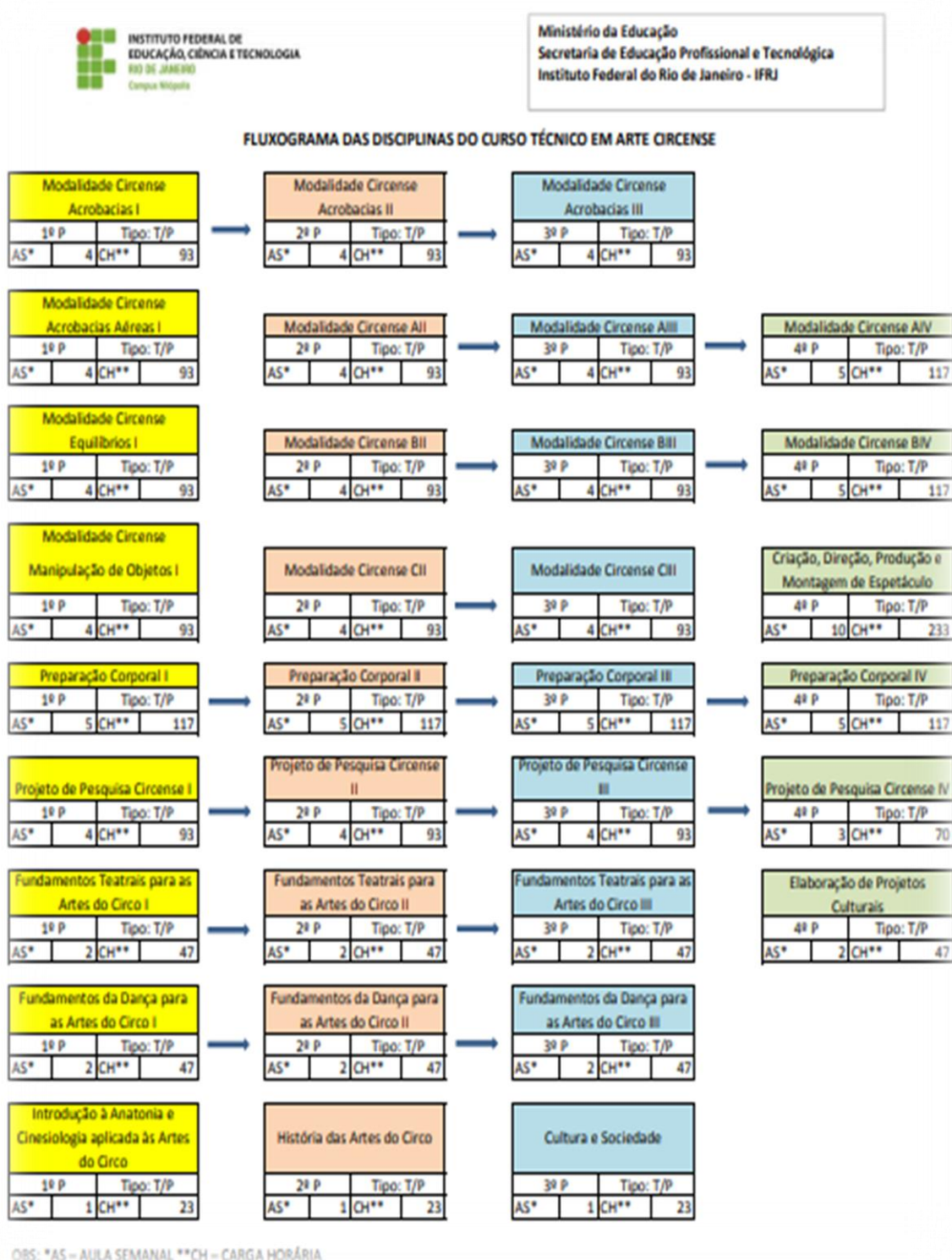
⁷ SEMTEC, sigla para Secretaria de Educação Média e Tecnológica, é um órgão do Ministério da Educação (MEC) brasileiro. Atualmente, a SEMTEC é denominada SETEC (Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica), responsável pela formulação e implementação de políticas públicas de Educação Profissional e Tecnológica do Ministério da Educação (MEC).

No ano de 2017, em homenagem ao artista Luiz Olimecha, um de seus fundadores, a escola recebeu o nome Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO) e completou, em maio de 2024, 42 anos. Ela está instalada na Praça da Bandeira, Zona Norte do Rio de Janeiro, desde a sua inauguração, sendo considerada como uma referência em formação circense dentro e fora do Brasil.

Em comemoração aos 35 anos da Escola, ainda em 2017, a Funarte fez um videodocumentário incluindo depoimentos de professores e professoras que estiveram no início da história e mantêm vínculo até os dias atuais, além de entrevistas com alunos e ex-alunos e diretores. Marcos Teixeira Campos, que coordenava a área de circo da Funarte em 2017, comentou sobre a escola, sua importância para o circo e para a aprendizagem dos saberes circenses.

É uma grande escola, tem a estrutura de uma escola da Europa, sem dúvida. Em muitos anos, o Estado não tinha políticas públicas para o circo. Talvez depois da inauguração dessa escola, tivemos a primeira política pública organizada e pensada para o circo. Eu não peguei a inauguração da escola, mas eu peguei a formatura da primeira turma. É impossível desvincular esses dois nomes dessa escola, Luiz Olimecha e Orlando Miranda, foram eles os mentores, os criadores e os executores desse projeto muito louco que foi fazer uma escola de circo no Brasil em plena ditadura. Essa escola começou em 1982, eles apostaram tudo nisso. Era uma coisa caseira, mais intimista, mais carregada de desejos do que realmente possibilidades, mas eles transformaram todos os desejos deles, toda a loucura numa realidade, que hoje é reconhecido até pelo MEC. Eu não sei o que vai ser do circo no futuro, sei que ele vai existir. O circo se adapta à realidade, ele sempre se adaptou. Ele vai continuar se adaptando, existindo, meio na corda bamba, mas sempre vai ter uma rede, ou mais do que isso, eu costumo dizer que a vida do circo é um pouco essa: ele se arrisca como o trapezista, na certeza de que do outro lado, vai ter uma mão que vai segurar e não deixar ele cair (Campos, 2017).

Figura 12 - Disciplinas do Curso Técnico em Arte Circense.



Fonte Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, 2015.
Legenda: fluxograma das disciplinas do Curso Técnico em Arte Circense da ENCLÓ.

A ENCLO viveu outros momentos difíceis no ano de 2020, pois mudanças na gestão começaram a ameaçar o espaço e a instalação da escola. Quando o então presidente, Carlos Eugênio Vianna, foi exonerado e sua vaga foi assumida pela produtora cultural, Luciana Lago, a lona da Escola foi retirada do local sob a alegação de que uma obra seria realizada no espaço. Em 2021, Lamartine Barbosa Holanda, que presidia a Funarte na época, informou aos colaboradores e funcionários da Escola que o prédio e as dependências deveriam abrigar a burocracia da Funarte até 2023.

A partir dessas condutas divergentes, a sociedade civil, professores, alunos, ex-alunos e artistas começaram a realizar ações afirmativas para que a escola permanecesse no seu lugar de origem. Com a campanha intitulada “Enclo Fica”, circularam um abaixo-assinado que solicitava, dentre outras questões, a permanência da escola na Praça da Bandeira, a integridade das instalações na sua função original e a garantia do caráter público da escola. Foram mais de 16.721 assinaturas⁸ e, após essas ações e pressões da sociedade, a Funarte respondeu, por meio de nota, que a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha não sairia da Praça da Bandeira.

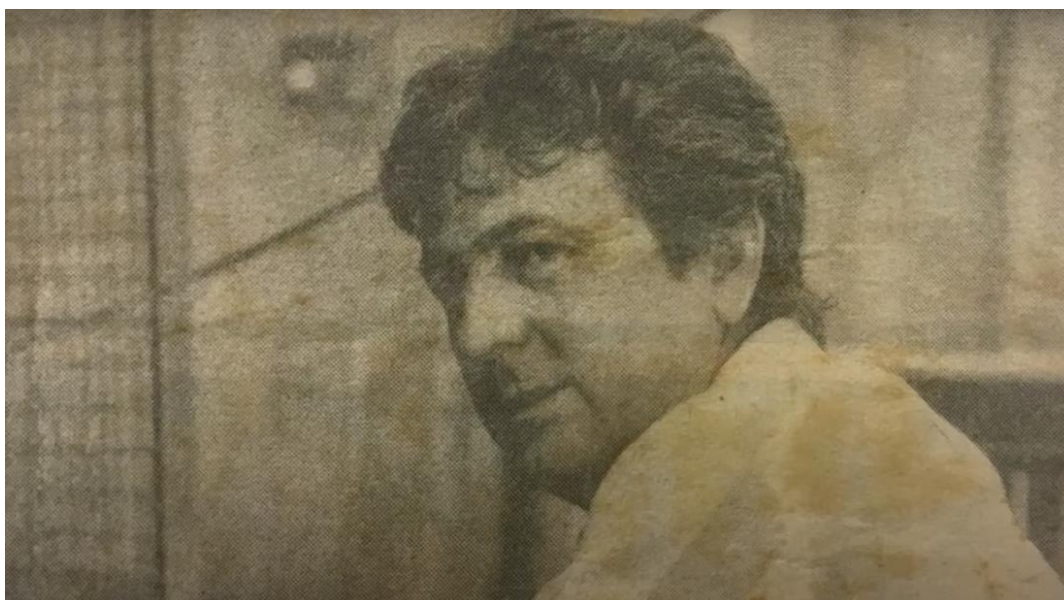
O Jornal *Diário do Rio* publicou uma matéria em 03 de março de 2021, relatando que a Funarte havia comunicado publicamente que, após a instalação da nova lona da escola, as atividades seriam retornadas e que estariam empenhados em regularizar o pagamento atrasado dos bolsistas. No site oficial da ENCLO, em uma publicação realizada em 08 de julho de 2022 e atualizada em 09 de setembro de 2022, foram confirmadas a presença e o funcionamento da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha na Praça da Bandeira, com processo de admissão, disciplinas oferecidas, corpo docente e instalações.

Após essas complexidades, no ano de 2023, com a posse do atual Governo Federal, Luiz Inácio Lula da Silva, o Ministério da Cultura foi retomado. Ele foi extinto durante o governo anterior, de Jair Bolsonaro, que baixou o *status* do Ministério da Cultura para Secretaria Especial da Cultura, vinculada primeiro ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo. Com o Ministério da Cultura atuando novamente, a ENCLO é mantida por esse órgão público, através da Funarte. A escola está sob a coordenação de Luciana Belchior Mota, ex-aluna da escola. No site oficial, a ENCLO descreve o seu propósito:

⁸ Disponível em: <https://kangen.cc/enclofica/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

A Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO), da Fundação Nacional de Artes – Funarte, está localizada na Praça da Bandeira, Zona Norte do Rio de Janeiro. Criada pelo circense Luiz Olimecha e Orlando Miranda, à época presidente do antigo Serviço Nacional de Teatro, foi inaugurada em 1982, tendo por objetivo colaborar com a difusão do saber circense. A Escola contribui para a constante renovação e qualificação da cena artística contemporânea e é referência na América Latina no campo da formação em Circo. [...] O Corpo Docente da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha é composto por profissionais oriundos do circo tradicional, da formação na própria ENCLO, de graduação em outras escolas circenses, provindos de modalidades esportivas acrobáticas e professores de atividades complementares com formação em suas áreas específicas. Estes profissionais brasileiros e estrangeiros trazem em sua trajetória e formação, experiências de âmbito nacional e internacional. [...] é um equipamento cultural de grande relevância e representatividade para a cultura circense. O investimento em Cultura e Educação, estimulando o desenvolvimento das etapas necessárias para a formação de sujeitos perpetuadores dessa cultura milenar e o incentivo à realização desta formação oferecida pela Funarte é de fundamental importância na produção cultural nacional. Através do suporte do Governo Federal, a Escola vem sendo equipada em termos de pessoal e estrutura. É propósito da instituição que o acesso à equipe técnica altamente qualificada e às instalações deste setor seja, cada vez mais, viabilizado, ampliado e multiplicado. A ENCLO forma profissionais plenamente capacitados para atuar em circos itinerantes nacionais e internacionais, assim como nas mais diferentes manifestações culturais que envolvem a arte circense. Ao fomentar a formação de artistas circenses e a pesquisa técnica nas artes do circo, a Funarte contribui para a constante renovação e qualificação da cena circense contemporânea, promovendo a difusão da cultura através das artes do circo, cumprindo assim a função original da ENCLO, de espaço destinado à valorização e à democratização do saber circense (Funarte, 2022).

Figura 13 - Foto de Luiz Olimecha no vídeo de 35 anos da ENCLO.



Fonte: Escola Nacional de Circo, 2017.

Legenda: *frame 2* Luiz Olimecha homenageado no vídeo comemorativo dos 35 anos da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

2.3 Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador

Figura 14 - Escola Picolino no antigo Aeroclube de Salvador.



Fonte: Circo Picolino, 2021a.

Legenda: imagem dos primeiros anos da Escola Picolino de Artes do Circo no antigo Aeroclube de Salvador/BA.

A Escola Picolino de Artes do Circo teve a sua origem a partir do trabalho artístico desenvolvido pelo grupo de artistas circenses “Tapete Mágico”, ex-alunos da Academia Piolin de Artes Circense. Esse grupo de artistas atuavam na cidade de São Paulo, propondo animações culturais e apresentando espetáculos em um palco móvel.

Em uma viagem para Salvador, na Bahia, o grupo percebeu que, ao longo de suas apresentações, o público demonstrava muito interesse nos espetáculos e desejavam vivenciar a experiência de praticar as técnicas circenses apresentadas. Desse modo, antes e depois de cada espetáculo, o grupo desenvolvia aulas livres de técnicas circenses junto ao público presente. Gallo (2009, p. 71) relata um pouco dessa história:

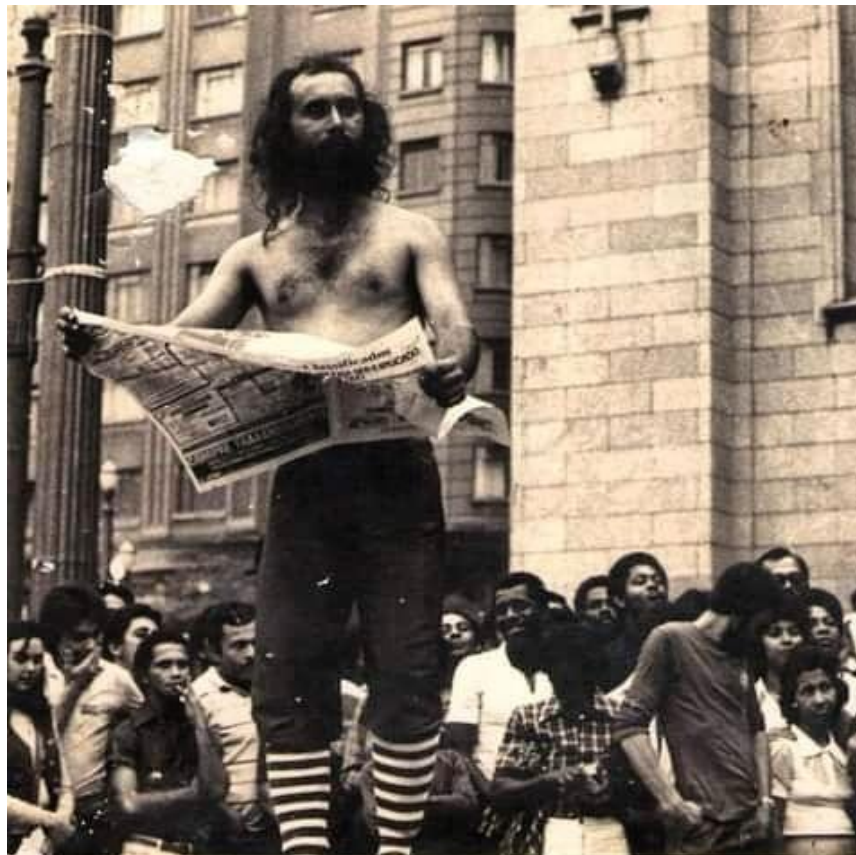
Em 1984, o Tapete Mágico viajou pelo Brasil e, entre as várias etapas, parou na Cidade do Salvador, no Estado da Bahia, na qual continuou a apresentar espetáculos. Os integrantes do grupo observaram que, após cada espetáculo, era sempre crescente o número de crianças que, fascinadas pelas técnicas, queriam brincar e fazer circo e perguntavam se podiam experimentar os instrumentos para provar da experiência de se sentirem artistas de circo. Essas brincadeiras desenvolvidas com o público, antes e depois dos espetáculos, se transformaram gradualmente na organização de oficinas sistematizadas direcionadas principalmente às crianças.

Os artistas Anselmo Serrat e Verônica Tamaoky, que faziam parte do grupo, a partir da experiência adquirida nessas viagens, pensaram na possibilidade de fundar uma escola de circo, permitindo, desse modo, uma maior divulgação das técnicas circenses e uma oportunidade para trabalhar e permanecer em Salvador.

A partir dessa proposta inicial, em setembro de 1985 conseguiram concretizar a abertura da Escola Picolino de Artes do Circo. O nome da escola foi uma homenagem a Roger Avanzi, o Palhaço Picolino, ressaltado como uma das figuras mais importantes do circo brasileiro em meados do século XX e que trabalhou como professor na Academia Piolin em São Paulo (Avanzi; Tamaoki, 2004).

O circo Picolino ao contrário dos circos tradicionais, não possui uma história que anteceda a sua idade, ou seja, o fundador e diretor da Escola Picolino, Anselmo Serrat, não é originário de famílias de circo, e sim proveniente de escolas de circo que existiam no Brasil. A Picolino nasce do desejo e da vontade de se produzir arte e viver dela (Filho, 2007, p. 108).

Figura 15 - Anselmo Serrat com o Tapete Mágico.



Fonte: Circo Picolino, 2020a.

Legenda: Anselmo Serrat em apresentação artística com o grupo Tapete Mágico no centro da Cidade de São Paulo/SP.

Figura 16 - Anselmo Serrat e Verônica Tamaoky.



Fonte: Circo Picolino, 2020b.

Legenda: fundadores da Escola Picolino, Anselmo Serrat e Verônica Tamaoky em turnê com o Tapete Mágico.

De acordo com Filho (2007), a Picolino nasceu como uma escola de circo particular, no espaço emprestado do circo Troca de Segredos, uma imensa lona armada nas areias do bairro de Ondina, na cidade de Salvador. Nesse lugar eram realizadas apresentações de peças teatrais, musicais e *shows* com artistas famosos.

Desde o seu início, a Escola Picolino já realizava alguns trabalhos em parceria com a Prefeitura e com o Juizado de Menores da cidade, atendendo a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. O autor relata que, a partir de 1991, esse trabalho passa a ser sistemático e crescente, tornando-se prioridade ao lado da produção cultural.

A escola começou de forma precária, conseguindo seus primeiros materiais com a Escola de Educação Física da Universidade Católica de Salvador. Após uma recuperação de equipamentos que estavam abandonados, como tatames e trampolins, a escola iniciou as aulas e, em pouco tempo, já existiam duas turmas com mais de 20 alunos cada (Gallo, 2018).

Desenvolvendo parcerias na cidade de Salvador, a escola recebeu um convite para pesquisar o circo na Bahia. O grupo saiu pelos interiores do estado e foi conhecendo diversos artistas circenses. Após esse contato, alguns deles foram

convidados para trabalhar na Escola Picolino e, em 1986, ela já tinha sua primeira equipe de professores (Filho, 2007).

Quando a Picolino iniciou os seus trabalhos, nenhuma escola de circo existia nas Regiões Norte e Nordeste do Brasil e, além das crianças, muitos jovens e adultos ficaram interessados em se aproximar da arte circense e da sua linguagem artística. No começo, todos os alunos pagavam para fazer as oficinas de circo, que consistiam na prevalência de um trabalho lúdico e não direcionado a uma formação profissional em âmbito circense. Com essa primeira experiência e em pouco tempo, a Escola foi se firmando na cidade, chegando a atender mais de 150 crianças.

Nos primeiros anos de atuação, a Escola Picolino de Artes do Circo já mostrava um caráter multidimensional, propondo um trabalho direcionado a quatro diferentes áreas, todas interligadas ao circo. A primeira era a área da educação circense, que se concretizava em cursos básicos de artes circenses dirigidos a crianças e adolescentes de sete a dezesseis anos. As técnicas desenvolvidas na época eram: acrobacia, equilíbrio em arame, trapézio (fixo, de balanço e em conjunto), corda indiana, contorção, malabarismo, ciclismo e palhaço. Em segundo lugar, a Escola se dedicava à pesquisa, procurando levantar materiais para construir uma memória da arte circense, principalmente vinculada à Região Nordeste do Brasil. Para alcançar esse objetivo, eram também realizadas entrevistas nos diferentes circos. A pesquisa acontecia incluindo uma coleta não sistemática de textos, livros, cartazes, músicas, que traziam abordagens sobre o universo circense (Gallo, 2009, p. 73).

De acordo com Lentini (2004), a Escola Picolino mantém viva a convivência de centenas de sujeitos e, fazendo uso da aprendizagem e da prática artística baseadas nos cursos de técnicas circenses e em um conjunto de atividades complementares, organizam-se com determinados valores e princípios éticos de uma sociedade que transita pelo afeto, muito próximo ao contexto da tradição circense familiar.

A Escola Picolino se apresenta como uma família circense alargada. A lona é como uma grande casa que além de ser aberta, garantindo a sensação e liberdade, acolhe, protege e avizinha. A convivência e a sensação de ser parte dessa comunidade é uma das características fortes dessa instituição. Assim, a criança e o adolescente se tornam parte dessa grande família, continuando as atividades também quando acaba o projeto e a parceria (Lentini, 2004, p. 77).

Essa escola desenvolve a prática do Circo Social, que, segundo Gallo (2009), pode ser entendido como uma instituição dedicada às artes circenses como forma de promoção da inclusão social, da educação e da formação. O Circo social tem sido

realizado principalmente por associações de utilidade social e por organizações não governamentais.

O apoio dado pelo Cirque du Monde levou à criação de diferentes redes de instituições empenhadas com o Circo Social. No Brasil, essa rede, chamada Rede Circo do Mundo-Brasil (RCM-BR), foi oficialmente formalizada a partir de 1995 e se tornou uma entidade independente desde 1998, contribuindo de maneira importante para a expansão do Circo Social no contexto brasileiro (Gallo, 2009, p. 29).

Para o pesquisador Juracy do Amor Cardoso Filho (2007), a Escola Picolino surge como mais um espaço de fruição artística na cidade de Salvador, sendo uma escola com alunos assistidos socialmente e com um público particular. Ao longo de sua trajetória, a Escola Picolino teve sua sede modificada por vários fatores e, somente em 1996, 11 anos após a sua fundação, conseguiu um local fixo para o seu funcionamento, localizado na Avenida Otávio Mangabeira s/nº, bairro Ituaçu, na cidade de Salvador, Bahia.

A Escola Picolino de Artes do Circo completou 39 anos e segue como uma referência do Circo Social no Brasil. Ela atende centenas de crianças, adolescentes e jovens que se encontram em desvantagem social, vindos, em sua maioria, das camadas sociais populares e pobres. Com o objetivo de difundir e democratizar o acesso das pessoas às artes circenses e educar por meio da arte e do circo, a Escola Picolino é responsável pela formação de várias gerações de artistas circenses.

Anselmo Serrat (1948-2020) e Veronica Tamaoki foram pioneiros na criação do Circo Social na Bahia. A escola desenvolveu parcerias com o Projeto Axé e com a Fundação italiana Ágata Esmeralda e, em conjunto com a Companhia de Circo Picolino, realizou turnês pelo Brasil e pela Europa, apresentando espetáculos, os quais têm a cultura baiana como referência. Gallo (2009, p. 226), em sua pesquisa sobre a Escola Picolino, escreve:

Um ponto relevante é a demonstração da potencialidade da Escola, do circo, da atuação por meio da valorização e da possibilidade de transformação. Uma das maiores preocupações é a de fornecer instrumentos para fazer com que a pessoa acredite que é possível se transformar e contribuir para a realização de qualquer tipo de transformação. A Escola Picolino atua com a intenção de formar e de fornecer ferramentas para que os alunos possam viver sabendo que participam de um sistema social competitivo. Através de cursos de técnicas circenses, programas pedagógicos e atividades complementares, tenta-se auxiliar o sujeito na construção de um senso crítico que lhe permita interpretar o ambiente e, como consequência, produzir mudanças. A ideia é transmitir o princípio de que nem tudo é cristalizado, mas que as coisas são mutáveis, dinâmicas e que existe a possibilidade de

influenciar essas mudanças. A Escola Picolino acredita que todas as coisas mudam no tempo, mas procurando, fazendo, atuando, podem mudar mais rapidamente. Entre os aspectos que merecem ser ressaltados nas ideias e no fazer da Escola Picolino é a valorização da multiplicação. De acordo com a intenção das ONGs e dos Projetos Sociais de formar agentes multiplicadores para que seja possível aumentar em número e consistência as ações que colaboram para uma transformação social, este objetivo se concretiza quando o aluno formado transmite o que aprendeu na Escola para outros sujeitos e às novas gerações, independentemente que essa transmissão aconteça dentro da Instituição ou fora dela. [...] Entre as qualidades que são valorizadas nos integrantes da Escola Picolino, realça-se primeiramente a capacidade de se tornarem autônomos e agentes multiplicadores da transformação social desejada. Para tal fim, espera-se que os atendidos se disponham a ser irreverentes ante as injustiças sociais. Ao mesmo tempo, por terem que vivenciar desafios ligados ao âmbito social, incentiva-se a que o aluno desenvolva a capacidade de ser persistente, e este é um ensinamento que sem dúvida a prática circense propicia (Gallo, 2009, p. 88).

Figura 17 - Paulo Freire na Escola Picolino.



Fonte: Circo Picolino, 2021b.

Legenda: Paulo Freire ao lado de Anselmo Serrat em visita à Escola Picolino de Artes Circenses em Salvador/BA.

2.4 Picadeiro Circo Escola

Figura 18 - Picadeiro Circo Escola.



Fonte: Picadeiro Circo Escola, 2016.

Legenda: sede da Picadeiro Circo Escola na cidade de Osasco/SP.

A Picadeiro Circo Escola foi fundado por José Wilson Moura Leite⁹, em 1984, na cidade de São Paulo, um ano após a Academia Piolin encerrar suas atividades, sendo a primeira escola privada de circo no Brasil. Segundo Matheus (2016), dois anos antes, em 1982, o grupo Tenda Tela Teatro, formado por alunos da Universidade de São Paulo (USP), procurou o Circo Royal, cujo proprietário era o circense José Wilson, com o objetivo de realizar aulas de circo, pois estavam envolvidos na montagem de um espetáculo teatral que seria apresentado sob uma lona circense. Entre esses artistas, encontrava-se Mario Fernando Bolognesi, atualmente Professor

⁹ José Wilson Moura Leite (Major Isidoro, 29 de setembro de 1949 – São Paulo, 27 de dezembro de 2024) iniciou sua carreira artística ainda criança, no circo e Circo-Teatro. Destacou-se como artista no trapézio voador, uma de suas principais habilidades circenses. Na década de 1970, fundou, com seu irmão, o Circo Spadoni, consolidando sua trajetória como empresário circense. Em 1984, criou a Picadeiro Circo Escola, a primeira escola privada de circo do Brasil. Em 1989, participou do projeto Enturmando, pioneiro no uso do circo como ferramenta social para crianças vulneráveis. Foi um dos precursores do movimento de Circo Social no país. Com alunos da Picadeiro, participou e venceu diversos festivais internacionais, como em Paris e Mônaco. Atuou na Companhia de Teatro Ornitorrinco, dirigindo artes circenses e atuando em peças como "Ubu" e "Sonho de Uma Noite de Verão". Em 1992, apresentou-se com a Ornitorrinco no Central Park, em Nova York. No final dos anos 1990, engajou-se na valorização do circo como cultura brasileira, contribuindo para políticas públicas e editais de fomento.

Doutor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), que, à época, integrava a equipe responsável pela montagem.

Em 2015, o pesquisador Rodrigo Inácio Corbisier Matheus realizou diversas entrevistas para sua dissertação de mestrado, oportunidade na qual conversou com o Professor Bolognesi, que narrou diversos fatos. Entre eles, Bolognesi (2015) relatou que, posteriormente às aulas de circo com José Wilson, o grupo adquiriu um circo, que existiu até 1985. Naquela época, envolvidos com o universo circense e com as aulas de circo, incentivaram o Sr. José a fundar uma escola, ajudando na redação do projeto e apresentando-o a Gianfrancesco Guarnieri¹⁰, então Secretário de Cultura da cidade de São Paulo.

Nós tivemos influência na montagem da Picadeiro, eu acho. Nós o ajudamos a escrever o projeto, nós lhe abrimos o primeiro contato com o então Secretário de Cultura de São Paulo, na época o Guarnieri, por intermédio de um conhecido nosso que era seu assessor; nós lhe abrimos essa porta. Ele teve essa iniciativa, nós o ajudamos a escrever o primeiro projeto e, depois, como todo mundo, tivemos um conflito e rompemos com ele. A história é bem mais antiga do que... Como nós tínhamos aberto o caminho, ele seguiu o caminho dele, foi adiante e montou a escola. Juntou-se com a Bel e foi adiante (Mario Fernando Bolognesi *apud* MATHEUS, 2015, p. 112).

De acordo Matheus (2015), o próprio José Wilson em entrevista, relatou que Miroel Silveira, um dos principais incentivadores da abertura da Academia Piolin e presidente da Comissão de Circos, o incentivou diretamente a abrir a escola no terreno da Av. Cidade Jardim, indicando inclusive um sócio, Tadeu Patti, ex-aluno da Piolin. Eles firmaram sociedade por alguns anos, depois José Wilson seguiu sozinho. A criação da escola, representou uma nova opção para artistas de diferentes origens sociais e culturais aprenderem as artes circenses na cidade de São Paulo, que haviam ficado sem uma alternativa para o aprendizado dessa arte, após o fechamento da Academia Piolin.

E aconteceu a primeira Mostra Cultural de Pinheiros, em novembro de 1984 – todo mundo da região, a Vila Madalena em peso. Quem fez a abertura foi o Ney Matogrosso. Tinha Jean e Paulo Garfunkel, Luli e Lucinha, o Luni, uma banda com a Marisa Orth, que também tocava. Foram 30 dias, com espetáculos de dia e à noite. Flavio Dias. Era agente cultural na Regional de Pinheiros (encontrei com ele em Mogi, eu estava com o circo lá). Ele e o

¹⁰ Gianfrancesco Guarnieri (Milão, 6 de agosto de 1934 – São Paulo, 22 de julho de 2006) foi um ator, diretor, dramaturgo e poeta italiano, naturalizado brasileiro. Destacou-se como um dos principais artistas do Teatro de Arena de São Paulo, sendo autor de uma obra prima do teatro brasileiro: *Eles Não Usam Black-Tie*. Em 2006, foi homenageado na 18ª edição do Prêmio Shell de Teatro de São Paulo, em reconhecimento à sua relevante contribuição ao teatro brasileiro. Foi Secretário da Cultura da cidade de São Paulo entre 1984 e 1986, durante o mandato do governo de Mário Covas.

Tadeu chamaram todo mundo. Depois que montei a Escola, parei, fiquei direto na Cidade Jardim. O começo foi feio, até chegar o Cacá. Vendi o caminhão que eu tinha, comprei a casa onde até hoje vivem os meus filhos. Fiz uma poupança para segurar os primeiros meses... Quando comecei a trabalhar lá, comecei a ganhar dinheiro, aumentou o número de alunos... (José Wilson *apud* MATHEUS, 2015, p. 113).

A escola estruturou-se como um espaço fixo, na Avenida Cidade Jardim, num terreno que era usado por circos em suas passagens pela cidade de São Paulo. A escola permaneceu nesse endereço até 2007, quando solicitaram o espaço para construção de um parque. A ida da Escola para Osasco foi motivada pela aproximação que o artista já tinha com a cidade e com o apoio que recebeu das autoridades locais.

Com o nome de Picadeiro Circo Escola, está localizada na avenida Visconde de Nova Granada, 513, em Osasco. Nesse local, desde 2008, a escola atua com cursos regulares, oficinas livres e atividades de formação técnica e artística, corroborando até os dias atuais com o ensino das artes do circo.

O impacto da Picadeiro Circo Escola sobre a cena cultural paulista é de extrema importância. Da sua lona, emergiram diversos coletivos artísticos e artistas que desempenharam um papel relevante na produção e renovação do circo brasileiro, como Rosane Nóbrega, Antônio Nóbrega, Marcos Frota, Ailton Graça, Jairo Mattos, Fernando Sampaio, Raul Barreto, Domingos Montagner, Alexandre Roit, Hugo Possolo, entre muitos outros. Vários desses artistas se juntaram para formar coletivos, como os Parlapatões, La Mínima, Nau de Ícaros, Circo Mínimo, Circo Zanni, e diversos outros grupos que atuam em São Paulo e em outras regiões do Brasil. Esses grupos, ao mesclarem técnicas circenses com teatro, dança e música, construíram uma vertente estética que privilegia a dramaturgia, a experimentação e a criação autoral (Matheus, 2016).

A Escola Picadeiro estabeleceu também uma importante parceria com instituições culturais do estado, trabalhando em colaboração com o Serviço Social do Comércio (SESC-SP), mediante projetos, festivais e ações formativas (Souza, 2009), e participou ativamente de políticas públicas municipais e estaduais, como o Fomento ao Circo da Prefeitura de São Paulo, promovendo a valorização e a difusão das artes circenses.

Figura 19 - Montagem da lona da Picadeiro Circo Escola.



Fonte: Matheus (2016, p. 112).

Legenda: montagem da lona da Picadeiro Circo Escola em São Paulo (1986), fotógrafo não identificado.

Participou do Projeto Enturmando/Circo-Escola, o qual teve um caráter social e foi implementado em parceria com a Secretaria do Menor na gestão de Alda Marco Antonio entre 1987-1996. Era destinado prioritariamente as crianças e adolescentes com idade entre 7 a 17 anos, em situação de vulnerabilidade social, residentes em locais de exclusão social. As atividades aconteciam de forma complementar ao período escolar, e incluíam também ações socioeducativas com as famílias das crianças (Oliveira, 2008).

Em 1989, José Wilson foi convidado a integrar a equipe do projeto Enturmando, que atendia diversas crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social, em bairros periféricos de São Paulo. A contribuição da Escola Picadeiro foi fundamental para a inserção das atividades circenses no projeto e a introdução das práticas circenses contribuiu para o fortalecimento do conceito de Circo Social no Brasil.

A Picadeiro Circo Escola também ocupa um lugar de destaque na história das artes circenses no estado de São Paulo, pois ajudou na promoção da institucionalização do ensino das artes circenses e contribuiu para a construção da presença do circo na sociedade paulista.

De acordo com Matheus (2016), a pedagogia interdisciplinar desenvolvida na Picadeiro Circo Escola tornou-se referência para outras escolas e projetos culturais no estado de São Paulo e essa pedagogia proporcionou a formação de uma geração

de artistas que atuaram e atuam em companhias nacionais e internacionais, assim como em ações educativas e comunitárias. O pesquisador comenta:

De seus alunos saíram iniciativas educacionais relevantes, como o Galpão do Circo, o Centro de Formação Profissional em Artes Circenses - CEFAC, o Circo Escola Trapézio (Santos e Santo André), a escola do Acrobático Fratelli, Academia Oz e outros professores que foram para diversas cidades do Estado e para outros Estados, disseminando a linguagem e difundindo seus conhecimentos. Ou seja, houve uma retomada do crescimento da produção da linguagem circense a partir das escolas; na verdade, a grande modificação foi nos novos modos de organização do trabalho e nos processos de formação e aprendizagem, distintos do que ocorria até o surgimento das escolas. (Matheus, 2016, p. 117).

Figura 20 - José Wilson Moura Leite.



Fonte: Caminhão Trapézio, 2023.

Legenda: José Wilson apresentando o número do Caminhão Trapézio.

2.5 Escolas de Circo: continuidade e renovação

A extinta Academia Piolin de Artes Circenses e as atuantes Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha no Rio de Janeiro-RJ, a Escola Picolino de Artes do Circo, em Salvador-BA e a Picadeiro Circo Escola, em São Paulo-SP favoreceram, e ainda favorecem, a aprendizagem dos saberes circenses, permitindo resgatar diversificadas fontes de informação e cultura no Brasil, expandindo os conhecimentos sobre o circo.

Acompanhando transformações no cenário circense nacional e internacional da época, a existência de instituições cujo destino alcançava a formação e a qualificação

profissional circense inaugurou um novo período para esse universo, ampliando a entrada de uma infinidade de jovens sem raízes familiares ou artísticas no circo.

A construção de pedagogias antes realizadas somente dentro dos circos e pelas famílias tradicionais transformou-se em um processo de continuidade e renovação da formação circense e assim como o teatro e a dança, o circo deixou de ser uma atividade unicamente profissional, tornando-se o foco de muitos estudos e pesquisas que enfatizam sua história, sua teatralidade, suas relações sociais e culturais, assim como o desenvolvimento prático das atividades circenses com fins educativos e sociais (Duprat, 2007).

De acordo com Melo (2016), muitas escolas e coletivos teatrais no Brasil têm trabalhado com os saberes circenses em experiências pedagógicas e artísticas, por meio de oficinas, laboratórios de ensaios ou intervenções teatrais em distintos espaços sociais. Duarte (1995) acredita que as atividades circenses constituem parte da cultura corporal e artística, preparando seus integrantes não só para a vida artística, mas também para atuar na vida cultural, “na construção de valores de uma cultura própria, perpetuada pela tradição oral e, principalmente, por uma memória corporal, gestual, sonora e rítmica” (Duarte, 1995, p. 169).

Essas escolas contribuíram para o alargamento da formação circense brasileira, formando artistas que trabalham dentro e fora do Brasil, bem como professores e professoras que ensinam os saberes do circo em diversas escolas espalhadas por todo o país. A aproximação da formação circense, que acontecia dentro das lonas, com os saberes circenses gerados nas primeiras escolas de circo no Brasil, construíram aproximações que contribuem para manter vivos os saberes do circo, tornando a memória dessa arte permanente, presente e viva.

Para refletir sobre as pedagogias desenvolvidas pelas mestras que iniciaram a formação circense nessas escolas, faz-se necessário compreender os desdobramentos entre os saberes ancestrais assimilados por elas, dentro dos circos tradicionais, e as inter-relações construídas no processo de formação desenvolvidos posteriormente pelas mestras nessas instituições.

A abertura das escolas de circo e os desdobramentos pedagógicos desenvolvidos pelas primeiras mestras que serão destacadas nesse estudo, ampliaram a influência das artes circenses na cena brasileira e corroboraram para a formação de muitos profissionais.

Em busca de pesquisas sobre as escolas de circo existentes no Brasil na atualidade, deparei-me com: o Mapeamento do Circo¹¹, realizado pelo Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) da Faculdade de Educação Física (FEF), da – Unicamp; com a tese de doutorado de Lua Barreto (2022) e um artigo realizado por Barreto, Duprat e Bortoleto (2021).

Barreto (2022) entrou em contato com algumas das principais entidades e instituições ligadas às Artes Circenses e Cênicas no Brasil, buscando informações sobre a existência de registros dessas escolas no país. As respostas, quando chegaram, foram todas negativas. Nem mesmo o Ministério da Cultura na época dispunha de uma lista atualizada das escolas de circo em atividade. O único cadastramento encontrado pela pesquisadora foi disponibilizado pelo Circonteúdo¹², com data de 2009.

Nesse sentido, tanto o grupo CIRCUS, Barreto, Duprat e Bortoleto (2021) quanto Barreto (2022) buscaram atualizações dos dados disponíveis, realizando a ampliação do levantamento de 2009.

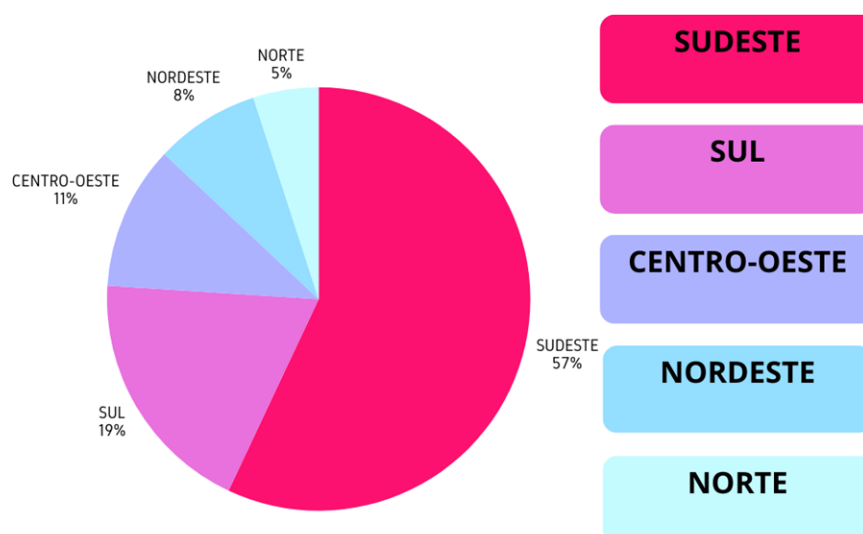
Inicialmente, um aspecto chamou nossa atenção: pouco mais de uma década depois daquele levantamento de 2009 a que tivemos acesso, notamos um alto índice de fechamento dos espaços formativos. Em outras palavras, 35 dos 82 estabelecimentos (aproximadamente 43%), não puderam ser localizados/validados. Esse índice mostra-se ainda mais gritante quando é levada em consideração a distribuição geográfica: nas regiões Nordeste, Centro-oeste e Norte o índice de fechamento foi de 59, 60 e 66%, respectivamente. Nota-se que, nessas regiões, o número de espaços fechados ou que não apresentaram rastro de atividade atual foi bem mais elevado do que nas regiões Sul e Sudeste, que tiveram índices de 25% e 35%. Essas diferenças parecem manter relação com outros diferentes indicadores socioeconômicos, como distribuição de renda, densidade demográfica, nucleação de universidades; entre outros (Barreto; Bortoleto, 2019; Bortoleto, 2015). Porém é preciso ter cautela e aprofundar essa análise em futuros estudos. Se o índice de fechamento de espaços formativos se mostrou alto, notamos, em contrapartida, um importante surgimento de outros espaços que oferecem formação em circo. Como foi dito, localizamos 293 estabelecimentos ativos até a data de início de análise desses dados (junho de 2020). Esse importante aumento coincide, curiosamente, com o aumento das produções acadêmicas no mesmo período (Ontañón; Bortoleto; Duprat, 2013; Rocha, 2010), aspecto que também merecerá análises futuras (Barreto, Duprat e Bortoleto, 2021, p.11).

¹¹ O mapeamento de espaços de formação circense no Brasil é um projeto que vem sendo realizado pelo Grupo de Pesquisa em Circo CIRCUS (FEF-UNICAMP), reunindo dados de diferentes estudos, com a colaboração de diversos pesquisadores, artistas e organizações de circo. Os desenvolvedores foram: Lua Barreto, Felipe Bracciali e João Gabriel Baptistotti. Coordenação: Prof. Dr. Marco A. C. Bortoleto e Dra. Erminia Silva.

¹² O Circonteúdo é um portal com diversos conteúdos sobre circo como vídeos, imagens, artigos, livros, entre outros. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/>.

O mapeamento realizado pelos pesquisadores supracitados indicou uma concentração de espaços formativos de circo nas regiões Sudeste e Sul. Foi observado o crescimento recente desses espaços, impulsionado pela ampliação do interesse pelo circo como arte, lazer e prática corporal, principalmente nos últimos dez anos. De acordo com os pesquisadores, desde 1978, com a criação da primeira escola de circo, a Academia Piolin, houve uma expansão contínua, marcada pela diversidade de propostas formativas, muitas delas fora do ensino formal. No gráfico abaixo, consta de forma ilustrativa os dados coletados pelos pesquisadores.

Gráfico 3 - Ensino de circo por regiões brasileiras.



Fonte: elaborado pela autora com base em Barreto; Duprat; Bortoleto (2021).

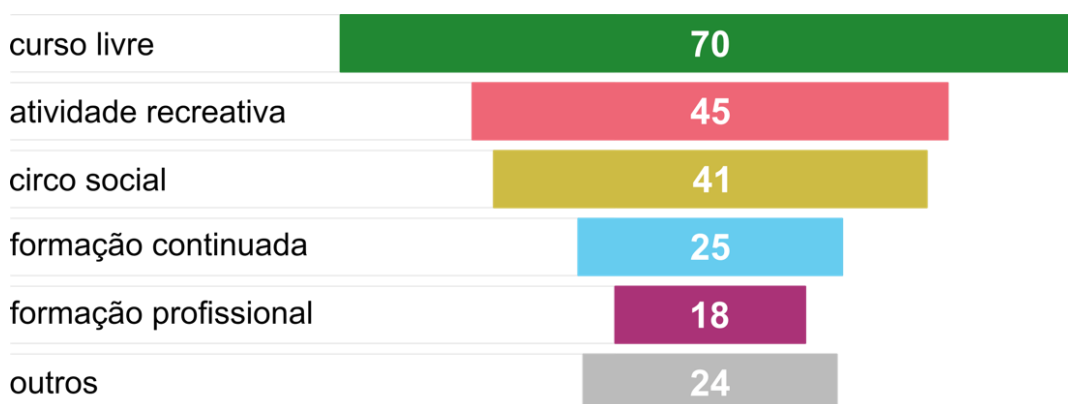
Após o mapeamento, os pesquisadores realizaram um questionário que disponibilizava seis opções de resposta, nas quais poderiam ser escolhidas: Formação profissional; Circo Social; Curso livre; Atividade recreativa; Formação continuada; e outros. As respostas podiam vir com mais de uma alternativa selecionada, considerando que cada espaço formativo poderia oferecer diferentes cursos. Os pesquisadores comentam:

Vemos, com o estudo realizado, que a formação do circense no Brasil percorre caminhos variados, sendo ainda pouco estruturada, chamando-nos a atenção para a necessidade de novos cursos e escolas com programas de profissionalização mais bem sistematizados e estruturados, como os cursos técnicos da ENCLO e da EFG Basileu França. Outra questão importante a se

salientar é relativa à distribuição geográfica desses novos cursos. Vemos como uma necessidade o desenvolvimento de políticas públicas e ações da iniciativa privada que possibilitem a descentralização e a diversidade na formação, para que possam estar presentes nas distintas regiões e seus estados. Além disso, observamos a força e a representatividade do Circo Social enquanto processo educativo e formativo (Barreto, Duprat e Bortoleto, 2021, p. 22).

Com a realização desse questionário, foi possível observar a predominância de cursos livres, seguidos por atividades recreativas e escolas de Circo Social. A formação profissional e a formação continuada apareceram em escala menor, conforme detalhado no gráfico organizado por eles:

Gráfico 4 - Modalidades de formação em circo.



Fonte: Barreto; Duprat; Bortoleto (2021).

Na pesquisa realizada, as respostas relacionadas ao Circo Social tiveram uma representatividade significativa, pois, como já descrito anteriormente, a abrangência dos programas sociais com o circo no Brasil acontece desde a década de 1990 e vem crescendo de modo exponencial. Os cursos livres, seguidos pelas atividades recreativas, tiveram uma predominância e, de acordo com Duprat (2014), são nesses cursos que ocorrem as etapas de descoberta e, geralmente, os primeiros contatos com as atividades circenses.

Com relação às escolas que oferecem formação profissionalizante, segundo os pesquisadores, a maioria não possui o reconhecimento oficial do Ministério da Educação (MEC) ou do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI), organismos governamentais responsáveis pela certificação de programas de formação profissional e superior.

No Brasil, como já pontuado anteriormente, a ENCLO é a única escola de circo mantida pelo Governo Federal e, desde 2015, por meio de uma parceria com o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), teve sua formação técnica em circo reconhecida pelo MEC.

Além da ENCLO, existe apenas mais uma escola de curso técnico, denominada Habilitação Técnica de Nível Médio em Artes Circenses, que é oferecida na Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França, localizada em Goiânia (GO). Esse curso, reconhecido em 2019, é oferecido gratuitamente em conjunto com a Secretaria de Estado de Desenvolvimento e Inovação (SEDI/GO).

Nesse sentido, a pesquisa realizada nos faz refletir sobre a importância das escolas de circo e de seus processos de continuidade. Vimos que a formação circense no Brasil é atravessada por uma diversidade cultural e também geográfica e, nesse contexto, faz-se necessário ampliar as conexões institucionais e pedagógicas, pois, mesmo demonstrando expansão, o reconhecimento formal do ensino das artes circenses ainda é restrito no país.

Dessa forma, construir ações articuladas entre os diferentes níveis de governo e consolidar políticas públicas de ensino voltadas ao circo é essencial, pois, somente com essa articulação será possível estruturar uma rede formativa com o mesmo reconhecimento já conquistado pelas áreas do Teatro e da Dança no Brasil.

3 MESTRA AMERCY MARROCOS: O CIRCO COMO IDENTIDADE E CONTINUIDADE



3 MESTRA AMERCY MARROCOS: O CIRCO COMO IDENTIDADE E CONTINUIDADE

O circo é uma serragem que corre nas veias!

Amercy Marrocos

Figura 21 - Mestra Amercy Marrocos equilibrando.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, [19--].

Legenda: Amercy Marrocos em número solo de equilíbrio.

Amercy de Paula Silva, artisticamente conhecida como Amercy Marrocos, nasceu no dia três de outubro de 1940, em Pureza, município de São Fidelis, no Rio de Janeiro. Filha de Américo de Paula e Juracy Fabbri de Paula, o Duo Marrocos, trabalhou em mais de 184 circos no Brasil, realizando diversos saberes e, na década de 1960, começou a atuar como atriz no circo teatro. Em 2014, foi ganhadora do

Prêmio Governador do Estado, na categoria “Circo”, em homenagem ao seu legado para o circo em São Paulo.

Em entrevista para Emanuele Helena (2003), contou que nasceu na hora de um espetáculo circense. Seu pai estava no circo e sua mãe em casa, sentindo as dores do parto. Na época do seu nascimento, os artistas circenses não tinham *trailers*¹³, chegavam nas cidades e alugavam uma casa ou se instalavam em barracas. Ela faz parte da quarta geração circense e estreou no picadeiro aos quatro anos, fazendo parada de mão no número dos seus pais, o “Duo Marrocos”, que depois veio a ser o “Trio Marrocos”.

Minha mãe trabalhou comigo na barriga até o oitavo mês de gestação, então antes de nascer eu já era artista. Com quatro anos de idade entrei pela primeira vez no picadeiro com meu pai. Ele fazia um número de paradas com a minha mãe “Duo Marrocos”, se vestiam tipicamente como marroquinos, por isso veio o nome artístico, Marrocos! Era um número muito bonito de paradas. Apreendi a fazer de tudo no circo, fiz de tudo um pouco. Fui boa paradista. Saltarina, posso falar que fui uma das melhores! Posso falar porque é a verdade. Muita gente dizia que eu era muito boa e saltava bastante. E assim fomos trabalhando em vários circos. Meu pai não ficava muito tempo num circo só, sempre estava mudando. Quando contratava com um salário melhor, a gente ia. Eu fazia paradas com meu pai, depois fui fazendo rola-rola e trapézio e quando minhas irmãs nasceram, fizemos um trio, as Irmãs Marrocos (Marrocos, 2003).

O pai de Amercy, Américo de Paula, entrou para o circo com 14 anos, ele não era de família circense, e conheceu sua mãe, Juracy Fabbri, que era da família circense Fabbri. Tiveram cinco filhos, porém, desses, apenas Amercy sobreviveu. Após 13 anos, seus pais tiveram uma outra filha, Tânia, e, dois anos depois, tiveram mais uma filha, Sádía. As três irmãs integraram posteriormente um trio chamado “Irmãs Marrocos”. As três saltavam e faziam um número juntas e, aos quinze anos, Amercy também realizava seu número solo na corda¹⁴ e no rola-rola¹⁵. Ela trabalhava como acrobata¹⁶, saltadora¹⁷, paradista¹⁸, atriz e equilibrista de rola-rola (Helena, 2003).

¹³ Vide Glossário.

¹⁴ Vide Glossário.

¹⁵ Vide Glossário.

¹⁶ Vide Glossário.

¹⁷ Vide Glossário.

¹⁸ Vide Glossário.

Figura 22 - Duo Marrocos.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, [19--].
Legenda: Duo Marrocos: Américo de Paula e Juracy Fabbri,
pai e mãe de Amercy Marrocos.

Em entrevista realizada em abril de 2024, no Centro de Memória do Circo, para essa pesquisa, a Mestra Amercy Marrocos relatou que, aos 23 anos, casou-se com Jaime Rodrigues. Ele não era nascido no circo, entrou como artista e fazia muitos números e também trapézio, eles se conheceram no Circo do Cheiroso. Nessa época, seu pai comprou um circo e convidou o casal para trabalhar com ele. Depois de um tempo, seu pai vendeu o circo para Amercy e seu marido, o Circo chamava-se Iranjá. Foi nessa época que seu companheiro começou a trabalhar como o Palhaço Mulambo.

Figura 23 - Amercy e Américo de Paula.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, [19--].
Legenda: Amercy Marrocos em número de equilibrista
com seu pai Américo de Paula.

Depois de algum tempo tentando trabalhar com o circo, vieram as dificuldades e eles tiveram que vender. Foram contratados pelo Circo Canelas. Com essa família fizeram algumas temporadas e, após o término do contrato, foram para São Paulo trabalhar no Circo Garcia. Nessa época, Dona Amercy já tinha seus três filhos, Iran, Mairan e Inara, todos eles nascidos no circo. Quando seu filho mais velho, Iran, estava com 13 anos, ela sentiu a necessidade de sair do circo para que ele pudesse estudar.

A mestra relatou que, nessa época, quando os filhos dos circenses saíam do primário¹⁹, a maioria não dava continuidade aos estudos. De acordo Silva e Abreu

¹⁹ Até 1975, no Brasil, o ginásio constituía o estágio educacional que se seguia ao ensino primário e que antecedia o Ensino Médio. O primário correspondia aos quatro primeiros anos do Ensino Fundamental e o ginásio, sucessivamente, aos quatro anos finais. (Brasil, 1971).

(2009), poucos circenses frequentaram a escola antes da década de 1930. Nesse período ainda não existia uma lei que assegurasse o direito ao Ensino Fundamental. Nesse caso, quando os filhos dos circenses frequentavam a escola, muitas vezes era como ouvintes ou se deslocavam para a casa de algum parente com moradia fixa.

Foi no governo de Getúlio Vargas que algumas mudanças em relação ao acesso à educação formal dos circenses começaram a ser pensadas, porém, a Lei de número 301 só foi promulgada em 1948, no governo de Eurico Gaspar Dutra. Silva e Abreu comentam:

Há que considerar que os circenses encontravam dificuldades reais quando tentavam colocar seus filhos em instituições escolares. Devido a seu nomadismo, as escolas não os aceitavam como alunos. Os nascidos antes da década de 1930 foram à escola formal esporadicamente e alguns deles nunca chegaram a frequentá-la. Em alguns circos, o secretário contatava também as escolas quando ia “fazer a praça”. Mesmo aquelas que aceitassem as crianças como alunos, era na condição de ouvintes. As crianças não eram matriculadas. [...] quase todos os circenses entrevistados relatam que a partir de um determinado período a aceitação das crianças circenses nas escolas começou a mudar. Para eles, Getúlio Vargas teria obrigado as escolas a aceitar que filhos de artistas de circo frequentassem as aulas. [...] é importante assinalar que os circenses, como boa parte dos trabalhadores brasileiros, também partilham do imaginário popular sobre Getúlio Vargas, o “pai dos pobres”, o “justicheiro”, que teria feito a lei que “obrigava” as escolas a aceitarem filhos de gente de circo (Silva; Abreu, 2009, p. 163).

De acordo com Silva e Abreu (2009), antes de 1948, a maioria dos filhos de artistas de circo eram aceitos nas escolas apenas como ouvintes. Após essa data, a situação continuou de forma complexa, pois, mesmo que os circenses dissessem que depois da “lei de Getúlio” a escola tinha que aceitar seus filhos, a maioria das instituições de ensino continuava a não aceitá-los ou os mantinha como ouvintes.

A lei especificava que seriam admitidos estudantes mediante a apresentação de certificado de matrícula da última localidade onde haviam estudado. Porém, a efetivação da matrícula quase nunca ocorria e, nesse caso, a escola era resguardada pela lei.

Era uma verdadeira armadilha, reconhecia-se o direito, mas não se davam instrumentos suficientes e manejáveis para consagrá-lo e exercê-lo, cumprindo um efetivo exercício de cidadania. Apesar das várias modificações dessa legislação de 1948, inclusive a própria instituição em 1990 do Estatuto da Criança e do Adolescente, até hoje, no século XXI, os circenses itinerantes ainda encontram grandes dificuldades para cumprimento da lei (Silva; Abreu, 2009, p. 163).

Amercy comentou que todos os seus filhos nasceram no circo, mas que as dificuldades que ela e a família estavam enfrentando tanto com relação à itinerância

quanto para efetuar a educação das crianças, fez refletir sobre sua vida no circo e sobre a itinerância, pois ela desejava que os filhos estudassem em uma escola formal. Sobre esse tema, no capítulo anterior, já ressaltamos alguns aspectos que levaram muitas famílias circenses a mudar seu estilo de vida no circo, para que os filhos estudassem na “escola formal”.

Amercy Marrocos: Eu estava trabalhando no circo Orlando Orfei, eu era bailarina, meu marido era palhaço. Eu falei para mim mesma: “*meus filhos vão estudar, eles não vão ser de circo*”. Eu falei pro meu marido: “eu vou parar”. Nessa época, chegava à segunda-feira, eu saía e procurava uma professora particular pros meus filhos, daí eles estudavam até sexta e depois a gente ia pra outra cidade e tinha que começar tudo de novo... era um terror, muito difícil para as crianças, porque não tinha continuação, mas eu não deixava as crianças sem estudar. Eu tinha que levar esses meninos pra escola! Aí eu parei em Campinas. Eu e a Raquel Temperani, ela era afilhada da minha mãe, gente muito boa! Na época eu fui trabalhar com eles, os Temperani e eles já tinham casa em Campinas e as filhas estudavam. Ficamos lá e coloquei meus filhos para estudar. Inclusive tem uma história muito interessante do meu filho, ele passou de ano mesmo assim restrito com essa dificuldade toda, mas ele passou de ano, mas a diretora da escola implicou com ele. Acho que é porque ele era filho de circense, ela sabia da nossa origem, né? E implicou. E disse que ele não ia passar! Aí eu fui lá e perguntei: “por que ele não vai passar?”. A professora me chamou e falou que ele tinha tudo para passar e que a diretora não queria passar, porque ela tinha preconceito. Daí eu fui na Secretaria de Educação, fiquei lá e falei o que estava acontecendo. Eles trocaram a diretora de escola e no final deu tudo certo e meu filho passou de ano²⁰.

Nessa época, a mestra Amercy observou as mesmas inquietações que outras famílias circenses compartilhavam sobre a educação formal dos seus filhos e filhas. De acordo com Silva (2009), muitos artistas e famílias circenses entenderam que o saber e a formação estariam fundamentados na “escola formal” e buscaram matricular seus filhos e suas filhas nas escolas que desenvolviam o ensino formal, construindo desse modo um distanciamento da vida e da formação no circo.

Apesar desse processo não ter finalizado a oralidade como suporte na transmissão dos saberes circenses, gradualmente muitos artistas de circo, a partir de 1950 e 1960, modificaram o processo de formação de seus filhos e, em muitos casos, deixaram a itinerância e buscaram residência fixa (Matheus, 2016; Silva, 2009).

[...] 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. Neste sentido, no final da década de 1970, os circenses deram

²⁰ Entrevista concedida em 22 de abril de 2024, no Centro de Memória do Circo, em São Paulo. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

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” (Lopes; Silva; Bortoleto, 2020, p. 153).

Com a saída do circo itinerante, Amercy Marrocos precisava encontrar outra forma para desenvolver o seu trabalho, e, em 1978, iniciou um novo desafio na sua trajetória circense. Ela foi convidada a se juntar ao grupo de professores e professoras da Academia Piolin de Artes Circenses (APAC), e, a partir desse convite, construiu novos caminhos para a sua história.

3.1 Disciplina e autonomia como construção de uma pedagogia

Meus olhos enchem de lágrimas quando eu encontro com ex-alunos e vejo o quanto o circo, as aulas de circo, mudou a vida deles.

Amercy Marrocos

Em 1978, quando Amercy iniciou o trabalho na Academia Piolin, o Sr. Colman era o diretor e já conhecia a sua família. Nessa época, ela foi contratada junto a outros professores do circo tradicional itinerante. Amercy conta que morava em Campinas e havia deixado o circo itinerante pois precisava cuidar da educação formal de seus 3 filhos. Ela estava trabalhando para a família Temperani, quando foi convidada para trabalhar na Academia Piolin de Artes Circenses.

Amercy Marrocos: Um dia o Sr. Almeida chegou na minha casa e falou: você não gostaria de ser professora de circo? Aí eu dei risada, né? Porque a gente não tava acostumada com isso. Como é que eu vou dar aula para uma pessoa que não conhece a arte, não é? Ele falou: Vai que você vai se dar bem, lá está o Roger, a Ester, o Juscelino Zabala e muitos tradicionais. Eu falei: “Então eu vou”. Eu nem sabia o que era dar aula de circo porque nunca tinha feito isso. A gente conhecia o mundo circense, a nossa comunidade era o circo. Cada um na sua casa, no seu trailer ou na sua barraca, mas era uma família, uns pelos outros. Aí eu falei: “tá bom, eu vou! O que eu tenho que fazer?” Daí ele disse: “eu vou te levar lá”. E ele pegou seu Fusca e levou meus filhos e eu para São Paulo. Chegamos lá e tava todo mundo reunido com o diretor que era o seu Francisco Colman. Daí eu fui contratada. No começo eu fui muito criticada, muitos tradicionais falavam pra mim como é que eu ia ensinar a arte que os nossos pais nos ensinaram, para quem não é de circo? E eu falava: “olha, eu tenho que trabalhar, eu saí do circo!”. O que eu ia fazer? O que eu conhecia era o circo, eu não tinha estudo suficiente para arrumar um emprego diferente. Então apareceu essa oportunidade e eu ensinei muita gente!²¹

²¹ Entrevista concedida em 22 de abril de 2024, no Centro de Memória do Circo, em São Paulo. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

Figura 24 - Primeiros Mestres e Mestras da APAC.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, 1978.

Legenda: primeiras mestras e primeiros mestres da APCA no Pacaembu.

No início da Academia Piolin, foram contratados oito mestres e três mestras. Amercy contou que, devido à demora para o local da escola ser finalizado, as aulas foram iniciadas no Estádio Pacaembu, em São Paulo. Com um espaço pequeno, as aulas tiveram que ser adaptadas e, todos os dias, os aparelhos eram montados no início do dia e desmontados no final. Ela relatou que o espaço não era adequado para todos os números circenses e a preocupação com a segurança era constante.

Os estudantes que iniciaram na escola, em sua maioria, não eram de famílias circenses e nunca haviam estudado circo. Desse modo, não entendiam ainda as complexidades dos números e muitas vezes não levavam a segurança tão a sério. A mestra, inspirada na formação circense que recebeu ao longo da sua vida no circo, começou a construir sua pedagogia através da disciplina e muita concentração.

Amercy comenta que a Piolin, logo nos primeiros meses, teve uma mudança de local. A Secretaria de Cultura forneceu uma lona de circo e solicitou que todos os professores da Academia Piolin fossem trabalhar no Festival de Verão do Guarujá, onde houve a estreia oficial do Circo Escola Piolin. No litoral, a mestra ensinava as mesmas modalidades que eram instruídas no Pacaembu, como corda indiana, solo, parada de mão e também colaborava com os outros professores, em outras modalidades.

Figura 25 - Aula demonstrativa na APAC.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, 1979.
Legenda: Amercy em demonstração com corda indiana²².

²² Vide Glossário.

Na Escola Piolin, ela ensinava tudo o que havia aprendido no circo tradicional. Esse início trouxe muitas preocupações para a Mestra Amercy, pois ela nunca havia ensinado pessoas nascidas “fora das lonas”:

Amercy Marrocos: Depois que fui contratada, começou aquele dilema! Meu Deus, como é que eu vou fazer para ensinar o pessoal de fora, né? Porque meu pai [...] também era professor, mas ele ensinava só o pessoal ali do circo, os filhos dos Artistas; todo mundo levava os filhos pro meu pai ensinar, foi ali que eu aprendi tudo, quero dizer, aprendi ser equilibrista, saltarina, acróbata. Então, entrei lá e falei: “meu Deus, vamos ver”. Ah! Foi uma imensidão de meninas e rapazes que queriam aprender o circo! Tinha atores, atrizes e eu era muito brava, porque no circo a gente teve sempre respeito. Daí vinha as meninas que não limpava a axila, não limpava a virilha. As meninas com aqueles braços todos peludos e então eu fiquei muito brava! Eu falava: “de jeito nenhum. Olha, vocês têm que entender que no circo a gente se comporta assim, foi assim que eu aprendi”. Aquela moçada toda, todas eram muito pra frente, muito estudante, gente jovem né? Eu brigava muito com elas, porque era importante ter disciplina para entrar em cena, pra pisar no picadeiro e muita disciplina para não se machucar. Inclusive a Márcia Real, que era aluna nossa, caiu fazendo cama elástica, ela caiu e quebrou o pé, teve que colocar até pino. Só que comigo graças a Deus nunca ninguém se machucou, porque eu era bem brava e rígida com a segurança, eu tinha muito medo que alguém se machucasse. Muita gente aprendeu comigo, inclusive, a Verônica Tamaoki, do Centro de Memória do Circo, ela foi minha aluna.²³

Foi a primeira vez que esses profissionais lecionaram em uma escola. Antes, toda a formação era feita dentro dos próprios circos, com as famílias e os artistas experientes do picadeiro. Foram muitos os desafios que as mestras e os mestres da Academia Piolin enfrentaram no início da escola.

No início do Festival de Verão do Guarujá, eles desciam para o litoral no fim de semana para ministrar as aulas e, em seguida, fazer miniespectáculos com os alunos da escola e aqueles que se matriculavam no Festival de Verão do Guarujá. Depois de algum tempo, tiveram acesso a um alojamento para facilitar a organização dos ensaios e das apresentações.

O trabalho era grande e demandava muita responsabilidade, pois os estudantes não conheciam a rotina e a organização da itinerância, que as crianças e jovens do circo tradicional tinham como habitual. De acordo com Amercy, todos que viviam em um circo tradicional conheciam a organização para realizar as mudanças de cidade em cidade e possuíam uma autonomia que era advinda da própria estrutura circense.

²³ Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

Figura 26 - Aula embaixo da arquibancada.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, 1979.

Legenda: Amercy Marrocos com alunas orientando as aulas realizadas embaixo da arquibancada do Pacaembu.

A organização e a relação de trabalho do circense sempre esteve centrada na organização familiar. Silva (2009) escreve que a relação de trabalho que se estabelecia no circo era a sua base de sustentação. A transmissão do saber circense fez desse mundo uma escola única e permanente.

Amercy Marrocos relata que, no circo tradicional, a criança quando nasce, praticamente já vai para o picadeiro com a mãe. A mulher ficava um tempo fora, para organizar o início da maternidade e, quando recebia a alta médica, voltava rapidamente para ensaiar seus números. Como não havia quem cuidasse da criança, pois toda a família também estava trabalhando no circo, a mulher levava o seu bebê para o picadeiro. A mestra comenta que, na época, era raro quem tinha o carrinho para bebês, então ela colocava seus filhos em um cesto ou em uma bacia forrada com cobertores. Essa prática acontecia também com outras mulheres no circo. Amercy complementa:

Amercy Marrocos: No circo tradicional, quando a criança tem seus quatro, cinco anos, ela já começa a ser ensinada. Ou ela segue a profissão dos pais ou depois de adulta segue a profissão que deseja, então essa criança cresce entendendo sobre risco, itinerância, responsabilidade e esses alunos da Academia Piolin nunca tinham passado por nada disso. Então eu tive que ensinar tudo, principalmente a importância da disciplina. O meu maior medo era que alguém se machucasse.²⁴

A fala de Amercy nos remete à reflexão sobre ética, realizada por Silva (2021). Ele reflete sobre a ética no circo, escrevendo sobre como os circenses tradicionais construíram um ambiente que sempre foi orientado por um código de ética. A cultura do circo, transmitida oralmente de geração em geração, que estabelecia desde o primeiro contato um ciclo contínuo para a sobrevivência do trabalho circense com ações como: “aprender, trabalhar, inovar, criar, trabalhar, agradar e sobreviver” (Silva, 2021, p. 94).

Como as regras sociais no circo não eram escritas, as relações profissionais e pessoais se tornavam fundamentais, o que determinava a longevidade do artista e a rede de contatos que ele formaria. Sobre a ética, o autor comenta:

[...] As estruturas de ensino-aprendizado são rizomáticas, dependem da memória de circenses tradicionais que transmitem conhecimentos dos mais diversos por meio da tradição oral aglutinada pela ambiência proporcionada pelo circo. Ainda assim, a tradição oral também sofre mudanças, porque o circo se reinventa, absorve novas tecnologias, novos costumes, novas maneiras de viajar, planejar praças, criar números e espetáculos e estruturas dramáticas se repassam muito mais pela literatura oral do que pela escrita; é a ética que dá conta das questões familiares, de agregados e de aventureiros e que continua norteando as decisões do circense (Silva, 2021, p. 37).

A mestra comenta sobre as complexidades iniciais de “trabalhar, inovar, criar”, “ensinar e conviver”, pois os jovens que iniciaram o processo de ensino/aprendizagem na Escola Piolin não tiveram a mesma cultura e os mesmos códigos de ética aprendidos como os circenses tradicionais. Assim, as necessidades diárias faziam com que disciplina, acompanhada de autonomia fossem parte da metodologia da escola.

Amercy Marrocos: Quando a secretaria deu a lona de circo e a gente foi fazer a estreia no Festival de Verão do Guarujá, o senhor Colman me comunicou que a gente ia levar todo mundo pro Guarujá! Eu falei: Sr. Colman, como é que eu vou levar essa meninada para lá sem autorização, eu não posso fazer isso, não. Ele pediu para eu pedir as autorizações e lá fui eu de casa em casa. Me deram as autorizações e levamos aquela turma de

²⁴ Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

meninas pro Guarujá. Lá tinha um alojamento que ficava separado menina e menino. Um dia precisei me ausentar para cuidar da minha filha. Eu reuni as meninas, um montão delas, e falei: meninas, eu vou ter que voltar para São Paulo, eu vou hoje e volto amanhã, vocês se comportem aqui porque eu não quero que ninguém reclame das minhas meninas, não. Quando eu voltei, estavam todas reunidas, elas já sabiam que eu ia chegar, porque eu falava que elas não cumprissem as regras, elas iriam embora. Como todas elas queriam aprender, obedeciam. Eu tinha que ser rígida, porque todas estavam na minha responsabilidade e cuidar dos filhos e filhas dos outros é uma responsabilidade bem grande!²⁵

Em entrevista para essa pesquisa, Verônica Tamaoki, coordenadora do Centro de Memória do Circo²⁶ e ex-aluna da mestra Amercy Marrocos na Escola Piolin, falou sobre a importância da figura do mestre e da mestra de circo em uma escola como a Piolin. De acordo com Verônica, aqueles grandes artistas que foram lecionar na Academia Piolin levaram consigo muitos desafios e toda a experiência de uma vida inteira dedicada ao circo. Era a primeira escola do Brasil e da América Latina. Havia poucos aparelhos e um ensino mais acrobático, mas um conteúdo humano impecável, pois os maiores artistas de circo de São Paulo daquela época estavam lecionando na Academia. Ela argumenta:

Verônica Tamaoki: Eles tinham a prática do ensino familiar, a escola única e permanente do circo, como diz Ermínia Silva. Nós temos no Centro de Memória do Circo, uma publicação da época que dizia: “Uma escola pobre como o circo”. De um certo ponto de vista, ela era pobre, ficava embaixo do tobogã do Pacaembu. Todo dia tinha que montar e desmontar os aparelhos. Enrolava e desenrolava os tapetes. Depois que foi para o Anhembi, melhorou um pouco, mesmo assim sempre foi sacrificada. A Amercy, ela era uma sargenta, ela se sentiu designada a colocar ordem, ela vinha dessa escola rígida. Ela passou pelo circo Garcia, esses números de bailados que requer muitas moças, ela era a chefe das mulheres, das bailarinas, era um mundo muito rígido. Tinha que levar com a mão de ferro e ela vinha para botar ordem com as meninas. Ela era uma potência. A gente fazia muito espetáculo, no sábado, domingo e a Amercy fazia parada de mão²⁷, Flip Flap²⁸, ela enquanto professora, também se apresentava, devia estar com 40 anos naquela época, ela era uma explosão. Eu lembro que a Academia ganhou um palco alto, então a gente ficava na beirada para poder brecá-la, ela vinha na velocidade com os saltos! Era um, dois, três, quatro, chegava no final do palco e a gente segurava para ela não cair. Era lindo! Ela era uma grande acrobata e depois

²⁵ Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

²⁶ O Centro de Memória do Circo contém um acervo diverso sobre o circo e seu universo no Brasil. Localizado dentro do Centro Cultural Galeria Olido, a ideia da criação foi com base na doação do acervo do Circo Garcia, que digressou pelo Brasil entre 1928 a 2003, do Circo Nerino que digressou pelo Brasil entre 1913 a 1964, e da coleção de Verônica Tamaoki, graduada em artes circenses em 1982 pela Academia Piolin de Artes Circenses e fundadora/coordenadora do Centro de Memória do Circo. O espaço é mantido pela prefeitura e é vinculado com o Departamento do Patrimônio Histórico, da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

²⁷ Vide Glossário.

²⁸ Vide Glossário.

se mostrou uma professora amorosa também. Eu flagrei a ternura dela, quando nasceu minha filha e aí ela meio que assumiu um outro papel. Ela cuidava da minha filha, protegia. Ela falava: Verônica, não dê de mamar à essa menina na fila da acrobacia! Ela recebeu minha filha com muito carinho. Foi aí que a gente começou a conversar de outros pontos.²⁹

Figura 27 - Bailado no Festival de Verão do Guarujá.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, 1980.

Legenda: bailado no Festival de Verão do Guarujá, organizado e ensaiado pela mestra Amercy Marrocos.

Quando o Festival de Verão terminou, os mestres e mestras voltaram para São Paulo e ficaram dando aula na lona que, então, estava instalada no Anhembi. Foi um período complicado, pois ficaram quase um ano sem receber os salários, até que a TV Cultura propôs para a direção da Academia Piolin de Artes Circenses que a gravação do programa *Bambalalão*³⁰ fosse realizada dentro da lona da escola. A Mestra Amercy, a convite da coordenação da APAC, tornou-se a diretora dos números circenses que participariam do programa. Ela contratava a equipe e os artistas para se apresentarem aos sábados, encontrava-se com eles no Café dos Artistas³¹ toda

²⁹ Entrevista concedida em 22 de abril de 2024, no Centro de Memória do Circo em São Paulo. A entrevista pode ser consultada no Apêndice F, deste trabalho.

³⁰ *Bambalalão* foi um programa infantil exibido pela TV Cultura de São Paulo, de 1977 a 1990, apresentado por Gigi Anelli e Silvana Teixeira. Era ambientado em um cenário similar a um circo. Deixou de ser exibido em 2 de julho de 1990, após 13 anos no ar.

³¹ O 'Café dos Artistas' era um encontro de artistas e empresários circenses que acontecia no dia de folga da categoria, em um café ou no entorno. Em São Paulo foi sediado no Largo do Rosário, e no início do século XX, no Largo do Paissandu, chegando a reunir mais de 600 pessoas em torno dos cafés, como o *Ponto Chic*, o *Juca Pato*, entre outros. Era uma referência dos artistas, a procura de trabalho, e de empresários, agentes culturais e donos de circo de todo Brasil, que procuravam artistas para trabalhar em seus espetáculos (São Paulo, 2009).

semana para organizar as contratações e participações nas gravações dos programas.

Figura 28 - Pai e filha no Café dos Artistas.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, [19--].
Legenda: Amercy com seu pai, Américo, em frente ao Café dos Artistas no Centro da Cidade de São Paulo.

Nesse período, a mestra Amercy e os outros professores ministravam as aulas durante a semana e, aos sábados, gravavam o programa com os alunos. Durante a semana, eles preparavam os estudantes para realizar números e participações no programa e, na medida em que os alunos iam se profissionalizando, participavam cada vez mais dos números e quadros (Correia, 2023).

Amercy Marrocos: As gravações do programa da TV Cultura eram no Anhembi e fazia uma fila tão grande, que chegava perto da Ponte da Casa Verde e tudo para assistir o Circo no Bambalalão. Naquela época, a gente dava aula durante a semana e no sábado gravava o Bambalalão. O primeiro programa inclusive não foi muito bom porque [a] gente não tinha alunos na gravação. Daí falaram pra gente preparar os alunos para gravar o programa, porque não tinha grana para contratar profissionais e os alunos, querendo aparecer na televisão, concordaram em fazer o programa. E tinha que fazer com os alunos porque não tinha verba para pagar os profissionais. Daí a partir do terceiro programa começou a aparecer uma verba pequenininha e eu saía

correndo nos circos, no Café, contratava o pessoal e levava para as gravações. Nesse período já era com profissionais e os alunos participavam no final ou na abertura. Os alunos sempre estavam participando para ir pegando o jeito, aprendiam o que era circo. Trabalhei até não poder mais meu Deus. Como eles me davam trabalho (risos). Na hora da gravação eu ficava sempre preparada, porque se faltava alguém eu fazia o meu número no rola-rola para substituir! Todo o trabalho foi muito bom!!³²

Figura 29 - Amercy no Bambalalão.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, 1981.

Legenda: número de equilíbrio no rola-rola durante apresentação da APAC no Programa Bambalalão da TV Cultura no Anhembi em São Paulo/SP.

Na entrevista, a mestra contou que, após o término do contrato com a TV Cultura, a escola continuou seu funcionamento no mesmo local, até ser embargada por problemas estruturais e por falta de manutenção. A Piolin estava sem verba e sem

³² Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

o apoio da Secretaria de Cultura, à qual estava vinculada³³. Sem condições para manter o seu funcionamento, a escola teve que desmontar o circo e fechar suas portas no ano de 1983. Neste último ano, somente a mestra Amercy Marrocos e o mestre Roger Avanzi estavam vinculados à escola. Os outros mestres e mestras que participaram no início da escola já haviam se desligado da Academia Piolin e voltaram a trabalhar em circos ou em eventos.

Amercy Marrocos: A direção não dava manutenção no circo, até que um dia, numa gravação estava chovendo muito. Tinha uma bolsa de água enorme em cima dos músicos e essa bolsa arrebentou, aí tivemos até que parar a gravação. Depois disso, o pessoal da TV começou a querer saber por que estourou, qual era a segurança que o público tinha. Um dia o pessoal da TV me chamou e eu tinha que falar a verdade, né? Daí eles chamaram um pessoal especializado para verificar as condições de segurança no local, porque era muita criança que vinha assistir, e ficaram preocupados. O pessoal que veio disse que não tinha condições de gravar mais e a TV Cultura finalizou com a escola. Daí por causa da segurança disseram que não poderia mais funcionar, embargaram o lugar e acabou. Ficamos só eu e o Roger para desmontar a escola e mandar tudo embora para o galpão da Secretaria. A Piolin foi a pioneira, o início das escolas de circo, mas deixou de acontecer por falta de manutenção. Eles podiam ter feito a manutenção, mas talvez não tivesse um grande interesse. Daí tivemos que desarmar³⁴ o circo, todos os professores já tinham saído, só estava eu e o Roger. Então a Secretaria de Cultura mandou o caminhão para levar o circo, eu e o Roger desarmamos, eu chorava! Eu não queria que acabasse! Enquanto eu e o Roger desmontava, eu pensava: meu Deus, por que que eu falei que precisava de manutenção? Mas eu tinha que falar porque os cabos de aço estourando e do jeito que tinha público ia acontecer uma tragédia. Eu falava: não chora, Amercy, mas eu chorava... Minhas meninas todas vão ficar sem escola! E assim a gente foi carregando tudo até o último caminhão. O Roger foi para a casa dele, eu fui para minha numa tristeza sem fim!³⁵

Com o fechamento da Academia Piolin de Artes do Circo, outros espaços voltados para o ensino das artes circenses surgiram, porém, ao contrário da Piolin, eram iniciativas de natureza não governamental. Na cidade de São Paulo, em 1984, houve a fundação da primeira escola de circo de iniciativa privada, a Circo Escola Picadeiro, coordenada por José Wilson Leite, artista de tradicional família circense.

³³ Em 1983, as mudanças no governo do Estado de São Paulo refletiam o momento histórico da época. Em março daquele ano, André Franco Montoro, do PMDB, assumiu o cargo como Governador do Estado de São Paulo, um fato histórico, pois ele foi o primeiro governador eleito pelo voto direto em São Paulo desde a década de 1960, substituindo José Maria Marin, o último governador do período da ditadura civil-militar. Assim como no governo, a Secretaria da Cultura também foi modificada, João Pacheco e Chaves sucedeu o maestro João Carlos Martins, que foi secretário da pasta entre de maio de 1982 até março de 1983.

³⁴ Vide Glossário.

³⁵ Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

Após o fechamento da Academia Piolin, Amercy foi convidada para trabalhar nessa escola como professora no Projeto Enturmando, uma parceria da Escola Picadeiro com o Governo do Estado de São Paulo. O projeto tinha como objetivo desenvolver aulas de circo para as regiões periféricas da cidade e ampliar os saberes do circo em regiões afastadas, desenvolvendo um trabalho voltado para o Circo Social. A mestra nos conta sobre esse período:

Amercy Marrocos: Um dia eu recebi um telegrama do José Wilson Moura Leite, ele era coordenador da Escola Picadeiro. No telegrama estava escrito: vem na escola picadeiro! Aí eu fui, cheguei lá, eles disseram que queriam me contratar, tinham visto a minha luta lá na Piolin. Ele falou: olha, eu quero que você venha trabalhar com a gente no Programa Enturmando da secretaria do menor, a Dra. Antônio que está fazendo esse projeto e nós vamos participar. Eu falei claro que aceito! E pedi para contratar, meu filho também, e eles contrataram o Iran também. Então eram nós dois para dar aula juntos. O projeto foi inaugurado na Vila Penteado ali na Brasilândia. No dia da inauguração, tinha um circo instalado lá também e a gente foi lá para inaugurar! O projeto Enturmando foi aprovado pelo Quercia e fomos dar aula na periferia. Todos os lugares em longe, cada lugar longe da cidade de São Paulo tinha um circo escola. Contrataram professores e muita gente do circo queria dar aula. Nesse projeto, fiz um espetáculo com 240 crianças, eu sempre adorei fazer isso e agarrava mesmo o trabalho com garra!³⁶

Amercy relata que a Academia Piolin também foi uma escola para ela e os outros mestres que trabalharam ministrando aulas. Nessa escola, começaram a desenvolver as metodologias que eram conhecidas do circo tradicional, mas como os e as estudantes não eram de circo, foi necessário reformular as metodologias e construir suas pedagogias para trabalhar nesse novo cenário.

Amercy Marrocos: Eu aprendi muito na Piolin e depois no Projeto Enturmando. Aprendi muito, levei até pedrada, mas hoje os alunos estão ganhando sua vida no circo. Meus olhos enchem de lágrimas quando eu encontro com eles e vejo o quanto o circo, as aulas de circo, mudou a vida deles.³⁷

Amercy Marrocos começou a ministrar aulas de circo em 1978, e teve uma longa trajetória como mestra circense. Nos diversos projetos em que trabalhou, desenvolveu pedagogias baseadas no ensino da oralidade e dos saberes como ofício e técnica, fosse para crianças ou adultos. A experiência dessa mestra de circo em

³⁶ Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

³⁷ Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

São Paulo nos apresenta um processo educativo no qual os alunos e alunas construíam juntos o desejo de aprender.

Paro (2013) escreve que o processo de educação realmente se efetiva quando os estudantes saem do processo diferentes de como entraram. O processo do trabalho pedagógico se dá na transformação da personalidade viva do estudante, permanecendo para além ato de ensinar e aprender, mas por toda a vida desse indivíduo.

Como sujeito, só se modifica, só aprende quando participa ativamente do processo educativo e, para isso, deve querer aprender, deve ser compreendido quanto ser de vontade, ser ético. Uma das responsabilidades do professor é levar o aluno a querer aprender, pois esse não é um valor natural, mas construído historicamente (Paro, 2002, p. 44).

O autor descreve que, no estágio atual da produção capitalista, o saber está separado do trabalhador, pois não é necessário saber para fazer. No processo educativo, acontece o contrário, pois mesmo estando sob o domínio do capital, o saber do educador não pode se afastar do processo de produção. De acordo com Paro (2001), o saber é um dos elementos que fazem a especificidade do processo pedagógico, considerando que não se apresenta como algo que possa ser separado, mas como objeto de trabalho.

Assim se desenvolve o processo de aprendizagem e formação em circo, o saber não se separa do fazer e, nesse processo, o objeto do trabalho é o mesmo objeto da aprendizagem, pois o que foi ensinado permanece e vai além do contexto que foi aprendido. A mestra Amercy, assim como os outros mestres da Academia Piolin, eram descendentes de um modo de organização do trabalho e de um processo de ensino/aprendizagem advindos do circo de família tradicional.

Esses mestres e mestras, como iniciantes da constituição da primeira escola de circo no Brasil, tiveram que desenvolver pedagogias a partir dos seus saberes, que foram aprendidos em um processo de formação com os seus ancestrais. Eles precisaram se reinventar para assumir um novo objeto de trabalho, o de professor. Lopes, Silva e Bortoleto (2020, p. 145) escrevem:

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.

O desenvolvimento dessas pedagogias estava relacionado a uma nova realidade e a construção desses novos modos de ensinar carregava em si a permanência dos saberes adquiridos através dos ancestrais e da experiência colhida na vivência do circo tradicional. As transformações desses saberes estavam concentradas na habilidade para a adaptação, para a inovação e para a transmissão. As pedagogias desenvolvidas pela mestra Amercy e pelos outros mestres da Academia Piolin foram constituídas a partir de uma identidade circense e social.

Tardif (2002) corrobora com essa reflexão, escrevendo que a construção dos saberes de um professor é social porque, segundo o autor, os saberes profissionais são plurais, provêm de fontes sociais diversas e são adquiridos em tempos sociais diferentes, como no tempo da infância, da escola, da formação profissional e em outros tempos. O autor descreve:

O professor não é somente um “sujeito epistêmico” que se coloca diante do mundo numa relação restrita de conhecimento, que processa informações extraídas do “objeto” (um contexto, uma situação, pessoas, etc.) através de seu sistema cognitivo, indo buscar em sua memória por exemplos, esquemas, procedimentos, representações a partir das quais organiza novas informações. Ele é um “sujeito existencial” no verdadeiro sentido da tradição fenomenológica e hermenêutica, isso é, um “ser-no-mundo”, uma pessoa completa com seu corpo, suas emoções, sua linguagem, seu relacionamento com os outros e consigo mesmo. Ele é uma pessoa comprometida com sua própria história – pessoal, familiar, escolar, social – que lhe proporciona um lastro de certezas a partir das quais ele compreende e interpreta as novas situações que o afetam e constrói, de suas próprias ações, a continuação de sua história (Tardif, 2002, p. 104).

A mestra Amercy Marrocos desenvolveu seu processo de formação em circo a partir de toda sua experiência de vida. Ensinou muitas crianças, jovens e adultos a se conectarem com os saberes do circo por meio da técnica, da disciplina, da autonomia e construiu muitos afetos. Contribuiu com seus estudantes na construção de novas histórias e, por intermédio da polifonia circense, fez-se aprendiz e mestra, artista e mulher.

Figura 30 - Mestra Amercy Marrocos no CMC.



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Legenda: Mestra Amercy Marrocos no Centro de Memória do Circo.

**4 MESTRA DELISIER RETHY: O CIRCO COMO VIDA,
APRENDIZAGEM E TROCA**



4 MESTRA DELISIER RETHY: O CIRCO COMO VIDA, APRENDIZAGEM E TROCA

Eu respeito tudo quanto é linguagem, porque a gente não nasce sabendo.

Delisier Rethy

Figura 31 - Mestra Delisier Rethy e Edvar Ozon.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, 1965.

Legenda: Delisier (volante)³⁸ com seu marido, Edvar Ozon (portô)³⁹.

No canto esquerdo, Wilma Silva Ozon, cunhada de Delisier e irmã de Barri Silva, pai da historiadora Ermínia Silva em turnê pela Índia.

A Mestra Maria Delisier Rethy, conhecida artisticamente como Delisier Rethy, ou Delise, como gosta de ser chamada, nasceu em 8 de outubro de 1939, em São Paulo. É filha dos artistas circenses Judith Correa (trapezista), nascida no Rio Grande do Norte, e José Alves Correa (palhaço Chocolate), nascido em Pernambuco. Ela pertence à terceira geração de artistas circenses, iniciada por sua avó materna. Suas irmãs, Fátima, Teresa e Raimunda, completavam a “Família Chocolate”, como era

³⁸ Vide Glossário.

³⁹ Vide Glossário.

conhecida nos circos onde trabalhavam. A mestra viveu uma infância repleta de experiências lúdicas e divertidas dentro dos picadeiros tendo, com cinco anos de idade, iniciado sua carreira circense. Foi casada com Edvar Ozon, circense e ex-professor da ENCLO, juntos dirigiram o circo Hong Kong e tiveram dois filhos. Alguns anos após o falecimento de seu primeiro marido, Delisier casou-se com Robby Rethy, circense que também foi professor na ENCLO. A mestra relatou muito da sua trajetória em uma entrevista realizada, em dezembro de 2024:

Delisier Rethy: Nasci em São Paulo 1939, estou com 85 anos. Nasci e me criei em circo, no meio de uma família tradicional circense, entrei no picadeiro pela primeira vez com cinco anos de idade. Comecei a fazer um número de contorção e parada de mão com a minha irmã e dali fomos seguindo a nossa vida de artista. Daí eu passei a fazer outros números e comecei a fazer número sozinha de parada de mão, passando para o trapézio sozinha. Fiz dobro trapézio com a minha irmã. Fiz números de contorção junto com ela era contorção e parada de mão, porque ela era contorcionista e eu paradista a gente fazia vários truques, ainda com a minha família. Nessa época quando eu comecei, a gente era conhecido como Família Chocolate. A gente era conhecidíssimo, depois então, eu casei daí passei a ser Ozon, nessa época usava o nome dos homens. Daí eu fiquei viúva e depois me casei com o Rethy, Húngaro que era a professor daqui também Robby Rethy.⁴⁰

A mestra, ao longo de sua vida circense, apresentou números de contorção, corda indiana, lira, trapézio, percha, patins acrobáticos e bambu. Durante sua infância, trabalhou, junto com a família, para o empresário Aquiles Pinto, para o Sr. Osvaldo Batista, para o Sr. Júlio Robatini, que eram donos de grandes circos. Em entrevista para esta pesquisa, Delisier contou que ela e suas irmãs eram pequenas, e sua mãe não gostava de ver criança no picadeiro. A mestra comentou que, nessa época, era proibido criança trabalhar no circo.

Delisier Rethy: Minhas irmãs, já trabalhavam. Eu e minha outra irmã, começamos a treinar sem compromisso. Então, tudo que a gente via a gente também fazia, imitava. E minha mãe falava: “cuidado que vocês vão se machucar”, mas a gente fazia, ela virava e ia embora, e a gente começava a inventar, copiava e inventava. A gente começou a treinar eu tinha uns quatro anos e meio, quase cinco, e treinando assim, brincando. Eu chorava quando eu não treinava que era a raríssimo ou quando eu não trabalhava. Eu achava que tinha que trabalhar porque era pequena, mas eu achava que eu tinha que trabalhar, porque você via a família trabalhando, né? Eu queria eu aprendi então, eu queria trabalhar. A minha mãe falava “você não pode, porque você ainda é pequena”. Aí um secretário, viu a gente treinando daí ele falou para o dono do circo, Sr. Aquiles Pinto: “tem duas meninas que faz um número que é uma graça, para as matines, eu acho que tá ótimo”. Daí ele pediu para minha mãe colocar. Minha mãe falou: “Senhor Aquiles, eu vou fazer isso pelo

⁴⁰ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

senhor, mas eu não gosto de criança no picadeiro, mas na matinê, tudo bem”. E ele gostou tanto do número de vez em quando ele colocava a noite porque ele achava que agradava, porque mesmo sendo de criança era número bonito, bom mesmo. E teve então um dia que já passava das 9:00 da noite, mais ou menos foi aqui em Caxias, nós estamos trabalhando e entrou dois homens vestidos de preto e tirou a gente tudo picadeiro, era Juizado de Menores, porque era proibido trabalhar criança naquela época, daí veio minha mãe e foi todo mundo lá pro Juizado. Daí seu Aquiles veio e se comprometeu que a gente trabalharia só nas matinês e antes das 8 horas da noite. Daí foi tudo resolvido. Bom passou uns dias a gente tava no picadeiro trabalhando e entraram dois homens de preto, mas era espectadores, com a família. Daí eu olhei para minha irmã falei: olha eles aí! Daí corremos do picadeiro. Quando saímos correndo, minha mãe que sempre esperava a gente atrás da cortina, perguntou: o que que tá acontecendo? A gente falou: eles chegaram aí! Daí foram ver, eram dois homens no público que eram espectadores. Porque antigamente, os homens andavam de terno, não andavam como andam hoje. Coisas assim sempre aconteciam (risos). Daí continuamos trabalhando.⁴¹

Corroborando com esse tema, a pesquisadora Ermínia Silva (2013) destaca que, no Brasil, a partir da década de 1920, a infância passou a ser objeto de discussão jurídica. Nesse período, foram criadas leis que pretendiam regulamentar o trabalho da criança para absorvê-lo na indústria emergente e também foram criadas leis para punir aqueles que não se enquadravam nas regras sociais. A palavra “menor” passou a existir no vocabulário corrente, tornando-se classificatória da infância, principalmente das classes menos favorecidas.

Segundo a pesquisadora, o tratamento realmente jurídico para a criança começou com o decreto número 17.943-a, referente ao Código do Menor de 1927. Nele é possível encontrar, pela primeira vez na legislação federal, uma menção direta ao circo e, em particular, ao trabalho da criança no circo, confirmando a informação da mestra Delisier Rethy quando comenta sobre as questões enfrentadas pela sua família em relação ao trabalho das crianças no picadeiro.

Abaixo estão destacados os artigos e parágrafos sob os quais as famílias circenses tiveram que se adaptar para essa nova realidade.

Capítulo IX⁴²

Do Trabalho dos Menores

Art. 101 – É proibido em todo território da República o trabalho aos menores de 12 anos.

⁴¹ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

⁴² Texto original disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-17943-a-12-outubro-1927-501820-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 jun. 2025.

Art. 102 – Igualmente não se pode ocupar a maiores dessa idade que contem menos de 14 annos, e que não tenham completado sua instrução primária. Todavia a autoridade competente poderá autorizar o trabalho destes, quando o considere indispensável para a subsistência dos mesmos ou de seus paes, ou irmãos, contanto que recebam a instrução escolar que lhe seja possível.

Art. 104 – São prohibidos aos menores de 18 annos os trabalhos perigosos à saúde, à vida, à moralidade, excessivamente e fatigantes ou que excedam suas forças.

Art. 111 – Os menores do sexo masculino de menos de 16 annos e os do feminino de menos de 18, não podem ser empregados como actores figurantes, et, nas representações públicas dadas em theatros e outras casas de diversão de qualquer gênero, sob pena de multa de 1:000\$ a 3:000\$000. Também sob as mesmas penas, é interdicto a taes menores todo trabalho em estabelecimentos theatraes ou análogos, inclusive a venda de quaesquer objectos.

Parágrafo 1º. – Todavia, a autoridade competente pode excepcionalmente autorizar o emprego de um ou vários menores nos theatros para representação de determinadas peças.

Parágrafo 2º. – Nos cafés-concertos e cabarets a prohibição vae até à maioridade.

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 cellual 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.

Art. 114 – O pae, 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, pupillo, aprendiz ou subordinado, de menos de 16 annos, a indivíduos que exerça qualquer das profissões acima especificadas, ou que os colloque sob a direcção de vagabundos, pessoas sem occupação ou meio de vida, ou que vivam na mendicidade, serão punidos com a pena de multa de 50\$ a 500\$, e prisão cellual de dez a trinta dias.

Parágrafo único – A mesma pena será applicada aos intermediários ou agentes, que entregarem ou fizerem entregar os ditos menores, e a quem quer que induza menores de idade inferior a 16 annos a deixarem o domicilio de seus paes ou tutores ou guardas, para seguirem indivíduos dos acima mencionados.

Art. 115 – Os menores que houverem de tomar parte em espectáculos theatraes, sejam ou não de companhias infantis, ou em companhias equestres, de acrobacia, prestidigitação, ou semelhantes, só serão admittidos mediante as seguintes condições:

I, os empregários ou responsáveis pelo espectáculo apresentarão à autoridade fiscalizadora autorização em divida forma dos paes ou

representantes legais dos menores para que estes tomem parte nas representações, e exporão em memorial as condições e o tempo de trabalho diários dos menores;

II, os menores não trabalharão em mais de um espectáculo por dia, salvo permissão especial, e a autoridade fiscalizadora pode exigir a alteração do tempo e modo de serviço, si a julgar conveniente à saúde dos menores, negando a licença, si não for aceita a alteração indicada, e cassando-a no caso de não ser exactamente observada;

III, é lícito à autoridade fiscalizadora exigir que os menores sejam submettidos a exame médico de capacidade física, e fiscalizar si a alimentação e o alojamento delles são conforme às exigências de hygiene, assim como verificar si elles são pagos regularmente pela forma convencionada com seus pais ou representantes legais;

IV, os menores não tomarão parte em peças, actos ou scenas que possam offender o seu pudor ou a sua moralidade, ou despertar nelles instinctos maos ou doentios, ou que não sejam adequados à sua idade ou ao seu desenvolvimento físico e intellectual;

V, não andarão em companhia de gente viciosa ou de má. (Brasil, 1927).

Dirce Tangará Militello (1978) também comenta sobre a questão do trabalho das crianças no picadeiro. No relato a seguir, ela escreve que um irmão iniciou tocando pandeiro com três anos e que seu pai recebeu uma licença especial para que voltassem a se apresentar nos circos, após as mudanças jurídicas.

[...] quando nós ainda éramos bem pequenos e já trabalhávamos, toda a família, nunca fomos proibidos de trabalhar. Meu pai escreveu uma carta para o então presidente Getúlio Vargas, pedindo-lhe uma atenção especial. Ele dizia na carta que era nosso pai e nosso mestre e que estava sempre presente em nosso trabalho, em todos os nossos movimentos e que para se conseguir executar um bom número, era necessário aprender quando criança, e que a nossa trupe sem os componentes menores, não teria nenhum sentido. Sei que meu pai recebeu uma licença especial para que pudéssemos trabalhar, e em todos os circos que íamos, nunca voltamos sem nos apresentar. Saíamos que o Sr. Presidente nos tinha enviado um papel muito importante. Eu não sei se este papel existe ainda, mas eu vou procurar entre os guardados de meu pai (Militello, p. 69, 1978).

Delisier relata que seus pais sempre estavam atentos às questões jurídicas e sua mãe, principalmente, não gostava de “criança no picadeiro”; havia uma preocupação constante com a segurança das filhas. Quando Delisier completou 8 anos, seu pai faleceu, deixando sua mãe viúva com as filhas pequenas. A família, agora só de mulheres, teve que continuar e vive sua vida na itinerância dos circos.

Ela relembra que moravam em casas alugadas, pois sua mãe, viúva, acreditava ser mais seguro para as filhas. Havia também a tentativa de manter uma normalidade na infância das meninas, buscando sempre uma aproximação com a vida cotidiana.

Delisier Rethy: O dia a dia pra gente era normal. A gente treinava de manhã, acordava bem cedinho, ensaiávamos e depois voltava para nossa casa, que era alugada. Minha mãe não quis morar em hotel porque além de ser caro naquela época, a comida não era boa, e nós não tínhamos um horário certo para almoçar. Dependendo do treino a gente voltava mais tarde e no hotel tinha horário certo, e a comida também, às vezes a gente não se acostumava com a comida. Então, minha mãe fazia a comida na casa alugada. Depois do almoço a gente ia conhecer a cidade, passear, tudo assim da vida normal mesmo, para ter conhecimento, para conhecer o lugar e minha mãe procurava fazer amizade com os vizinhos e a gente com as crianças do bairro, da cidade.⁴³

Com o passar dos anos, Delisier foi aumentando a quantidade e a qualidade dos seus números circenses, sendo a aprendizagem, depois da morte do seu pai, inteiramente feita pela sua mãe. No início das apresentações, ela fazia contorção⁴⁴ e acrobacia com a uma irmã e sua mãe sempre buscava números novos e tentava inovar dentro da técnica.

Delisier Rethy: Estávamos sempre trabalhando números novos. Daí a gente passou a fazer número de quadrante, minha mãe fazia o número de quadrante, e começou a passar para as filhas. Então, começou primeiro com a minha irmã e com a outra, depois passou o mesmo número para eu fazer com a minha outra irmã. Então fizemos doble trapézio⁴⁵, e fomos fazendo assim com números diferentes. Eu já estava com meus dez e comecei a fazer trapézio, depois comecei a fazer o quadrante, e depois eu fui fazer corda indiana, que naquela época era muito raro, raríssimo.⁴⁶

A família só de mulheres foi se fortalecendo, até que sua mãe se casou novamente. O nome do padrasto era Sr. José Roberto, circense conhecido e chamado por “Leão”, pois era um homem muito forte. Delisier comenta sobre essa época:

Delisier Rethy: Quando minha mãe se casou pela segunda vez, foi maravilhoso o casamento dela. Ele era circense e minha mãe falou assim: “Vamos combinar: da casa para fora quem manda é você, mas dentro de casa, quem manda sou eu.” E assim foi. Ele era um ótimo artista, maravilhoso. Foi a partir daí que o nosso trabalho cresceu. Ele era uma

⁴³ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

⁴⁴ Vide Glossário.

⁴⁵ Vide Glossário.

⁴⁶ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

pessoa muito boa e tinha um número pronto de parada de mão e um número de percha⁴⁷, percha de testa, que ele fazia com um irmão. Quando minha mãe e o meu padrasto se casaram, o irmão dele se casou logo depois, e a mulher dele não quis ir para o circo e eles encerraram a parceria. Meu padrasto ficou chateado, mas ele continuou. Então ele pegou aquele número e começou a ensinar a gente. Eu e minha irmã aprendemos, primeiro uma, depois a outra, até fazer o número com duas. Era percha de subir duas pessoas, e parávamos de mão lá em cima.⁴⁸

Em entrevista para Nogueira (2024), Delisier comenta sobre o cuidado que o padrasto desempenhava com ela e com suas irmãs. No relato, descreve a rotina de treinos e o respeito repassado pela arte circense.

A gente levantava de manhã bem cedo, tomava nosso café, ia para o picadeiro com a nossa roupa de ensaio, que é o treino... tinha tudo: era munhequeira, era sapatilha, não ensaiava descalço, daí o meu padrasto também nos ensinava como entrar no picadeiro, para não entrar como se fosse criança brincando, éramos crianças sim, mas com arte, com aquela seriedade de entrar no picadeiro e saber o que estava fazendo, então ela ensinava para a gente todos os truques de trabalho, de um aquecimento antes, a gente se alongava (Nogueira, 2024, p. 64).

Com o segundo casamento de sua mãe, a família rodou por vários circos, conseguiram reformular seus números e começaram a trabalhar também no circo-teatro, assim como outras famílias circenses. Suas irmãs, como eram maiores, faziam vários papéis e, ela, ainda pequena, trabalhava apenas quando havia personagens infantis e, assim, entrava no picadeiro também como atriz.

Delisier Rethy: Comecei na peça que chamava “O céu uniu dois corações”, que tinha criança. A avó da garota era cega, ela estava junto com avó e foi ela quem viu toda a cena do crime. Então ela falava pouco. A menina condenava o próprio pai, porque viu a hora que ele entrou com o revólver nas mãos, mas não tinha sido ele que tinha matado, mas ela viu o revólver, e falou: “Ele estava com revólver! Foi ele que matou!” Então, eu não falava, quase nada, mas fazia arte (risos). Quando eu fazia esse papel, eu maravilhoso! Não falava muito, mas conseguia entrar no palco. Por isso eu falava que não era só acrobata, eu era também atriz! Depois, tiveram outras peças que me colocaram, daí eu fui ficando mais desinibida para entrar em outras peças, já falava um pouco mais. Então, também fiz pouco, mas fiz teatro também!⁴⁹

⁴⁷ Vide Glossário.

⁴⁸ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

⁴⁹ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

Figura 32 - Parada de mão em percha dupla.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, [19--].
Legenda: Delisier (à esquerda), sua irmã (à direita) no alto e seu padrasto no picadeiro equilibrando a percha dupla.

De acordo com Pimenta (2009), o apogeu do circo-teatro no Brasil ocorreu entre as décadas de 1930 e 1950, quando praticamente toda as companhias circenses eram estruturadas como circo-teatro. Os artistas circenses daquele período cresceram com esse referencial artístico, que havia sido apreendido e desenvolvido pelas gerações anteriores. A geração da mestra Delisier abraçou os trabalhos do circo-teatro, que haviam sido legados por seus pais e, desse modo, a convivência natural com a linguagem trouxe condições para o seu aprimoramento e seu apogeu. Pimenta (2009, p. 63) comenta:

Entre as décadas de 1930 e 1950, os espetáculos teatrais circenses tinham por premissa agradar o público, fosse pela qualidade do texto e da interpretação, fosse pelos efeitos cênicos surpreendentes. Os aspectos desenvolvidos e aprimorados no circo-teatro naquele período confluíram para o apuro técnico dos espetáculos, considerando-se desde sua estrutura física (palco e plateia), a elementos artísticos (qualidade de interpretação, treinamento dos atores, cenários, figurinos, luz, som e consolidação de dramaturgia própria) e operacionais (administração, divulgação, contratação de artistas).

Com o auge do circo-teatro, as dramaturgias se ampliaram e as montagens foram se intensificando em todos os circos. Delisier, assim como quase todos da sua geração, teve uma rica experiência que ampliou ainda mais seus saberes circenses. O aprendizado no circo, tradicionalmente, é atravessado por processos que dão base para o desenvolvimento de vários saberes, sejam eles artísticos, técnicos ou administrativos (Pimenta, 2009). O circo tem uma ágil e abrangente rede de comunicação e essa característica constrói influências entre os circenses, companhias e artistas. Essa porosidade e permeabilidade amplia os processos de criação e permite o desenvolvimento e o aperfeiçoamento tanto do trabalho artístico quanto do administrativo. Pimenta (2009, p. 58), escreve ainda:

A gente faz igual, só que melhor! Eis o tipo de frase que se ouve frequentemente entre os circenses. Assistir a outros espetáculos, comentá-los, inquirir artistas recém contratados, vindos de outros circos, são hábitos que os circenses cultivam como uma de suas tantas tradições, repassadas de geração para geração, como pude vivenciar em minha infância e adolescência no circo. Não se trata da facilitação do trabalho pelo plágio. Ao contrário, toda e qualquer inovação que se dê no meio circense repercute, se desenvolve e evolui por meio dessa propagação. É uma disseminação tão rápida que, frequentemente, um mesmo fenômeno, seja ele um novo número ou mesmo um estilo de música ou corte de figurino adotado, tem a autoria creditada a mais de um artista. Essa apropriação mobiliza os processos de criação e conduz ao estabelecimento de uma estética própria.

No livro *Palhaços*, Bolognesi (2003) escreve sobre o envolvimento necessário de todos os membros e artistas que trabalham num circo de lona para a realização de um espetáculo e complementa sobre a especificidade daqueles realizados por famílias circenses:

As famílias que se dedicaram à atividade circense no Brasil envolveram todos os seus membros na realização do espetáculo. Mais ainda: se o espetáculo era familiar, também o eram as formas de ensino e aprendizagem. Essa prática, com o passar dos anos, consolidou algo que talvez seja típico do circo brasileiro, isto é, a ideia de tradição circense. Desde cedo a criança era iniciada nas lides circenses, de modo que sua formação (como artista e cidadão) se dava, prioritariamente, debaixo da lona. Essa formação não conduzia a especialização em um determinado tipo de número. Ao contrário, a educação no interior do circo buscava a totalidade, desde o montar e desmontar da lona, até as proezas dos números artísticos. Por preferências e habilidades particulares, as famílias foram se dedicando a números específicos. Porém, mesmo nesses casos, a transmissão do saber circense incluía os ensinamentos necessários à sobrevivência do espetáculo e da família. (Bolognesi, 2003, p. 47).

A família de Delisier, agora com a presença do “Sr. Leão”, teve a possibilidade de construir números mais diversos. A mãe continuava cuidando da aprendizagem das filhas e agora contava também com o apoio do novo companheiro. A mestra comenta que, além de ensinar os números, sua mãe também confeccionava os aparelhos, tendo passado essa sabedoria para as filhas. Havia também uma grande preocupação com a segurança na confecção da corda do trapézio⁵⁰. Sua mãe colocava um cabo de aço por dentro para assegurar que não haveria rompimento e uma possível queda. Ela também havia encomendado uma rede de proteção quadrada, do tamanho do picadeiro, que era levada junto com os aparelhos e armada com facilidade.

Delisier Rethy: Quem fazia o trapézio era minha mãe, com o passar do tempo eu aprendi a fazer o meu trapézio, ela ensinou a gente! Fazíamos a barra do trapézio, a corda, o empate na barra do trapézio. Antigamente, a corda era de sisal. Mesmo sendo uma corda boa, minha mãe abria e colocava um cabo de aço por dentro. Ela esticava bem a corda, aquele cabo de aço ficava meio “frouxinho”, para poder ceder a corda. Ela já tinha um pensamento com segurança, já tinha toda essa técnica. Na época a gente usava pouco a lonja. Naquela época, não tinha muita lonja, porque atrapalhava os truques acrobáticos, mas minha mãe mandou fazer uma rede quadrada de proteção, que pegava o tamanho do picadeiro e era fácil de armar. Se a gente caísse, caía na rede. A gente nunca caía, só mesmo nos treinos, quando era a apresentação, não, a nossa atenção aumentava porque tinha circo onde não dava pra armar a rede. Então, a gente ia sem rede e nós nunca caímos.⁵¹

⁵⁰ Vide Glossário.

⁵¹ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

Essa consciência sobre o corpo e suas potencialidades, além dos riscos assumidos pelos artistas circenses no picadeiro também são destacados por Bolognesi (2003). De acordo com o autor, no circo, o corpo desafia seus limites e os artistas têm consciência de que podem fracassar:

No circo, desde seu início até os dias atuais, o corpo desafia seus limites. O artista tem consciência de que pode fracassar. O desempenho artístico do acrobata e sua possível queda não são ilusórios e não pertencem ao reino da ficção. O público, por seu lado, presencia a elaboração do suspense e do temor, que serão logo superados. Em seguida, o espetáculo é acometido pela descontração da performance dos palhaços. No espetáculo circense o corpo do artista mostra toda a sua potencialidade. Ele se desnuda para revelar, no espetáculo, sua grandeza. Riso e fracasso, descontração e possibilidade de queda são os componentes extremos que embasam o espetáculo de circo (Bolognesi, 2003, p. 45).

Nogueira (2024) contribui com o relato de Delisier, destacando, em sua dissertação de mestrado, aspectos importantes para a manutenção da tradição da arte circense e sua continuidade. De acordo com o autor, era necessário que toda família vivesse e trabalhasse para a manutenção do circo. Nesse sentido, era de extrema importância que as novas gerações aprendessem todas as atividades que envolviam o universo do circo, como artes circenses, a montagem e desmontagem e a fabricação das lonas e aparelhos. Ele acrescenta:

Nas famílias circenses, os mais velhos tinham o compromisso de ensinar aos mais novos para que a arte se perpetuasse através de gerações, num processo formativo constante, em que, muitas vezes, os circenses não dependiam de outras instituições para educarem suas crianças. Nos casos em que as crianças e jovens do circo frequentavam instituições escolares, era em horário alternativo ao treinamento de seus números e compromissos com a manutenção do circo (Nogueira, 2024, p. 28).

Com a nova configuração familiar, Delisier e sua família circularam por diversos circos, o Circo Romano, Circo Ares Humanas, Circo Sarrazani, Circo Norte-americano, Circo Panamericano, Circo Norte-Africano, Circo Joel de Queiroz, Circo Bartolo e muitos outros. Entre as idas e vindas, a mestra cresceu, tornando-se uma talentosa artista.

Nas itinerâncias, conheceu o circense Edvar Ozon, que pertencente à Família Circense Ozon, e se casaram. Construíram uma nova base familiar e continuaram todos juntos até surgir uma oportunidade para trabalharem fora do Brasil. Então, a

mestra e a família de seu marido foram se apresentar em outros países de diversos continentes. Ela comenta sobre essa parte da sua trajetória:

Delisier Rethy: Nós trabalhamos mais ou menos um ano com no Circo Romano. Daí, o Garcia veio para Belo Horizonte com circo para contratar artistas e levar pra fora do Brasil. Eles acabaram trocando, o Garcia deu a companhia dele para o Romano e o Romano deu a companhia para o Garcia, nessa troca, nós fomos juntos. Nós íamos para Dakar, África, mas antes disso, rodamos muito o Brasil, com o Garcia. Do norte ao sul do Brasil. Andamos muito mesmo. No total foram 12 anos viajando o mundo todinho. Depois da África, o circo foi para a Europa, Ásia, África portuguesa, eu tenho um filho que nasceu lá na África. Depois nós saímos com o Garcia e ficamos lá fora, trabalhando em todos aqueles lugares, até chegarmos em Singapura, Hong Kong. Quando chegamos em Singapura, o Garcia não quis mais trabalhar com o circo lá, ele quis voltar para o Brasil, mas não queria pagar as pessoas que estavam trabalhando, inclusive a nossa família. Ele queria mandar todo mundo de volta pro Brasil, mas não tinha como a gente voltar. Se a gente voltasse, não seria possível voltar outras vezes porque iriam deportar todo mundo. Então nós ficamos sozinhos e fizemos o nosso espetáculo. Fomos trabalhar sozinhos, só a nossa família. O nome do nosso espetáculo era *Cirque Sur La Scene*.⁵²

Figura 33 - Delisier Rethy em número de patins.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, 1965.

Legenda: Delisier em número de patins com seu cunhado Edgar Ozon, no Circo Garcia em turnê pelo continente Africano.

⁵² Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

Figura 34 - “Trio Romano”.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, [19--].
Legenda: cunhada de Delisier à esquerda, mestra Delisier
ao centro e o cunhado Edgar Ozon à direita.

Trabalhando fora do Brasil e sem a assistência do Circo Garcia, a família e a mestra tiveram que se reinventar para angariar apresentações e atingir novos públicos. Eles fundaram a “Trupe Ripolin”, nos shows ela fazia números de corda, parada de mão, além de mágica junto com a cunhada. Com esse espetáculo, passaram pelas cidades de Saint Denis, Saint Pierre, e muitos outros lugares da França. Estavam, há algum tempo, circulando com essas apresentações, até que se encontraram com o Circo Pan-americano, de Karl Fischer. Ele viu uma apresentação e contratou a família de Delisier.

Figura 35 - Reportagem do espetáculo de Karl Fisher.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, 1964.

Legenda: fotografia com destaque realizado por Delisier (Lyx) e seu companheiro Edvar Ozon (Eddy).

Buscando inovar ainda mais em seus números, Delisier e seus cunhados decidiram pintar os corpos de dourado, mas como realizavam várias sessões, tinham que fazer a manutenção da cor nos corpos, o que demandava muito tempo. Então, Delisier teve a ideia de fazer um macacão dourado para os três, porque, assim, pintariam somente o rosto, mantendo a mesma qualidade da performance no picadeiro.

Figura 36 - Número de contorção e equilíbrio.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, 1966.
Legenda: apresentação de contorcionismo e equilíbrio
com o novo figurino, idealizado por Delisier Rethy.

A mestra e a família estavam em Singapura, no sudeste da Ásia, trabalhando com um novo show, que levaram também para Macau, no sudeste da China. Eles faziam número de magia, de corda, de patins e de parada de mão. Passados alguns

anos, conheceram um mágico estadunidense chamado John Calvert⁵³ e fecharam um contrato para incorporar seus números no espetáculo dele nas mesmas cidades.

Delisier Rethy: Nós estávamos em Singapura trabalhando com nosso show. Quando foi um dia eu fui passear na cidade, passei em frente do teatro e lá em cima do prédio, tinha uma barra de gelo e eu achei uma coisa esquisita, era bem grande e tinha uma mulher dentro da barra de gelo. Daí eu falei: é um espetáculo, eu vou ver o que se trata disso. Daí cheguei na porta do teatro a bilheteria estava aberta, tinha uma moça vendendo ingresso, daí eu com meu inglês meio fajuto consegui me comunicar com ela, ela falava um pouquinho de português, então conseguimos nos comunicar. Conversei perguntei o que era o espetáculo, ela falou, que era de um mágico americano, John Calvert. Daí conversei, falei que também era de circo, que estávamos com um show e que queria conhecer ele, perguntei para a moça: “Vocês podem dar ingresso?” E ela falou: “Eu não posso resolver nada. Você tem que falar com John Calvert”. Eu falei: “Você fala com ele? Porque eu tenho show agora, tenho que ir. Você fala?” Ela confirmou com a cabeça, de noite eu voltei e perguntei se conseguimos os ingressos, ela disse: “Falei com ele, disse que podem vir.” No outro dia, nós fomos, estávamos sentados na plateia e no intervalo ele falou, em inglês: “Eu tenho o prazer de apresentar aqui, uns artistas brasileiros que estão assistindo o meu espetáculo”. Ele nos chamou ao palco, nos cumprimentou, e disse que depois do espetáculo queria conversar com a gente. Meu cunhado tinha um inglês melhor e conversou muito com ele. Acabamos sendo contratados para entrar no espetáculo dele, faríamos o nosso espetáculo junto com o dele.⁵⁴

Delisier contou parte dessa história, destacando detalhes curiosos e muitas aventuras. Em Singapura, embarcaram com o mágico John Calvert e sua esposa Bárbara no iate particular do mágico. Navegaram em mar aberto e viveram muitas complexidades nessa viagem. O barco era de pequeno porte, entrava muita água na embarcação. Perderam-se várias vezes na rota marítima e, sem planejamento, pararam no Vietnã em pleno período de guerra. Também foram para a Índia por engano e, lá, na cidade de Madras, hoje conhecida por Chennai, tiveram um acidente com o barco. A mestra conta um trecho dessa história:

Delisier Rethy: O barco tinha parado numa praia e a gente viu uma luz. Daí eu e minha cunhada e a Bárbara fomos atrás daquela luz, pra ver se tinha alguém pra nos ajudar. A gente estava toda molhada, cheia de terra na roupa e fomos andando. Vimos uma guarita, dentro um indiano dormindo com uma

⁵³ John Calvert (1911-2013) foi um mágico e ator de cinema estadunidense. Ele se apresentou como mágico por oito décadas nos Estados Unidos e pelo mundo todo. Ele também foi ator e participou de vários filmes. Foi o tema de um documentário biográfico intitulado *John Calvert – His Magic and adventures*. Atuou nos filmes: “Bombardeio” (1943), “Ali Baba e os Quarenta Ladrões” (1944), “Esses são nossos pais?” (1944), “A Marca do Assobiador” (1944), “Juventude em Julgamento” (1945), “O retorno do Durando Kid” (1945), “Dez centavos por dança” (1945), “Império sem Lei” (1945), “Carga do Diabo” (1948) e “Encontro com Assassinato” (1948).

⁵⁴ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

espingarda no colo. Chamamos: Mister! Imagina o susto imenso, o homem levantou tonto, olhava ele não sabia o que tava acontecendo... eu falei Bárbara, fala com ele. Ela falou o que tinha acontecido, o homem olhando pra gente com uma boca aberta. Demorou um pouco, ele pegou o radinho e falou com o consulado americano que tinham três mulheres, uma falava inglês e era de Singapura com duas brasileiras. No consulado perguntaram o que estava acontecendo, imagina três mulheres molhadas aparecem na praia, no meio da noite. Tudo muito era suspeito pra eles...Mandou prender a gente. Vieram dois policiais e levou a gente presa pro consulado. Pediu para a Bárbara chamar o capitão. Ele disse que estava dormindo e só iria depois que acordasse. E nós duas no consulado, todo mundo olhava pra gente. Ficamos ali muitas horas, até que apareceu um senhor que falava espanhol, veio conversou com a gente e levou de volta pro barco. A gente descobriu que estava em Madras, na Índia. No barco estava tudo molhado, documentos, fotografias, roupas, perdemos muita coisa...só não perdemos o passaporte e a nossa identidade porque tinha uma caixa de lata e tava toda documentação ali enrolado no plástico dentro de um saco plástico. A caixa de lata protegeu da água e o plástico não deixou entrar a água.⁵⁵

Figura 37 - Delisier Rethy em acidente com barco.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, [19--].

Legenda: fotografia do acidente com o barco na praia de Madras, Índia.
(Da esquerda para a direita, John Calvert de costas, Ripo, Bárbara, Ropi,
Delisier cobrindo o sol com as mãos e Ed à sua frente.
Na parte de trás os guardas acompanhando tudo de perto).

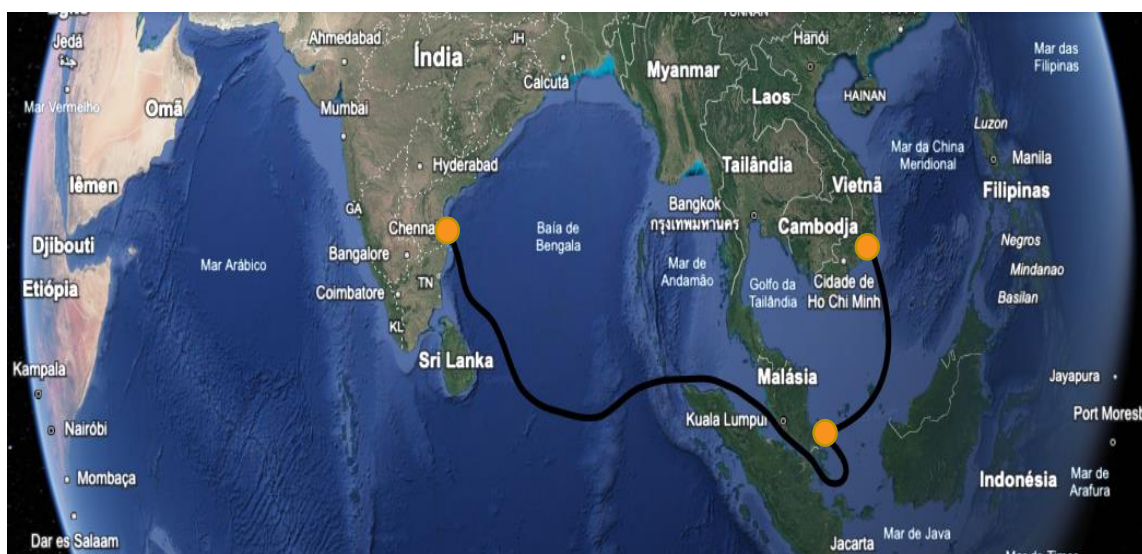
⁵⁵

Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

Mesmo com tantas adversidades, eles deram continuidade ao contrato com o mágico. Delisier conta que seu filho de 5 anos, uma sobrinha pequena e a cunhada, que estava grávida, ficaram em Singapura na casa da família de Bárbara, esposa de John Calvert. Eles não embarcaram porque seria muito arriscado levar duas crianças e uma mulher grávida para o alto mar. Por essa questão, entenderam ser prudente cumprir com o acordo e ficar com o mágico até o final do contrato.

No mapa abaixo, temos uma dimensão da rota feita pela embarcação e pode-se visualizar o quão complexo foi navegar em um barco de pequeno porte em pleno mar aberto.

Figura 38 - Imagem do Google Earth.



Fonte: compilação da autora, 2025⁵⁶.

Legenda: simulação da rota marítima e navegação realizada pela Trupe Ripolin.

De acordo com a mestra, todo o dinheiro dos shows era dividido, quase como numa sociedade. Quando retornaram para Singapura, a bebê de sua cunhada já estava dando os primeiros passos. Delisier guarda, com muito carinho, uma reportagem que registra a volta da “Trupe Ripolin”. Na matéria, sem a data e sem o nome do jornal, consta um texto sobre a jornada realizada pela trupe e a informação de que voltariam para o Rio de Janeiro.

⁵⁶ Montagem a partir de imagens coletadas do Google Earth via <https://earth.google.com/>.

Figura 39 - Matéria sobre a “Trupe Ripolin”.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, [19--].

Legenda: fotografia de parte da “Trupe Ripolin” no Pear em Singapura.
(à esquerda, Ripo, sua esposa e suas filhas; Ropi ao centro; e, à direita, Delisier com seu filho).

Após essa grande experiência, Delisier e a trupe voltaram para o Rio de Janeiro. A família se juntou (Delisier e Edvar Ozon, cunhados e cunhadas) e comprou um circo, deram o nome de Hong Kong em homenagem às experiências vividas ali. A rotina de todos mudou muito, pois agora eram donos de um circo. Delisier comentou que não foi uma fase muito fácil, pois as responsabilidades e as demandas eram muito complexas e ela não se adaptou completamente. A mestra diz que a sua vida, até aquele momento, havia sido no picadeiro e, quando adquiriram o circo, as questões administrativas e burocráticas, foram muito desafiadoras e trouxeram um certo descontentamento para ela:

Delisier Rethy: Nós voltamos para o Brasil, compramos um circo e passamos a levar uma vida diferente. Ser donos de circo, foi muito diferente. Eu não gostei! Eu gostava mais de ser artista do que dona de circo. Eu não queria ter essa responsabilidade. Eu queria trabalhar, ser artista. Trabalhei muito tempo, sempre no picadeiro, essa era minha vida. A minha vida era o picadeiro. Eu não me envolvia com nada. O meu trabalho era outro, era no picadeiro. Naquela época, minha cunhada comprou um trailer bem grande, abriu uma lanchonete, então eu ia lá e eu ajudava. Eu só comprava as coisas, organizava tudo, e ela que tinha a responsabilidade. O que eu sempre quis estava no picadeiro, na arte.⁵⁷

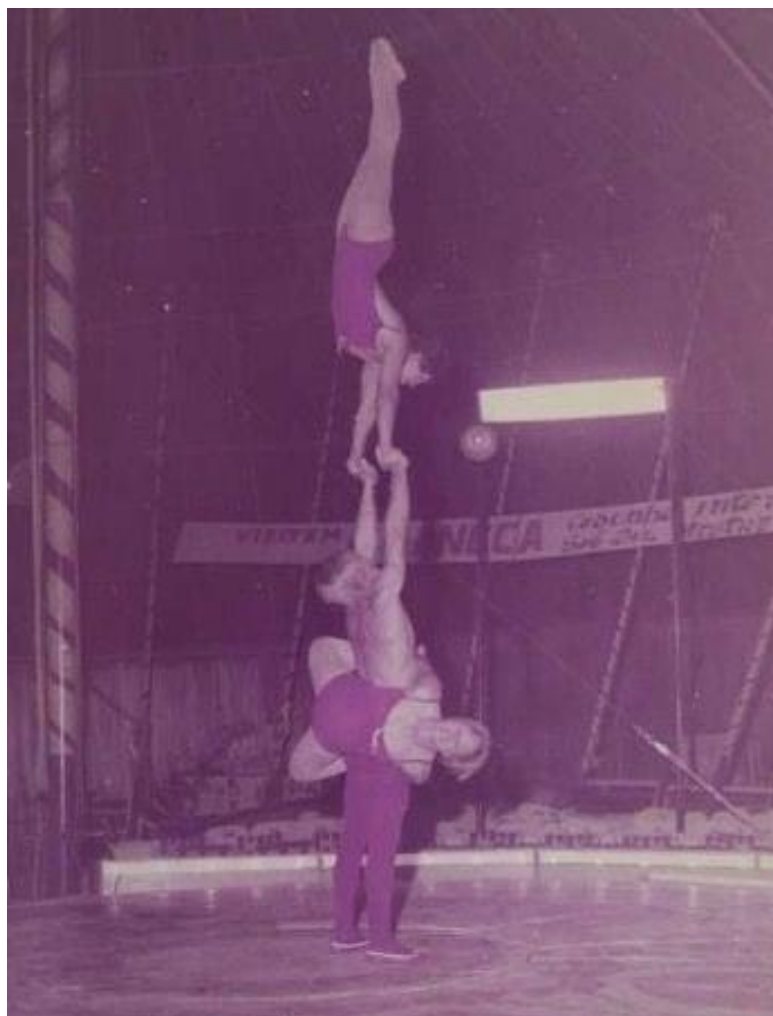
Ficaram com o circo durante 10 anos e, depois, venderam com todos os aparelhos e animais que possuíam (nessa época estavam com um número de futebol de cachorros). Delisier contou que, após a venda, eles voltaram a morar no Rio de Janeiro e ela decidiu encerrar a carreira. Tinha entre 48 e 49 anos na época, seus filhos já estavam maiores e entraram para o ensino fundamental. Nesse período, ela permaneceu um tempo em sua casa, mas já começava a pensar no que poderia fazer, pois como trabalhou a vida inteira, ainda se sentia produtiva, só não queria mais trabalhar em circo.

Delisier Rethy: Quando vendemos o circo, a gente tinha um futebol de cachorros. Então a gente vendeu para o Sr. Vilaça. Ele me pediu para ficar uma temporada com eles e ensinar Dona Suzana, a esposa dele, como era a bilheteria, essas coisas, ele disse: Dona Delisier, fica aqui pelo menos uma temporada, um mês, pra Suzana ter uma noção de como é a bilheteria. Eu já sabia como era, fiquei e orientei um pouquinho, trabalhei uma temporada, e os cachorros também. Quando o circo chegou em Vila Isabel (Rio de Janeiro), eu falei pra ele: “Sr. Vilaça, encerrei a minha carreira. Eu não quero mais ser de circo. Eu vou sair, e vou ficar em casa. O Sr. agora fica com a sua família e o seu circo. Eu não quero mais nada. Vou deixar os cachorros aqui.”⁵⁸

⁵⁷ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

⁵⁸ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

Figura 40 - Trio Acrobático no Circo Hong Kong.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, 1976.
 Legenda: Delisier Rethy (volante), Rigolletto (portô) e
 Edmar Ozon (cunhada de Delisier)
 em ensaio do Trio Acrobático
 no circo Hong Kong no Rio de Janeiro/RJ.

Com a vida fora dos picadeiros, Delisier se ateu às tarefas da casa e, entre suas idas e vindas ao centro da cidade, passava em frente à Praça da Bandeira e via um circo sendo montado. Ficou curiosa e comentou com seu companheiro, Edvar Ozon. Ele também curioso com a novidade, foi lá e descobriu que não seria somente um circo, mas uma escola de circo!

Delisier Rethy: Eu passava aqui na Praça da Bandeira e via um circo armado, somente a lona não tinha o pano de roda⁵⁹. Eu dizia: Olha um circo novo na Praça da Bandeira. Eu ia embora para casa, passava dias, semanas, quando eu vinha na cidade de novo, a lona estava lá. E eu dizia: esse circo

não inaugura nunca...Nessa época o meu primeiro marido Edvar Ozon, da família de patinadores Ozon, era vivo, isso foi um pouco antes de 1982. Ele veio aqui (na ENCLO) e descobriu que quem estava no circo era o Luiz Olimecha, daí o Luiz chamou ele pra trabalhar no circo. Ele voltou pra casa e me disse: O Luiz pretende fazer uma escola, ele vai inaugurar uma escola circo, ele me explicou que era ideia do avô dele, que ele queria fazer uma escola de circo.⁶⁰

Um dia, passando novamente em frente à praça, ela decidiu descer do ônibus em que estava e ir até lá conhecer a escola de circo. Ela não fazia ideia, mas, a partir daquele momento, sua vida mudaria novamente, e novos desafios seriam escritos na sua jornada circense. Ela voltaria a trabalhar no circo, mas agora como mestra!

4.1 Paixão e transformação na construção de saberes

Ninguém nasce sabendo, hoje o que eu ensino, é uma troca!
Delisier Rethy

O ano era 1982 e Delisier começaria a trabalhar na Escola Nacional do Circo (ENC), hoje denominada Escola Nacional do Circo Luiz Olimecha (ENCLO). Ela comenta como foi o seu início:

Delisier Rethy: Quando eu desci do ônibus, cheguei lá e vi na entrada uma mesa de patins, daí eu pensei, vou entrar. Daí eu cheguei e falei brincando: O que é isso? O Luiz respondeu: Oh Delise, o que ta fazendo por aqui? Eu falei: tô passando aqui pra ver quando é que vai inaugurar? E o Luiz respondeu: quando eu não sei, mas que vou inaugurar vou! Ele conversou comigo falou a ideia que tinha que era do avô dele, e ele falou: A minha ideia é abrir uma escola de circo. Daí falei: Como assim uma escola? E ele respondeu: Ué, a gente vai ensinar, como antes a gente ensinava os filhos. Você não aprendeu com teu pai? Eu não aprendi com meu pai, o velho Olimecha? Todo mundo que entrar, vai ensinar da mesma maneira. Eu falei: gente, é maravilhoso isso! Mas falando em maravilhoso, ali, tá tudo errado...falei brincando com ele. Ele falou: como assim Delise? Eu falei: olha como é que você vai botar um volante na mão de um porto, que nem porto é ainda? primeiro você tem que encher um saco de areia bem pesado com a estafa. (Estafa é uma alça bem confortável que coloca no pescoço que a pessoa se pendura, faz giro, chama estafa, explicou na entrevista) então você pega a estafa amarrada na boca do saco pesado, põe no pescoço gira, porque se o porto cair arreventa o saco, machuca o saco e não a volante. Aí o Luiz veio de lá, e perguntou: Vem cá. Onde você aprendeu isso? Eu respondi: Eu não aprendi, eu estou vendo eles ali, e pensei, improvisei. Dai o Luiz me chamou e disse: amanhã traz seus documentos, vai lá embaixo, fala com meu primo, ela vai pegar os seus documentos e você começa! Dai eu falei: Isso é verdade ou mentira? Mas como é que eu vou ensinar alguma

⁶⁰ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

coisa, se eu nunca ensinei? Ué você começa assim! Você entra vai começar junto com a Neusa, vão começar as duas. Eu falei: Luiz eu vim aqui visitar, mas não sei ensinar...Ele disse: é a mesma coisa do circo, a agente aprendia e ensinava. Eu quero você aqui amanhã com a carteira, leva lá para o meu primo e ele vai resolver tudo para você, tá bom? Foi assim que tudo começou!⁶¹

Delisier iniciou sua carreira como mestra circense em 1982. São 42 anos dedicados ao ensino do circo e na mesma escola! Ela conta, com muito orgulho, que foi a primeira a assinar a carteira de trabalho e, em suas memórias, que são muito vivas, relatou várias passagens dessa trajetória.

No início da Escola Nacional de Circo, foram contratados nove mestres e duas mestras, destes, nove eram de família tradicional circense e, os outros dois, eram profissionais da educação física e da dança. De acordo com Julia Coelho Franca de Mamari (2023), em sua tese de doutorado, os professores que iniciaram na Escola Nacional de Circo tinham técnicas diversas e, todos aqueles de família tradicional, levaram suas sabedorias para a escola.

Os professores contratados foram: Rogério Sá, professor de volante de Icários, de Escada de Pé, de Trapézio de Voos, e também acrobata de solo; Ubirajara Jota, professor de equilibrista com Foca e Pratinhos; Armando Pepino, Domador, Atirador de facas e fazia Chicote; Delisier Rethy, Acrobata Aérea, Contorcionista, Paradista, e Patinadora; Neuza Matos, Acrobata Aérea e fazia canhão para trapézio fixo; George Laysson, adestrador de animais e acrobata; Augusto Bastos, porto de Icários, de Escada de Pé, fazia cama elástica; Robby Rethy, malabarista e acrobata; Edvar Ozon, ,porto de Patins Acrobático, de Trapézio de Voos e Paradista; Roberto Martins ,professor de educação física e Luiz Soreo, professor de dança.

Dos onze docentes que foram contratados para atuar na ENC, em 1982, nove tinham a sua origem na itinerância: eram sete mestres e duas mestras do circo familiar que haviam trabalhado direta ou indiretamente ensinando parentes e colegas sob a lona do circo. Esses e essas artistas, que agora seriam professores e professoras, tiveram que passar por transformações, as quais podemos considerar como profundas, pois ocorreram tanto em relação aos recursos pedagógicos quanto aos referenciais estéticos e também aos meios de produção de sua arte.

⁶¹ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

Alex Machado (2022), em sua dissertação de mestrado, discorre sobre questões do universo circense que ecoam nos processos de aprendizagem e de criação na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Ele escreve:

Precisaram reelaborar e criar metodologias que contemplassem as novas especificidades do ensino circense fora dos circos e para uma diversidade de fins, especialmente considerando os “novos sujeitos históricos” que não pertencem, em sua maioria, às famílias circenses, trazendo experiências da vida, de convivência e de produção em arte distintas daquelas que esses mestres experimentaram em sua formação e época de atuação nos picadeiros. Se, antes, trabalhar com circo era possível somente nesses picadeiros e apenas para pessoas oriundas das (ou completamente inseridas nas) dinastias ancestrais circenses, com o advento das escolas de circo novos perfis de alunas e alunos passaram a ter acesso a esse campo (Machado, 2022, p. 38).

Figura 41 - Foto dos mestres e mestras no vídeo de 35 anos da ENCLO.



Fonte: Escola Nacional de Circo, 2017.

Legenda: *frame 3* do vídeo comemorativo dos 35 anos da ENCLO. Primeiros mestres e mestras contratados da Escola Nacional de Circo em 1982. Da esquerda para a direita: Rogério Sá, Roberto, Luiz Soreo, Ubirajara Jota, Armando Pepino, Delisier Rethy, Nelza Matos, George Laysson, Augusto Bastos, Robby Rethy e Edvar Ozon.

Naquele primeiro momento, os mestres e mestras tiveram que buscar inspiração em seus pais e foram resgatar a formação que receberam ao longo da vida no circo. Delisier começou a construir sua pedagogia por meio dos seus saberes, da sua arte, da sua vivência e da sua vasta experiência. Na entrevista, contou que, antes da inauguração da escola, Luiz Olimecha convidou alguns jovens para fazerem testes

nos aparelhos e participarem de algumas aulas. Entre eles estavam Alexandre (filho de Luiz Olimecha), Kilder (amigo de Alexandre), Ana Cristina (conhecida como “Toquinho” e esposa de Luiz) e Andreia (amiga de Toquinho). A mestra conta um pouco sobre o início desse processo:

Delisier Rethy: Eu comecei a ensinar com patins. Eu olhava os patins ficava olhando, explicando, eu botava os patins, ajudava eles. Eu falava: eu vou botar os patins, pra vocês verem como coloca, a posição melhor. Depois, coloquei a lonja pra eles nos patins. Eles seguravam e eu dizia: me imita, olha pra mim e me imita. Tinha a Toquinho, que era esposa do Luiz e tinha uma outra menina que chamava Andreia, ela se interessou também. Daí eu passei a pegar o número de patins e montei um quarteto de patins, com os dois rapazes que estavam lá para treinar no começo. Foi lindo! Aqui não tem mais aula de patins, porque é muito pessoal, é um aparelho por aluno...porque cada um tem um tamanho de pé, daí a escola não tinha como comprar patins pra todo mundo...não dá... Aí depois com a saída dos patins, ficou a corda Marinha, hoje em dia se fala corda Lisa, aqui na escola a gente trabalha com a corda lisa até hoje.⁶²

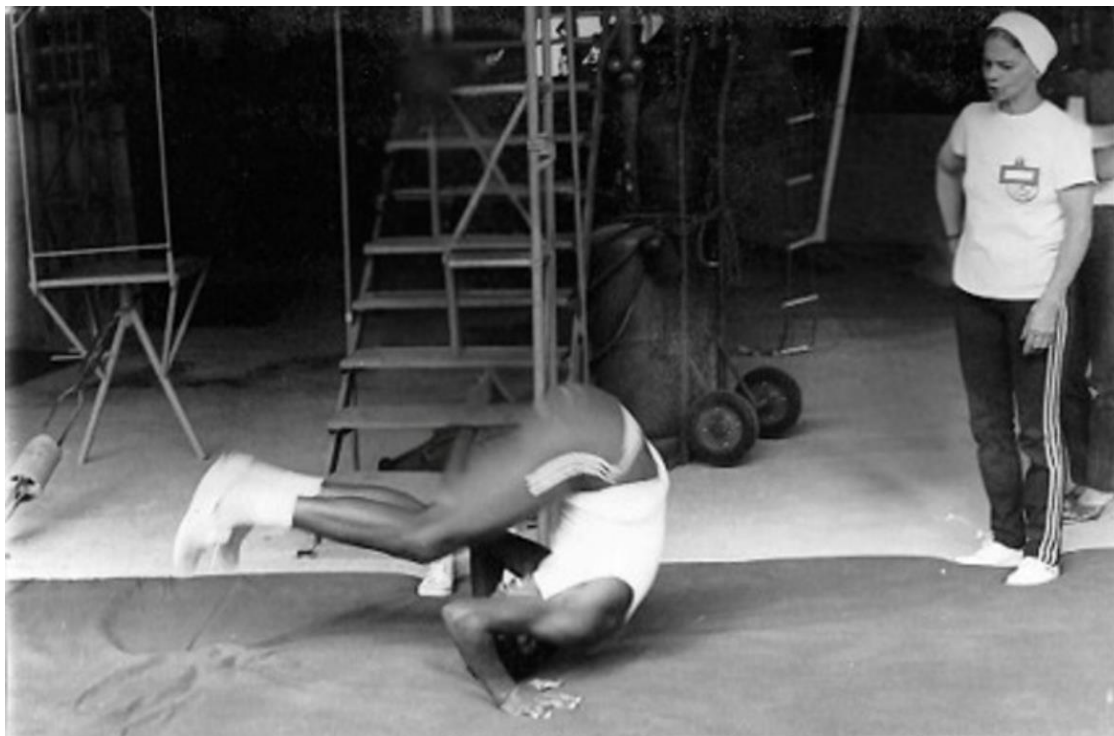
Após a inauguração, os estudantes matriculados eram crianças e adolescentes com idades entre 7 e 14 anos, em sua maioria não pertencentes a famílias circenses, ou seja, nunca tinham tido contato com as artes do circo. Não entendiam ainda os aparelhos, as técnicas e, muitas vezes, não compreendiam que a segurança era importante. Delisier comenta que, para trabalhar com as crianças, era necessário um aparato didático diferenciado. A mestra começou dando aula de patins e, depois, passou a ensinar aéreos. Ela ensinava corda indiana, trapézio duplo, trapézio simples, passeio aéreo e números de patins e dividia o trabalho com a mestra Neuza Matos, trabalhavam juntas. Delisier comenta sobre esse período:

Delisier Rethy: Ela era uma professora maravilhosa com uma competência maravilhosa. Na época só havia nós duas, eram duas mulheres como professoras. Trabalhamos juntas quase vinte e cinco anos eu acho, faz muito tempo. Na época os alunos eram crianças, e essas crianças não eram de circo, mas fizeram um espetáculo maravilhoso, porque criança aprende rápido. Eu passava para eles da mesma forma como minha mãe e meu pai me passou. A gente fazia assim: começava com aquecimento, alongamento, primeiro correr, corria por aí, fazia polichinelo coisinhas básicas, mas coisas que era suficiente para o ensinamento. Eles faziam envergada, conhecido como ponte. Tem envergada para frente, envergada atrás, também conhecida como cambrê para frente, cambrê pra trás, esse era o nome antigo, vai mudando ... e agora é ponte. Então eu e a Neusa trabalhava esse aquecimento com as crianças, porque no começo eram crianças e a gente dividia, cada uma pegava um grupo pra montar um número e quando precisava a gente se juntava. E aí depois, quando começaram os adultos, a

⁶² Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

maioria também não era de circo, foi quase praticamente da mesma forma que era com as crianças, só que o vocabulário era diferente.⁶³

Figura 42 - Aula com a mestra Neuza Matos.



Fonte: acervo da Biblioteca da ENCLO - CEDOC/FUNARTE (Fotógrafo: Ney Robson), [198-].
Legenda: Mestra Neuza Matos ensinando acrobacia na ENCLO.

Dois anos após o início das aulas, no dia vinte de agosto de 1984, houve a formatura da primeira turma, com 45 alunos em idade de 10 a 14 anos. Nesse dia, foram apresentados números de alunos e alunas e, também, profissionais de circo convidados complementaram as apresentações. De acordo com Nogueira (2024), os formandos de 1984 foram avaliados por uma banca examinadora composta por Paulo Seyssell, Clemente Hertel, Rolando Garcia e Doracy Campos.

Em entrevista para Mamari (2023), Delisier relata sobre os desafios iniciais com as crianças e que sobre como a preocupação com a segurança era o que mais se destacava no começo da escola. Como eram crianças sem experiência em circo, não tinham muita noção do perigo e, muitas vezes, arriscavam-se demais. Então, em

⁶³ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

conversa com Luiz Olimecha, pediu para colocar a lonja em todas as crianças, pois, assim, os mestres e mestras poderiam trabalhar com um pouco mais de tranquilidade.

[...] Eu falava com o Luiz, vamos ter que botar lonja. Porque esse conhecimento da lonja nós tínhamos, mas não usávamos lonja. Eu dizia: “Luiz, vai ter que botar lonja. Porque tem criança que tem força e é destemida. Ela vai embora, não sabe o que está fazendo. Luiz, temos que ter corda aqui na escola para botar lonja⁶⁴, porque com essas crianças está um perigo. Agora mesmo tinha uma com curva americana, e a outra pendurada nela.” Assim era com as crianças. Elas achavam que sabiam. Uma ia para a curva americana, pegava a outra. Eu pensava: “Por Deus!” E falava: “Vamos lá, desce, desce. Não é assim.” E elas: “Mas tia [porque chamavam a gente de tia]. Eu tenho força, eu aguento.” Eu tinha que explicar: “Mas não pode. É perigoso.” E tínhamos sempre aquele cuidado (Rethy *apud* Mamari, 2023, p. 358).

A mestra relatou que, após a formatura da turma e da experiência inicial com as crianças, houve uma mudança nos critérios para o ingresso na ENCLO. Entenderam que, para terem alunos menores de 10 anos, seria necessário desenvolver uma estrutura de ensino diferente, pois, trabalhar com crianças que não eram de família circense, exigiria mais atenção e uma abordagem menos técnica e mais recreativa.

Delisier Rethy: O que me deu bastante prática pra ensinar, foi o que eu aprendi quando era criança, daí eu passei para as crianças daqui. Porque no primeiro momento só havia criança aqui. Era difícil trabalhar, era complicado lidar com elas. Aqui parecia uma creche, era criança correndo pra todo lado. E cuidar de criança, tem que ter o maior cuidado, porque não é nosso filho, tinha que ser tudo “amarradinho”. Tinha Lonja e chicletão⁶⁵ para todo mundo e elas eram crianças que nunca tinham visto circo, algumas estavam aqui contra a vontade, eram as mães que colocavam elas aqui. Na formatura, elas fizeram um espetáculo maravilhoso, porque criança aprende rápido, mas dava muito trabalho.⁶⁶

De acordo Kronbauer (2016), nem todos os estudantes matriculados procuravam a escola para se tornarem artistas e muitos pais e mães matriculavam seus filhos como uma opção de contraturno escolar. Muitas crianças estavam lá sem demonstrar o interesse esperado pelos mestres e mestras, que estavam acostumados com as crianças do circo. Corroborando com a mestra Delisier, a pesquisadora relata:

⁶⁴ Vide Glossário.

⁶⁵ Vide Glossário.

⁶⁶ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

[...] o regulamento de inscrições que passou a vigorar para os ingressantes, a partir de 1984, estipulou a idade mínima de 14 anos para ingresso no curso Regular Seriado de Arte Circense. A organização da escola entendeu que nessa idade os adolescentes construíssem 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” (Kronbauer, 2016 p. 152).

Figura 43 - Primeiro Espetáculo de formatura na ENCLO.



Fonte: CEDOC/FUNARTE (Fotógrafo: Ney Robson), 1984.
 Legenda: Delisier Rethy e outros mestres assistindo ao primeiro espetáculo de formatura na ENCLO.

Após as mudanças nas regras de ingresso na escola, Delisier e os outros mestres começaram a ensinar adolescentes a partir de 14 anos, depois houve mais uma mudança e o ingresso começou a ser a partir de 16 anos. Os recursos pedagógicos foram sendo direcionados para o ensino profissionalizante e trouxeram outros desafios. Delisier conta que, na época, o trabalho em parceria foi de extrema importância para solucionar os novos desafios:

Delisier Rethy: Com o tempo as coisas foram melhorando, depois com os adolescentes e adultos tinha o professor que dava aula de dança, ele fazia o aquecimento e o alongamento, o nome dele era Luiz Sorel, maravilhoso, maravilhoso. O professor de educação física, era o Francisco, que a gente chamava de Chicão. Nós conversamos com ele: olha Chicão, a gente precisa disso aqui pra melhorar o desempenho dos nossos alunos, para melhorar o nosso trabalho. Então coloca isso aí no teu aquecimento. Vem ver o nosso

trabalho, pra você trabalhar junto com a gente, para você entender o que a gente quer, o que gente precisa. Ele ficava rodando, olhando! Foi ótimo, porque assim ele soube o que precisava trabalhar com os alunos, para o trapézio, para os saltos. Depois que ele começou a trabalhar com a gente daí melhorou o trabalho. A gente não perdia tempo, os alunos chegavam prontos para as aulas técnicas. A gente falava com ele para trabalhar individualmente com alguns alunos que precisavam de mais alongamento, era muito bom!⁶⁷

Figura 44 - Delisier treinando com aluno.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, 1995.

Legenda: Delisier Rethy em aula de equilíbrio na antiga ENC atual ENCLO.

Com as novas complexidades em relação ao ensino/aprendizagem, a mestra comentou que teve de reinventar sua forma de ensinar. Para Mamari (2023), contou que, com as crianças, a metodologia era baseada na brincadeira; mas, com os jovens, tinha que ser o contrário: eles precisavam entender que aquilo não era “brincadeira” e que deveriam prestar atenção ao que estavam fazendo para não correrem o risco de se machucar e para alcançarem a perfeição do movimento e, assim, estarem aptos à criação de novos números:

A última vez que eu entrei no picadeiro estava com quase 50 anos, foi quando eu entrei aqui na escola, eu entrei aqui na escola, eu fui professora da primeira turma em 82. As crianças ficavam sempre bem amarradinhas, as crianças, bem baixinho, com um chicletão embaixo, chicletão bem grande

⁶⁷ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

embaixo, até hoje tem a mesma coisa, e passava a mesma coisa, segurando uma perna, para ela tirar uma perna, segurava a outra, o mesmo movimento, que minha mãe passava para mim, eu passava para as crianças, e aos poucos, eu fui melhorando o meu trabalho, entende, fui criando. A minha cabeça foi mudando, a minha forma de ensinar, o caminho não era aquele, tinha que crescer melhorar, por causa da minha exigência, eu achei que o caminho era aquele com as crianças, mas quando teve a mudança para os adolescentes, aí já foi outra forma de ensinar. Eu já passei mais o meu jeito de ensinar, com a técnica que eu tinha, que minha mãe passou para mim, é o principal, a diferença era muita, porque ensinar o jovem era outra forma diferente de você ensinar a criança, a criança você vai trabalhando ela, como se fosse uma brincadeira, já o jovem era ao contrário daquilo que eu falei que minha mãe fala quando eu era criança: - Isso não é uma brincadeira, isso é seriedade. Do mesmo jeito que eles faziam, eles faziam com a gente, eu fui passando para o jovem que não era brincadeira, era sério, eles podiam cair e se machucar, e que era uma responsabilidade, porque não era meu filho, eu aprendi com a minha mãe e era diferente, as mães de vocês não estão aqui, então você tem que me obedecer, escutar o que eu falo, não fazer nada sozinho, sempre comigo ali orientando vocês, como é que você tem que fazer, e assim a gente vai, ia passando do jeito que eu aprendi, e quando chegou a fase dos adultos, daí eu já passei a forma como eu fazia quando era adolescente, já era diferente quando eu era criança. [...] eu acho que foi um caminho bom, eu acho que eu estou ensinando uma técnica que a minha mãe passou para mim, estou ensinando diferente, eu acho que eles aprendem mais rápido do que quando eu aprendi (Rethy *apud* Nogueira, 2024, p. 72).

Luciana Belchior Mota, Coordenadora da ENCLO e ex-aluna de Delisier, em entrevista para esta pesquisa, fez um relato sobre os saberes e as pedagogias desenvolvidas pela mestra Delisier. Conversou sobre como sua figura foi central e duradoura na escola, sobre a importância de valorizar uma professora de 82 anos que continua ativa e ainda leciona com uma atitude ativa e sagaz. Também destacou que a mestra é a professora mais antiga da ENCLO, atuante desde a sua fundação.

Luciana Belchior: Me formei no final de 2002, a Delisier que deu essa ideia. Ela é danada, ela é muito criativa. Ela deu ideia de eu não me formar no tecido, de eu me formar fazendo um cubo aéreo, eu gostei muito da ideia. Eu nunca tinha visto aquele número, eu tinha essa paixão pelo tecido, juntei as duas coisas, eu falei pra ela: e se eu pendurar o cubo por um tecido ao invés de pendurar numa corda? Daí ela topou e começamos a fazer a pesquisa. E respondendo uma coisa que você me perguntou, como é que essa questão do tradicional por contemporâneo? é claro que a raiz da Delise ela vem do tradicional. Ela traz né, muito conhecimento de tudo que ela vivenciou. Desde quando ela nasceu né? Mas ela é uma esponja essa mulher, ela é impressionante ela, é muito antenada, ela é muito atenta, ela aprende muito com os alunos, com os colegas, ela é muito ligada e ao mesmo tempo que ela tem uma capa de rigidez, mas a essência é maleável. Ela vai, ela vai pega uma coisa aqui, outra de lá, vai juntando com o que ela tem e ela vai criando! É impressionante a capacidade de adaptação e de mudança. Adaptação, eu acho que é isso! Ela vai se adaptando, ela vai mudando e ela vai acrescentando. O circo ele é sempre contemporâneo, até o circo tradicional, porque ele bebe do que tá acontecendo naquele momento que é o momento contemporâneo, é o que está acontecendo naquele momento. Então até o

tradicional ele também é contemporâneo, se a gente pegar por esse viés do significado da palavra, e ela é muito assim, ela vai vendo o que que tá acontecendo agora, e normalmente, ela tem uma coisa de resistência no começo. Quando ela ver que ela não vai contra a maré, ela abraça a causa e vai. Normalmente quando ela ver que não vai conseguir conter o rio, ela pega a canoa e vai, daqui a pouco ela tá lá guiando a canoa no rio inteiro, entendeu?⁶⁸

O relato de Luciana Belchior nos mostra a capacidade criativa, de adaptação e a sensibilidade pedagógica da mestra Delisier. Com suas raízes no circo tradicional e com um pensamento contemporâneo, a mestra demonstra que, ao longo dos seus 42 anos como professora na mesma instituição, confluiu seus saberes ancestrais com o desenvolvimento de pedagogias atuais, buscando inovações a partir das suas experiências e da troca com os seus alunos. De acordo com a coordenadora da ENCLO, a mestra combina uma postura com firmeza e flexibilidade, o que permite a constante reinvenção dos seus saberes e das suas práticas.

Quando Luciana traz a metáfora da “canoa no rio”, a identificação da capacidade de adaptação da mestra fica evidente. Ela percebendo que as mudanças são necessárias, acata e começa a conduzi-las com protagonismo. O depoimento nos traz reflexões sobre como a mestra Delisier une tradição e inovação de forma criativa, mesclando os saberes ancestrais com os atuais, reforçando a ideia de que o circo, mesmo em sua forma tradicional, é sempre atravessado pelo contemporâneo.

Delisier Rethy lecionou aulas de patins, passeio aéreo, corda indiana, bambu, percha, tecido e lira. Foi a primeira professora de acrobacia aérea em tecido do Brasil, saber que desenvolveu praticamente sozinha, observando e readaptando os saberes de outros aparelhos, como a corda indiana e a corda marinha. No vídeo “Escola Nacional de Circo: 35 anos” foram realizadas entrevistas com os professores da ENCLO e a mestra relatou:

Minha família era circense, eles profissionais circenses também e eu nasci e me criei em circo. Eu fui trapezista, trabalhei em número de equilíbrio, fiz corda indiana, fiz vários aparelhos, sempre na altura. E hoje eu passo para os alunos o que eu aprendi, o que eu sempre trabalhei, com alturas, aéreas. Então pra mim é gratificante, maravilhoso! Eu me sinto realizada! Fazer parte da Escola, pra mim é tudo. Pra mim é estar sempre presente na minha carreira, embora eu não exerça mais no picadeiro, mas eu me sinto realizada vendo os alunos fazerem aquilo que eu fiz um dia, então, pra mim, é maravilhoso! Os alunos me ensinam muito, eu aprendo muito com eles. O tecido, quem me ensinou foram os próprios alunos, porque eu os mandava

⁶⁸ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice G, deste trabalho.

eles fazerem um truque e daí eu via que poderia sair outra coisa. Daí eu peço para eles fazerem aquilo que eu acho que dá certo, e dá! Então eu vou aprendendo também com eles. Eu acho que embora a Escola tenha 25 anos, até hoje ela sobreviveu e faltou muita coisa pra ela ser o que ela tinha que ser. Eu acho que Escola é o futuro do circo, porque eles estão fazendo novos artistas, uma nova geração circense, e é a que não vai deixar o circo morrer aqui no Brasil. São esses artistas que estão aprendendo aqui na escola, que vão ser a nova geração do circo. Eu fui convidada para trabalhar na escola pelo Orlando Miranda, fundador da ENC e ex-diretor do Serviço Nacional de Teatro. Fui a primeira professora a assinar a carteira como funcionária da Escola Nacional de Circo, em 1982. No começo foi quase como uma experimentação, não se sabia se daria certo ou não e deu certo, deu muito certo a Escola (Rethy, 2017).

Os saberes e as pedagogias desenvolvidas por Delisier Rethy constroem muitas aproximações em relação à pedagogia freiriana. Ao destacar a importância das escolas de circo e sua continuidade, e ao criar, de forma pioneira, um saber com o tecido a partir da observação e da experimentação, Delisier reafirma que “o conhecimento exige uma presença curiosa do sujeito em face do mundo” (Freire, 1996, p. 84).

No vídeo comemorativo de 35 anos da ENCLO, a mestra compartilha parte do seu processo de ensino/aprendizagem, destacando como o saber não é fixo, mas construído através da escuta e da troca com os alunos. Sua fala dialoga com Paulo Freire, quando o pensador reflete sobre o ensinar e o aprender como movimentos que se constroem juntos, de forma inseparável: “Quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender” (Freire, 1996, p. 25). A relação que Delisier desenvolve com seus estudantes rompe com uma “lógica vertical” no processo de ensino e se aproxima de uma pedagogia do encontro, em que educador e educando constroem saberes em diálogo, a partir de experiências concretas.

Na sua trajetória, construiu uma articulação entre ação e reflexão que, segundo Freire (1987, p. 114), é o que permite aos sujeitos se libertarem. Ao aprender ensinando e ensinar aprendendo, Delisier constrói conhecimento e vai reelaborando seus saberes a partir da escuta e da observação cotidiana. A continuidade no desenvolvimento de sua pedagogia lhe confere uma autonomia criadora, que se distancia das fórmulas prontas, permitindo uma renovação constante da prática.

A mestra Delisier Rethy, com sua trajetória no circo e na ENCLO, ilumina com sua paixão pelas artes circenses. A presença da mestra como professora, aos 82 anos, construindo conhecimento há 42, na mesma instituição, reafirma a importância

dos saberes ancestrais e o papel das escolas de circo na preservação e reinvenção da arte circense no Brasil.

Delisier Rethy: Eu me sinto realizada, porque eu passo aquilo que eu aprendi, e hoje o meu ensino é uma troca! Ninguém nasce sabendo, hoje o que eu ensino, é uma troca! Eu respeito tudo quanto é linguagem, porque a gente não nasce sabendo. A gente vai aprendendo com os próprios alunos.⁶⁹

Figura 45 - Mestra Delisier Rethy na ENCLO.



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Legenda: Mestra Delisier Rethy em entrevista na ENCLO.

⁶⁹ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

5 MESTRA NEIDE SILVA: O CIRCO COMO CONSTRUÇÃO DE SABERES



5 MESTRA NEIDE SILVA: O CIRCO COMO CONSTRUÇÃO DE SABERES

Eu entrei no circo com sete anos, mas eu enraizei. A raiz foi crescendo por dentro e brotou!

Neide Silva

Figura 46 - Mestra Neide Silva rumbando.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, [196-].
Legenda: mestra Neide Silva, em número de Rumba
"A moreninha do bole-bole".

Jucineide Conceição Silva, conhecida artisticamente como Neide Silva, nasceu em 29 de junho de 1947, em Palmares (PE). Filha de Maria Conceição Lira e João Francisco Silva, seus pais tiveram seis filhos, Jacira Silva, José Alfredo Silva,

Jucineide Conceição Silva, Jurineide Conceição Silva, Fernando Silva e Railda Conceição Silva. Jacira e Railda faleceram quando ainda recém-nascidas e, Fernando, quando tinha 8 anos.

Neide Silva começou a atuar como circense aos 7 anos de idade, no Circo do Palhaço Tarugo, que se apresentava na região Nordeste do Brasil. Em entrevista para Souza (2012), ela relatou o início de sua história no circo. Sua mãe ficou muito doente, devido à precária vida que levavam, e acabou falecendo. Seu pai, que era fotógrafo na época, não sabia como faria para trabalhar e cuidar dos quatro filhos. Foi nesse momento que recebeu um telegrama do dono do Circo Tarugo, pedindo que voltasse ao circo para tirar mais fotos de suas filhas.

Ele devolveu o telegrama informando que estava viúvo e que não poderia ir, pois tinha que cuidar dos quatro filhos sozinho. Em resposta, recebeu outro telegrama do dono do circo, informando que poderia voltar e que, lá, ele e os filhos seriam bem recebidos. Então, João Silva, foi e levou consigo José Alfredo, Jucineide, Jurineide e Fernando.

Neide Silva - Quando minha mãe faleceu, nós fomos para o Circo Tarugo. Meu pai tirava foto, que naquela época era retrato. Quando eu era criança, não chamava foto não, era retrato, ele era retratista então tirava o retrato das artistas para vender no circo. Aquelas meninas que dançavam, que fazia número, tirava foto com aquela roupa bonita e vendia. Muitas vezes era o ordenado delas. Então esse Tarugo tinha três filhas moças e o pai começou a tirar foto delas antes de conhecer o circo. Antes da minha mãe morrer. Aí quando minha mãe morreu, ele ficou sem saber o que fazer e o dono do circo procurou ele pra tirar foto, e ele disse: “Eu não posso servir!”, porque ele tava com a gente, quatro filhos, e viúvo. Ele disse: “eu não posso ir, porque eu tô com quatro filhos e tô viúvo, minha mulher acabou de falecer”. Aí o dono do circo falou: “Venha e traga todo mundo”, daí ele juntou os panos e trouxe nós para o circo. Meu pai vendeu as poucas coisas que tinha, pegou um “carro de boi” e viajou para o Circo Tarugo, comigo, com Jurineide, com Fernando e José Alfredo. Foi daí que começou a nossa vida no circo. Meu pai não conhecia nada sobre circo, ele foi com toda sua fé e coragem. Chegamos no circo, o dono do circo era muito bom, a dona muito boa também. Aí tinha uma menina que eles criavam, ela tinha a minha idade, sete anos, essa menina que eles criavam tava tendo aula com o capataz do circo, ele tava ensinando ela. Aí meu pai falou: “ensina minhas filhas também!”, aí pronto, ele começou a ensinar a gente, todo dia ele dava aula pra gente, pra mim e minha irmã.⁷⁰

A mestra relata que seu pai entrou no circo como fotógrafo, ele fotografava as artistas, filhas do dono do circo, que comercializavam suas fotos no final de cada número musical. Elas eram as Rumbeiras⁷¹, e incluíam, na composição do número

⁷⁰ Entrevista concedida em 11 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

⁷¹ Vide Glossário.

artístico, ao final da apresentação, colocar nos ombros dos rapazes e homens da plateia suas fotos perfumadas. Esse era um código que os jovens e adultos do público já conheciam, afinal, era como um *souvenir*⁷², uma lembrança do trabalho daquelas cantoras Rumbeiras.

Lívia Mattos (2024), em sua pesquisa de mestrado, fez uma extensa pesquisa sobre as mulheres trabalhando com música nos circos itinerantes brasileiros, principalmente aqueles que realizavam itinerância na região nordeste, e abordando especialmente as Rumbeiras:

O número de Rumbeiras no circo se constituiu, de forma geral, como um número solo, que quando cantado, representava um lugar de atuação das mulheres na música dos circos. [...] Supõe-se que a rumba, entendida em seu guarda-chuva de variações, é a essência do número da Rumbeira, pela própria derivação do nome. Entretanto, a partir das narrativas que me foram apresentadas, fica explicitado que o repertório das Rumbeiras no circo não era composto apenas por rumbas. Sambas, boleros, xotes, baiões, dentre outros, compunham o número em uma espécie de *pot-pourri*. [...] De todo modo, a rumba fazia parte do repertório circense, não só no número das Rumbeiras, mas no repertório da banda e poderia ser usada no acompanhamento de outros números. [...] Com todo o êxito das Rumbeiras dentro e fora dos picadeiros, as circenses passaram a desenvolver suas próprias versões do número continuamente, o que levou ao seu estabelecimento no repertório brasileiro circense, principalmente no Nordeste, onde o número é apresentado até hoje. [...] Ainda, no número de Rumbeiras, uma fita ou lenço era passada nos homens da plateia, dando a entender que eles tinham que pagar algo por ela. A cobrança acontecia no final do espetáculo, quando eram vendidas as fotos das Rumbeiras, das mulheres do circo. O ato de passar a fita ou o lenço pelo público era chamado de "passar a sorte" pelas circenses, no sentido de não saberem o que o público daria em troca. (Mattos, 2024, p.128, 133 e 142).

Souza (2012) também corrobora com o relato de Neide Silva e de Lívia Mattos sobre a composição dos números das Rumbeiras nos circos brasileiros:

Em uma das viagens que realizou pelo interior do estado de Sergipe, João conheceu um pequeno circo cujo dono era o palhaço Tarugo. João estava com sua câmera "lambe-lambe"⁷³ nas costas, passando em frente a este circo, quando foi abordado pelo dono. Interrogado se era "retratista", ele respondeu que sim e que era "preto e branco". Na década de 1950, as fotografias mais utilizadas pelos profissionais eram em preto e branco. As fotos eram muitas vezes coloridas manualmente após a revelação, por isso quando João mencionou ser retratista "preto e branco", ele quis dizer que não utilizava nenhum recurso para colorir as fotos. O palhaço Tarugo ficou empolgado por haver encontrado um retratista para fotografar suas filhas, que também eram artistas, tendo assim a possibilidade de aumentar a renda do circo através da venda das fotos ao público que o frequentava. Assim, João foi bem recebido no meio circense por dominar a técnica da fotografia e poder

⁷² Objeto que serve como lembrança de um lugar, geralmente adquirido durante viagens.

⁷³ Vide Glossário.

registrar os artistas circenses, capturar suas imagens, eternizá-las e depois comercializá-las (Souza, 2012, p. 21).

Iniciada essa nova vida no circo, a família Silva seguiu a itinerância no Circo Tarugo. Durante as viagens, João acompanhava o dono que, percebendo sua organização e competência para a administração, ofereceu-lhe também um trabalho como secretário. Nesse vai e vem, Neide e seus irmãos começaram a ensaiar alguns números com o pessoal do circo, que lhes oferecia treinamento. Neide e sua irmã Jurineide, por serem pequenas e terem um corpo flexível, iniciaram a técnica de contorção⁷⁴ e praticavam enquanto brincavam por entre as lonas; os irmãos aprenderam corda indiana, trapézio e também ajudavam na “armação e desarmação”⁷⁵ do circo.

Esta forma de aprendizado informal trata da vivência empírica, própria do fazer circense, que faz das tarefas cotidianas de um circo uma transmissão oral de técnicas experienciadas ao longo de várias gerações. A tradição vivida cotidianamente por estes artistas faz com que a cada nova situação em uma nova praça, haja recursos para enfrentar sempre os problemas que surgem (Souza, 2012, p. 30).

Os saberes eram transmitidos pelas Famílias do Circo Tarugo e incorporados pela Família Silva. De acordo com Ermínia Silva (2009), a tradição circense era acessível para aqueles que não nasciam no circo, mas que a ele se incorporavam. Ela descreve:

O acesso à tradição era estendido àqueles que não nasciam no circo, mas que a ele se incorporavam: o requerimento era a passagem pelo ritual de aprendizagem ministrado por uma das famílias tradicionais, corroborado pela passagem de seus filhos pelo mesmo ritual, agora ministrado por ele mesmo, da mesma forma que recebeu. Este “estranho” poderia ser então considerado um tradicional, um formador da tradicional família circense ou um formador de uma dinastia circense (Silva, 2009, p. 89).

Após terem passado pelo ritual circense e, então, serem considerados tradicionais, a família de Neide Silva pôde constituir sua própria geração de artistas circenses. “Atualmente a família já está na terceira geração e todos são considerados no meio circense como tradicionais” (Souza, 2012, p.23).

Todos foram, então, desenvolvendo suas identidades no circo. Seguiram muitas viagens com o Circo Tarugo e as vivências trouxeram muitos aprendizados.

⁷⁴ Vide Glossário.

⁷⁵ Vide Glossário.

Durante os anos de 1954 a 1955, a Família Silva percorreu várias cidades do interior da Bahia e também de Sergipe.

Figura 47 - Cidades visitadas pelo Circo Tarugo.



Fonte: Souza (2012, p. 33).

Legenda: Número de cidades visitadas
na turnê do Circo Tarugo com a Família Silva.

Na função de secretário, o pai de Neide Silva continuou ajudando no Circo Tarugo. Foi enviado para “fazer a praça”⁷⁶ e, nessas andanças, conheceu Josefa Maria de Jesus, carinhosamente chamada de Zefinha, que não era de família circense. Os dois se apaixonaram, e ela passou a viver com a Família Silva no Circo Tarugo.

Tarugo enviava João para organizar as novas praças, enquanto ele cuidava da desarmação e outras demandas do circo. Quando João estava “fazendo a praça” que compunha as cidades de Caldas de Cipó, Nova Soure e Pombal, localizadas no Estado da Bahia, conheceu Josefa, vulgo Zefinha. Após ser admitida no circo de Tarugo e começar a viver com João e sua família no circo, Josefa aprendeu várias atividades, mas sua especialidade no picadeiro era cantar. Jucineide, na sua memória de criança, comparava Josefa a uma “artista de cinema” por conta dos seus vestidos de tafetá rodados e para ela sua voz se comparava ao “cantar do rouxinol”, tal era a beleza de sua voz (Souza, 2012, p. 31).

⁷⁶

Vide Glossário.

Ao final de um ano de itinerância, o pai de Neide Silva deixou o circo em que trabalhavam e agora com o apoio e ajuda de sua nova companheira, Josefa, decidiram investir em uma trupe familiar, conforme relata a mestra Neide Silva:

Neide Silva - Quando a gente saiu do circo do Tarugo, a gente montou uma trupe, eu já fazia a contorção. Meu pai, com a ajuda de Josefa, organizou uma trupe chamada “Lírio da Noite”, que fazia muito sucesso no povoado. A gente era como celebridade, porque nas cidades que a gente ia, não tinha nada, nenhum tipo de divertimento. A gente conseguiu um pano de roda e uma placa. O que faltava, meu pai pedia emprestado. Eu já tinha uns 8 anos e, nesse período, a gente já estava com o circo da gente, chamava Luna Circo, lá eu trabalhei de verdade. Eu fazia contorção e, com Jurineide, dançava rumba. A gente era “Rumbeira”. Eu fazia contorção e dançava rumba, naquele tempo era sucesso a rumba e toda mulher no circo tinha que “rubar”. Jurineide também cantava baião, bolero, samba e samba-canção. Josefa também cantava, parecia um passarinho. Na trupe, nós ficamos andando de buraco em buraco, fazenda, roça. Eu, meu pai, minha madrastra, meus irmãos, trabalhando, a gente fazia os números. Meu pai era palhaço, minha madrastra cantava, quando podia armar trapézio, ela fazia trapézio, meu irmão fazia corda bamba, que aprendeu no circo, né! Aí, dessa Trupe, depois a gente passou trabalhar em outro circo. A gente foi contratado e depois passamos em mais 3 circos. Passamos no Circo do Chuvisco, no Circo do Almeida e o no Circo Dois Irmãos.⁷⁷

Neide relata que a Trupe da Família Silva era bem precária, mas que, mesmo assim, realizaram várias apresentações. Os lugares nos quais se apresentavam eram geralmente zonas rurais e bem distantes, muitas vezes não havia sequer energia elétrica, e as apresentações eram feitas com lamparina. Os locais de apresentação variavam muito e iam de acordo com a disponibilidade local. Neide Silva e seu irmão, José Alfredo, deram um depoimento para Souza, em 2012, e contaram um pouco desse período:

Cada cidade, povoado ou vilarejo tinha uma peculiaridade, havia locais que eram bem recebidos, outros nem tanto, em alguns conseguiam apresentar os números circenses, em outros somente as cantorias e serenatas que Josefa interpretava. Havia lugares que os fazendeiros da região compravam os espetáculos para serem apresentados nas suas fazendas. Até em casa de farinha se apresentaram, de acordo com informações de Jucineide. Em outros lugares, os açougueiros trocavam espetáculos por carne, e assim realizavam escambos com a arte circense. Além do interior da Bahia, percorreram Sergipe e Alagoas e, mais tarde, já em circos de terceiros, o estado de Pernambuco. Ao mesmo tempo em que apresentavam seus espetáculos, realizavam outras atividades nas cidades por onde passavam. Jucineide e José Alfredo mencionam que saíam de um circo e iam andando a pé até encontrar uma fazenda ou um vilarejo onde pudessem vender seus espetáculos. Não carregavam nada, somente a roupa do corpo, nem sapatos

⁷⁷ Entrevista concedida em 11 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

tinham. Quando chegavam a um local que pudessem apresentar os espetáculos, arrancavam madeiras do mato, fincavam no terreno, pegavam cobertores surrados doados pela população para circundar as toras de madeira e ali estava armado um pano de roda. As pessoas além de pagarem pelos ingressos, levavam suas próprias cadeiras, ficavam em pé ou sentavam no chão. Jucineide afirma que achava bonito ver no final do espetáculo aquela fila de gente que seguia para suas casas com as cadeiras na cabeça (Souza, 2012, p. 35).

Após muitas apresentações, a Trupe da Família Silva se associou ao Circo do Chuvisco, com mais estrutura e mais variedade espetacular. Neide comenta que, nesse circo, havia teatro e os números eram maiores e também trabalhavam com corda, gira, contorcionismo e aprendeu a fazer trapézio e equilíbrio com escada⁷⁸. Era uma rotina bem desafiadora, todas as itinerâncias e viagens eram feitas com carro de boi e jumento, pois, na época, eles não tinham outro tipo de transporte. A mestra relembra que aprendeu tudo por meio de muita observação e a vivência nos circos por onde trabalharam.

Neide Silva: Eu aprendi, foi tudo no circo, filha. Nunca tive aula formal, não. A gente via os outros fazendo e aprendia. Era assim mesmo. Como nas peças: a gente ensaiava. Nos números também. Um dia meu irmão falou: “Neide, vamos lá no circo ensaiar a escada giratória⁷⁹.” A gente morava numa casa que tinha uma escada. Fomos pro circo só nós dois, não tinha ninguém. Ele me ajudou a subir, e lá em cima tinha um trapézio embutido no ferro. A escada girava, ficava girando enquanto a gente ficava na ponta. Um de um lado, outro do outro. Ele fazia o giro, e eu descia pro trapézio, fazia a posição. Depois a gente girava junto. No outro dia, fomos apresentar. Foi um sucesso! Ninguém sabia que a gente tinha ensaiado. Todo mundo ficou besta de ver! Ganhamos até aumento no cachê. Eu tinha uns doze. Meu irmão, uns dezessete ou dezoito. Era menino ainda, mas já criativo. Inventava tudo. Aí depois fizemos o número do trapézio também. Subíamos os dois, fazíamos as posições, as quedas... tudo certinho. E o povo gostava, batia palma, se emocionava. Teve um dia... eu tava toda empolgada. Ia me apresentar no trapézio. O espetáculo tava cheio, era em Japaratuba. O dono do circo era meu compadre, o Chuvisco. Eu era artista de trapézio do ar. Me arrumei toda, me anunciaram bonitinha no espetáculo. Era pra fazer abertura com o número do trapézio. Aí o meu irmão, pra fazer graça, suspense, resolveu fazer uma encenação: ele fazia que cortava a corda do pano na hora da apresentação. Era tudo encenado, só que nesse dia ele errou a amarração. Tinha duas alças: uma ele enrolava no meu pé, e a outra segurava. Era pra soltar uma e deixar a outra firme. Só que ele amarrou errado. Quando me jogou pro lado, eu passei direto. A corda não segurou. Cai. Tinha dois tambores de barreira embaixo... ainda bem! Eu caí no pé de um tambor. Machuquei o pé, mas não quebrou. Foi um susto danado. Me levaram direto pro médico. Destronquei o pé. Meu irmão ficou arrasado. Nunca mais quis fazer esse tipo de “suspense” em apresentação.⁸⁰

⁷⁸ Vide Glossário.

⁷⁹ Vide Glossário.

⁸⁰ Entrevista concedida em 11 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

Trabalharam durante um tempo nesse circo, porém, como o dono não pagava corretamente as apresentações, seu pai decidiu sair e viajar novamente com a Trupe da sua família. Com o pano de roda⁸¹ nas costas, a Trupe da Família Silva saiu em busca do seu público para novas apresentações. Neide comentou que o pano de roda era bem fraquinho e que os caibros eram emprestados nas cidades onde chegavam. Em entrevista para Souza (2012), a mestra lembrou essa trajetória, as dificuldades que ela e sua Família Silva viveram, os desafios e as complexidades em fazer itinerância pelas cidades no Nordeste, com um circo sem estrutura:

Teve uma vez que pai adoeceu. A gente chegou numa cidade maiorzinha e ele ficou todo inchado que chegou a vestir vestido e o corpo ficava minando. Minha madrastra ficou preocupada e tinha os meninos pequenos. [...] Só tinha a gente. Minha madrastra botou ele num quatinho pequeno e falou João vou arrumar uma roça pra gente trabalhar. Deixou minha irmã tomando conta dele. [...] A cidade não tinha nem farmacêutico. Nós saímos e fomos pra uma cidadezinha pra dar um espetáculo. [...] Saímos com as trouxas na cabeça e na cidade ela procurou os grandões. Não tinha como arrumar grupo para trabalhar. Fincamos uns paus e botou um pano. E agora o palhaço? Ela falou com Zinho: é Zinho você vai ter que melar a cara. Zinho disse que não sabia pra onde ir. Ela falou eu ensino a você, eu puxo e você responde. Eu ensinei ao seu pai eu ensino a você. Zinho com vergonha. Mas é o jeito, Zinho só tem a gente pra trabalhar, era só eu, ela e ele. Anunciou o espetáculo. Ela melou a cara para fazer propaganda, arranjou um jumento, um negócio pelo meio da roça: “Hoje tem espetáculo? Tem sim senhor...”. Fazendo aquela zuada. O pessoal ficou vidrado no espetáculo, uma roça: que palhaço bom, que mulher que canta, que espetáculo bom. Ficaram tudo alegre pra ver a gente trabalhar: ela disse não vou poder ficar porque meu marido esta doente, eu tenho que voltar hoje. Mas você tem que ficar... Ela disse quando meu marido melhorar eu prometo vir. Nos pegou o dinheiro que tinha, desarmou o circo e botamos a trouxa na cabeça e se mandamos pra casa. Minha madrastra com medo de encontrar ele morto. Ela comprou um pinto, um franguinho para fazer um caldo para ele, porque além da doença ela tava fraco, com fome. [...] Quando chegou ele tava vivo. Ela ficou toda alegre e falou eu trouxe dinheiro e vou matar esse frango e vou fazer um caldo pra você. Fez um pirão e deu a ele (Souza, 2012, p. 151).

Após muito tempo na estrada, seu pai, João Silva, agora também conhecido como “Palhaço Cadillac”⁸², tinha conseguido aumentar o circo e comprar um mastro de eucalipto para incluir números aéreos no espetáculo. Neide comenta que o circo foi ficando maior e, com o tempo, seu pai conseguiu fazer também cadeiras com encosto, mas ainda não havia cobertura, o que fazia com as apresentações ficassem à mercê do tempo.

⁸¹ Vide Glossário.

⁸² Para conhecer mais: A memória do circo mambembe: o palhaço Cadillac e a reinvenção de uma tradição, de autoria de Alda Fátima de Souza. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27027>. Acesso em: 08 jun. 2024.

O circo da família Silva teve muitos nomes, entre eles: Lírio da Noite, Real Bahia, Luna, Washington e Pindorama. Quando chegaram na cidade de Pindorama, mudaram o nome para Circo Leal Bahia. O circo, então, foi aumentando, o irmão mais velho de Neide casou-se, teve filhos e continuou no circo. Com o circo maior e com mais estrutura, partiram para apresentações em cidades maiores.

Figura 48 - Double Escada no Circo Iquiloni.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, [196-].
Legenda: número de Double Escada com Neide Silva à direita, sua irmã à esquerda e seu irmão ao centro.

Figura 49 - Circo Lírio da Noite.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, [19--].
Legenda: Circo Lírio da Noite, propriedade da Família Silva.

Viajando para praças maiores, o circo chegou em Juazeiro. Neide já estava com 17 anos e foi nessa cidade que conheceu um rapaz, Irênio Macedo, garçom do Grande Hotel. Eles se apaixonaram e se casaram. Ele também se apaixonou pelo circo e integrou a família circense dos Silva. Seu marido começou a participar das funções, no início entrou no circo para armar a lona, mas depois conseguiu ser contratado para outras tarefas.

De acordo a mestra Neide, ele possuía uma bela voz e cantava imitando cantores que faziam muito sucesso naquela época, como Waldick Soriano⁸³. Também fazia locução no circo e interpretava alguns personagens nas peças teatrais. Com o tempo e com a orientação do sogro, Irênio Macedo, como o Palhaço Miúdo, também começou a atuar no picadeiro. Ele atuava no “Casamento do Palhaço Miúdo” com seu sogro, o Palhaço Cadillac. Depois de algum tempo, ele e Neide Silva começaram a apresentar o número “Miúdo e Miúda”. Neide comenta sobre esse período:

⁸³ Waldick Soriano (1933 - 2008) foi um cantor, compositor e ícone da música brega brasileira, conhecido por suas canções românticas e de sofrência. Nascido na Bahia, migrou para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como garimpeiro e vigilante antes de iniciar sua carreira musical. Estourou na década de 1960 com o sucesso “Eu Não Sou Cachorro”, com uma voz marcante e estilo dramático conquistou sucesso e grande público popular.

Neide Silva – Nessa época, eu era conhecida como a Moreninha do Bole-Bole. Eu também fazia escada giratória e meu irmão fazia duplo trapézio. Meu marido cantava bonito, daí o pessoal no circo pedia para ele cantar. Com o tempo, ele começou a ser só cantor, mas depois também começou a fazer locuções, virou apresentador e ator. Ele entrou no circo com 17 anos. A gente tinha a mesma idade. Ele morreu com 51 anos, no circo, e sempre estivemos juntos. A gente fazia dupla, o nome era “Miúdo e Miúda”. A gente fazia a comicidade. Juntos, a gente apresentava as peças “Lágrima de Mãe”, “A Louca do Jardim”. Nós tivemos dois filhos que morreram, depois vieram nossos outros três filhos e todos eles se tornaram artistas de circo. A gente trabalhava em peça, em comédia como humorista. E também trabalhava nas peças dramáticas que tinha na época, “Coração Materno”, “Lobo da Aldeia”, essas peças de circo-teatro que a gente apresentava.⁸⁴

Figura 50 - Neide Silva aos 18 anos.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, 1965.

Legenda: Neide Silva aos 18 anos, casada com Irênio Macedo.

⁸⁴

Entrevista concedida em 11 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

Figura 51 - Passeata do Casamento do Palhaço Miúdo.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, 1969.

Legenda: passeata do casamento do Palhaço Miúdo na cidade de Milagre/BA.

Segundo Mattos (2024), o termo “fazer dupla” referia-se às apresentações musicais compostas por dois artistas que se alternavam nos versos e cantavam o refrão juntos. Esses números eram geralmente acompanhados de um instrumento musical e das palmas do público, que participava do ritmo. As duplas combinavam música e comicidade, com espaço para improviso e interação direta com a plateia, destacando o humor dos versos do refrão.

As mulheres também atuavam de maneira plena nessas duplas, contribuindo com criatividade e presença cênica. “No caso da dupla, ela está no mesmo grau de interlocução com a plateia, de exposição, de provocação e de invenção que o palhaço” (Mattos, 2024, p. 55). O momento da dupla era um espaço para a experimentação, assim como de liberdade para a criação e para a transgressão dentro do universo circense.

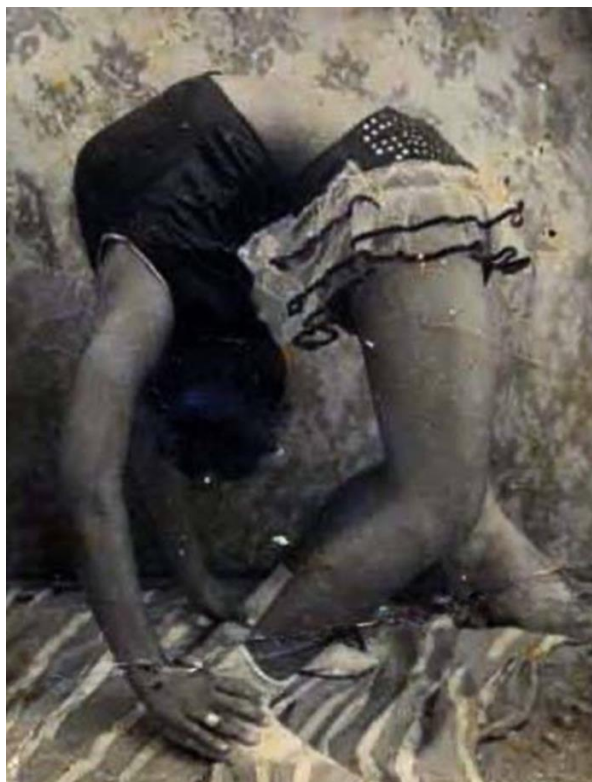
Dentre essas parcerias artísticas - e muitas vezes, também matrimoniais – temos as duplas, que executavam emboladas e caipiradas. Em geral, essas duplas se configuravam pela junção de uma figura cômica feminina com o palhaço do circo, cantando e tocando desafios e músicas do repertório brasileiro circense, como “Boi na Linha”, “A espingarda e a mulher”, “O patrão e a patroa”, etc. Essa figura feminina da música dos nossos circos não tem uma denominação padrão: são chamadas de caricatas, cômicas, parceira de cena do palhaço, palhaças - os circenses itinerantes não chamam de palhaça, mas considero que também podem ser compreendidas como (Mattos, 2022, p. 29).

A participação das duplas têm uma grande importância, principalmente nos circos pequenos, pois, com elencos menores, cada artista precisa fazer diversos números para sustentar o espetáculo e garantir a permanência do circo por mais tempo na cidade. “Isso acaba por gerar artistas polivalentes, com repertório variado dentro de um mesmo espetáculo e de uma mesma “praça”, para ganhar atenção do público” (Mattos, 2024, p. 50).

Neide Silva e seu companheiro, Irênio Macedo, foram casados por 34 anos. Após a morte do marido, ela deixou o circo e foi morar na cidade de Cruz das Almas, na qual permaneceu por um bom tempo, até que seu filho Cleberson montasse o próprio circo e a convidasse para trabalhar com ele. Ao longo de sua trajetória pelos circos itinerantes, a mestra desenvolveu números como contorção, corda, escada, trapézio, trabalhou no circo-teatro como atriz e foi comediante na dupla “Miúdo e Miúda”, com seu marido.

Em 1999, enquanto ainda trabalhava no circo de seu filho, Neide Silva foi convidada a integrar a equipe da Escola Picolino de Artes do Circo. A partir desse convite, iniciava uma nova trajetória no universo circense, agora como mestra.

Figura 52 - Contorcionista.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, [196-].
Legenda: Neide Silva em número de contorção.

5.1 Afeto e sabedoria na construção de pedagogias

Tem menino e tem menina que já é moça, moço, que me encontra e que até hoje se emociona quando me encontra, porque lembra dessa época! Tenho aluno da Picolino que seguiu dando aula particular, tem ex-aluno que tá dando aula lá na Picolino, tem ex-aluno como o André, que tá no exterior. Tenho muita saudade dessa época.

Neide Silva

Em entrevista realizada no dia 11 de novembro de 2023, Neide Silva relatou momentos da sua vida no circo. Contou do início, sobre a construção de sua identidade circense e sobre sua experiência e vivência como Mestre durante sete anos na Escola Picolino de Artes do Circo e mais quatro anos nas ONGs Educa-vida, Seduc e Educarte. No total, foram 11 anos de formação, ensinamentos e trocas de saberes circenses, momentos esses que são destacados nesta parte do capítulo.

Em 1999, enquanto trabalhava no circo de seu filho, Neide recebeu o convite para integrar o quadro de professores na Escola Picolino de Artes do Circo, como professora de contorcionismo. Quando aceitou o desafio, estava com 52 anos, desenvolvendo seus saberes circenses nessa escola até 2008. Na Escola Picolino, realizou a formação de dezenas de contorcionistas, muitos dos quais trabalham hoje em circos nacionais e internacionais, tornaram-se professores e atuam em ONGs e instituições de ensino de circo.

Neide Silva - Meu filho tinha um circo, a gente tava em Mangabeira, o circo encostou porque a lona acabou. Ele tinha comprado uma lona de segunda mão, rodamos ali por Cruz das Almas, por aquela região, para pagar a lona, só que a lona era fraca, quando acabamos de pagar a lona, ela rasgou. Aí, ele encostou o circo lá em Mangabeiras e tinha até o táxi maluco, tinha um bocado de coisa lá. E eu fui para Calda do Cipó visitar minha família. Tinha um rapaz, o Ricardo, cunhado do meu filho, ele foi no Circo Picolino, foi conhecer o circo que ele não conhecia! Ele foi passear lá. Quando ele chega lá tinha três rapazes do circo que me conhecia, era Ivan e Zé Maria e o Índio, que trabalhou no circo do meu irmão. Quando ele chegou no Picolino, o Anselmo tava procurando uma professora de contorção, ele tava procurando uma pessoa que sabia fazer contorção e que pudesse ensinar, ele queria uma indicação. E Ivan lembrou, ele falou: eu conheço a Neide, Neide Silva do Circo Washington. Agora não sei por onde ela anda. E o Anselmo perguntou pro Ricardo se ele era de circo, se era do circo do Zinho. Ele respondeu “sim, sou do circo do Zinho”. Anselmo perguntou: Não é lá que tem uma mulher que faz contorção? Ele disse “sim, é a irmã de Zinho. Ela é contorcionista no Circo Washington, é a irmã de Zinho”. Daí ele disse “manda chamar essa dona, que eu quero conversar com ela”. Aí eu tô chegando em Mangabeira, no mesmo dia, o Ricardo teve lá e disse: “Tia, o pessoal do Picolino quer falar com a senhora!”. Eu disse: “Eu não conheço ninguém lá”. E Ricardo diz: “Tem gente lá que conhece a senhora, tem o Ivan, o Índio e o Zé Maria”. “Ah, então eu vou lá!”. No outro dia, eu fui toda empolgada, porque fica no meu ramo. Quando eu cheguei lá, encontrei Ivan e ele perguntou: “Ô,

Neide, você ainda faz contorção?” Eu disse: “faço não”. Aí Anselmo veio na bancada e perguntou: “A senhora ainda faz contorção?”, eu disse: “faço não, eu fazia”. Na época eu ainda fazia uma escala, mais ou menos. Ele disse: “Você tem como ensinar?” Eu disse: “Ensinar eu sei sim, eu consigo, sei todas as técnicas”. Ele disse: “Tá contratada! Você aceita, Neide?”, “Claro, meu filho, minha arte é essa!”. Aí ele me chamou no escritório, fez toda a papelada e disse: “a partir de hoje, a senhora é contratada da Picolino”. Falei: “Vixe, tô podendo!” Anselmo disse: “Amanhã a senhora vem 7 horas, tem direito ao café, ao almoço e vai embora 5 horas”. Eu disse: “tudo bem!”. Como Ivan e o Índio moravam no Cajazeiras, eu ia com ele, eu pegava carona com ele até Salvador. Ivan era um coordenador muito bom. Eu cheguei no dia seguinte e eles estavam ensaiando a peça Panos. Como eu já tinha trabalhado nesse espetáculo antes, eles perguntaram se eu podia ajudar na apresentação. Eu tomava conta da cortina, eu ajudava as crianças na hora de entrar, fiquei assim, dando apoio ao espetáculo. Quando foi no dia da apresentação, continuei a mesma coisa dando apoio e dava aula durante o dia. Tinha o período da aula e depois o período do ensaio da peça e, de noite, tinha a apresentação. Depois que acabaram as apresentações do Panos, eu fiquei dando aula.⁸⁵

Ela mencionou que nunca havia trabalhado como professora e que essa experiência foi repleta de complexidades e de experiências gratificantes. A rotina de trabalho na Escola Picolino totalizava oito horas de aula por dia, dividida entre quatro horas pela manhã e mais quatro horas na parte da tarde. As aulas começavam às 7h da manhã, com horário para o almoço e finalizavam às 17h, com frequência nos cinco dias da semana (de segunda à sexta-feira).

Neide nos conta que, no início, os estudantes eram em grupos de 15 a 20 crianças por projeto. Às terças e quintas, as aulas eram ministradas para estudantes do Colégio Ágata, um Colégio de Freiras, e, às segundas, quartas e sextas-feiras, para as crianças do Centro de Treinamento e Desenvolvimento (Cetrade), um projeto em parceria com a Prefeitura de Salvador. Nele, a grande maioria dos estudantes eram crianças entre oito e 12 anos, em situação de vulnerabilidade social, e muitos viviam nas ruas de Salvador.

Por semana, eram, em média, 30 a 40 crianças. Neide menciona que a maioria deles ficava durante o período de um ano todo, alguns continuavam por mais tempo. Lá, eles aprendiam acrobacia, tecido, malabares, trapézio e monociclo. Todas as crianças tinham como obrigatoriedade frequentar as aulas de acrobacia e, depois, escolhiam outras duas técnicas para estudar. Neide Silva conta que, assim, na Escola

⁸⁵ Entrevista concedida em 11 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

Picolino, todas as crianças passavam por ela e, depois, seguiam para as técnicas que escolhiam.

Por não ter experiências anteriores como professora, ela relata que os desafios, principalmente no início, foram grandes, pois as crianças que chegavam na Picolino não tinham a mesma vivência diária das crianças de circo. O trabalho tinha que ser orientado por um outro viés e a construção da sua pedagogia foi sendo desenvolvida no dia a dia, na experiência, no desenvolvimento pessoal com cada estudante.

Freire (1975, p. 43) escreve que existe uma pluralidade nas relações do ser humano com o mundo e à medida que esse ser responde a uma ampla variedade de desafios, ele amplia suas respostas. De acordo com o autor, a pluralidade não se apresenta apenas em face de diferentes desafios, mas no enfrentamento de um mesmo desafio dentro de um contexto. Nesse jogo de buscar respostas, o ser humano organiza-se, testa-se, age e faz tudo com a certeza de quem usa “uma ferramenta com a consciência de quem está diante de algo que o desafia”.

Neide Silva estava concentrada em um mesmo desafio naquele momento, o de ensinar crianças que nunca haviam estado em um circo. A partir desse estímulo, ela foi desenvolvendo suas metodologias por meio dos saberes que havia adquirido como artista circense e, em parte, através de uma consciência desafiadora. Na Escola Picolino, havia um público plural, estudantes vindos de classes sociais e de realidades muito diferentes. Neide foi progressivamente construindo seu modo de ensinar, a partir de uma relação afetiva com seus estudantes e, assim, constituiu uma pedagogia baseada no afeto.

Neide Silva: O maior desafio mesmo foi com os meninos e as meninas da Cetrade. Às vezes, eles chegavam lá na escola dizendo: “hoje eu não vou treinar. Eu tô aqui, mas não vou treinar, pronto!”. Daí eu dizia: “tudo bem então, quando você quiser treinar, eu tô aqui para te ajudar”. E, depois, eu insistia e eles treinavam. Tinha uma menina, a Cristiane, era uma menina bem difícil... ela começava a treinar e parava e depois dizia: “eu não vou fazer mais isso, não”. E eu falava: “por quê, filha? Não desista”, eu dizia “vem, filha, vem treinar! Daí ela vinha, fazia uma posição, depois fazia a ponte e desistia. Daí eu dizia “mas, filha, você não tá aqui pra aprender? Então venha, vamos treinar juntas, daí ela fazia. Mas, depois, com o tempo, ela se tornou uma contorcionista muito boa. Ela fazia uma escala⁸⁶ muito boa, ela tinha uma coluna boa, ela tinha uma abertura muito boa, era excelente! Tinha o André também. Ele pedia minha ajuda! “Me ajuda, prô, me ajuda!” e eu ajudava até que ele conseguiu! Ele é muito bom, ele tem uma coluna boa, ele tem uma abertura boa, ele tem uma educação maravilhosa é um menino muito educado. Muito respeitador, deu gosto dar aula pra ele. O pessoal dizia: “Ah, você não consegue porque é homem e já tá mais velhinho que os outros”. Eu

⁸⁶ Vide Glossário.

não lembro direito, eu acho que ele tinha uns 12 anos, era um garotão. As outras crianças tinham uns oito e nove anos. Aí ele tinha assim mais dificuldade, aí as meninas diziam: “Ah, André, desiste porque você não consegue, não”. Aí ele virava para mim e dizia: “Eu consigo, prô” e eu falava: “consegue, sim, filho, se você quiser, você consegue! Filho se você quer, você consegue”. Aí ele dizia assim: “eu quero! O pessoal diz que eu não tenho coluna, mas eu vou conseguir” e ele ficou com uma coluna maravilhosa. Foi um menino dedicado mesmo, ele tem a força de vontade porque a arte não vem só do fazer, mas também do querer!⁸⁷

No livro *Educadores de Rua, uma abordagem crítica*, Freire descreve que o educador deve se colocar como pessoa, como agente e, assim, respeitar a individualidade da criança (Freire, 1989, p.13). Neide Silva, com sua sabedoria de vida, e por intermédio de suas vivências, confere respeito aos valores e às expectativas das crianças na Escola Picolino, em sua maioria vivendo em situação de vulnerabilidade social pelas ruas de Salvador.

Freire (1989) relata que é importante saber que a criança é o oprimido e não o opressor. Nesse sentido, é preciso ter cuidado na abordagem e realizar uma aproximação para não invadir o mundo da criança e respeitá-la, caso ela não queira ser abordada. A importância de não ultrapassar o espaço vital da criança, sem que a criança queira ou permita, é de extrema importância e, acima de tudo, é preciso paciência e respeito à história desse pequeno sujeito para iniciar o processo educativo, para aguardar a plenitude do momento certo, “o momento em que se descobre o mistério existencial do menino” (Freire, 1989, p. 15). Para o autor, quando esse momento acontece, o educador inicia um processo de elaboração/criação constante de sua vida, de sua prática. O professor vê e revê os princípios de educar.

O educador precisa se identificar com a criança sem perder sua individualidade, buscando com as crianças as propostas para suas inquietações do “existir no mundo”. Fazendo a história com a criança. Isto pressupõe a democratização do poder, ou seja, ceder a participação nas decisões de todas as situações do processo educativo (Freire, 1989, p. 13).

Na Escola Picolino e nas ONGs onde trabalhou, Neide Silva desenvolveu, ao longo dos seus 11 anos como Mestra, uma pedagogia que ultrapassa os valores técnicos e se aproxima das características do Circo Social, que, segundo Gallo (2009),

⁸⁷ Entrevista concedida em 11 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

constitui no desenvolvimento pedagógico preocupado com o multiculturalismo, estimulado pelas ideias de Paulo Freire e pela diferença entre classes sociais.

Os trabalhos de Paulo Freire permitiram a produção de um ideário pedagógico que permite aos professores-instrutores interagirem no próprio trabalho com o conceito de diferenças, sejam elas de gênero, etnia, classes sociais, divergências culturais, diferenças com os países mais desenvolvidos, etc. Tais diferenças caracterizam o Circo Social, seja pela tipologia das ações propostas pelas instituições, seja pela tipologia de sujeitos atendidos. Cionini (2006) também reconhece que a influência dos projetos pedagógicos não alfabetizantes como os de arte-educação, incluindo nesse conjunto o Circo Social, é devida principalmente ao arcabouço teórico desenvolvido por Freire, que os permeia com as ideias e valores éticos e morais dos quais se fez transportador e divulgador. Essa opinião é compartilhada por todos os pesquisadores de Circo Social, e eu também concordo que os Projetos de Circo Social atuam, quase em sua totalidade, por meio de uma pedagogia popular (Gallo, 2009, p. 50).

Figura 53 - Mestra Neide Silva na Escola Picolino.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, [20--].
Legenda: Neide Silva na Escola Picolino
em Salvador/BA.

Para Lafortune e Bouchard (2011), o Circo Social desenvolve uma metodologia cuja pedagogia é voltada para a ação social e seu objetivo é promover o desenvolvimento integral e uma maior inclusão dos participantes na sociedade. Diferentemente do circo tradicional, não visa à obtenção de resultados técnicos, mas sim à busca pela cidadania e pelo desenvolvimento de um trabalho processual, visto que a potência do Circo Social reside na experiência vivenciada (Bairrão; Tonini, 2021).

De acordo com Bairrão e Tonini (2021), o Circo Social favorece sobretudo o desenvolvimento da autoestima, pois a prática circense tem como essência a resolução de situações desafiadoras que parecem, muitas vezes, impossíveis ou difíceis de serem realizadas, mas podem gradativamente transformar as inseguranças em autoconfiança. Os autores também escrevem sobre as habilidades em potencial:

Um ganho notável é o desenvolvimento de habilidades sociais, tal qual a comunicação e empatia, uma vez que o/a circense se constrói a partir da ajuda mútua e, portanto, no coletivo – o que implica circunstâncias que suscitam posturas e funcionamentos básicos ao nível de uma organização social: como respeito ao jeito e tempo do próximo; colaboração e confiança entre o grupo e resolução conjunta de problemas (Bairrão; Tonini, 2021, p. 4).

Segundo o Guia do Educador de Circo Social, documento produzido pelo Cirque du Soleil em 2011, aulas regulares são realizadas por uma equipe de instrutores de circo e/ou artistas circenses dispostos a ensinar um determinado público. Esse instrutor deve ter paixão e talento, assim como a consciência de que será um modelo para os participantes. O guia sugere, ainda, que os instrutores incentivem os estudantes a superarem suas barreiras, convidando-os a se envolver no coletivo de forma horizontal e, principalmente, sinalizem as semelhanças entre as lições aprendidas no circo e a realidade da sociedade. Os autores Lafortune e Bouchard (2011, p. 36) argumentam:

A ideia geral a ser transmitida é que as aprendizagens adquiridas durante as aulas podem ser aplicadas na vida do dia a dia, que elas podem servir para desenvolver habilidades sociais, definir objetivos de vida, cuidar de si e dos outros, adotar atitudes positivas face às vitórias e derrotas da vida, pois estas se sucedem de modo imprevisível.

No projeto “Eles Merecem Aplausos”, vários ex-alunos e ex-alunas de Neide Silva na Escola Picolino destacam o modo como a Mestra ensinava os saberes circenses. Em seus relatos, comentam sobre a priorização do cuidado técnico, sempre

atrelado ao afeto. Relatam que seus saberes e suas vivências adquiridas ao longo da vida eram trazidos como exemplo para favorecer um ambiente de aprendizagem afetuosos e acolhedor. Lilian Conceição e Luana Serrat comentam sobre essas vivências:

A Neide entrou na minha vida como processo de construção histórica de circo, por toda a história e vida dela no circo como artista circense e como professora de contorção. Eu me lembro que muitas vezes nas aulas, além de ensinar a parte técnica da contorção, ela trazia muitas histórias sobre suas experiências e vivências no circo itinerante e a relação familiar das famílias circenses. Da relação das crianças com o circo. Ter uma professora como ela, amorosa e com uma vivacidade na técnica, no ensinar, ela acolhia muito bem, tinha uma organização e linha de pensamento muito clara para ensinar e um acolhimento que fazia a diferença. Foi muito significativo. Aprendi não só a técnica do contorcionismo, mas também como acolher, como receber o outro, como ensinar (Conceição, 2021).

Na Escola Picolino, ela sempre foi uma pessoa muito carinhosa, tratava os alunos sempre muito bem, a voíinha, como todos chamavam, era muito carinhosa dentro da escola. Tive oportunidade de conhecer a trajetória de vida vivida por ela. Um caminho que fica como referência para os nossos caminhos. A Picolino é uma escola de circo, porque na trajetória teve no corpo de professores a Dona Neide (Serrat, 2021).

De acordo com Gallo (2009), a proposta pedagógica utilizada na Escola Picolino tem como base a ideia do desenvolvimento de ações afirmativas em busca do cultivo e do crescimento pessoal, técnico, profissional dos estudantes, além de seu autoconhecimento. Com o propósito de estimular a pesquisa individual a partir das vivências grupais, o trabalho pedagógico é fortalecido pela produção coletiva.

Se, por um lado, as atividades em grupo colaboram para o desenvolvimento do conceito de cooperação e desenvolvimento individual, de outro, acredita-se que a permanência prolongada em um único grupo possa levar à consequência de que esse grupo se torne, de certa maneira, fechado, dificultando e não estimulando os relacionamentos com pessoas externas a ele. Porém, as atividades desenvolvidas na Escola Picolino não são apenas no conceito de grupo e coletividade; as ações desenvolvidas encontram relação com o direito à liberdade, ao respeito, à dignidade, além da educação, da arte, da cultura e da expressão (Gallo, 2009, p. 91).

O desenvolvimento pedagógico desenvolvido por Neide Silva na formação dos estudantes da Escola Picolino pode ser configurado como uma “Pedagogia da Vida”, o que nos serve como referência da pedagogia da autonomia, pensada por Paulo Freire (1996), em que vivências sociais se relacionam com as experiências culturais, construindo um processo de ensino-aprendizagem mais humano e significativo.

No livro *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*, Freire (2003) escreve, no segundo capítulo, que “Ensinar não é transferir

conhecimento”. Ele reflete sobre a troca de saberes entre educador e educando e relata que o ato de ensinar exige, entre outras coisas, a consciência do inacabamento, do reconhecimento de ser condicionado, do respeito à autonomia do educando, do bom senso, humildade, tolerância, alegria, esperança e da convicção de que a mudança é possível. No terceiro capítulo, descreve como acredita ser o papel de um educador:

A prática docente que não há sem a discente é uma prática inteira. O ensino dos conteúdos implica o testemunho ético do professor. A boniteza da prática docente se compõe do anseio vivo de competência do docente e dos discentes e de seu sonho ético. Não há nesta boniteza lugar para a negação da decência, nem de forma grosseira, nem farisaica. Não há lugar para puritanismo. Só há lugar para pureza. Este é outro saber indispensável à prática docente. O saber da impossibilidade de desunir o ensino dos conteúdos da formação ética dos educandos. De separar prática de teoria, autoridade de liberdade, ignorância de saber, respeito ao professor de respeito aos alunos, ensinar de aprender. Nenhum destes termos pode ser mecanicistamente separado, um do outro. Como professor, tanto lido com minha liberdade quanto com minha autoridade em exercício, mas também diretamente com a liberdade dos educandos, que devo respeitar, e com a criação de sua autonomia, bem como com os ensaios de construção da autoridade dos educandos (Freire, 2003, p. 94).

A mestra Neide Silva trabalhou com as artes do circo por mais de 60 anos e desenvolveu sua metodologia de ensino por meio dos saberes adquiridos com suas experiências e vivências nos circos itinerantes que circularam pelo Nordeste do Brasil. Sua pedagogia reflete o que descreve Freire (2003), quando destaca a necessidade de o educador trocar saberes, respeitar a autonomia do educando, ter humildade, tolerância, alegria, esperança e convicção de que a mudança é possível. Na última parte da entrevista para o projeto “Eles Merecem Aplausos”, Neide comenta:

Quando os alunos se formavam era uma alegria, um prazer. A gente sente orgulho de ver aquela pessoa fazendo aquilo que a gente ensinou, que a gente mostrou, passou os ensinamentos. Todas as formaturas foram um orgulho pra mim. Todos eles foram um orgulho. Eu tive muito aluno. Muitos depois de formados se tornaram professores em ONG, eu tive um aluno de contorção, que hoje é professor no Pícolino de acrobacia e contorção, na escola onde ele foi meu aluno, agora é também professor. Tive a oportunidade de trabalhar com alguns ex-alunos em ONGs também. Eles me chamavam de Voínha, eu era a voínha de todos eles (Silva, 2021).

Figura 54 - Neide Silva ensinando contorção.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, [20--].

Legenda: Neide Silva ensinando contorção
na ONG Educarte em Dias d'Ávila/BA.

A formação circense, desenvolvida por Neide Silva na Escola Picolino, é constituída de saberes que precisam e podem ser contados para as atuais e as futuras gerações. A sua trajetória pedagógica nos mostra que um ensino humanizado amplia os processos de aprendizagem, preparando os estudantes não só para a vida artística, mas também como atuantes da vida cultural e social. Com sua paixão pelas artes do circo, a Mestra Neide Silva formou uma família circense e muitos profissionais que continuaram desenvolvendo os saberes do circo em diversos lugares do Nordeste, do Brasil, e em outros países.

A mestra ensinou sua paixão pelo circo para centenas de estudantes, que encontraram no circo uma linguagem para a aprendizagem da arte e da educação em sentido amplo. Atualmente ela desenvolve consultorias e entrevistas e expande o seu legado também através dos filhos e netos circenses e de todos os alunos que

aprenderam com sua pedagogia de vida. Por intermédio de sua arte, contribuiu com a valorização dos saberes do circo na cena circense nordestina, tornando vivas as memórias dos saberes do circo nessa região.

As artes circenses, como manifestação cultural, transitam pelos diferentes espaços e classes sociais, exercendo fascínio e encantamento. Com o circo, a Mestra Neide Silva construiu um processo de aprendizagem, uma pedagogia criada com base na vivência de seus saberes e de sua valorização do afeto. Sua forma de ensinar leva luz sobre a importância de valorar o trabalho do Circo Social e as diversas pedagogias desenvolvidas dentro e fora das lonas. A Mestra nos ensina que os saberes do circo são mais do que uma arte, são um caminho para uma vida inteira.

Neide Silva: O circo significa muita coisa, foi a minha convivência eterna. Viajando com o circo a gente vai aprendendo, o circo pra mim foi uma escola. O circo me ensinou a arte e a convivência com os circenses e com os artistas. Eu entrei no circo com sete anos e ali eu fui conhecendo artistas, donos de circo, circenses e fui aprendendo números e fui vivendo os hábitos dos estados, das cidades. No meu caso, eu aprendi sem estudar, nunca fiz nem o ABC, mas aprendi muita coisa, a respeitar, a conviver com as pessoas, ter bons hábitos, o circo é uma escola. O circo ensina a gente a viver. Eu acho que o dever é ir em frente, porque se gosta tem que enfrentar, porque consegue é só querer! Se gosta, enfrenta trancos e barrancos e vence e consegue. Porque é bom a gente fazer aquilo que a gente gosta, se a gente quer e gosta, a gente tem que lutar tem que ir em frente. Na Picolino mesmo, porque eu entrei? Porque eu gosto da arte, do circo! Eu não tô lá direto no circo, porque eu já não tenho tanto o que fazer lá, eu vou fico um mês, dois, faço uma portaria, faço um papel de velho ali, contracenando ali um pouco com palhaço, eu não tenho mais aquela coisa de ficar direto, mas eu não abandono o circo. Circo pra mim é a minha vida. É minha alegria. Estou lá no circo, lá tem arte. Eu tava falando uma vez pra um repórter, ele me perguntou: “o que é que significa para senhora o circo?”. Eu disse: “a alegria da gente tá durante o dia lutando, de noite tem que tá ali no palco recebendo aplausos, recebendo elogios! E pra que coisa melhor? Não é tanto o dinheiro, dinheiro é importante, o ganho é importante, mas você tá ali, você é um valor ali no palco, tá sendo valorizada tá ali com aplausos. O que vale é o aplauso, ali no picadeiro”. E ele falou: “Sim, senhora, é muito bom!” (risos) Eu acho que é isso, a pessoa tem que enfrentar, tem que lutar! E fazer e compartilhar o que a gente gosta é muito bom. A arte é muito boa, é importante porque você se alegra e alegra ao próximo! Você fica alegre e feliz e leva a felicidade para outros, não é isso? A vida é isso, a vida é arte! Eu valorizo muito o circo, eu gosto muito. Eu não nasci no circo, eu entrei no circo com sete anos, mas eu enraizei. A raiz foi crescendo por dentro e brotou!⁸⁸

⁸⁸ Entrevista concedida em 11 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

Figura 55 - Mestre Neide Silva no Calendário das Artes.



Fonte: Calendário das Artes, 2020.

Legenda: *frame* de Neide Silva em entrevista para o Programa Calendário das Artes da Funceb.

6 SABERES ANCESTRAIS, SABERES ATUAIS



6 SABERES ANCESTRAIS, SABERES ATUAIS

[...] Eles queimam a escrita, mas não queimam a oralidade. Eles queimam os símbolos, mas não queimam os significados. Eles queimam os corpos, mas não queimam a ancestralidade. Salve!

Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo)

Figura 56 - Mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva.



Fontes: elaborado pela autora, 2024 e Valorize o Circo, 2018.

Legenda: Amercy Marrocos (à esquerda no Centro de Memória do Circo)

Delisier Rethy (ao centro na Escola Nacional do Circo Luiz Olimecha)

e Neide Silva (à direita, *frame* da entrevista na campanha Valorize o Circo, da Funceb).

Os processos pedagógicos que as mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva compartilharam nas escolas de circo onde atuaram tiveram origem na herança dos saberes transmitidos por seus ancestrais e em suas atuações como mestras circenses ao longo dos anos. São saberes aprendidos pela vivência nos circos e na itinerância.

Mesmo sem uma formação relacionada ao ensino ou à pedagogia, elas criaram suas metodologias, realizaram adaptações e, ao longo das suas trajetórias, construíram processos pedagógicos nos quais arte e vida são confluentes.

Para o circense tradicional, a produção de conhecimento e os processos de ensino-aprendizagem acontecem entre gerações e na coletividade. A formação se constrói pela vivência, observação e, sobretudo, pela oralidade. O sujeito circense torna-se um organismo em que a técnica e a arte atuam em conjunto com as histórias e as memórias. De acordo com Silva (2008, p. 90):

Qualquer um poderia ser aceito pelos circenses, mas tinha que aprender sua arte, não bastava apenas se agregar para ser figurante ou participar de uma aventura. A transmissão oral dos saberes pressupunha um método: não acontecia por acaso, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha. A dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e ética, e revelava um modo de organização do trabalho e um processo de socialização/formação/aprendizagem, bem como um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo. Dessa forma,

uma das principais características definidoras da linguagem circense é ser contemporânea, nova e atenta às transformações ocorridas ao seu redor.

O processo de ensino-aprendizagem que acontece no circo tradicional ou de lona pode ser visto como uma forma de “resistência epistemológica”, pois compreende os modos de ensinar e aprender em consonância com o viver e o conviver. Esse mesmo processo fez parte da vida das mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, para elas, o saber não está separado do fazer, e o conhecimento está associado à experiência e à vivência.

Paulo Freire (1978) reflete sobre uma educação baseada na práxis, na ação e na reflexão crítica sobre o mundo. Para o pensador, quando o sujeito se envolve com uma educação prática, que articula os diferentes aspectos da vida cotidiana, das experiências e dos conhecimentos vividos, ele entra em contato com uma proposta pedagógica libertadora e problematizadora. Desse modo, para que a aprendizagem seja realmente significativa, é necessário que esse sujeito se reconheça como um corpo consciente. Freire (1978, p. 45) escreve:

A educação que se impõe aos que verdadeiramente se comprometem com a libertação não pode fundar-se numa compreensão dos seres humanos como seres “vazios” a quem o mundo “encha” de conteúdos; não pode basear-se numa consciência especializada, mecanicistamente compartimentada, mas nos seres humanos como “corpos conscientes” e na consciência como consciência intencionada ao mundo. Não pode ser a do depósito de conteúdos, mas a da problematização dos seres humanos em suas relações com o mundo.

O autor propõe uma educação que reconhece o/a estudante como sujeito do seu próprio processo, “Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (Freire, 1996, p. 25). A pedagogia circense desenvolvida pelas mestras valorizava a autonomia e a capacidade de criar de cada estudante, entendendo que o corpo de cada sujeito tinha, e tem, o seu próprio processo. Os saberes desenvolvidos pelas mestras estão relacionados a um conhecimento construído coletivamente, que reatualiza constantemente a partir da corporalidade.

Nas entrevistas realizadas entre 2023 e 2024, as três mestras circenses, mesmo tendo trajetórias e vivências diferentes, trouxeram, em seus relatos, muitas associações e metodologias que foram realizadas nas escolas de circo onde trabalharam. Ao serem indagadas sobre seus processos de ensino, elas

apresentaram relatos semelhantes em relação às atividades iniciais da APAC, ENCLO e Picolino:

Neide Silva: Então funcionava assim: primeiro a acrobacia, que era obrigatória pra todo mundo. Depois eles iam pras técnicas que escolhiam. A minha turma, às vezes, fazia contorção e tecido. Outras faziam contorção e corda. Mas todos passavam primeiro pela acrobacia. Era bem organizado. Tinha uma turma de manhã e outra à tarde. Depois da acrobacia, cada grupo ia pras técnicas. Aí tinha o grupo da contorção, depois da contorção iam pros outros aparelhos. Todo mundo tinha que fazer duas técnicas. Não era só uma, não. Então eu dava aula pra uma turma de contorção, e depois que essa turma passava pelas outras técnicas, voltava pra contorção. A gente trocava, sabe? Porque a contorção e a acrobacia são base pra tudo. Pra fazer trapézio, tecido, tudo, tem que ter corpo preparado. Tem que ter força, equilíbrio, flexibilidade. Então não dava pra pular essas etapas. Quase todo mundo que passou pelo Picolino, acabou passando por mim. Porque era assim a divisão: ou de manhã ou à tarde, mas tinha que passar pela acrobacia e pela contorção. Ensinei muita gente ali, viu?⁸⁹

Delisier Rethy: Eles chegavam aqui e falavam: eu vou fazer a ponte! Antes a gente falava envergada, aprendi outros modos de falar. Bom no começo então as crianças faziam a contorção. Então pra elas era fácil, faziam parada de mão com uma facilidade incrível. Você não vai ser contorcionista, mas é bom aprender. Você não vai ser paradista, mas é bom aprender. Você entra no circo, você não vai fazer só um número, você tem que aprender todas as técnicas, não vai fazer todas, mas tem que ter conhecimento de todas as técnicas. Alguns chegam e falam: ah, eu não gosto de parada de mão, eu quero ser trapezista! Ótimo, mas a parada de mão é a principal modalidade para você ser um bom trapezista, porque você tá de cabeça para baixo, então você tem noção do que vai fazer quando estiver nas alturas, é equilíbrio! Você não vai ser paradista, mas você vai conhecer, vai ter conhecimento do equilíbrio do seu corpo e saber o que está fazendo, ter a noção de tudo. Olha a parada de mão leva à tudo! Pra você fazer um flip flap, você tem que saber parada de mão, não precisa ser paradista, você puxa as pernas, faz uma corveta, cai com os pés no chão, tira as mãos do chão e vira uma envergada atrás e puxa flip flap. Se você sabe fazer uma parada de mão, você tem mais conhecimento. Como que você vai cair no chão para flexionar? Então eles tinham esse treino básico, que era acrobacia, parada de mão, para depois irem pras outras modalidades.⁹⁰

Amercy Marrocos: Na Piolin, eu dava aula de salto, acrobacia e corda indiana, né? Eles entravam pra passar primeiro comigo, para depois escolher o que eles queriam fazer, escolher outras modalidades, porque para ir para os outros aparelhos tinha que fazer acrobacia primeiro, depois iam para onde desejavam. Era assim do começo até o fim da escola, todo mundo que estudava lá tinha que passar primeiro pela acrobacia.⁹¹

Essa construção metodológica demonstra similaridades a partir de um conhecimento anterior às escolas de circo. Elas relatam uma pedagogia embasada

⁸⁹ Entrevista concedida em 11 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

⁹⁰ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

⁹¹ Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma digital de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

em uma sabedoria que tem o corpo como um princípio fundamental e, na qual, a acrobacia ocupa um lugar essencial na etapa inicial das artes circenses.

Quando Neide Silva relembra sua experiência na Escola Picolino, destaca que todos os alunos iniciavam a aula pela acrobacia. Essa etapa era considerada uma base imprescindível para o desenvolvimento da técnica corporal. Após essa fase inicial, os alunos podiam escolher outras modalidades. A contorção, nesse processo, era uma forma de ampliar a consciência corporal e de preparar o corpo dos estudantes para os desafios das outras técnicas.

Delisier Rethy corrobora essa metodologia ao afirmar que, na ENCLO, todos começavam também pelo chão. Era preciso aprender acrobacia e dominar a parada de mão antes de qualquer experiência. Para ela, o equilíbrio era um aprendizado necessário para quem, na sequência, buscasse as técnicas dos aéreos. Mesmo que o aluno não seguisse o caminho do “paradista” ou do “contorcionista”, o domínio dessas técnicas era entendido como um saber indispensável a qualquer artista de circo.

Amercy Marrocos descreve igualmente a estrutura de ensino na APAC. Os estudantes, obrigatoriamente, passavam primeiro por ela nas aulas de salto e acrobacia. Essa técnica não era apenas um treinamento físico, mas uma linguagem corporal inaugural.

Esses relatos revelam metodologias que priorizavam o desenvolvimento de capacidades físicas essenciais para as artes circenses. Era uma disposição para a experiência e para o aprimoramento de outras técnicas circenses nas três escolas onde as mestras trabalharam. Entendendo que o/a artista precisa conhecer diversas técnicas ainda que não se especialize em todas, as mestras indicam uma visão pensada na preparação corporal anterior, para uma formação ampla ulterior, que valorizava a transversalidade dos saberes.

Esse modo de ensinar, considerando tanto o domínio técnico quanto a autonomia, pertence a uma continuidade dos saberes encontrada nos processos de ensino-aprendizagem do circense tradicional: uma pedagogia que carrega a memória de outras gerações, sustentada por práticas de transmissão oral, um conhecimento que antecede as escolas de circo.

Nesse sentido, podemos dialogar com o conceito de “transfluência”, de Antônio Bispo dos Santos (2019), quando nos lembra que saberes e modos de vida não estão isolados, mas se apresentam em constante troca. A pedagogia dessas mestras é

transfluente porque se constrói na articulação entre o saber técnico e o saber ancestral, entre o picadeiro e a escola.

Para Nêgo Bispo, “transfluir” é conviver entre conhecimentos de vida e de mundo, de culturas e de artes, construindo uma perspectiva na qual as múltiplas formas de produzir, viver e transmitir saberes, são respeitadas. Ele convoca os sujeitos para se abrirem aos diversos modos de existir e, assim, valorizarem a ancestralidade, a oralidade e as cosmologias que resistem ao apagamento de uma cultura por outra. Refletindo sobre a “transfluência”, ele escreve:

Eu falarei de uma força que chamarei de transfluência, que é a força compositora da confluência. Esse é o saber orgânico, aquele que diz respeito a ser. O outro, o saber sintético, é aquele que envolve ter. Por isso, para nós não se sustenta de que a academia produz ciência e nós produzimos saber popular. Essa nomeação é por demais colonialista, feita para nos esvaziar. Que popular é esse? Popular de quem? Produzimos saber quilombola, saber indígena, saber do povo de terreiro. Esses saberes têm nomes. Popular é uma palavra vazia (Santos, 2019, p. 34).

A ideia de “transfluência” pode ser associada às pedagogias circenses desenvolvidas pelas mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, pois, a partir de suas vivências, transfluíram a aprendizagem que tiveram dos seus/suas ancestrais. Elas foram modificando e adaptando esses saberes, para ensinarem estudantes sem contato anterior com os processos orgânicos das artes circenses e sem vivência prévia do circo como parte de suas vidas.

Também encontramos em bell hooks (2013) conceitos que corroboram com essas reflexões. Ela reflete sobre a educação como prática da liberdade, em que ensinar é um ato político e amoroso, considerando o corpo e a subjetividade dos sujeitos, criando ambientes nos quais o aprendizado é também afirmação de identidade: "Quando o ensino é praticado como um ato de amor, o professor se recusa a separar a experiência de aprendizagem da experiência emocional do aluno." (hooks, 2013, p. 206). Ela reflete sobre a pedagogia como prática de liberdade e escreve:

Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusarmos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajamos os alunos a correr riscos. Os professores que esperam que os alunos partilhem narrativas confessionais, mas não estão eles mesmos dispostos a partilhar as suas exercem o poder de maneira

potencialmente coercitiva. Nas minhas aulas, não quero que os alunos corram nenhum risco que eu mesma não vou correr, não quero que partilhem nada que eu mesma não partilharia. Quando os professores levam narrativas de sua própria experiência para a discussão em sala de aula, elimina-se a possibilidade de atuarem como inquisidores oniscientes e silenciosos (hooks, 2013, p. 35).

As mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, ao ensinarem seus alunos e alunas, encontraram, na memória dos seus corpos, um modelo holístico de ensino que foi adquirido pelos seus/suas ancestrais. Esse saber vivo e orgânico, com capacidade para adaptação e transformação, reflete novamente o pensamento de Antonio Bispo dos Santos (2019), quando escreve sobre a sabedoria ancestral que é atual, transforma e movimenta com “começo – meio – começo”:

Nesse momento, eu sou apenas uma pessoa que se move por essa fala. Essa fala é da nossa ancestralidade, da nossa geração avó. Eu não preciso de Karl Marx e de outros acadêmicos: preciso de minha geração avó, aquela que veio antes de mim e que me move. Essa lógica é organizada em começo, meio e começo. Minha geração avó é começo, minha geração filha é meio e minha geração neta é começo, de novo (Santos, 2019, p. 5-6).

Essa reflexão de “começo-meio-começo” está presente no processo de formação desenvolvido pelas mestras Amercy, Delisier e Neide. Quando elas atuaram nas escolas de circo, o *começo* veio com a sabedoria que receberam dos seus/suas ancestrais; o *meio* diz respeito às adaptações que foram necessárias para o ensino “fora da lona”; e o outro *começo* diz respeito à continuidade desses saberes perpetuados até os dias atuais, atualizados com novos circenses que aprenderam com as mestras e agora também ensinam.

Um exemplo dessa relação, com “começo-meio-começo”, pode ser encontrada na fala da mestra Delisier Rethy, que ainda atua como professora na ENCLO. Após sua aposentadoria, ela retornou como professora contratada, pois não conseguiu ficar longe da escola. A mestra é considerada a primeira professora a ensinar a arte do tecido no Brasil. Em sua entrevista, ela relata:

Delisier Rethy: Veio pro Brasil o Gérard, um francês, ele trouxe o tecido. Aí ele veio aqui pra a Escola Nacional de Circo, pra dar aula de tecido, mas eu pouco vi a aula dele porque ele não gostava muito não... e a gente dava aula muito aqui fora, e ele lá dentro. Porque antes a aula era ali do outro lado, quase em baixo do metrô. Ali era alto então a gente montava alguns aparelhos e treinava ali. Então, eu pouco via a aula dele, não sei o que acontecia lá dentro. Um dia ele me chamou pra perguntar que tipo de tecido era aquele, porque na França não tinha. Então eu falei olha chama Santa Efigênia, é o melhor tecido que tem. Dai eu dei o endereço pra ele, ele foi lá, e comprou quase o estoque todo, pra levar embora. Daí ele falou, bom como

tem dois tecidos que eu comprei pra dar aula, eu deixo dois aqui na escola pra vocês. Os dois tecidos ficaram aí, eram dois tecidos vermelhos, um dia eu peguei e falei: gente, vamos subir aí nesse tecido, vamos experimentar. É a mesma subida da corda, vamos experimentar. E eu fazia alguns truques na corda, sem ser na estafa. Então eu comecei dando os mesmos truques que eu aprendi com minha mãe, que eu fazia na corda e ensinava, daí eu dava no tecido.⁹²

Na fala da mestra, vemos essa relação de “começo-meio-começo”, destacada por Nêgo Bispo como uma sabedoria que se constrói por uma *geração avó*, que veio antes, que move e se modifica, porque é genuína. Na relação com o outro, com um conhecimento de outro, a mestra foi construindo um novo saber circense. Essa movimentação vai se configurando em novos formatos e mecanismos.

Suas sabedorias ancestrais se moldam com as sabedorias atuais construindo continuidade, no qual o “começo-meio-começo” se caracteriza como um espaço de construção de saberes, no qual o saber ancestral é **começo**; o saber atual, o **meio**; e o ensino desses saberes conjuntos, tornam-se **começo** novamente, como um lugar de novos saberes, informações, linguagens e uma potente comunicabilidade. Nêgo Bispo complementa o relato da mestra Delisier:

Essa fala não é minha, é nossa! Nesse momento, eu sou apenas uma pessoa que se move por essa fala. Essa fala é da nossa ancestralidade, da nossa geração avó. Essa lógica é organizada em começo, meio e começo. Esse é o saber orgânico, aquele que diz respeito a ser. O outro, o saber sintético, é aquele que envolve ter (Santos, 2019, p. 27).

Dentro dessa lógica, vemos Delisier ensinando a arte do tecido a partir de uma sabedoria aprendida com a corda. Ela aprendeu com seus pais, que aprenderam com seus avós, e nesse processo de ensino-aprendizagem, começa a ensinar, aprendendo junto com seus alunos, que também aprendem e ensinam. Delisier prossegue:

Delisier Rethy: Os alunos me ensinam muito, eu aprendo muito com eles. O tecido, quem me ensinou foi praticamente os alunos, porque eu mandava eles fazerem um truque e daí eu via que podia sair outra coisa. Daí eu pedia para eles fazerem aquilo que eu achava que daria certo, e dava! Então eu vou aprendendo também com eles. Eu acho que a Escola é o futuro do circo, porque eles estão fazendo novos artistas, uma nova geração circense, uma nova geração de professores circenses, e é essa geração que não vai deixar o circo morrer aqui no Brasil. São esses artistas que estão aprendendo aqui na escola, que vão ensinar, que vão ser a nova geração do circo.⁹³

⁹² Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

⁹³ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

Nos processos formativos desenvolvidos pela mestra, os corpos dos estudantes também funcionavam como um campo de memória, expressão e criação de saberes. Ao integrar esses saberes, a mestra cria um espaço de formação que “transflui”, aproximando-se da ideia de “transfluência”, de Nêgo Bispo e daquela de educação libertadora e crítica, defendida por Paulo Freire e por bell hooks. Essa concepção reflete que a educação deve ser fundamentada no encontro horizontal entre educadores e educandos. Freire (1987, p. 46) disserta sobre essa questão e escreve:

[...] o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os “argumentos de autoridade” já, não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente, autoridade, se necessita de estar sendo com as liberdades e não contra elas.

Na entrevista, Delisier relatou que, nesse processo de desenvolvimento de um novo saber, utilizava bonequinhos e uma fita para simular os movimentos corporais no tecido. Essa ação experimental realizada por ela, relaciona-se também ao conceito de Freire (1996), que compreende a unidade entre ação e reflexão na produção de conhecimento.

Delisier Rethy: Daí tive uma ideia. Igual aos sacos dos patins, eu tive a ideia de comprar uns bonequinhos, eu tinha uma estante e comprei uma fita bem comprida, e comecei a nivelar os bonequinhos. Fazia várias figuras com os bonequinhos e soltava. Daí eu via como acontecia, dependendo do movimento o bonequinho ficava preso, eu falava, hum...assim não dá porque ele fica preso, não sai...modificava, gente ele ta solto, é só pegar aqui no tecido. Eu fui treinando alguns truques que eu fazia na corda, daí desmanchava. Fazia com os bonequinhos os mesmos truques que fazia com a corda. Eu falava: do cristo (truque) vamos enrolar na cintura, vai desenrolar e vai cair no cristo de novo. Vou fazer tudo baixinho, porque se cair, cai sentado e não tem perigo. Então começava a fazer o experimento do bonequinho com os alunos. Muito baixinho o tecido. Se você fica preso no tecido, tira a perna pra cá, ficava preso de novo, põe a perna pra lá! Se você se enrolar várias vezes o tecido numa perna só, você vai ficar preso, não vai desenrolar. Aí eu ia fazendo com os alunos, e assim foram surgindo outros truques. Eu aprendi a corda com meu pai e minha mãe eu fui ensinando os mesmos truques no tecido, e assim foi indo.⁹⁴

Ao observar os bonecos, a mestra realizava um exercício baseado na experimentação e reconstruía sua compreensão sobre o movimento do corpo no tecido. Esse processo nos mostra uma aprendizagem em que o saber emerge da

⁹⁴ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

experiência e da vivência, tal como propõe Freire quando afirma que "a educação tem que partir da compreensão do mundo como ele é vivido" (Freire, 2003, p. 67).

Ao utilizar os bonequinhos para construir uma metodologia, Delisier nos mostra novamente uma dimensão pedagógica construída mediante um saber em movimento, a continuidade dos saberes ancestral-atual. Ermínia Silva (2011) também escreve sobre as mudanças, transformações e permanências que dão sentido ao movimento e confluência dessas sabedorias:

Ao longo de quase 300 anos de existência dessas artes, incontáveis vezes artistas, grupos, empresários, produtores, diretores, inventaram, transformaram, mudaram a forma de se fazer circo. Se analisarmos o cotidiano da produção circense nesses três séculos, vemos que os espetáculos e os números passaram por estéticas, configurações, incorporações tecnológicas tantas vezes, que é possível afirmar que os homens, mulheres e crianças que estiveram presentes na construção do circo, desde o final do século XVIII até hoje, independente do lugar e do modo como se deu a transmissão, mantiveram a característica da linguagem circense como um método pedagógico que se define em um processo de produção constante de saberes e fazeres (Silva, 2011, p. 12-21).

Ermínia nos fala sobre uma sabedoria circense que se define em um processo de produção constante de saberes e fazeres no corpo, na memória e na potência de adaptação e reconstrução. Essa adaptação e reconstrução relatada pela mestra Delisier, permite elaborar aproximações com a pedagogia freiriana, em que "ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção" (Freire, 2003, p. 47).

Ao conectar esses pensadores, encontramos uma proposta pedagógica enraizada na ancestralidade e conectada com a atualidade. As mestras, comprometidas com as experiências dos estudantes, vão criando espaços de aprendizagem que valorizam um saber orgânico e contínuo. Nêgo Bispo, comentando sobre um caso em sua comunidade, convoca para valorizar a continuidade dos saberes:

Em nossas comunidades, a sabedoria não é passada de uma vez para uma geração inteira. Meu tio Norberto Máximo, um de meus grandes mestres morreu em meu colo, passou-se em meu colo. Ele me convidou para dentro do quarto, mandou fechar a porta disse: "Olhe, meu filho, eu não tive filhos meus, mas criei muitos filhos. Comi e dei de comer". E começou a chorar. Perguntei a ele por que chorava, e ele respondeu: "Estou chorando porque lhe ensinei tudo o que sabia, mas eu não sabia tudo o que queria lhe ensinar. Passe tudo o que lhe ensinei para os outros. Não deixe esse saber morrer". Ele disse isso para mim, mas também deve ter dito para muitas outras pessoas. O nosso saber é vivo (Silva, 2019, p. 34).

A continuidade dos saberes é fundamental para que haja a valorização de uma cultura, dos seus modos de produção, de vida e de conhecimento. Para Santos (2019), o saber não está presente somente nos livros ou no ambiente escolar formal, mas se encontra nos gestos cotidianos, nas práticas coletivas, nas experiências vividas e nas relações entre as gerações.

Esse processo de atualização e de continuidade dos saberes, potencializa os encontros entre o passado e o presente, mantendo vivos os saberes intergeracionais. Essas fontes legítimas de conhecimento aparecem como uma prática de resistência, de memória e de futuro, em que o passado é presente e reavivado para o futuro. A mestra Delisier comenta sobre parte dessa experiência com os estudantes da ENCLO:

Delisier Rethy: O tecido, eu vi a primeira vez no Circo de Soleil, mas eu queria ver se eu conseguia modificar fazer o truque e modificar, e deu certo! Eu desenvolvi a minha técnica na ENCLO. Porque quando eu ensinava para os alunos e eu faço isso até hoje, eu falo, aquilo que você fez, que você aprendeu, passa para o outro, passa pra outra pessoa, para você ver se sabe o que está fazendo. Eu falo: agora você é quem vai explicar para o outro aluno o que ele tem que fazer. Eu faço assim: eu ensino tudo pra eles, aquele aluno que eu sei que já sabe fazer direitinho, eu falo pra ele passar para o outro tudo o que ele fez, pra ver o que esse aluno sabe o que está fazendo. Além dele fazer com o próprio corpo, ela vai ensinar, fazer o passo-a-passo do que ele fez. E eu fico escutando, se tem alguma coisa que o estudante fala errado, eu fico do lado e ajudo a corrigir. Eu faço isso com todas as modalidades que eu ensino, na corda, no trapézio, no tecido...peço pra passar para o outro tudo o que fez. Por exemplo: passa por baixo das costas e rola na cintura. Eu digo não, pensa como você fez! passa por trás, da meia volta na cintura, enrola na perna duas vezes, passa pelas costas na mão direita e segura. E, assim, vão aprendendo, eu aprendi assim também, meus pais me ensinaram assim e agora essa nova geração é que vai ensinar.⁹⁵

Ao descrever parte do seu processo de ensino na ENCLO, ela demonstra a valorização da continuidade e nos mostra como a sua prática de ensino, está elaborada em conjunto com uma construção coletiva do saber, em que ensinar e aprender torna-se necessário.

Essa prática pedagógica realizada por Delisier é uma expressão da “transfluência” citada por Nêgo Bispo, pois é resultante de um saber herdado e vivenciado no centro de uma tradição familiar circense, e “transfluído e transformado” para o presente. Quando a mestra diz “meus pais me ensinaram assim”, observamos que esse saber está em circulação entre gerações, e quando complementa “agora

⁹⁵ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

essa nova geração é que vai ensinar”, vemos o “começo-meio-começo”, adaptando-se aos processos do presente sem perder sua força ancestral.

O processo de continuidade do saber se faz presente no pensamento de Paulo Freire, que reconhece o conhecimento construído na troca entre os sujeitos. Quando a mestra, em seu relato, diz: “passa para o outro, passa pra outra pessoa, para você ver se sabe o que está fazendo”, ela propõe um exercício de reflexão sobre a própria prática.

Do mesmo modo, quando ela comenta “eu fico do lado e ajudo a corrigir”, remete-nos ao pensamento de bell hooks, que entende o ensino como um ato de afeto, presença e escuta. Ensinar, para hooks, é um gesto que exige responsabilidade ética com o outro. Percebemos essa prática no modo como a mestra desenvolve o seu trabalho na ENCLO.

A pesquisadora Maria Clara Lemos dos Santos foi aluna de Delisier na ENCLO, quando ainda era Escola Nacional de Circo. Ela escreveu, em sua dissertação de mestrado, sobre a experiência de aprender com uma mestra, que ensinava com “transferência positiva de aprendizagem”. Em sua reflexão, ela comenta:

Em 1997, a Escola Nacional de Circo promoveu o evento Universidade do Circo, refletindo o investimento da Alliance Française na promoção do Le Nouveau Cirque (o Novo Circo). Participante do evento, Gérard Fasoli (França) ministrou oficinas de Tecido. Esta série de acontecimentos fortaleceu a presença do Tecido no país. Maria Delisier Rethy, apesar de não ter vivenciado o Tecido em sua época de picadeiro, começou a ensinar esse “novo” aparelho na Escola Nacional de Circo e a coreografar e dirigir números de Tecido acrobático com tanta habilidade que se tornou referência para essa modalidade, um caso exemplar de transferência positiva de aprendizagem, em que a influência de experiências anteriores “em uma tarefa inicial é benéfica à atividade de uma segunda tarefa”. Ela ensina baseando-se em seus conhecimentos anteriores sobre outros aparelhos aéreos, como Bambu, Corda Simples, Corda em dupla (Santos, 2006, p. 49).

A pesquisadora escreve sobre Delisier ter a capacidade de ensinar a partir de conhecimentos anteriores, adaptando-os e transformando-os em novos saberes. Essa reflexão nos aproxima ainda mais do pensamento desenvolvido por Nêgo Bispo, sobre os saberes ancestrais. A relação “começo-meio-começo”, como um movimento contínuo de saberes, torna-se ainda mais abrangente quando integramos a uma pedagogia de caráter holístico e emancipador, como defendida por hooks (2013) e Freire (1994), na qual o ensino é um ato de liberdade, que considera a totalidade do ser, reconhecendo suas subjetividades e suas histórias.

Esse processo de aprendizagem é mais fácil para aqueles de nós que ensinam e que também acreditam que há um aspecto sagrado em nossa vocação; que acreditam que nosso trabalho não é apenas compartilhar informações, mas compartilhar o crescimento intelectual e espiritual de nossos alunos. Ensinar de maneira que respeite e cuide das almas de nossos alunos é essencial se quisermos fornecer as condições necessárias onde a aprendizagem possa começar de forma mais profunda e íntima. (Freire, 1994, p. 13).

Delisier Rethy, em entrevista para Patrick Nogueira (2024), explicou sobre seu processo de ensino-aprendizagem para estudantes de trapézio na ENCLO. Ela relata que, para aprender a ter equilíbrio, é preciso sentir. Com esse princípio, ela orienta a forma como o aprendizado é conduzido: segurar o aluno ou a aluna na parada de mão até que consiga perceber o próprio eixo, marcar o chão para orientar a construção de movimentos como a envergada (ponte), repetir até que o corpo memorize o gesto. Delisier comenta:

Porque cada um é cada um, porque você não pode chegar na pessoa que nunca virou de cabeça para baixo, botar a mão dele no chão e deixar ele se equilibrar. - Estica os braços, eu vou te segurar. Não caia para cá nem para lá, eu não vou deixar você cair, aí você fica equilibrando ele, até que você sentia, quando ele ia um pouquinho para lá você deixava, depois que ele aprender a equilibrar, aí o que eu posso mandar ele vir para cá, ele porque ele já sabe onde estão as pernas (...). Eu tive o caminho certo, sempre tive resultado, era uma troca, sentia uma troca, eu sentia que era ali. Vamos fazer uma envergada: a ponte. Então a gente ia e colocava ele na posição correta, do jeito que ele sentiu, que ele ia ir, se segurado, ele é mais longe, você deixava, vem de volta, daí falava: Onde você colocou as mãos, coloca no mesmo lugar, era mais para cá um pouquinho, segurando ele e ele saía, e ela via as marquinhos no chão, a gente colocava a marca, para botar na mão no mesmo lugar, você tem que cair mais para cá, pode ir para lá, ele ia certinho, você tem que olhar para as mãos e descer certinho, naquela marca, mas já botava a mão mais para cá (Nogueira, 2024, p. 73).

Essa metodologia valoriza o tempo de cada estudante, e aposta na construção da prática com autonomia. Mais do que ensinar uma técnica, trata-se de oferecer condições para que o aluno e a aluna descubram como o próprio corpo funciona. É uma troca constante entre quem ensina e quem aprende, baseada na observação e na escuta sempre atenta entre a mestra e os/as estudantes.

Figura 57 - Delisier Rethy com a aluna na ENCLO.



Fonte: acervo pessoal de Delisier Rethy, 2010.
Legenda: Delisier Rethy com a aluna Bruma Saboya
em número de aéreo na ENCLO.

O mesmo podemos dizer a cerca das experiências da mestra Neide Silva. Ela relatou várias experiências pedagógicas que se aproximam dos saberes e práticas da mestra Delisier. Abaixo destaco um relato da mestra Neide Silva sobre o ensino das artes circenses na cidade de Dias d'Ávila, localizada próximo a Salvador, no estado da Bahia.

Após sua saída da Escola Picolino, ela começou a trabalhar na ONG Educa a Vida, na cidade onde morava. A estrutura da instituição, comparada à da Escola Picolino, era bem precária, mas, mesmo sem condições materiais e espaciais, a mestra deu continuidade ao ensino das artes do circo.

Neide Silva: Depois que eu saí da Picolino, eu fui trabalhar numa ONG em Dias d'Ávila e lá não tinha nada, a gente botava só um tapete, um tapetinho de carpete, pras crianças não machucar a coluna e não ficar só no cimento. Tinha um monociclo que foi comprado na mão do Zé Maria. Eu fiquei três anos trabalhando lá, e fazia tudo sozinha. E aí a gente fazia as aulas de contorção na frente do colégio, num espaço que a gente organizava. Lá não tinha professor de monociclo e tinha um menino que queria aprender, eu nunca andei de monociclo, mas botei uma corda pra ele ficar segurando. Ele segurava a corda pra subir no monociclo, ele segurava na corda de um lado e eu segurava a mão dele do outro lado. Quando ele se sentia seguro, eu soltava a mão e tinha corda na extensão toda, se ele se desequilibrava, segurava na corda e não caía. E funcionou, porque se ele não tivesse onde segurar, como é que ele ia sentar se nunca sentou num monociclo pra se equilibrar, né? E foram três anos ensinando dessa forma e no tapetão de carpete.⁹⁶

O relato dessa experiência na ONG de Dias d'Ávila nos revela a “transfluência” dos saberes circenses desenvolvidos pela mestra Neide Silva. Mesmo sem um espaço adequado para realizar suas aulas, ela conseguia se adaptar para ensinar a partir das suas possibilidades, construindo, dessa forma, potencialidades para o ensino dos saberes circenses. A mestra desenvolvia a sua pedagogia se reinventando constantemente.

“Quando você compartilha o saber, o saber só cresce, é como as águas que confluenciam. Quando um rio encontra outro rio, ele não deixa de ser um rio, ele passa a ser um rio maior” (Santos, 2023, p. 15). Essa reflexão se aproxima do tipo de ensino dos saberes praticados pela mestra Neide durante o seu trabalho na ONG. No relato da cena do estudante aprendendo a arte do monociclo com o auxílio de uma corda e da sua própria mão, vemos a construção de uma rede de confiança, na qual a corda remete a uma segurança material e subjetiva.

Essa prática, vivenciada pela mestra, aproxima-se das reflexões de bell hooks (2013) quando pensa numa educação centrada no sujeito, que reconhece o contexto,

⁹⁶ Entrevista realizada em plataforma online no dia 10 de novembro de 2023. A entrevista pode ser consultada no Apêndice E, deste trabalho.

a vulnerabilidade e a necessidade de suporte emocional e físico para que o aprendizado aconteça.

A sala de aula, com todas as suas limitações, continua sendo um local de possibilidade. Nesse campo de possibilidade temos a oportunidade de trabalhar por liberdade, de demandar de nós mesmos e de nossos companheiros uma abertura de mente e de coração que nos permita encarar a realidade mesmo quando dói” (hooks, 2013, p. 214).

Ao se adaptar e ensinar com os recursos que estavam disponíveis, a mestra revela a “transfluência” de seu saber, pois adapta o seu conhecimento às condições da realidade, sem perder a essência da sua sabedoria. Sua vivência, marcada pela itinerância no nordeste brasileiro e pelos diversos aprendizados que acessou ao longo de sua trajetória circense, confere não apenas a adaptabilidade, mas uma ética e uma resiliência em continuar ensinando seus saberes.

Figura 58 - Neide Silva ensinando contorção.



Fonte: acervo pessoal de Neide Silva, [20--].
 Legenda: Neide Silva ensinando contorção para aluna
 na Escola Picolino em Salvador/BA.

Antônio Bispo dos Santos (2021), propõe que “transfluir” também é a capacidade de transformar saberes herdados para contextos novos, adaptando-se e resistindo. Ao ensinar contorção no cimento, utilizando apenas um tapete para a proteção dos corpos dos/das estudantes, e ao utilizar da corda para ensinar a arte do monociclo, a mestra demonstra um saber generoso e afetivo, no qual “Ensinar é um

ato de amor e de generosidade. Não se trata apenas de transmitir informação, mas de criar um espaço onde o outro possa florescer.” (hooks, 2013, p. 21).

Do mesmo modo, podemos citar a mestra Amercy Marrocos que, em seus relatos para esta pesquisa, mostra, em muitos momentos, a construção de uma pedagogia circense que foi se modificando e se adaptando de acordo com as necessidades dos alunos e alunas. Quando trabalhou no projeto “Enturmado”, realizado em comunidades com vulnerabilidades sociais na cidade de São Paulo, ela relatou uma experiência significativa com muitas aproximações aos pensamentos pedagógicos que foram relacionados neste capítulo. A mestra nos conta:

Amercy Marrocos: Teve uma vez que teve uma enchente grande no bairro onde o projeto estava acontecendo, e a gente ia buscar as crianças e colocava no circo até a água baixar. Tinha uma menina no projeto, que era bem difícil e eu falei pra ela que na escola ela tinha que se comportar, e daí ela pegou implicância comigo. Eu pensei: meu Deus, será que eu tô errada, num sei... daí numa dessas enchentes, eu fui lá no barraco dela porque tava caindo o barraco que ela morava por causa da enchente. Peguei essa menina, trouxe pro circo, peguei um cobertor e cobri essa mocinha. Quando eu cobri, ela olhou pra mim e falou: “a Senhora está me cobrindo?”; “claro que eu tô te cobrindo, você precisa se secar, está frio”. Ela me olhou com outros olhos. Depois que passou tudo, eu falei: “vou colocar essa menina pra trabalhar no espetáculo”. Ela não tinha jeito pra nada, não fazia nada... Eu disse vem cá, você vai comandar o aquecimento. Você faz o aquecimento com as crianças? Ela abriu os olhos e disse: “claro que eu faço!” E foi fazer! Nesse dia, quando acabou o espetáculo ela me falou: “eu amo você!”. Eu chorei!⁹⁷

No relato da mestra Amercy, o ato de cobrir o corpo molhado da aluna em meio à enchente ultrapassa a dimensão técnica do ensino e reflete o que bell hooks (2013) chama de “ensinar como ato de amor”, no qual o vínculo afetivo é constitutivo do processo de aprendizagem. A mestra, ao perceber a vulnerabilidade da estudante, responde com empatia e presença, criando um campo de confiança no qual a aluna pôde se ver como parte do projeto.

Esse gesto se aproxima do pensamento pedagógico de Paulo Freire, quando afirmava que “Nenhuma formação docente verdadeira pode fazer-se alheada, de um lado, do exercício da criticidade que implica a promoção da curiosidade ingênua à curiosidade epistemológica, e do outro, sem o reconhecimento do valor das emoções, da sensibilidade, da afetividade” (Freire, 1996, p. 20). Para o autor, o educador não pode ensinar sem desenvolver a capacidade afetiva. Ao convidar a aluna a conduzir

⁹⁷ Entrevista concedida em 20 de novembro de 2023, por meio de plataforma de videoconferência. A entrevista pode ser consultada no Apêndice C, deste trabalho.

o aquecimento do grupo, mesmo sem “jeito” para nenhuma atividade, a mestra reafirma a potência daquele corpo e a aluna constrói um lugar de reconhecimento e de pertencimento.

Figura 59 - Amercy Marrocos ensinando na APAC.



Fonte: acervo pessoal de Amercy Marrocos, 1979.

Legenda: Amercy Marrocos ensinando contorção na APAC
embaixo da arquibancada do Pacaembu.

Antônio Bispo dos Santos (2021) também nos ajuda a compreender como esse saber vivo e ancestral, que está enraizado nas experiências e vivências da mestra, contribui para que ela atue a partir de sua memória, de sua escuta e de seus modos de fazer que foram aprendidos nos picadeiros, nas lonas, na Academia Piolin e nos

projetos sociais. Assim como a mestra Delisier Rethy, as mestras Neide Silva e Amercy Marrocos também ensinava por gestos, por observação e por experimentação. A pedagogia circense dessas mestras se constrói a partir da experiência e da percepção corporal, um processo de ensino que passa pelo sentir, pelo acompanhamento próximo e pelo contato direto com o corpo em prática.

6.1 As mestras e a fazer contínuo das sabedorias

Em dezembro de 2024, tive a oportunidade de conhecer a mestra Delisier Rethy pessoalmente e conversar, acessar fotografias, recortes de jornais e documentos guardados com muito afeto e por muitos anos. Nessa visita de dois dias, pude ver a mestra em ação, ensinando tecido para Alice Casati Amarante e Tânia Lima, duas alunas que participavam do *Projeto de Reciclagem*⁹⁸ da ENCLO. Elas já tinham familiaridade com essa arte e estavam na escola reciclando os seus saberes sobre o tecido. Com muita disponibilidade, relataram uma parte das suas vivências com a mestra Delisier na ENCLO, e contaram sobre o quanto essa experiência modificou a maneira com que elas trabalhavam a arte do tecido. Alice Casati Amarante fala sobre a sua experiência e sobre o quanto aprender com uma mestra do circo tradicional ampliou os seus conhecimentos, potencializando ainda mais esse saber:

Alice Casati: Eu sou aluna da Delisier, tô fazendo residência artística da Enclo 2024. Eu não conhecia a Delisier pessoalmente, mas ela é uma entidade, né? Então, assim, já tinha visto muitos vídeos, muita gente falando dela. O meu pai foi aluno dela, inclusive, mas pessoalmente, assim, eu nunca tinha trocado com ela, meu pai é Alberto Amarante de Almeida Magalhães, o nome artístico é Alberto Magalhães. Eu tenho achado muito interessante porque ela tem uma metodologia muito diferente do que eu tô acostumada. Como ela é do circo tradicional, ela puxa a gente, ela vai até onde ela sabe que a gente consegue e, às vezes, ela fala para você fazer uns “truques” que você fica tipo, meu Deus, eu? Eu nunca conseguia fazer isso! E ela vai, ela acredita e é muito interessante até pensando na perspectiva do corpo

⁹⁸ O Programa “Reciclagem” da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO) tem por objetivo promover o acesso às atividades realizadas pela ENCLO, a difusão da cultura e das artes do circo. Propõe incentivar o aprimoramento/atualização profissional de artistas circenses, a pesquisa técnica nas Artes do Circo; proporcionar aos artistas a possibilidade de utilização de um espaço adequado para o desenvolvimento das modalidades solicitadas e proporcionar à comunidade do circo práticas e experiências, que interajam com as diferentes vertentes desta arte milenar. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2022/chamamento-publico-para-o-programa-de-reciclagem-escola-nacional-de-circo-luiz-olimecha-enclo-2022/funarte-regulamento-reciclagem-enclo-corrigido-260422.pdf>.

feminino. Porque a maioria dos professores, acho que professor de circo tradicional, o único professor que eu já tive, foi um professor homem. É diferente, né? Tipo, acho que o professor homem coloca a gente muito num lugar mais vulnerável. Ai, ela pode se machucar, tem que tomar cuidado, botar lonja, não sei o quê... e a Delisier foi a primeira professora assim, tipo, não é a primeira eu já tive outras experiências, mas no nível dela, porque ela nunca entrou em questão tipo, não, você é mulher, você não vai ter força... ela sempre bota assim: vai faz, você consegue! Sabe...Eu tenho a sensação de que ela vai para um lugar muito, tipo assim, ela dá as orientações muito precisas, de coisas a mão para pegar aqui, a outra mão ali, mas eu sinto que ela deixa muito para o seu corpo entender o caminho, descobrir o seu caminho. E aí já me vem muita coisa do circo tradicional que, por muito tempo não tinha no circo, acho que no geral, no circo tradicional, não teve muito um estudo de física, de anatomia, e a galera ia aprendendo tudo na marra, assim, fazendo, aprendendo, vendo... Ah, o meu pai faz isso...então é possível fazer, eu vou descobrir como faz! Então, eu vejo um pouco isso nela, ela coloca o nosso corpo para se desafiar! Vai lá, ache o caminho! Eu te dou essas orientações que são importantes! Mas ela não facilita o nosso trabalho, ela não faz por nós! Ela dá autonomia. Tem alguns professores que priorizam os truques e às vezes fica demais na fala e deixa a gente executar menos. Ela tem muita vontade de dar aula, né? Tipo, às vezes você fica treinando qualquer outra coisa, que nem é da modalidade dela, ela chega em você com um olhinho assim, brilha, o olho dela ta sempre brilhando, uma vontade de estar ensinando!⁹⁹

Alice compartilhou um relato atravessado pela experiência de ser ensinada por uma mestra do circo tradicional. Mesmo antes de conhecê-la pessoalmente, a aluna reconhecia Delisier como uma "entidade", cuja presença e saber são amplamente conhecidos e reverenciados no meio circense. Em sua fala, ela cita que seu pai também foi aluno de Delisier, demonstrando que a pedagogia circense desenvolvida pela mestra está em constante circulação, com “começo-meio-começo” (Santos, 2019) e ultrapassa o tempo linear da escola.

Ela comenta sobre a metodologia de Delisier, e nos revela uma prática educativa que acredita no corpo do outro: "ela vai, ela acredita", ao comentar sobre a forma como a mestra a encoraja a realizar movimentos que ela nem imaginava serem possíveis. Delisier confia na capacidade de sua aluna e rompe com uma lógica de fragilização do corpo feminino, muitas vezes uma prática comum em ambientes tradicionalmente dominados por homens.

A mestra demonstra, através de sua pedagogia, uma dimensão ampla em relação às questões sobre o gênero feminino, que para ela não é limitador, ao contrário, ela incentiva e impulsiona a aluna para explorar suas potencialidades. Essa prática dialoga diretamente com a proposta de educação como prática da

⁹⁹ Entrevista realizada na ENCLO no dia 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice H, deste trabalho.

liberdade, de bell hooks, que defende uma pedagogia do encorajamento, da escuta e da potência afirmativa.

Os professores [e as professoras] progressistas que trabalham para transformar o currículo de tal modo que ele não reforce os sistemas de dominação nem reflita mais nenhuma parcialidade são, em geral, os indivíduos mais dispostos a correr os riscos acarretados pela pedagogia engajada e a fazer de sua prática de ensino um foco de resistência. (hooks, 2017, p. 36).

Tânia Lima também relata sobre a sua vivência na ENCLO e sobre como a reciclagem com a mestra Delisier foi desafiadora e essencial para expandir os seus conhecimentos sobre a arte circense, principalmente em relação ao tecido:

Tânia Lima: Eu não conhecia a Delisier pessoalmente, mas ouvi muito falar dela antes de vir, e quando eu cheguei aqui, que eu descobri que ela seria a minha professora, foi assim... Uau, voar literalmente! É bem desafiador porque a bichinha é brava, mas num sentido assim muito gostoso da palavra... então foi um aprendizado, está sendo né? Um aprendizado surreal. E o mais interessante é que ela consegue ler o nosso corpo antes mesmo de nós vermos. Ela olha para você e fala sobre e você vai fazer esse truque. E daí a gente entra em pânico (risos), só que ela já viu que nós temos o potencial para executar esse truque. Mesmo a gente não acreditando, ela sabe que é possível...aconteceu comigo na primeira semana de aula, foi a mais desafiadora porque era uma linguagem nova para mim também. Ela só explica através da fala. Ela falava: Você agora sobe de novo, ainda não tá bom, de novo... ela me fez subir umas sete vezes...e todo mundo começou a ficar assim meio com medo, mas como eu também gosto de um desafio, eu pensei eu não vou arriar eu vou fazer até eu conseguir. Ela persistiu comigo e deu certo, né? Quando eu conseguia executar, foi uma vitória para todos nós, né? Então, assim, ela acredita! Mesmo ela sendo mais rígida, é uma rigidez com muito amor por trás, então ela não deixa você desistir antes de você estar quase no teu limite. E depois vem um abraço no final, né? Não é só dureza não, tem muito amor. O circo tradicional e o circo contemporâneo, se conversam, né? Eu estou no circo há dois anos então, eu sou muito nova no circo, eu não tenho muitas outras referências. Mas eu achei bem interessante, porque mesmo ela usando só a oralidade, ela é muito precisa, então, às vezes, o nosso cérebro demora para entender a linguagem, mas quando você consegue entender aí é muito fácil, porque ela fala sobe, vira, e o nosso corpo já entende o caminho, então foi desafiador, foi, porém quando as duas linhas se conectam a evolução é muito rápida, muito rápida! Foi impressionante! Uma outra coisa que ela frisa muito, é você poder encontrar o teu caminho, porém a limpeza dos movimentos é essencial, e ela pega muito nisso, para mim essas coisas são muito importantes. Ela é a melhor “profe” porque já é uma coisa naturalmente minha e às vezes a gente acaba esquecendo, né? Ela já fala. O joelho não esticou, ela fala do jeitinho dela, que a gente sabe que é com muito carinho e a gente acaba tendo umas linhas mais limpas. Sim, a gente acaba se observando. Conseguimos também ver a diferença entre nós da primeira semana e agora estando já quase no final da residência uma diferença gritante. Nossa, a gente ficaria o dia todo né falando, porque é muito conhecimento e eu vou só acrescentar mais uma coisa, tem professores, já conheci outros professores não só do circo, mais da dança também, que às vezes seguram muito o conhecimento para si, e passa só até certo ponto as informações... Ela não, ela quer entregar pra você

o máximo possível e ela entrega mesmo, porque ela quer que você chegue no ápice do teu ápice. E isso é muito valioso, assim, alguém que quer realmente transmitir, vai viver para sempre, né? Tem outra coisa...se você não tá afim, tá meio ali na “preguicinha”, ela não vem tipo te puxando... ela falou assim pra gente esses dias: vocês são residentes, residentes já são profissionais, eu não vou falar para vocês subirem no tecido, o aparelho está aí, eu estou aqui disposta, depende de vocês! Daí, dá uma liga na gente, e a gente vai pulando no tecido o tempo todo, né? Porque é isso, não sei quando que eu vou ter uma outra oportunidade para estar com uma mestra dessas, então o que eu puder absorver, vou absorver!¹⁰⁰

As duas alunas relatam que a mestra Delisier, por meio da oralidade, desenvolve sua prática pedagógica reconhecendo a importância do apuro artístico. Em ambos os relatos, as alunas evidenciam o potencial da transmissão oral e da vivência corporal, nos quais os conhecimentos são acionados por comandos que só fazem sentido quando ativados no corpo e na prática.

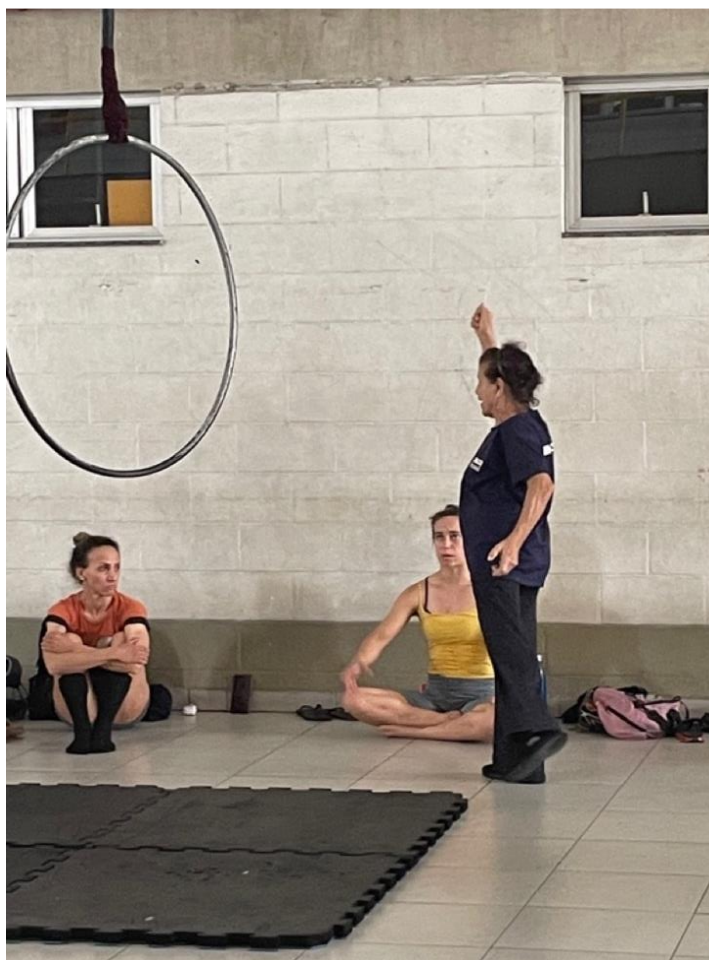
Tânia, ao relatar que Delisier ensina pela oralidade: “ela fala: sobe, vira, e o nosso corpo já entende o caminho”, a aproximação da noção de “transfluência”, refletida por Nêgo Bispo, fica ainda mais evidente. No relato das alunas, podemos ver um saber que é transmitido de forma fluida. Delisier é descrita como uma mestra que “consegue ler o nosso corpo antes mesmo de nós vermos”, demonstrando um saber construído no tempo da vivência, da experiência.

Transfluência é o que nos move como rio. Um rio não precisa fazer curva, ele faz. Porque o território tem seus modos, seus limites, suas forças, suas expressões. O rio é transfluente. A escola é a instituição da linha reta. Mas a vida não é reta. A vida é transfluente (Santos, 2021, p. 63).

A mestra transmite seu saber ensinando que o processo de aprendizagem não é pré-definido, nem totalmente racionalizado, mas construído na travessia, nos erros, nas tentativas, nas descobertas feitas em movimento, no fazer contínuo. Nesse sentido, o ensino de Delisier é profundamente transfluente: flui entre corpos, gerações, gestos e afetos. Ela convoca as alunas a buscarem as respostas criativas com o corpo: “ela deixa muito para o seu corpo entender o caminho, descobrir o seu caminho”.

¹⁰⁰ Entrevista realizada na ENCLO no dia 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice H, deste trabalho.

Figura 60 - Delisier Rethy na ENCLO.



Fonte: elaborado pela autora, 2024.
Legenda: Delisier Rethy (em pé) com as alunas
Tânia Lima (à esquerda) e Alice Amarante (à direita)
no Programa de Reciclagem da ENCLO.

Tanto Alice Amarante quanto Tânia Lima mencionam que tiveram momentos “desafiadores”, mas o relato não vem acompanhado de uma crítica, mas é uma expressão de abertura para um saber maior, no qual a relação ensino-aprendizagem está fundada na confiança, na valorização do saber: a “limpeza dos movimentos”, a atenção a detalhes como “o joelho não esticou”, destacado por Tânia Lima, que expressa uma atenção à precisão.

A mestra aproxima e dialoga com bell hooks (2013, p. 20) “ensinar é um ato de amor que exige coragem, compromisso e abertura para o crescimento de quem ensina e de quem aprende”. Delisier transmite toda a sua sabedoria, rompendo com uma lógica hierárquica do saber e se aproxima ainda mais da ideia de partilha ancestral e comunitária, “ela quer entregar para você o máximo possível” (Lima, 2024).

Sua pedagogia convoca à autonomia: “você são residentes, residentes já são profissionais” e ela aposta na potência das alunas. Essa relação que ecoa na educação libertadora proposta por Freire (2011, p. 24), na qual “ensinar não é transferir conhecimento”, mas exercer “um ato de amor e, por isso, um ato de coragem”, essa reflexão aparece no relato de Tânia, que repete sete vezes um mesmo movimento até conseguir realizá-lo: “ela persistiu comigo e deu certo”.

Essa pedagogia viva e incorporada especialmente na valorização da autonomia, como destacado pelas alunas, demonstra que Delisier não facilita o processo, mas também não retira das estudantes a responsabilidade sobre o próprio aprendizado: “ela não faz por nós”. Desse modo, a mestra ensina pela ação, pelo exemplo, pela confiança, e por um olhar que “está sempre brilhando, uma vontade assim, de estar ensinando”. Esse brilho é refletido no depoimento da mestra Delisier Rethy quando nos fala sobre a escola, sobre ensinar:

Delisier Rethy: A escola pra mim é o mesmo sentimento de quando eu estava no circo! Hoje eu já não faço mais, eu passo. Pra mim vida e arte é uma coisa só! O que eu passo pra elas, eu passo com um sentimento tão forte, que as vezes eu falo pouco e vou sentindo o movimento delas dentro de mim. Hoje como eu não trabalho mais no circo, eu passo a minha arte, que eu acho que é maravilhosa a arte circense, e passo com muito amor, com muito carinho...que pra mim é tudo, é minha felicidade, são 42 dois anos ensinando. O que eu não sabia, eu aprendi!¹⁰¹

¹⁰¹ Entrevista realizada na ENCLO nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024. A entrevista pode ser consultada no Apêndice D, deste trabalho.

Figura 61 - Mestra Delisier Rethy orientando alunas na ENCLO.



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Legenda: Delisier Rethy (em pé) orientando as performances das alunas Tânia Lima e Alice Amarante para apresentação no doble tecido.

As mestras Amercy, Delisier e Neide, a partir das suas práticas e dos saberes transmitidos pelos antepassados, construíram uma pedagogia circense que estabelece a troca e a continuidade. Elas não ensinaram somente técnicas, mas construíram um processo de ensino-aprendizagem enraizadas em seus corpos, em suas histórias e nas trajetórias vividas no circo de lona itinerante.

Em seus processos pedagógicos, dialogaram com outros corpos, respeitando o tempo de cada aluno e aluna, promovendo uma formação que apostava na autonomia como eixo dessa relação entre professor e estudante. bell hooks, quando propõe uma educação como prática da liberdade, orienta a reconhecer a afetividade política das mestras. Quando Amercy Marrocos acredita no potencial da aluna no Projeto Enturmando, Delisier Rethy constrói uma didática a partir de pequenos bonecos para entender a arte do tecido e ensinar na ENCLO, e Neide Silva cria adaptações para promover o ensino da arte circense na ONG em Dias d'Ávila, encontramos nessas ações processos pedagógicos construídos por intermédio da ancestralidade, da continuidade e da adaptação.

Essas mestras, ao ensinarem a arte circense nas escolas onde trabalharam e ainda trabalham, realizaram atualizações e transformações dos saberes ancestrais,

ensinando e aprendendo continuamente. Em seus processos de ensino-aprendizagem, estavam presentes as sabedorias que nasceram da serragem, do picadeiro, da lona e da itinerância. Elas construíram suas metodologias através das experiências coletivas e individuais, das sabedorias ancestrais e da paixão pela arte circense.

Mamari (2023) escreve que esse fazer, característico do modo circense de viver e o caráter comunitário dos modos de aprendizagem e de trabalho do circo-família “são um compromisso com seu mundo e com tudo o que nele estava envolvido” (Silva, 2009, p. 94). A pesquisadora ao escrever sobre a continuidade circense, reflete sobre a perpetuação desses saberes e a organização em comunidade:

[...] a realização das tarefas cotidianas visava a manutenção do circo e da família, e sua função ia além da produção de um bom espetáculo. Essa organização em comunidade contribuía para a perpetuação de um saber que implicava não somente o domínio das mais variadas disciplinas circenses, como o de diversas linguagens artísticas: a dança, o teatro e a música, por exemplo. Às habilidades necessárias para fazer os próprios figurinos, os adereços e a maquiagem, somavam-se o manejo técnico para armar e desarmar a lona, vender alimentos durante o espetáculo e, ainda, garantir que estes saberes fossem levados adiante (Mamari, 2023, p.168).

As pedagogias desenvolvidas pelas mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva podem ser entendidas como contínuas, por apresentarem uma lógica circular que retorna ao ponto de partida num “começo-meio-começo” (Santos, 2021, p. 5) e que se move em círculo, numa perspectiva de tempo e saber que não termina, mas se transforma e recomeça, gerando uma continuidade vital e comunitária. Elas são mestras da experiência vivida e partilhada, que não separa quem ensina de quem aprende, porque estão em movimento e em criação contínua com o mundo.

Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros. Busca esperançosa também. Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro (Freire, 1987, p. 39).

Elas inventaram caminhos onde muitas vezes não havia estrada, abrindo espaço para novos começos, desafios e experimentações. Os saberes ensinados por elas foram construídos com fluidez, por meio da continuidade circense. São mestras

que reconhecem a sabedoria nos corpos, nas memórias e nas práticas vividas. O picadeiro, a lona e a estrada tornam-se confluente e, assim, a aprendizagem se faz também em continuidade, em paixão e em liberdade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS



7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo que se move, um dia comove, depois promove o que já não move mais.

Alice Ruiz

Chego ao final desta tese e, ao olhar para o percurso trilhado, percebo não somente o quanto este trabalho se modificou ao longo do tempo, mas também o quanto ele me transformou enquanto pesquisadora e artista. Desde o início do projeto até este momento, foram muitos os materiais levantados, as leituras atravessadas, as escutas atentas, as trocas ativas e profundamente afetivas com tantas pessoas que generosamente compartilharam suas histórias e saberes. Escrever foi como caminhar por caminhos sinuosos e, por vezes, imprevisíveis, num vaivém constante entre revisões, retomadas e atualizações de olhares e contextos que se redesenhavam a cada passo.

Essas considerações finais não pretendem encerrar a pesquisa com uma conclusão definitiva ou fechada. Ao contrário, elas se abrem para a percepção de que ainda há muito a ser investigado, que outros materiais, narrativas e vozes poderiam ser incorporados para ampliar a compreensão sobre os saberes construídos e transmitidos pelas mestras circenses nas escolas de circo. Configura-se como um ponto de chegada que, ao mesmo tempo, anuncia-se como ponto de partida para novos movimentos, perguntas e possibilidades de pesquisa, num constante “começo-meio-começo” (Santos, 2019).

Ao perguntar inicialmente se a investigação de referenciais femininos no universo do circo teria relevância para os estudos sobre os saberes e as pedagogias circenses, percebi que essa questão abria um campo para outros sentidos. Assim, uma série de outras indagações foi se desdobrando e ampliando o percurso desta pesquisa. Como a formação circense no Brasil se desenvolveu a partir da introdução das escolas de circo? Quais as confluências entre os saberes circenses ancestrais e os atuais? Como as pedagogias circenses foram desenvolvidas pelas mestras que lecionaram nas primeiras escolas de circo no Brasil?

Nesse sentido, busquei expressar, no início desta escrita, a relevância das primeiras escolas de circo e de três mestras que realizaram importantes contribuições para a formação circense no Brasil e que continuam, na atualidade, cada uma ao seu modo, realizando colaborações significativas para o circo brasileiro. Dessa forma,

procurei fundamentar os elementos de análise e contextualizá-los ao universo da pedagogia e busquei conceitos sobre pedagogia, ancestralidade e tradição oral. Esses, conferiram sustentação para um aprofundamento acerca dos saberes circenses, principalmente aqueles realizados pelas mestras pesquisadas.

Refletimos sobre a busca pelas dimensões éticas e estéticas que levaram artistas, famílias e pessoas amantes do circo a introduzir a fundação das escolas de circo no Brasil. Procuramos demonstrar a importância dos processos formativos que foram fomentados e que têm uma relevância ímpar para a continuidade desses saberes. Ainda buscamos entender como as primeiras escolas de circo fomentaram outras instituições e o ensino das artes circenses na atualidade, a fim de registrarmos sua relevância para o ensino dessa arte no Brasil.

As reflexões propostas apontam para reconhecimentos de luta, vida e saberes de mulheres que viveram, trabalharam e construíram suas vidas sob e com a lona. Iniciamos com o objetivo de investigar a formação circense e os referenciais femininos no universo do circo, porém, mais do que uma pesquisa, tornou-se um registro de caminhos e trajetórias que foram traçados pela confluência entre a vida e a arte das mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva.

Na continuidade da escrita, foi reservado um capítulo para cada uma das três mestras, conferindo a devida importância às suas histórias e sabedorias. A aproximação com as mestras, realizada a partir das entrevistas, ampliou as luzes acerca da arte e das pedagogias construídas e realizadas por elas. Com suas vivências e experiências localizadas em diferentes contextos artísticos, políticos e sociais, elas trouxeram contribuições valiosas para o entendimento dos saberes ancestrais e sua continuidade para a construção de saberes atuais na formação circense.

Faz-se necessário escrever sobre a relevância do contexto geopolítico da pesquisa, no qual nos propusemos a pesquisar mestras e escolas habitadas em estados diferentes do país, buscando refletir sobre suas diferenças e aproximações. Ao entrevistar as mestras e escrever sobre escolas situadas em diferentes estados do país, buscamos compreender como o processo pedagógico realizado por elas foi desenvolvido a partir de contextos diversos.

A mestra Neide Silva tem sua trajetória marcada pela itinerância no Nordeste brasileiro. Sua família circulou em circos de lona por diferentes cidades e estados nessa região brasileira, e sua vivência foi adquirida e iniciada com seus familiares. Ela

atuou na Escola Picolino, em Salvador (BA), desenvolvendo sua prática pedagógica a partir de uma vivência com o Circo Social, construindo toda sua experiência formativa dessas confluências.

A mestra Amercy Marrocos atuou por 5 anos na Academia Piolin de Artes Circenses, em São Paulo (SP), e sua trajetória pedagógica se concentrou, sobretudo, dentro do estado de São Paulo. Sua formação circense foi desenvolvida dentro da lona, com seus pais. Ela circulou com o circo-família pelo Brasil todo, porém, sua atuação como professora está relacionada ao contexto urbano, com presença de políticas públicas e instituições culturais, o que marca também sua forma de ensinar e sua relação com o saber técnico e artístico.

Delisier Rethy é uma mestra que aprendeu os saberes circenses com seus pais, é de família circense e viajou com o circo de lona pelo Brasil e por vários outros países. Construiu uma sólida formação como artista e professora circense. Atua há 42 anos na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha no Rio de Janeiro (RJ), uma instituição ligada à Fundação Nacional de Artes (Funarte), e, desde sua inauguração, propõe uma sistematização do ensino circense. A prática dessa mestra está atravessada por um modelo institucional de ensino, mas que também dialoga com sua trajetória pessoal e profissional dentro do circo.

As três experiências apresentaram aproximações e particularidades, demonstrando como o ensino do circo no Brasil é marcado por transversalidades. Ele se constrói em diálogo com os modos de vida e com as possibilidades de cada contexto. As histórias e experiências trazidas pelas mestras circenses comunicam episódios de pioneirismo e amor ao circo. Uma dedicação que, por meio da continuidade dos saberes transmitidos por suas mães, pais, avós e avôs, contribuíram para a construção de pedagogias que, ainda hoje, inspiram a formação circense em diversas escolas formais e informais de circo.

Em suas trajetórias, desenvolveram um ensino construído a partir da vivência e da oralidade, adaptando as referências e experiências aprendidas na lona e no cerne de suas famílias circenses, para construir novos modos de ensinar as artes do circo. Silva (2021) refletiu sobre a importância da oralidade nos modos de ensino-aprendizagem no circo e escreveu:

As estruturas de ensino-aprendizado são rizomáticas, dependem da memória de circenses tradicionais que transmitem conhecimentos dos mais diversos por meio da tradição oral aglutinada pela ambiência proporcionada pelo circo.

Ainda assim, a tradição oral também sofre mudanças, porque o circo se reinventa, absorve novas tecnologias, novos costumes, novas maneiras de viajar, planejar praças, criar números e espetáculos e estruturas dramatúrgicas se repassam muito mais pela literatura oral do que pela escrita; é a ética que dá conta das questões familiares, de agregados e de aventureiros e que continua norteando as decisões do circense (Silva, p. 37, 2021).

Essa potência da tradição oral como meio de transmissão e perpetuação dos saberes circenses, foi, e continua sendo, extremamente importante, pois garantiu, e ainda garante, a permanência de fatores fundamentais para a manutenção da cultura e da formação circense. Por meio das entrevistas realizadas com as mestras e com suas ex-alunas, foi possível obter contato com algumas tradições orais cuja narração foi marcada pela fluidez da memória e imagens que estavam presentes no corpo e na alma de cada uma.

Nessas narrativas, as importâncias dos valores éticos estiveram sempre presentes, assim como o respeito pelo circo e pelo seu universo. As mestras relataram sobre o amor e respeito pelos seus/suas ancestrais, sobre a gratidão pela vida e pelas experiências vividas e sobre a relação de troca e afeto pelas escolas que trabalharam e, sobretudo, pelas alunas e alunos a quem ensinaram. As ex-alunas, por sua vez, trouxeram relatos potentes sobre o processo de ensino-aprendizagem, sobre o respeito por suas mestras e por todo o aprendizado recebido.

As entrevistas com a mestra Amercy Marrocos revelaram uma profunda trajetória no universo do circo tradicional brasileiro. A mestra rememorou momentos da sua infância, contando como e quando aprendeu as artes circenses. Percorreu suas memórias e relatou que seu pai, também artista circense, ensinava os saberes do circo e, com ele, aprendeu tudo, inclusive como ensinar. Nesse espaço entre a tradição e afeto, Amercy Marrocos construiu suas relações com a ética e a estética circense, que mais tarde se expandiria para o campo da educação.

A mestra contou sobre sua vivência como professora por cinco anos na Academia Piolin de Artes do Circo, tornando-se uma das primeiras professoras a compartilhar esses saberes para pessoas nascidas “fora da lona”. Suas experiências revelaram um pioneirismo, marcado por desafios e conquistas. Ela compartilhou a construção de sua pedagogia voltada para grupos diversos, incluindo crianças em situação de vulnerabilidade social, contando como essa experiência modificou sua vida e o seu olhar para o outro.

As conversas que tive com a mestra Delisier Rethy foram marcadas por sua paixão pela Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha e pela vivência de seus 42 anos ensinando as artes do circo. Ela narrou sobre sua experiência em ensinar a arte do tecido a partir de outras técnicas circenses, como a corda marinha e indiana. Ela destacou como, em cada aula, transformava a vivência em experiência contínua, inclusive com novos materiais para criar novos movimentos. Em seu relato, sua visão de ensino se fortalecia, e ainda se fortalece, a partir das trocas.

A mestra também falou sobre os desafios de ser professora na segunda escola de circo do Brasil e sobre como o ensino na ENCLO representa uma realização pessoal. Para ela, o ensino é um fazer contínuo de saberes, transmissão e adaptação. Seu diálogo com os estudantes constrói uma relação de completude capaz de formar artistas que desenvolvem autonomia para criar e inovar, sempre com segurança e consciência. Sua fala revela uma pedagogia que valoriza o encontro, o fazer conjunto e a responsabilidade ética no aprendizado das artes circenses.

Nas entrevistas com a mestra Neide Silva, ela pôde narrar sete anos de experiência como professora de circo, na Escola Picolino, em Salvador, e nos apresentou a importância desse ensino para a cultura circense na região nordeste do Brasil. Em sua trajetória como artista e professora de circo, manteve viva a ética e a estética do circo. Ela, assim como as outras mestras, carrega, em sua trajetória, a capacidade de adaptação, a criatividade e o compromisso com a formação para o circo. Matriarca de uma família circense, na atualidade, não leciona, mas continua com sua presença afetuosa e apaixonada, participando esporadicamente de apresentações, agora como uma figura de saber ancestral, reafirmando que o circo é um espaço de vida e arte.

Na parte em que refletimos sobre os saberes ancestrais e atuais, deparamo-nos com as pedagogias de Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, as quais revelaram formas de ensinar e aprender construídas a partir da experiência, da escuta e do pertencimento. Essas práticas educativas, que nasceram da vivência no picadeiro e na itinerância, reconhecem o saber como algo em constante movimento. Ensinar e aprender, no contexto das mestras, não se separam, mas caminham juntos, misturam-se e transformam-se numa lógica circular, em que cada fim é sempre também um novo começo. Essas mestras criaram caminhos em contextos muitas vezes adversos, reinventando formas de transmitir o que sabiam com liberdade, paixão e compromisso com a coletividade.

Essas trajetórias construídas ao longo de gerações nos ajudaram a compreender o processo de adaptação entre o ensino realizado no circo-família e aquele que foi adaptado para as escolas de circo. A troca, a pluralidade e o espírito comunitário permaneceram como marcas centrais dessas práticas, que ainda hoje convivem em constante reinvenção. Esse movimento, que também é circular, reafirma o saber como experiência viva, compartilhada e sempre em construção. Suas vozes atravessadas por décadas de sabedorias, trocas e circulação, dialogaram com as vozes de Paulo Freire, bell hooks e Nêgo Bispo.

Por intermédio das narrativas e relatos das mestras, foi possível vislumbrar a continuidade dos processos de ensino-aprendizagem circenses, como uma constante troca de saberes, que foram associados aos conceitos pedagógicos de Freire, hooks e ao conceito de “transfluência” de Bispo. Essa elaboração teórica, aproximada aos processos pedagógicos das mestras, trouxe reflexões sobre a imensa capacidade de inovação e resistência pedagógica.

Os professores progressistas que trabalham para transformar o currículo de tal modo que ele não reforce os sistemas de dominação nem reflita mais nenhuma parcialidade são, em geral, os indivíduos mais dispostos a correr os riscos acarretados pela pedagogia engajada e a fazer de sua prática de ensino um foco de resistência (hooks, 2013, p. 37).

Ao compartilharem suas memórias da APAC, ENCLO e Escola Picolino, conduziram-nos por memórias construídas a partir da oralidade e da sabedoria. Com o relato das mestras, foi possível refletir sobre os seus saberes circenses, e entender que ele não se limita ao espaço físico, podendo ser simbólico, circular e feito de encontros. Ao levarem seus saberes para as escolas de circo, essas mestras não apenas ensinaram técnicas, reinventaram-se para construir processos pedagógicos e transformá-los em experiência partilhada, em que o saber ancestral é confluído em um saber atual, “nós somos o começo, o meio e o fim. Nossas trajetórias nos movem, nossa ancestralidade nos guia” (Santos, 2021).

As práticas pedagógicas dessas mulheres estão atreladas às suas memórias, às trajetórias vividas no mundo e no circo, nas aprendizagens do cotidiano, da itinerância e do picadeiro. Seus saberes transbordam os limites das metodologias convencionais e nos convocam a repensar o que entendemos por ensino, técnica e formação. “Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os seres humanos se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (Freire, 1987, p. 58). A educação se

realiza na relação, na escuta e na experiência com o mundo, assim como as pedagogias circenses construídas pelas mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva, que ensinaram pelos processos contínuos de criação, de memória e transformação.

As narrativas das mestras carregam consigo um forte compromisso com uma educação de caráter emancipatório, que se revela em suas convicções e ações. Há uma compreensão de que as sabedorias são construídas pela troca, no fazer contínuo e na abertura para e com o outro. O circo é, historicamente, uma arte que desafia regras, lida com os limites do corpo e da linguagem, mistura técnica, risco, poética e política. É uma linguagem transgressora, que brinca com o impossível, que parodia o que é tido como intocável, que faz crítica de forma sensível e coletiva.

O circo é uma arte que configura linguagens, desafio de regras, que joga com o impossível, com os limites, a proeza, a poética e a política. Em virtude de suas especificidades estéticas e poéticas, o circo foi e tem sido historicamente uma arte desafiadora e transgressora; corpos que voam, se contorcem, que fazem o que não é possível fazer, que manuseiam o que é manuseável, que parodiam e criticam o que não é passível de crítica, que brincam com um mundo extraordinário. Mas o circo também carrega essa qualidade de desobediência aos cânones hegemônicos – artísticos, estéticos e sociais – por seu caráter coletivo. Atuar coletivamente num mundo cada vez mais individualizado é uma qualidade que fortalece e desafia qualquer obra, seja ela artística, política ou reflexiva (Infantino, 2023, p. 10).

Essas práticas coletivas, que inspiraram as mestras circenses, nos convocam a refletir sobre o circo, seus saberes e sua potência poética. E nessa atenção entre as desobediências, o encontro dos saberes ancestrais e dos saberes atuais que se constrói uma dimensão política para o ensino dessa arte. Nos corpos que se movem nos picadeiros atuais habitam as diversas subjetividades de artistas tradicionais e ancestrais.

Os desdobramentos pedagógicos desenvolvidos pelas mestras Amercy Marrocos, Delisier Rethy e Neide Silva ampliaram a influência das artes circenses na cena brasileira e corroboraram para a formação de artistas e profissionais que atualmente exercem a docência em diversas escolas de circo no Brasil, contribuindo para o alargamento da formação circense brasileira.

Das muitas reflexões que despontaram neste trabalho, ficaram também perguntas que apontam para os próximos caminhos: como seguirão as transformações no ensino das artes circenses no Brasil e no mundo? Quando esses saberes serão reconhecidos e institucionalizados em mais estados? A entrada das

artes circenses nas universidades seria uma forma de ampliar o acesso, consolidar e valorizar esses saberes? Podemos refletir num ponto de equilíbrio entre o reconhecimento institucional e a potência revolucionária que essa arte carrega. O circo, enquanto campo de estudo e prática viva, tem muito a compartilhar com a sociedade, seja como linguagem artística, seja como forma de resistência, criação e educação.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ANDRADE, Evandro Carlos de. No Circo Nacional uma escola para trapezistas, domadores etc. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1979. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>. Acesso em: 23 jan.2024.

ANGELO, Fábio Henrique Bartolomeu. **Corpo e subjetividade**: um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/FUNARTE. 2009. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Rio Claro, 2009.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Ed. Pindorama Circus e F-QM Editores Associados, 2004.

AVELAR, Simone. Alegria de Volta. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 jul. 2010. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>. Acesso em: 07 de jun. 2025.

BARRETO. Mônica Alves. **Quando o circo atravessa a rua**: a formação do artista e sua relação com os espaços públicos. 2022. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

BARRETO, Mônica (Lua); DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. De norte a sul: mapeando a formação em circo no Brasil. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1–32, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0210. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19785>. Acesso em: 2 jun. 2025.

BRASIL. **Decreto nº 17.943-a, de 12 de outubro de 1927**. Consolida as leis de assistência e proteção a menores. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1927. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-17943-a-12-outubro-1927-501820-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 jun. 2025.

BRASIL. **Decreto nº 19.850, de 11 de abril de 1931**. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Educação. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1931. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19850-11-abril-1931-515692-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 dez. 2023.

BRASIL. **Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971**. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1971. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L5692.htm. Acesso em: 17 nov. 2025.

BRASIL. **Projeto de Lei 100/25**. Projeto cria regras para usar animais em circo. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1134730-projeto-cria-regras-para-usar-animais-em-circo/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

BENÍCIO, Eliane. **Saltimbancos urbanos**: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000. São Paulo: Perspectiva, 2018.

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

CALENDÁRIO das artes 2020 - **Memórias de um Circo – Neide Silva**. [S. l.: s. n.], 2020. 1 *frame* de vídeo (ca. 44 min.). Publicado pelo canal Funceb Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bu77WsrWXqE&t=275s>. Acesso em: 01 dez. 2023.

CAMINHÃO TRAPÉZIO. 26 julho 2023. Instagram: caminhaotrapezio. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CvLZEESLqRH/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

CAMPOS, Marcos Teixeira. **Escola Nacional de Circo: 35 anos**. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (ca. 13 min). Publicado pelo canal Funarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4B08v4uMJ0>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CARDINAL, Antônio. Lembrar John Calvert. **Jornal Tribuna de Macal**. Macal, 07 abr. 2021. Disponível em: <https://itm.com.mo/lazer/lembrar-john-calvert/>. Acesso em: 24. jun. 2025.

CIRCO PICOLINO. **A Escola Picolino de Artes do Circo e o Circo Picolino comemoram neste 12 de agosto os 72 anos de Anselmo Serrat**. Salvador, 12 agosto 2020a. Facebook: circopicolinosalvador. Disponível em: <https://www.facebook.com/circopicolinosalvador/photos/pb.100054864317162.-2207520000/3376356119113820/?type=3>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CIRCO PICOLINO. **A gente abre a semana com a raiz da nossa história** [...]. Salvador, 14 setembro de 2020b. Facebook: circopicolinosalvador. Disponível em: <https://www.facebook.com/circopicolinosalvador/photos/pb.100054864317162.-2207520000/3475259939223437/?type=3>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CIRCO PICOLINO. **Em um momento tão difícil para o Brasil, decidimos relembrar uma das visitas mais ilustres** [...]. Salvador, 6 maio 2021b. Facebook: circopicolinosalvador. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4115617375187687&set=pb.100054864317162.-2207520000>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CIRCO PICOLINO. **Quem aqui lembra dos primeiros anos da Picolino?!** [...]. Salvador, 3 junho 2021a. Facebook: circopicolinosalvador. Disponível em: <https://www.facebook.com/circopicolinosalvador/photos/pb.100054864317162.-2207520000/4195730843843006/?type=3>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CIRCONTEÚDO. **Escolas formam nova geração de artistas que reciclam as lições do picadeiro**. Campinas: Circonteúdo, 2009. Disponível em:

<https://www.circonteudo.com/escolas-formam-nova-geracao-de-artistas-circenses-que-reciclam-as-licoas-do-picadeiro/>. Acesso em: 24 jun.2025.

CIRCUS. **Mapeamento de espaços de ensino de circo no Brasil**. Campinas: Circus, 2010. Disponível em:

<https://www.fef.unicamp.br/fef/index.php/posgraduacao/gruposdepesquisa/circus/mapa>. Acesso em 13 jun. 2025.

CONCEIÇÃO, Lilian. **Eles Merecem Aplausos – Neide Silva**. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (ca. 26 min.). Publicado pelo canal Wilma Macedo Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CiSuT4mUfm0>. Acesso em 05 fev. 2023.

CORREIA, Eliana Rosa. As Escolas de Circo no Brasil e a presença das mulheres na formação circense. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 46, p. 1–22, 2023. DOI: 10.5965/1414573101462023e0109. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23252>. Acesso em: 8 jun. 2025.

CORREIA, Eliana Rosa. **O cômico e o crítico nos processos de comunicação: o corpo do palhaço e a construção da comicidade**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

COSTA, Martha Maria Freitas da. **Reabrir a escola nacional de circo: um estudo de caso**. Trabalho apresentado para a EMBAP/FGV. Rio de Janeiro, curso Processo Decisório e Informação Gerencial Cipad/93/94. 1999. Mimeo.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Unicamp, 1995. 279p.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Atividades circenses: possibilidades e perspectivas para a Educação Física Escolar**. 2007. Dissertação. (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**. 2014. Tese. (Doutorado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

ENCLOFICA. **Carta-Manifesto da classe artística em defesa da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha**. Disponível em: <https://kangen.cc/enclofica/>. Acesso em 21 ago. 2024.

ESCOLA Nacional de Circo: 35 anos. [S. l.: s. n.], 2017. 3 frames de vídeo (ca. 13 min). Publicado pelo canal Funarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4B08v4uMJ0>. Acesso em: 11 nov. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malé, 2017.

FILHO, Juracy do Amor Cardoso. **Música, circo e educação**: um estudo sobre aprendizagem musical na companhia de Circo Picolino. 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FREIRE, Paulo. **Educadores de rua**: uma abordagem crítica: alternativas de atendimento aos meninos de rua. Bogotá: Unicef, 1989.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 62. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FUNARTE. **Sobre a Escola Nacional de Circo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/circo-1/escola-nacional-de-circo-luiz-olimecha>. Acesso em: 23 mar. 2024.

GALLO, Fabio Dal. **Da rua ao picadeiro**: Escola Picolino, arte e educação na performance do circo social. 2009. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

GALLO, Fabio Dal. **Escola Picolino**: o circo social e a arte educação. São Paulo: Perspectiva, 2018.

HELENA, Emanuela. Aulas na lona. 1 fotografia. In: **Academia Piolin de Artes Circenses**. São Paulo, 29 jul. 2012b. Disponível em: <https://academiapiolin.wordpress.com/2012/07/29/aulas-na-lona/>. Acesso em: 01 dez. 2025.

HELENA, Emanuela. Registros do desenvolvimento de um projeto sobre a A.P.A.C. Academia Piolin de Artes Circenses. 1 fotografia da ficha técnica. In: **Academia Piolin de Artes Circenses**. São Paulo, 9 dez. 2013. Disponível em: <https://academiapiolin.blogspot.com/>. Acesso em: 01 dez. 2025.

HELENA, Emanuela. Sobre a escola. In: **Academia Piolin de Artes Circenses**, 2012a. Disponível em: <https://academiapiolin.wordpress.com/about/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Trad. Ana Luiza Libânio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança. São Paulo: Elefante, 2021.

HOOKS, bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

INFANTINO, Julieta. **A arte do circo na América do Sul**: trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO DE JANEIRO (IFRJ). **Resolução nº 11 de 02 de abril de 2015**. Aprova, ad referendum, o curso técnico em arte circense. Rio de Janeiro, RJ: Instituto Federal do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://portal.ifrj.edu.br/sites/default/files/IFRJ/ConSup/Resolucoes2015/res. 11 - aprovar ad referendum - curso tecnico arte circense completo.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2025.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRONBAUER, 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. 1578-604, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8650407>. Acesso em: 10 dez. 2021.

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) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

LAFORTUNE, M. e BOUCHARD, A. **Community worker's guide**: when circus lessons become life lessons, Cirque du Soleil. Foundation Cirque du Soleil, 2011. Disponível em: https://www.holisticcircustherapy.com/ufiles/library/Social_Circus_Guide.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

LENTINI, Nena. **Educação, trabalho e vida**: sistematização das experiências apoiadas pelo POMMAR/ USAID Partners na área de Educação Profissional. Brasília: Expressão Gráfica, 2004.

LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2013.

LIMA, Patrícia. Alunos da Escola Nacional de Circo lutam contra a transferência da sede da escola para local ainda desconhecido. **Diário do Rio**, Rio de Janeiro, 03 mar. 2021. Disponível em: <https://diariodorio.com/alunos-da-escola-nacional-de->

[circo-lutam-contr-a-transferencia-da-sede-da-escola-para-local-ainda-desconhecido/](#). Acesso em: 23 mar. 2023.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Dentro e fora da lona**: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo. *Repertório*, Salvador, v. 23, n. 34, p. 142-163, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35551>. Acesso em: 10 dez. 2023.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert, et al. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações. Salvador, EDUFBA, 2019.

MACHADO, Alex Rodrigues. **Você treina ou ensaia?** Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. 2022. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MAMARI, Julia Coelho Franca de. **Reviravoltas Circenses**: os múltiplos sentidos dos truques circenses sob o prisma dos gestos dançados entre percursos geracionais na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

MARROCOS, Amercy. Notas sobre a entrevista com Amercy Marrocos. Entrevista concedida à Emanuela Helena. In: **Academia Piolin de Artes Circenses**, 15 dez. 2003. Disponível em: <https://academiapiolin.wordpress.com/2003/12/15/notas-sobre-a-entrevista-com-amer-cy-marrocos/>. Acesso em: 01 dez. 2025.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

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 Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

MATTOS, Livia Souza. **Entre foles e rumbas**: mulheres na música dos circos itinerantes brasileiros. 2024. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2024.

MATTOS, Livia Souza. Mulheres na música dos circos brasileiros: narrativas, dimensões e pluralidade. **Revista A mulher no circo**, v. 1, 2022, p. 23-31. Disponível em: <https://acrobat.adobe.com/link/review?uri=urn%3Aaaid%3Aascds%3AUS%3Ac9e4722a-63ed-3737-ac51-106d78537b45#pageNum=1>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MELO, Elderson de. **O riso invade a educação**: uma (des)proposta para a pedagogia do cômico. 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. No currículo: palhaçadas, mágicas e cambalhotas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 06 set. 1978, p. 16. Disponível em: <https://academiapiolin.wordpress.com/1978/09/06/no-curriculo-palhacadas-magicas-e-cambalhotas-detahes/>. Acesso em: 15 out. 2025.

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

MUNDI, Mapa, [Ásia Meridional]. Google, 2025. 1 imagem de satélite, color., 3D. Google Câmera: 6.171 km, Lat. 13°56'47"N 83°20'40"E. Disponível em: <https://earth.google.com/web/@13.94665702,83.34455465,-4706.87405771a,6175935.88406682d,35y,0h,0t,0r/data=CgRCAggBMikKJwolCiExTFViUUNDVEs0UXhvODQ3c1VWYVBjYkpiNDd3LXZCcGgqAToDCgEwQglIAEolCI71hPgEEAE>. Acesso em: 25 jun. 2025.

NADER, José. O circo não está morrendo no Brasil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 mai. 1978. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19780521-31650-nac-0026-999-26-not/busca/circo+Pacaembu>. Acesso em: 23 jan. 2024.

NETO, Júlio de Mesquita. Rio já tem a sua escola de circo. **O Estado de S. Paulo São Paulo**, 19 mai. 1982. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19790208-31873-nac-0016-999-16-not/busca/escola+circo>. Acesso em: 23 jan. 2024.

NETO, Júlio de Mesquita. Uma modesta escola inicia seus primeiros passos na arte circense. São Paulo. **O Estado de S. Paulo**, 08 fev.1979, p. 16. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19790208-31873-nac-0016-999-16-not/busca/escola+circo>. Acesso em: 23 jan. 2024.

NOGUEIRA. Patrick da Costa Pereira. **Do circo escola à escola de circo**: Caminhos Pedagógicos e Cenários Políticos na História da Implantação da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. 2024. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

OLIVEIRA. Cristiane Gonçalves de Oliveira. **Educação não formal de crianças e adolescentes**: expectativas quanto ao programa de Núcleos Comunitários em Campinas, SP. São Paulo. 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PAES, Marta. De volta para casa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 jan. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/>. Acesso em: 07 de jun. 2025.

PARO, Vitor Henrique. **A teoria do valor em Max e a Educação**. São Paulo: Cortez, 2013.

PARO, Vitor Henrique. **Escritos sobre educação**. São Paulo: Xamã, 2001.

PICADEIRO CIRCO ESCOLA. **Picadeiro circo escola 33 levando para seu evento tudo na linguagem do circo**, [...]. Osasco, 14 abril 2016. Facebook:

picadeirocircoescola. Disponível em:

<https://www.facebook.com/Picadeirocircoescola/photos/pb.100063562480802.-2207520000/1104317466297305/?type=3>. Acesso em: 11 nov. 2025.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformações. 2009. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

RETHY, Delisier. **Escola Nacional de Circo: 35 anos**. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (ca. 13 min). Publicado pelo canal Funarte. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=g4B08v4uMJ0>. Acesso em: 11 nov. 2025.

RIBEIRO, Maria Alice Rosa. Resenha do livro “História Econômica e Social do Estado de São Paulo 1850-1950. Livro de Francisco Vidal Luna e Herbert S. Klein. **História (São Paulo)** (Unesp), Assis, v. 39, p. 1-11, 2020. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/his/a/VHWpfrv5vKy4hfsb9RFNxvx/?lang=pt&format=pdf>.

Acesso em: 25 jun. 2025.

RUIZ, Alice. **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SÃO PAULO (Prefeitura). Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa. **Café dos artistas**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa, 2009. Disponível em:

https://prefeitura.sp.gov.br/web/cultura/w/memoria_do_circo/largo_do_paissandu/7141. Acesso em 21 jun. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: UnB, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: Ed. AYÔ, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. In: OLIVA, A. R. **Tecendo redes antirracistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 23-35.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Somos da terra**. Terra: antologia afro-indígena. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/PISEAGRAMA, p. 8-17, 2023.

SANTOS, Maria Clara Lemos dos. **Transferência de aprendizagem**: um percurso entre as técnicas aéreas circenses e a formação do ator. 2006. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SAVIANI, Demerval. **Pedagogia histórico-crítica**: primeiras aproximações. 11 ed. Campinas- SP: Autores Associados, 2011.

SERRAT, Luana. **Eles Merecem Aplausos – Neide Silva**. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (ca. 26 min.). Publicado pelo canal Wilma Macedo Silva. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=CiSuT4mUfm0>. Acesso em 05 fev. 2023.

SESCSP. **Parlapatões nos 40 anos do Circo Escola Picadeiro**. São Paulo, SESC São Paulo, 14 set. 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/parlapatoes-nos-40-anos-do-circo-escola-picadeiro/>. Acesso em: 31 maio 2025.

SILVA, Ermínia. Aprendizizes 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.

SILVA, Erminia. O circo sempre esteve na moda. *In*: LINS, Daniel; FURTADO, Beatriz (Orgs.). **Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos**. Fortaleza: Hedra, 2008. p. 90-97.

SILVA, Erminia. O circo era uma escola única e permanente. *In*: SILVEIRA, Cléia José (org.) **Revista Circo do Mundo Brasil: uma proposta metodológica em rede**. Rio de Janeiro: FASE, 2003. p. 34-38. Disponível em: https://fase.org.br/wp-content/uploads/2003/06/Revista+Circo+do+Mundo+Brasil_pequeno.pdf. Acesso em: 10 dez. 2023.

SILVA, Ermínia. **O Circo: sua arte e seus saberes - o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

SILVA, Ermínia. O ensino de arte circense no Brasil. Breve histórico e algumas reflexões. *In*: **Circonteúdo**, 15 ago. 2019. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes-3/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

SILVA, Ermínia. O novo está em outro lugar. *In*: **Palco Giratório, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas**. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, 2011, pp. 12-21. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/o-novo-esta-em-outro-lugar/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luis Alberto de. **Respeitável público...o circo em cena**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2009.

SILVA, Neide. **Eles Merecem Aplausos – Neide Silva**. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (ca. 26 min.). Publicado pelo canal Wilma Macedo Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CiSuT4mUfm0>. Acesso em 05 fev. 2023.

SILVA, Pedro Eduardo. **A formação circense: saberes éticos e técnicos**. 2021. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, 2021.

SIQUEIRA, Pablo Vinícius Dias. **Um nome menor: sobre o pseudônimo bell hooks**. *In*: HHMAGAZINE. Humanidades em Rede. Ouro Preto, ago. 2023. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/um-nome-menor-sobre-o-pseudonimo-bell-hooks/#comments>. Acesso em: 9 maio 2024.

SOUZA JUNIOR, Walter de. **Mixórdia no picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 2009. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Alda Fátima de. **A memória do circo mambembe**: o palhaço Cadillac e a reinvenção de uma tradição. 2012. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SOUZA, Alda Fátima de. **O Palhaço Cadillac**: a Memória do circo e a reinvenção de uma tradição. Salvador: Edufba. 2016.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

TONINI, Gilvana; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Presença e propósito do circo social: uma iniciativa popular autônoma. **Psicologia & Sociedade**, Recife, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/GCpVjcQnThQym5jhBYg4MMC/?lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2023.

TRINDADE, Bóris Junior. **Circo Social no Brasil**. Recife: Funcultura, 2009.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP). Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Rede de Bibliotecas. **Manual de normalização de trabalhos acadêmicos**: apresentação: ABNT. São Paulo, 2023.

VALORIZEOCIRCO - **Neide Silva, a Moreninha do Bole Bole!** [S. l.: s. n.], 2018. 1 frame do vídeo (ca. 01 min.). Publicado pelo canal Funceb Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EgCx00XnPfk>. Acesso em: 01 dez. 2023.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia: *In*: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). **História geral da África**, tomo I: metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

VIEIRA, Leandro. Filho de Waldick Soriano afirma que pai foi muito criticado por ser abertamente popular. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 set. 2018. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2018/09/filho-de-waldick-soriano-afirma-que-pai-foi-muito-criticado-por-ser-abertamente-popular.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2025.

GLOSSÁRIO

Acrobata	artista ginástico dotado de força e agilidade física que realiza exercícios de saltos no solo e no ar.
Aparelho	todo e qualquer equipamento utilizado pelo artista circense durante suas exposições.
Armação	refere-se à estrutura da tenda, ou seja, o sistema de postes, cabos e vigas que sustentam a lona e dão forma ao espaço do circo.
Bailado	é uma apresentação que combina elementos da dança com habilidades circenses tradicionais, como acrobacia, malabarismo, equilíbrio, algumas vezes com uma narrativa ou um tema.
Cambotinha	movimento considerado pré-requisito para realizar acrobacias de solo e aéreas. Consiste em uma volta que o artista dá com o corpo no solo apoiando as mãos; cambota; cambalhota.
Capatazia	ofício do capataz, que é o encarregado por toda a rotina de instalação do circo; inclui a montagem e desmontagem da lona, de aparelhos e de equipamentos.
Chicletão	colchão grande e macio para fazer acrobacias.
Circo de pau fincado	consiste em estacas de madeira fincadas em círculo unidas por um pano, ou por placas de zinco. Esses paus são fincados no chão para serem fixadas as arquibancadas. Em torno do picadeiro existe um espaço demarcado, para a colocação de cadeiras que pode ser do próprio circo ou levada pelo público.
Circo de pau-a-pique	consiste em uma estrutura circular construída com madeira e panos. Mais parecido com o circo como atualmente o

conhecemos, esse arranjo aproximou as companhias circenses das populações das cidades.

Circo de tapa-becos	terreno baldio, que recebe uma cortina na frente e outra no fundo. As cortinas separam a área que recebe o público daquela destinada à realização do espetáculo. No meio do terreno, é colocado um círculo feito com corda que delimita o espaço onde artistas fazem suas apresentações.
Claves	objeto em forma de garrafa, confeccionado em plástico ou madeira, equilibrado no ar em grupo de três ou mais em exhibições de malabarismo; clava.
Contorção	ato de torcer o corpo em posições incomuns.
Curveta	movimento acrobático em que se faz uma parada de mão e puxa-se as pernas para baixo com força.
Dandis	mesa sobre a qual vários artistas alternam movimentos acrobáticos em sentidos opostos uns aos outros.
Desarmação	refere-se à desarmar a estrutura da tenda, o sistema de postes, cabos e vigas que sustentam a lona e dão forma ao espaço do circo, para seguir com a itinerância.
Double Trapézio	aparelho semelhante ao trapézio fixo cuja barra metálica costuma ter uma espessura um pouco maior do que a do trapézio convencional para suportar o peso de duas pessoas simultaneamente.
Envergada	movimento em postura da ponte, onde os pés, os ombros, os braços e mãos ficam no chão, enquanto o tronco se eleva em curvatura.
Espacate	abertura de pernas, também conhecida como espacata, é um feito de flexibilidade importante em diversas atividades,

como o balé, as artes marciais, a ginástica, a yoga e até mesmo na vida cotidiana.

Escada de copo	equilíbrio de um copo com água, por exemplo, na testa com o qual o artista sobe em uma escada em sentido vertical e realiza evoluções.
Escada giratória	número de equilíbrio com dois artistas os quais sobem em uma escada suspensa que possui um giro no meio. Após a subida os artistas se equilibram do meio da escada até as pontas opostas de forma que ela não gire e depois realizam evoluções.
Escala	abertura total das pernas.
Flip-Flap	movimento de salto no ar para frente e para trás no solo; flic-flac.
Icários	número em que o portô, apoiado com as costas no coxim, equilibra e gira outro artista (volante) com os pés; jogos icários.
Itinerar	circular, andar, se apresentar por diversos locais.
Lambe-lambe	no passado, o termo "lambe-lambe" se referia aos fotógrafos que trabalhavam nas ruas, utilizando uma câmera com laboratório acoplado para revelar as fotos na hora.
Lonja	cinto de segurança usado pelos alunos em números acrobáticos no solo ou no ar que serve para dar a noção do tempo no movimento.
Malabares.	equilíbrio de aros, bolas, clavas, chapéus e tochas acesas no ar.

Mastros	estruturas tubulares de medidas variáveis utilizadas na sustentação da lona, no apoio e na segurança de aparelhos aéreos e nas serpentinas. Antigamente, os mastros eram feitos de madeira e posteriormente, passaram a ser feitos de ferro.
Praça	é o termo usado pelos circenses para designar o local de apresentação do circo, que pode ser um bairro, uma cidade, uma praça pública, um terreno, entre outros espaços.
Palombar	costurar o cabo e/ou trapézio para reforçá-los.
Pano de roda	faixa de lona ou plástico que rodeia e veda toda a volta do circo; empanado de roda.
Pantana	movimento em que o corpo gira sobre as mãos, conhecido como a estrela.
Parada de Mão	posição acrobática em que o artista sustenta o corpo apoiado pelas mãos.
Paradista	acrobata que equilibra o corpo com as mãos.
Percha	tubo longo para ser apoiado no ombro ou na testa do portô enquanto o volante faz evoluções na outra extremidade.
Picadeiro	pista circular central de aproximadamente treze metros de diâmetro, para apresentação do espetáculo de circo.
Piruetas	salto com um giro completo no ar.
Ponte	deslocamento realizado a partir da curvatura da coluna para trás de forma que as mãos toquem no chão sem que os pés sejam retirados deste.

Portô	do francês porteau, artista de constituição física mais avantajada cuja função é a de apoiar, equilibrar e impulsionar o volante em exhibições aéreas e de solo; parador; forte. Terreno onde o circo é armado quando chega à cidade.
Rola-rola	técnica circense em que o artista se equilibra em tábuas e rolos colocados por cima de outras tábuas e rolos e executa truques e outros movimentos.
Rumbando	movimento de dança específico da Rumbeira em um show de rumba, que inclui canto, podendo se referir a vários estilos, que frequentemente envolve os movimentos de quadril com movimentos de saia e braços.
Rumbeira	artista de circo que realiza um número solo, geralmente com dança e canto, com um estilo chamado rumba. Esse tipo de apresentação é popularmente conhecido no interior do Brasil, especialmente na região Nordeste do país.
Salto mortal	movimento de rotação do corpo realizado no solo ou no ar, para frente ou para trás, em que o artista faz giro com seus pés sobre a cabeça e toca novamente os pés no chão.
Solo	conjunto de exercícios de destreza e agilidade física que inclui saltos, cambalhotas e giros com o corpo, no solo ou no ar. É à base de todo artista de circo; acrobacia de solo.
Tranca	malabarismo de objetos com os pés, geralmente com barris e cilindros.
Trapézio de copo	equilíbrio de um copo, normalmente com água, na testa enquanto se sobe no trapézio, realizando possíveis posições.
Tecido	como é chamado o número aéreo que consiste em duas longas faixas de um tecido maleável em sentido vertical, preso ao mastro ou suporte do circo, no qual o (a) artista

sobe com o auxílio dos pés e das mãos, realizando além de evoluções quedas com o tecido preso a algumas partes do corpo.

Trampolim

superfície elástica usada para saltar.

Trailer

é uma unidade de acomodação móvel que precisa ser rebocada por um veículo separado, como um carro, serve como uma moradia móvel.

Trupe ou Troupe

grupo de artistas que se apresenta ao ar livre ou em circos e teatros.

Truque ou truc

variação de movimentos do artista durante sua apresentação.

Volante

no trapézio, artista que salta e é aparado pelo Portô.

APÊNDICE A - Sobre os Saberes Ancestrais Circenses

Quando o oficial inglês Philip Astley criou o seu espetáculo de equitação, buscando atrair mais público, encontrou nas feiras, em meio aos saltimbancos, diversos artistas para ampliar o número de seu espetáculo. Nesse período, em 1770, as feiras eram enormes eventos que duravam meses e tinham espaços permanentes para a apresentação de espetáculos. Alguns historiadores consideram que Philip Astley deu início ao circo moderno (Correia, 2015).

Em 1779, quando Astley inaugurou o seu anfiteatro coberto, fixo e de madeira, apresentava um espetáculo que mesclava números acrobáticos e aéreos já existentes na época, introduzindo também acrobacias e equilíbrios sobre cavalos. Esse modelo de espetáculo contribuiu para a criação de um modelo de espaço e de apresentação que obteve grande sucesso na Europa e, posteriormente, nas Américas.

De acordo com Costa (1999), não se criou apenas um modelo de espetáculo, mas a estrutura de uma organização. A autora escreve:

O espaço foi delimitado e cercado, o público pagava para assistir ao espetáculo. Havia um empresário, dono do negócio. O espetáculo era o seu produto. Cuidadosamente planejado alternava exibições de destreza com os cavalos, exibição de artistas que criavam jogos de equilíbrio e de saltos sobre cavalos em movimento e outras habilidades típicas circenses que eram demonstradas entre um e outro número equestre. Até mesmo números cômicos surgiram daí. O mais famoso e que se tornou um clássico em circos, era a paródia do recruta que não sabia montar e que para demonstrar sua incapacidade, dava um verdadeiro show de destreza (Costa, 1999, p. 36).

Esse novo espetáculo arrebatou multidões e se multiplicou pela Europa e, logo depois, nas Américas. Apresentava malabaristas, equilibristas, contorcionistas, músicos excêntricos, domadores de feras amestradas e teatro. Nesses espetáculos, a palavra estava proibida, pois havia uma lei na França que foi transformada em regra no resto da Europa. Ela permitia que a fala nos espetáculos somente acontecesse nos teatros autorizados para apresentações artísticas. Era uma lei protecionista, exigência dos atores protegidos pelo rei, que não queriam sofrer concorrência dos artistas das praças e feiras. Essa lei só foi extinta na segunda metade do século XIX, e a ela se deve o grande desenvolvimento da mímica e das pantomimas.

Diferentemente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos eram permanentes e se instalaram apenas nas grandes cidades. O espetáculo

circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos aristocratas e à crescente burguesia. A apresentação equestre que deu origem ao circo que se conhece nada tinha de popular. [...]. Urbano por excelência, em sua origem o circo veio a ser uma maneira de expandir o encanto pela equitação para o novo público burguês (Bolognesi, 2003, p. 34).

Com as revoluções comerciais ocorrendo na Europa do século XVIII, as mudanças nas práticas culturais também foram significativas. A substituição das oficinas artesanais por um processo mecanizado ia alterando os modos de produção e consumo, e as feiras foram, aos poucos, perdendo seu espaço e deixando seus artistas sem trabalho. A cultura popular foi se adequando às novas formas de exploração comercial, e o divertimento, que antes acontecia na praça, começou a se organizar visando novos espectadores, vistos também como compradores de diversão.

Assim, o circo que se firmou no século XIX, se desenvolveu em meio aos Estados Nacionais e a uma sociedade comercial, em nada se assemelhando ao inicial espetáculo com cavalos ou com as apresentações que ocorriam nas feiras. O circo, de sedentário passou a nômade, e a rigidez dos espetáculos cedeu lugar à diversidade. Entram em cena as artes cênicas, impulsionadas pelo romantismo de subversão. Os românticos objetivavam libertar-se das correntes da lógica e das técnicas de criação clássicas. Inspirados em Shakespeare, buscavam na imaginação, no lirismo, um norte para a criação artística. Assim, as barreiras entre o trágico e o cômico seriam abolidas, podendo a oposição riso e lágrima, corpo e alma, ser trabalhada (Fernandes, 2012, p. 42).

Segundo Benício (2018), os saltimbancos encontraram no circo de Philip Astley uma estabilidade e um local de transposição da praça, pois havia mais conforto e a vantagem do pagamento compulsório do ingresso. Com a aderência dos artistas saltimbancos, houve uma grande renovação de elenco e diversas modalidades de expressões artísticas.

Para Bolognesi (2003), o espetáculo circense, nascido da junção da arte equestre com outras formas de espetáculos das feiras e dos saltimbancos, vai inserindo-se no terreno romântico, porque conseguiu a confluência de dois dos mais caros ideais do romantismo, pois, na crença romântica, estariam as raízes da identidade de um povo e de uma nação: 1- a exaltação do nacionalismo; e 2- a retomada e valorização das formas populares de espetáculos.

O circo também manifesta sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo

espetáculo, ao contrário da valorização dos atos intelectuais do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia Humana, quer seja pela via do sublime quer pela via do grotesco (Bolognesi, 2003, p. 44).

Mamari (2023) escreve que o espaço reservado às apresentações no circo de Astley era armado em volta da pista circular, com tribunas elevadas que se assemelhavam aos camarotes e eram cobertas por madeira, como as barracas das feiras da época. As arquibancadas próximas à pista se assemelhavam aos locais de apresentações e a alguns teatros do mesmo período.

Philip Astley uniu uma diversidade de linguagens em um só espaço, construindo um local permanente. Em 1782, um ex-artista da companhia de Astley, Charles Hughes, instalou outra companhia nas proximidades, denominando o local como “Royal Circus”. Essa característica de espetáculo migrou para diversos países, construindo confluências com culturas e o compartilhamento de saberes que, por meio da oralidade, eram transmitidos, adaptados e modificados nos lugares por onde transitava.

Ao unir as apresentações equestres aos artistas ambulantes, Astley não produziu apenas uma demonstração de habilidade física e de adestramento de animais, mas propôs uma forma de apresentação que possuía um enredo, com música, encenação e uma quantidade enorme de artistas e animais, intitulada como pantomima de grande espetáculo. Era um modo de fazer circo que nascia, mas não o único. O circo segue em constante transformação e, para se comportar como tal, herdou e incorporou uma série de outras linguagens em seu percurso, como a pantomima e o teatro de feira (Mamari, 2023, p. 125).

Para Silva (2019), o termo “circo” pode ser entendido como um conjunto de diferentes tipos de espetáculos que surgiram na Europa a partir de meados do século XVIII, reunindo várias expressões artísticas e a participação de artistas, cavaleiros e animais.

De início, fazia apenas apresentações equestres, alteradas posteriormente com a introdução de números de artistas – genericamente denominados de saltimbancos por se apresentarem nas ruas, praças e teatros de feiras, mas também havia artistas dos teatros fechados italianos, elisabetanos, arenas, hipódromos, ciganos, prestidigitadores, bonequeiros, dançarinos, cantores, músicos, artistas herdeiros da *commedia dell'arte*, acrobatas (solo e aéreo), cômicos em geral – que se apresentaram em seus entreatos, com o objetivo de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público. Atuavam também em pantomimas, em cenas cômicas equestres. Posteriormente, estas pantomimas serão apresentadas nos circos, sendo denominadas de pantomimas circenses. Esta redefinição da apresentação desses artistas ambulantes é considerada a base do circo moderno (Silva, 2009, p. 46-47).

Lopes (2019) escreve que esse modelo formou companhias e grupos artísticos que foram conectando públicos dos mais variados lugares sociais e mobilizando grandes plateias. Eles se organizavam, reinventavam e produziam uma multiplicidade de modos de viver e de constituir o circo como espetáculo.

Seus artistas, vindo em sua maioria da Europa, atuantes ao longo de vários séculos, em especial nos séculos XVI a XVIII, circulavam nos mais diferentes espaços, como feiras, ruas, teatros, praças, festividades e bulevares. A heterogeneidade, polissemias e polifonias presentes em suas expressões artísticas comportavam a dança, teatro, mímica, música, exibições acrobáticas, malabarismos, adestramento de animais, equilibristas, pirofagia, magia e muitas outras linguagens existentes, e a diversidade de seus saberes e práticas eram transmitidos oralmente de geração a geração, constituindo-se em permanente diálogo com os elementos estéticos, sociais, políticos e econômicos dos lugares e períodos que atravessavam (Lopes, 2019, p. 21).

APÊNDICE B - As Famílias Circenses no Brasil

Na Europa Ocidental, no final do século XVIII, alguns grupos de artistas e famílias começaram a se identificar como circenses. Esses grupos, em sua maioria, formaram as “dinastias circenses” (Silva, 2009, p. 25). Alguns desses grupos familiares migraram para as Américas, construindo uma organização relacionada ao trabalho e ao processo de aprendizagem que mantinha a transmissão oral dos saberes de forma intergeracional.

Segundo Costa (1999), nesse processo migratório, os circenses foram adquirindo características próprias de acordo com as novas situações e com a cultura dos novos países, desenvolvendo um processo constante de adaptação. A chegada das famílias circenses ao Brasil teve essa mesma configuração e, segundo a autora, o circo começou a ser conhecido em terras brasileiras lentamente, por meio dos saltimbancos, que, desde o século XVIII, circulavam pelo país.

De acordo com Silva (1996), foi a partir do início do século XIX que as famílias circenses vindas da Europa iniciaram o processo migratório para o Brasil. A chegada desses artistas marcou o início de uma tradição cultural baseada na transmissão oral e familiar dos saberes circenses no território brasileiro. Além de suas artes, esses grupos trouxeram consigo uma organização própria, cuja estrutura se adaptava às diferenças culturais e sociais das regiões onde se estabeleciam.

Essa configuração, cuja raiz estava no cerne do núcleo familiar e na itinerância, continua presente até os dias atuais, especialmente entre os circos de lona itinerantes, que seguem preservando e reproduzindo seus conhecimentos por meio de vínculos familiares e da experiência praticada entre gerações.

Para a autora, essa relação de trabalho, ainda que envolvesse apresentações individuais, sempre esteve fundamentada no coletivo e na organização familiar como principais estruturas de sustentação, “saberes que davam conta da vida cotidiana, capacitação e formação dos membros do grupo” (Silva, 2009, p. 25). A transmissão do saber circense transformou esse ambiente em uma escola “permanente e única”, cuja continuidade dependia essencialmente da transmissão de geração em geração.

A relação de trabalho que se estabeleceu no circo, mesmo com apresentações individuais no espetáculo, esteve centrada na organização familiar como a sua base de sustentação. A transmissão do saber circense fez desse mundo uma escola única e permanente. Esse saber, essa arte

ancestral e única que é o circo, só se perpetua graças a dois mecanismos: a transmissão do saber de pai para filho e o ensino proporcionado por uma escola (Silva, 2009, p. 25).

A migração das famílias circenses para o Brasil promoveu um entrelaçamento entre famílias e, através de casamentos, sociedades, contratações e incorporações de artistas locais, ocorreu uma miscigenação circense que foi se consolidando no país e que podemos denominar como circo-família.

Silva (2009) escreve que a noção geral dada pelo conceito de circo-família é a de um circo que se fundamentava na família circense. A autora relata que o termo é complexo e constituído por meio da intermediação dos vários aspectos que conformam essa ideia de família circense. Dentre eles, estão os saberes, as práticas e a tradição, que já estavam presentes na formação do circo com a chegada das primeiras famílias circenses, no início do século XIX, ao Brasil. Sobre “tradição circense”, a autora corrobora:

Uma leitura possível do que significa ser tradicional para o circense seria a necessidade de se contrapor aos elementos “não tradicionais” que entraram no circo. Utiliza do conceito hoje como forma de distinguir a organização circense de “antigamente” da atual, de modo a atribuir certa importância ao papel do circense, que teria sofrido uma perda e mostrando também a nostalgia de uma determinada forma de organização do circo numa determinada época. Não se elimina esse tipo de leitura, até porque ela foi importante para entender as mudanças nas relações de trabalho que ocorreram dentro do circo. Mas ser tradicional, para o circense, não significava e não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção. Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (Silva, 2009, p. 82).

A pesquisadora Martha Maria Freitas da Costa, escreveu em sua dissertação de mestrado *O velho-novo circo: um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais*, em 1999, buscando um registro das primeiras famílias circenses que migraram para o Brasil, ela destaca:

[...] pode-se ter uma ideia ainda que passível de alterações, senão das datas de chegada ao Brasil, mas das datas em que se tem as primeiras informações de algumas das famílias pioneiras e que mais se destacaram no período inicial da história do circo brasileiro. Atraídos pelas possibilidades de fazer fortuna e da terra pouco explorada receptiva aos produtos culturais

estrangeiros chegaram ao Brasil: Albano Pereira, português (1833); Manuel Fernandes, chileno (1887); Tomás Luanda, peruano (1887); os Nelson, ingleses (1872); José Rosa Savalla (1887) e Júlio Seyssel, franceses (1887); os Palácios, argentinos (1884); os Ozon, franceses, (1877); Leopoldo Temperani, italiano, (1884) pai de Eduardo Temperani, um dos mais importantes e famosos artistas brasileiros; João Bozan, argentino (1881); Frank Olimecha, japonês, (1883) filho do patriarca Torakiche Hayata ka , acrobata famoso, pai de Luis Olimecha, acrobata, empresário, sindicalista atuante em sua área, fundador e primeiro diretor da Escola Nacional de Circo e do Serviço Brasileiro de Circo do Instituto Nacional de Artes Cênicas; Takasawa Mange, japonês (1887); Francisco Azevedo, português (1874); José Ferreira da Silva Polydoro, português (1873); os Alciati, italianos (1893); Francisco Stringhuini, italiano (1892); Antônio das Neves, português, (1889); os Casali, argentinos (1874); Jean François, francês (1881), Nerino Avanzi, francês e os Robattini, italianos (1892); os Stevanowich, iugoslavos (1892); os Queirollo, uruguaios (1910); os Tereza e os Canales, espanhóis (1907); e o alemão Shumann, no mesmo ano (Costa, 1999, p. 48).

De acordo com a autora, desde sua origem, o circo no Brasil foi itinerante. Quando os primeiros grupos circenses chegaram ao Brasil, ainda não se conhecia a estrutura norte-americana¹⁰², que permitia as montagens e desmontagens com mais facilidade, estando essa realidade, distante por muitos anos dos circenses brasileiros.

As famílias circenses encontraram um país que concentrava o seu desenvolvimento em torno de poucas cidades e o entretenimento apresentava-se como um campo a ser explorado. Eram poucas as capitais brasileiras que conheciam espetáculos teatrais ou musicais e que possuíam espaços adequados para as artes da cena. Além desses desafios, ainda havia o preconceito às formas de arte que não eram consideradas nobres e aristocráticas. A presença dos circos nestas capitais foi resultado de um processo de persistência e da qualidade artística de suas apresentações.

No processo migratório inicial das famílias circenses no Brasil, as praças foram incorporadas como forma de reprodução das apresentações, o mesmo formato herdado dos saltimbancos europeus, por ser uma forma mais fácil de chegar aos locais e de reunir o público. Porém, uma vez instalados no país, precisaram com o

¹⁰² No século XIX, nos Estados Unidos já havia grandes caravanas de tendas cobertas de lona que eram usadas para a exibição de animais exóticos em viagens por todo o território norte-americano. Essas exibições faziam um enorme sucesso, as caravanas viajavam por todo o verão e permaneciam em locais fixos durante o inverno. Os circenses que foram para esse país, incorporaram a ideia de formar caravanas com barracas de lona e logo desenvolveram a cúpula de pano colorido. Em 1820 o circo norte-americano já se utilizava da cobertura de lona e incorporava a exibição de animais exóticos aos seus espetáculos. Desse modo, aliava o espetáculo a uma espécie de grande feira que era montada em torno do circo quando chegava a alguma cidade, realizando também desfiles, onde exibiam seus cavalos, seu elenco de acrobatas, palhaços e seus animais exóticos pelas ruas principais das localidades onde chegavam (Costa, 1999).

tempo, estruturar um espaço de trabalho que pudesse garantir a venda de ingressos e construir uma renda que não dependesse somente de um público eventual como acontecia nas praças.

O circo com espaço circular delimitado por arquibancadas já era conhecido por essas famílias, pois em seus países de origem, os espetáculos eram constituídos nesse formato. Porém, devido as condições precárias em que a maioria dessas famílias chegaram ao país, durante um longo tempo foi difícil reproduzir essa metodologia e tiveram que usar a criatividade para encontrar soluções. As primeiras estruturas de trabalho foram: o circo “tapa-beco”¹⁰³, “de pau fincado”¹⁰⁴ e “de pau a pique”¹⁰⁵.

As famílias circenses que chegaram ao Brasil, foram utilizando os saberes trazidos de seus países de origem, e de acordo com suas necessidades, realizaram as adaptações necessárias para a produção de suas artes e de seus trabalhos. Ao longo dos anos, esses saberes foram sendo repassados aos filhos e filhas, netas e netos, e os saberes ancestrais foram se atualizando e de forma contínua, transmitidos de geração em geração, tornando-se, saberes atuais.

Esses conhecimentos herdados e repassados de pai para filho, constituíram o bem mais precioso que os circenses carregaram por todos os recantos do país e através deles, o circo brasileiro foi construindo sua identidade. Os conhecimentos, de múltiplas origens, línguas e costumes eram incorporados por cada grupo de diferentes maneiras: sociedades, casamentos, e até mesmo pela simples presença de um artista novo numa troupe. A união de diferentes grupos podia dar origem a uma nova família ou uma nova dinastia. Itinerantes, viviam unidos por seus laços familiares e por seus saberes (Costa, 1999, p. 55).

¹⁰³ Vide Glossário.

¹⁰⁴ Vide Glossário.

¹⁰⁵ Vide Glossário.

APÊNDICE C - Entrevistas com a Mestra Amercy Marrocos

Mestra Amercy Marrocos
no Centro de Memória do Circo.



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Captação de áudio realizada no Centro de Memória do Circo no dia 26 de abril de 2024 e videoconferência realizado no dia 20 de novembro de 2023.

ELIANA ROSA CORREIA (ERC): Vamos começar. Dona Amercy, muito obrigada por estar mais uma vez com a gente no Centro de Memória do Circo. Pode falar seu nome completo e de onde a senhora é, por favor?

AMERCY MARROCOS (AM): Eu sou Amercy Marrocos, nascida lá... em Aracaju, Sergipe, mas hoje moro em Campinas, trabalho aqui com o circo.

ERC: Que legal! Então conta um pouco da sua trajetória com o circo... quando foi que a senhora resolveu entrar nesse universo?

AM: Olha, eu já nasci meio que dentro, né? Minha mãe já... ela já era da antiga trupe. A gente viajava com ela quando era bem pequena. Lembro de ficar no trailer tomando café, ouvindo a conversa dos artistas ali atrás. Foi indo, né? Quando eu cresci, comecei no trapézio, aí aos poucos fui pegando coragem...

ERC: Vamos começar pelas fotografias. Qual a sua idade nessa foto?

AM: Eu me lembro muito bem. Eu era mocinha já... devia ter uns 12 anos aqui. Aqui já era quase 20, aqui ó — sério, aqui eu devia ter uns 15. Aqui foi no Ibirapuera, num espetáculo que teve lá. Esse aqui é meu pai, né? Que lindo... a voz. Esse é o Luiz, sabe? E o Olívia, Fábio... que lindo! Nossa... então... e aqui a minha mãe, linda, maravilhosa, linda mesmo, sorriso lindo. Nossa, aqui meu pai parando de mão. E você mandou um cavalo? Nossa, aqui é meu pai... tá gravado sua mãe.

AM: E o Marrocos, ele é... ele quer conhecer o nome por causa do figurino que ele usava, né? A roupinha. Por isso que amei esse nome Marrocos. Ele usava um figurino todo marroquino. Olha aqui, minha mãe pra capa. Vou colocar aqui pra gente ouvir, porque senão... acho que vou fechar essa janela, vou fechar pra gente não ter barulho. Ótimo. Senão a gente vai morrer de calor. Olha que diferença. Vamos ver agora. Vai... posso ir falando aqui?

ERC: Pode sim!

AM: Como é que, por exemplo... essa data aqui, eu queria apresentar, tirar foto dessa foto aqui. Mas eu tinha uns 18... deixa eu me lembrar. Vamos ver. Essa foto... já namorava bastante. Cada cidade grande, um rapaz — eles ficavam loucos pela gente! “Ai, a moça que pula!” — não sei o quê, né? Então era assim. Aqui foi... eu já tava no circo, no nosso teatro, lá do Silva. Então pra gente fazer a conta... desculpa, até hoje. Quantos anos tenho hoje? Pra gente reduzir e saber que ano era.

ERC: A senhora está com quantos anos?

AM: Eu tenho 83.

ERC: Achei que a senhora tava com 76! A senhora está ótima!

AM: Obrigada, muito brigada, querida.

AM: Então... aqui eu acho que tinha 20 anos.

ERC: E esse aqui foi no mesmo dia? Que cidade que foi?

AM: São José... não é São José do Rio Preto. É outro São José, que tem um rio muito grande... como é que chama?

ERC: Americana? Piracicaba?

AM: Não... São José dos Campos!

ERC: Ah, pode ser! Indo pra praia, né? A gente passa por São José dos Campos, aí desce e vai pra Ubatuba...

AM: Isso! Pode ser, pode ser. Pronto, primeira foto tá resolvida. Coloquei aqui que eu tinha 20 anos.

AM: Inclusive, o Manu conhece... conhece o Manu?

ERC: Não.

AM: É um pintor! Ele faz como nós, da arte dele. Ele é um artista! Ele fez uma pintura minha. Eu vou mostrar a hora que passar aqui... pra uma exposição.

ERC: Lá em...?

AM: Ai, meu Deus, onde foi a exposição? Eu tava... eu já tava na praia. Aí minha irmã falou: "Vem aqui porque você vai lá na exposição do Manu." Ele mandou a foto pra mim. Linda, tá no meu celular, mas ele tá quebrado. Não adianta...

ERC: Que pena.

AM: Mas eu vou mostrar qual foi a foto que ele pintou. E esse aqui... Ibirapuera, com o seu pai. Aqui foi depois... aqui eu já tinha uns 20. Aqui foi antes... aqui eu tinha uns 15, 16 anos. Aqui a sogra começou...

ERC: A senhora nasceu no circo?

AM: Nasci! Eu sou quarta geração. Já deixa anotado aí: sou a quarta geração.

ERC: Nossa, que beleza!

AM: Minha mãe casou com meu pai e eles se casaram e tiveram cinco filhos. Desses cinco, só vingou eu — que sou a quarta.

ERC: A senhora é filha única?

AM: Fui! Fui filha única. Daí, com 13 anos, nasceu a Tânia, que trabalha aqui comigo. A Tânia é a... a Fabri, ela fala! (risos) Aí nasceu a Tânia, minha irmã. E dois anos depois nasceu a Sandra, a outra irmã. Então agora nós somos três Marrocos. Três mulheres! Que poder! Só mulher mandando em tudo. Porque os meninos... morreram todos.

ERC: Poxa...

AM: Foi uma época muito difícil aquela, né? Hoje em dia é difícil, imagina antigamente...

ERC: Com certeza...

AM: Naquela época era difícil mesmo. E tem umas histórias daquela época que nem é bom falar. Acho que não é bom nem botar no papel. Vamos falar de coisa boa! Porque tem tanta coisa boa pra falar, né?

ERC: Sim!

AM: Aqui já foi depois. Depois eu tiro essa, já com minha mãe. Linda! Meu pai, meu filho, eles com roupinha marroquina. Meu pai novinho. Nossa, que beleza!

ERC: Sua mãe? Que linda!

AM: Lindíssima! Minha mãe aqui com 14 anos. Olha que foto maravilhosa! São João... era uma segunda-feira. Não era aqui, era do outro lado... a gente vinha no café, vinha na cidade. Eu ia no cinema — era na folga do circo, segunda-feira.

AM: Aqui são os meus pais.

ERC: Que lindeza...

AM: Aqui no café. Aí era um café que todo mundo se encontrava, sabe? Era aqui no centro da cidade. Onde a gente se reunia. Aqui minha mãe parando de mão. Minha mãe com 18 anos. Minha mãe já com três filhos. Aqui ó, meu pai com a... você conheceu a Ermínia, né? Quando eu conheci ela, menina... ela tinha menos que esse tamanhinho aqui. Essas aqui são primas: a Raquel, a Vilma e a Mila — filhas da Raquel Temperani. São primas da Hermínia. E aqui sou eu. Vou tirar foto dessa.

ERC: Quantos anos a senhora tinha aqui?

AM: Aí eu devia ter... nessa época... é que elas brigavam muito comigo lá, porque eu era muito atentada! (risos) Eu devia ter uns seis anos.

ERC: Seis anos?

AM: Seis anos. Vou colocar aqui: foto dois — seis anos de idade. Ô meu Deus do céu, que fofura! (risos!)

ERC: A senhora já trabalhava aqui?

AM: Já faltava! Quando eu comecei a saltar, eu tinha sete anos.

ERC: Sete?

AM: Sete anos. Meu pai era meu professor. Todo circo que a gente passava, a gente mudava muito de circo naquela época. Onde pagava melhor, a gente ia embora. Meu pai não esquentava muito em ficar não. Cada circo que a gente chegava, ele pegava os meninos pra ensinar — pra me incentivar. Tinha que incentivar, né? Aí ele foi ensinando... e eu comecei a saltar. Eu fui uma saltadora exímia! Sem falsa modéstia, viu? Porque agora eu tenho contemporâneos aí...

ERC: Que saltam muito bem, né?

AM: Sim! Eu fico até boba olhando. Mas eu saltava muito. Muito. Então era o "duplo". E eu fazia o duplo mortal. Na época, não era mulher que fazia isso, não. Era só homem que fazia. Aí meu pai falou: — Você vai fazer, sim. Falei: — Mas pai, ninguém faz isso! Ele Disse: — Vai fazer, porque você consegue. Aí me colocaram no elástico, né? Aí eu fui. Quando eu caí de pé, ele falou: — Agora é sem elástico. Mas olha, graças a Deus, nunca me machuquei. Nunca tive uma queda feia. Tive algumas escorregadas, mas nada grave.

ERC: E a senhora fazia só solo ou fazia em dupla?

AM: Fazia em grupo também. Meu pai ensinava todo mundo! Ele era professor mesmo. E ensinava não só a técnica, mas também o comportamento de artista. "Você vai entrar de cabeça erguida. O público te respeita quando você se respeita." Ele falava isso. E eu levava isso comigo sempre.

ERC: E é verdade, né?

AM: Demais. Circo não é só número, é postura também.

ERC: E essa foto aqui?

AM: Aqui é o circo em Itapetininga! Nossa, eu lembro direitinho desse dia. A lona tava cheia, cheia. A gente tinha feito um cartaz bonito, minha foto grande no meio. Aí a cidade toda foi ver. Eu fiquei nervosa! Mas meu pai falou: — Vai lá e faz o que sabe. Aí fui... e arrebentei! (risos).

ERC: A senhora lembra da roupa que usava?

AM: Lembro! Era uma roupa dourada, cheia de lantejoulas. Eu mesma que costurei. Minha mãe ajudava também. Ela que fazia o acabamento, porque eu era meio estabanada pra costura. Mas a ideia era minha.

ERC: Que lindo isso.

AM: Aí depois eu fui aprendendo outras coisas, né? A gente no circo não pode fazer só uma coisa. Tem que saber se virar em tudo. Então comecei com salto, depois fui pro trapézio. Fiz bambolê, fiz corda. E fui gostando! Porque cada número tem uma emoção diferente.

ERC: E a senhora aprendeu tudo com seu pai?

AM: Meu pai foi o principal, mas depois fui aprendendo com outros artistas também. Às vezes vinha um equilibrista bom, ficava um tempo no circo com a gente, e a gente trocava. Era assim. Trocava saber, trocava experiência.

ERC: E a senhora também dava aula?

AM: Depois de um tempo, sim! Teve uma época que meu pai já tava mais velho, cansando... e aí eu assumi os treinos. E fui gostando de ensinar. Ver os outros aprendendo é uma alegria que não tem preço.

ERC: A senhora lembra de algum aluno ou aluna especial?

AM: Ah, muitos! Mas teve uma menina, a Maísa... Menina linda, namorava o filho do Walter Bartolo. Ela vinha aqui só pra ver ele treinar. Aí um dia ela falou: — Deixa eu

subir na corda? Falei:— Você nunca treinou! Vai cair! Ela:— Confia. Deixa eu tentar. E não é que ela subiu? E arrasou! A menina nasceu pra isso. Dali em diante, virou aluna. Morou comigo, aprendeu tudo.

ERC: Que história linda...

AM: Ela virou artista mesmo. Se separou do rapaz, seguiu a vida no circo. Aprendeu comigo, virou professora, fazia de tudo.

AM: Aí um dia a Maísa tava dando aula no circo. E eu cheguei pra visitar. Ela tava lá, com as crianças. Aí tinha um menino novo, que falou:— Professora, a senhora aprendeu com quem? E ela falou assim, ó, toda orgulhosa:— Com a Dona Amercy, a minha mestra! Menina, eu chorei. Porque não é todo mundo que reconhece, né? A gente ensina com amor, e às vezes nem lembram da gente. Mas ela... ela nunca esqueceu.

ERC: E a senhora continua ensinando hoje?

AM: Mais ou menos, né? Hoje eu fico mais na supervisão. A Tânia que puxa os treinos. Mas eu fico de olho, e dou uns toques. Ainda tenho aquele olhar de artista. E quando vejo que alguém tá fazendo com preguiça, eu falo:— Ô, ô, ô! No palco não tem preguiça! (risos)

ERC: A senhora é exigente?

AM: Muito! Mas com carinho. Eu sempre falo: “Você pode ser o melhor, mas tem que ter humildade.” Porque o público sente. Sabe? Se você entra se achando demais, o povo esfria.

ERC: Com certeza. A senhora sempre teve essa consciência?

AM: Acho que sim. Meu pai falava muito disso. Ele dizia: “Artista bom é aquele que encanta, não aquele que se exhibe.” Então cresci ouvindo isso.

ERC: Ela não era contratada?

AM: Não, só o marido. Aí eu cheguei lá, fui visitar... vi ela quieta, meio apagada. Perguntei: — O que você tá fazendo? Ela: — Nada, só tô acompanhando. Falei: — Mas você sabe fazer tanta coisa! Tava lá o sobrinho do Roger, do Picolino, duas meninas e um rapaz. Aí ela pediu pra subir na corda. Eu Falei: — Você tá maluca? Vai cair! Você não é de circo. Ela: — Deixa eu tentar. Garanto que eu não vou cair. Ela subiu... menina, deu um show! As outras ficaram de boca aberta. Melhor que as que já estavam ali fazia tempo. E ainda usava óculos igualzinho ao meu! (risos).

ERC: Nossa! Que coincidência...

AM: Foi lindo. Aí o pessoal viu que ela era boa. E depois ela começou a trabalhar mesmo. Se separou do marido, virou profissional de verdade.

ERC: Ela aprendeu tudo com a senhora, né?

AM: Tudo! Até o jeito de falar com os alunos. Tava dando aula no circo igualzinho eu fazia. Isso me deixou tão feliz... Porque a gente ensina com o coração, né? Então, essa foto aqui é muito especial pra mim. Foi quando a gente fez uma apresentação em homenagem ao circo antigo, sabe? Todo mundo vestido com figurino da época. A gente se emocionou demais.

ERC: A senhora se apresentava nessa época ainda?

AM: Me apresentava, sim! Mas já fazia coisa mais leve. Nessa época eu já tava cuidando mais das coreografias, dos ensaios. Mas entrei na cena, claro! Não podia ficar de fora.

ERC: A senhora lembra qual foi o número?

AM: Lembro! Foi um número de corda com entrada de palhaço no começo. Eu fazia tipo uma mestra de cerimônia. E aí depois entravam os alunos. Mas eu subia na corda também, só não fazia mais os saltos.

ERC: E como o público reagiu?

AM: Ah, foi lindo! Todo mundo chorando, batendo palma... Tinha gente da minha época na plateia. Vieram me abraçar depois. Falaram: — Dona Amercy, a senhora é uma lenda viva! Fiquei até sem graça. (risos)

ERC: Mas é mesmo, ué!

AM: (risos) Ah, obrigada... Mas eu fico feliz de saber que eu deixei alguma coisa. Que plantei uma sementinha, sabe?

ERC: Deixou uma floresta inteira, Dona Amercy!

AM: (risos) Que bom! É isso que vale. Porque número a gente esquece, mas sentimento a gente carrega. Então, teve um tempo que eu parei um pouco, sabe? Meu marido ficou doente, e eu tive que cuidar dele. Aí eu saí do picadeiro, mas continuei no circo. Fiquei na parte de administração, organização dos ensaios...

ERC: E ele também era artista?

AM: Era, sim! Fazia acrobacia de solo. A gente se conheceu no circo, se apaixonou e casou ali mesmo. A vida toda juntos. Mas ele adoeceu, e eu tive que virar um pouco tudo: esposa, enfermeira, mãe, professora...

ERC: Imagino que foi uma fase difícil.

AM: Foi, foi sim. Mas a gente é forte. A mulher do circo é forte. A gente não abaixa a cabeça fácil. E meus filhos me ajudaram muito também.

ERC: Eles seguiram no circo?

AM: Uns sim, outros não. Um deles foi estudar fora, quis seguir outra carreira. Mas os outros ficaram no circo. Até hoje, um deles tá com uma trupe na Europa. Me dá orgulho ver.

ERC: E a senhora ainda acompanha?

AM: Acompanho tudo! Eles me mandam vídeo, me mostram figurino, roteiro... Às vezes eu dou uns palpites, viu? (risos) Falo: — Essa música tá muito devagar, tem que animar mais! (risos).

ERC: Que delícia isso!

AM: É, é gostoso. Porque mesmo que eu não esteja no picadeiro, meu coração ainda tá lá, sabe? Ele nunca saiu. Ah, e outra coisa que eu sempre gostei foi de figurino. Nossa, eu adorava criar roupa pros números. Às vezes eu nem sabia exatamente o que a pessoa ia fazer, mas eu já tinha a roupa na cabeça! (risos).

ERC: A senhora costurava também?

AM: Costurava, sim! Às vezes passava a madrugada fazendo. Era tudo na mão, viu? E cheio de lantejoulas, pedraria, franjinha... Hoje em dia tem máquina, tem gente que manda fazer fora, mas eu fazia tudo ali mesmo, na lona.

ERC: Que trabalho lindo...

AM: E é um cuidado, sabe? Porque o figurino também conta uma história. O público não sabe o que você vai fazer, mas já te lê quando você entra no picadeiro. A cor, o brilho, o corte... tudo diz alguma coisa.

ERC: É verdade.

AM: E eu gostava de ver a criança entrando no palco toda arrumadinha, se sentindo artista. Isso dava força pra elas. Porque muitas vezes elas vinham tristes, tímidas... e quando se viam no espelho, se transformavam.

ERC: Tem muito disso no circo, né? Transformação.

AM: Demais! O circo transforma. Ele salva, inclusive. Tem gente que ia se perder na vida, mas o circo puxou de volta. Meus pais viam isso como uma missão. E eu também vejo assim.

ERC: A senhora acha que o circo mudou muito?

AM: Mudou, sim. Mas o coração é o mesmo. O jeito de fazer, de montar, mudou. Mas a paixão... essa é igual. Quem ama o circo, ama até o cheiro da lona.

ERC: E a senhora sente falta de alguma coisa do circo de antigamente?

AM: Sinto, sim. Sinto falta da união. Naquele tempo, todo mundo ajudava todo mundo. Se caía um parafuso da lona, vinha o palhaço, o equilibrista, até o bilheteiro ajudava a consertar. Hoje em dia é mais cada um no seu canto, sabe? Ficou... o que é bom por um lado, mas a gente perdeu um pouco daquele calor humano. Eu me lembro de noites que a gente dividia o pão no fim do espetáculo. Um pegava leite, outro trazia café...

ERC: Era quase uma família mesmo, né?

AM: Era sim! Uma família grande, barulhenta, cheia de amor. Até as brigas eram de família. (risos) Mas isso me deu muita base. E eu tentei manter isso com meus alunos. A gente sempre fazia lanche junto depois do treino, conversa, dava risada... Porque o circo também é isso. Não é só acrobacia, não.

ERC: A senhora sempre fala muito do cuidado com as crianças, né?

AM: Sempre! Porque criança de circo não tem muita proteção. É a gente que tem que dar. Tem que ensinar, dar carinho, puxar a orelha também. Mas com amor. Porque se você não cuida, o mundo leva. E o mundo é cruel.

ERC: Com certeza.

AM: Então, eu sou firme. Mas sou justa. Nunca briguei sem motivo. E os meninos sabem. Até hoje me mandam mensagem: — Dona Amercy, a senhora foi como uma mãe pra mim.

ERC: E a senhora tem alguma lembrança que nunca esqueceu? Algum momento marcante?

AM: Ah, tenho vários! Mas tem um que me marcou muito... foi quando a gente fez uma apresentação beneficente, sabe? Pro pessoal do hospital da cidade. Lotou! E quando acabou, veio uma moça, com o filho no colo, e me abraçou chorando. Ela disse: — Hoje foi a primeira vez que meu filho sorriu em semanas. Menina, eu desabei. Porque é isso, né? A gente acha que tá só fazendo um número, mas às vezes tá mudando a vida de alguém.

ERC: Nossa, que emocionante...

AM: É por isso que eu nunca parei. Porque o circo cura, alegre, alimenta a alma. Mesmo quando o corpo cansa, o coração continua pulando.

ERC: Dona Amercy, eu quero te agradecer demais. Por compartilhar tudo isso com a gente, com tanta generosidade.

AM: Eu que agradeço. Porque contar minha história é lembrar que eu vivi tudo isso com muito amor. E se eu puder inspirar alguém, já valeu a pena.

ERC: Valeu demais! A senhora é inspiração pura.

AM: (risos) Obrigada, querida.

Entrevista por videoconferência no dia 20 de novembro de 2023

ELIANA ROSA CORREIA (ERC): Eu gostaria de começar a entrevista perguntando sobre o seu começo na Academia Piolin.

AMERCY MARROCOS (AM): Olha, vou contar, porque foi bem interessante, mas também difícil. Meus filhos estavam na idade de estudar e tava complicado, porque eu tava no circo e a gente ficava pouco tempo na cidade. Eu tinha que correr atrás de professor particular, porque nunca deixei eles sem estudo. Mas na maioria das vezes, era só quatro ou cinco dias com uma professora em uma cidade. Aí, eu parei em Campinas, porque eu precisei trabalhar aqui. Na época, os donos do circo eram a dona Raquel Temperani. Então, trabalhei com eles por um tempo. Aí, eles brigaram, fizeram uma sociedade e a Raquel falou: “Você quer ficar com a dona?” Acho que é esse o nome dela, não lembro.

AM: Falei: “Quero ficar com ela, vou com você, porque minha mãe é sua madrinha e você me conhece desde pequena.” Meu marido também topou, ele era palhaço. E lá estava o seu Valter de Almeida, que já tinha filhos há muito tempo em Campinas. Ele era bem tradicional, muito conhecido. Ele nos deu o terreno dele pra gente colocar os nossos trailers. Aí eu coloquei o meu, a Raquel colocou o dela e a gente ficou ali. Comecei a fazer um trabalho com seu Valter. Um belo dia, ele chegou na minha casa e falou: “Olha, você não queria ser professora do circo?” Eu dei risada, né? Porque a gente não tava acostumada com isso. Como é que eu ia dar aula pra alguém que não sabia nada de circo? Ele falou: “Vai que você vai se dar bem lá, seu Juscelino Zabala, todo mundo tradicional. Dona Ester, o Abelardo, Roberto Santiago, Vitor Santiago.” Eu falei: “Tá bom, o que eu tenho que fazer?” Ele falou: “Eu vou te levar lá.” Aí ele me levou, fomos todos pra São Paulo. Chegando lá, tava todo mundo reunido e o diretor era o seu Francisco. Aí começou aquele dilema, “Meu Deus, como é que eu vou ensinar o pessoal de fora?”, né? Porque meu pai também era professor, mas ele só ensinava os filhos dos artistas. Todo mundo sabe que pra meu pai ensinar, era ali, e foi ali que eu aprendi tudo: a ser equilibrista, saltarina, acrobata. Fiz alguns números de... ah, não posso falar que era acrobacia porque meu pai não gostava de números acrobáticos, mas ele sempre falava: “Vamos parar com essas acrobacias e saltos. Isso a gente faz em qualquer lugar.” Como eles eram titulados como “Marrocos Paradise Acrobáticos”, né, saltadores, ele se vestia de marroquino. Inclusive, vou levar uma foto pra você ver dele vestido de marroquino. Então surgiu o nome artístico “Marrocos”, então trabalhavam ele e minha mãe. E bom, aí veio a escola do circo... Cheguei lá e pensei: “Meu Deus, o que será isso?” Era uma imensidão de meninas e rapazes querendo aprender circo, atores, atrizes, e eu era muito rígida, porque o circo

sempre teve respeito. A gente não limpava a axila, não limpava a virilha, era tudo muito... era uma vida pública, né? Cheguei lá, as menininhas com os braços todos peludos, então fiquei muito brava. Falei: “Olha, vocês têm que entender que eu sou assim. Se eu não for assim, com a lei do circo que eu aprendi, vocês não vão fazer nada. E assim foi. Daquela galera toda, todas elas muito pra frente, muito estudantes, né? E eu brigava com elas. “Não faz isso não, olha a cortina, vamos vestir uma roupa decente!” Eu era meio severa, às vezes. Elas até falaram que me viam como uma sargenta. Fui muito criticada pelos colegas tradicionais, porque teve uma profissional que me disse: “Como você vai ensinar a arte que nossos pais nos ensinaram, que foi tão difícil pra gente? A gente trabalhou tanto! Você vai ensinar isso pra quem não é de circo?” Eu falei: “Olha, eu tenho que trabalhar. Saí do circo, o que mais eu ia fazer? O que eu conhecia era o circo.” Eu fui jogada na selva de pedra, sem estudo suficiente pra arrumar um bom emprego. Então apareceu essa oportunidade e lógico que eu peguei. Ensinei muita gente, porque por ser tão rígida, muita gente aprendeu. Inclusive, a Verônica foi minha aluna.

ERC: Ela me falou! Tem uma foto que a Verônica me mostrou, que ela estava bem novinha, lá embaixo da arquibancada do Pacaembu.

AM: Aí fomos no Festival de Inverno do Guarujá. Aí, o senhor Francisco falou pra mim: “Você vai na casa de cada uma e pede autorização.” Fui eu, pedi autorização. Deram, né? E aí, levei a turma de meninas pro Guarujá, ficamos em um alojamento. Um belo dia, a minha filha, que falou com você, tava com a garganta inflamada. Falei: “Senhor, como é que eu vou pra São Paulo? Minha filha tá doente, preciso levar.” Ele falou: “Então, leva as meninas com você.” Falei: “Tá, vou reunir todas elas, inclusive a Verônica.” Falei: “Olha meninas, vou pra São Paulo hoje, volto amanhã, se comportem aqui, porque eu não quero que ninguém reclame das minhas meninas não.” Podem deixar, elas prometeram. Falei: “Quem vai me dar trabalho é essa japonesa, porque ela é muito pra frente.” Ela me olhou assim... Aí todas riram. Quando voltei, estavam todas reunidas. Já sabia que ia chegar e que elas não temiam, porque eu falava: “Quem não cumprir as minhas ordens, vai embora. Não vai aprender nada aqui.” Todas queriam aprender. Falei: “Quem não se comportou?” Já tinha uma reclamação. Uma das minhas alunas foi tomar banho na praia com maiô branco, parecia uma modelo.

ERC: Ah, então foi antes do Guarujá, né? Antes de ir pro Guarujá, vocês estavam embaixo da arquibancada do Pacaembu?

AM: Foi antes. A escola começou ali, no Pacaembu, e fizemos um trabalho com as alunas, incluindo a Márcia, que trabalhou com cama elástica. Ela quebrou o pé, colocou pino, mas aconteceu. Graças a Deus, nunca ninguém se machucou, porque eu tinha muito medo que isso acontecesse. Eu aprendi com meu pai a fazer de tudo no circo. A gente aprende um pouco de tudo, mas se especializa em alguma coisa. Eu dava aula de corda indiana, e a Maísa Leite foi a melhor aluna que eu tive. Aí, quando chegou lá, tinha umas meninas, a sobrinha fazia uma corda indiana, e ela ficava só olhando, não falava nada. Ela era tímida, não falava. Aí, um belo dia, eles estavam ensaiando as meninas. Aí ela falou: "Será que eu posso subir um pouco nessa corda?" Eu falei: "Mas você não sabe fazer. Deixa eu subir, eu consigo!" Aí, todo mundo começou a rir, né? Ela subiu e deu um show na corda. Falei: "E quem te ensinou a fazer isso?" Ela respondeu: "Minha professora foi Dona Amercy." Eu fiquei toda feliz, me senti super orgulhosa. Eu tenho muito reconhecimento por isso, tudo foi uma glória. Mas depois que eu saí do circo, essa foi a única coisa que fiz de bom, sabe? Ensinei muita gente. Muita gente aprendeu comigo. Quem não seguiu com o circo, aprendeu o que era o circo, mas não ficou, porque a ideia não era só trabalhar no circo. Era para aprender o que era o circo e entender a vida de artista. Aí, a gente começou a dar aula pra um monte de gente, e logo depois, quando a gente veio aqui pra São Paulo, depois do tobogã, fomos pro Guarujá. Aí, continuamos lá. Deram pra nós dois meses pra apresentar um espetáculo com os alunos. Falei: "Nossa, como vamos apresentar um espetáculo com tão pouco tempo?" Como ensinar um pessoal que nunca fez nada, né? Nem trabalhou o corpo, nem nada. Mas aí, a galera fez acontecer. Aí, o professor fez uma apresentação de malabares, eu apresentei a Maísa na corda indiana, o Juscelino fez solo, até meu filho participou. E aí, passou um tempinho ali, foi muito bom. Na inauguração da pedra fundamental, a Maísa fez um trapézio. Era simples, mas a gente não tinha condições de fazer um trapézio profissional naquele momento. Então, lá no Pacaembu, a gente fez de tudo. Lá era pouco espaço, né? Mas tinha o suficiente pra ensinar. Olha, eu aprendi com meu pai a fazer de tudo no circo. Sei armar, desarmar, carregar caminhão, armar barraca... E a assistência tradicional aprende de tudo um pouco, mas se especializa em alguma coisa. Eu dava aula de corda indiana, inclusive a Maísa Leite foi minha melhor aluna.

Ela era muito dedicada. A Maísa era estudante, mas conheceu um artista circense, o filho do seu Valter Bartô, o Valtinho, que também estava na escola. Ele ia lá de vez em quando. Aí, ela começou a ir também, até que resolveu fazer aula. Aí eu peguei ela pra mim, e ela aprendeu rapidinho. Ela chegou até a morar na minha casa. Vou contar uma coisa, depois que eu ensinei tudo o que sabia, ela casou com o Valtinho e foram trabalhar no circo. Aí, com 3 meses de aula, quando a gente veio aqui, depois do tobogã, fomos pro Guarujá. Aí continuamos lá. Deram pra nós dois meses pra apresentar um espetáculo com os alunos. Eu falei: "Nossa, como vamos apresentar algo com tão pouco tempo?" Não dá pra ensinar quem nunca fez nada, né? Nem trabalhou o corpo! Mas a gente deu um jeito, todo mundo fez o que podia. O professor fez uma apresentação de malabares, eu apresentei a Maísa na corda indiana, Juscelino fez um número solo, até meu filho participou. Passou um tempinho, foi muito bom. Na inauguração da pedra fundamental, a Maísa aprendeu a fazer trapézio, e ela fez uma apresentação lá. O secretário estava lá na fundação da pedra fundamental, e foi muito simples, mas foi uma vitória. A gente não tinha muita condição de fazer algo profissional. Foram só dois meses, pra quem não conhece a arte, mas foi muito bom. Aí continuamos. Então, o canal 2, o Canal da TV Cultura, se interessou em fazer o "Bambalalão", que era só no estúdio com a Gigi. Aí, falaram: "Vamos fazer um espetáculo aqui no circo sábado." Falei: "Ah, isso é ótimo!" Apresentamos todos os números que tínhamos nos ciclos itinerantes, e alguns alunos que já estavam começando, mas que ainda estavam aprendendo. A gravação foi uma maravilha, mas trabalhei até não poder mais. Meu Deus, essas meninas me davam trabalho! Tinha que estar sempre preparada para os números. Na hora da gravação, eu tinha que estar pronta pra fazer meu "rola-rola", só substituindo! Só que, um dia, o circo precisou de uma manutenção e eu não sei por que não fizeram. Na hora do "Bambalalão", começou a chover, e tinha uma fila imensa no Anhembi, porque os pais levaram as crianças que já conheciam a Gigi do Canal 2. O ingresso era grátis, né? Mas deu uma chuva forte, e a lona estourou em cima dos músicos. Foi um escândalo, todo mundo saiu correndo. Mas conseguimos continuar o trabalho. Aí a TV Cultura me chamou pra saber o que tinha acontecido, e eu falei a verdade. Não tinha manutenção. Aí mandaram uma equipe especializada que verificou que os cabos de aço estavam arrebitando e os currículos não estavam em boas condições. A TV Cultura decidiu que era melhor desmontar o circo. Os professores já estavam quase todos saindo, só ficaram eu e o Rogê. Naquela época, só restava eu e ele. Os outros, o Roberto e o

Vítor, foram contratados por um circo vizinho e foram embora com eles. Eu já tinha saído, os horários também já não eram os mesmos. Eu sempre fui a "sargentona", sempre estava ali na construção do circo.

ERC: As mulheres tem uma força muito grande! Não desistem nunca!

AM: Não, eu não desisto. Quando o circo foi desmontado, eu e o Rogê carregamos o último caminhão. Eu estava chorando, não queria que acabasse. Depois de tudo o que aconteceu, eu pensei: "Por que eu falei que precisava de manutenção?" Mas eu tive que falar a verdade. E, no final, as coisas acabaram assim. Depois disso, estava em casa, com o buffet que eu tinha com meu filho, e lá também levava atrações circenses para as comemorações de fim de ano. Foi quando eu recebi um telegrama do José Wilson Moura Leite, do governo da Escola picadeiro.

ERC: A senhora recebeu um telefonema da Escola Picadeiro? Eu sei que a senhora conhece todo mundo, não é?

AM: Com certeza! Todo mundo conhece a família Marrocos. Aí eu fui até lá. Ele estava casado com a Abel. Ele me falou: "A gente quer contratar você porque vimos sua luta na Piolin. Você levava os alunos todo sábado, fazia o circo acontecer, então queremos que você venha trabalhar com a gente." Falei: "Claro, contrata meu filho também, o Jairão, ele também é reconhecido." Ele contratou o Iran também. E foi isso, nós dois começamos a dar aula. O projeto foi inaugurado na Vila Penteado, na Brasilândia. No dia da inauguração, era um circo. A gente foi lá para inaugurar o primeiro circo do projeto. Os professores contratados eram eu, mais alguns que não lembro o nome, mas de mulher só tinha eu. Então, eu me considero a primeira professora de circo do país. Então, inauguramos o circo-escola. Era aquela criançada da favela, meu pai eterno foi, mas eu conseguia botar eles em ordem. Eu já era sargentona, continuei lá. Chegava de manhã pra dar aula e eles estavam fazendo uma bagunça dentro do circo. Aí, um gritava: "A Amercy chegou!" Saíam correndo, sentavam tudo bonitinho na bancada, esperando. Aí eu falava: "Que maravilha, todo mundo sentado quieto." Eles faziam assim, mas eu já sabia que estavam aprontando, né? Ali também, eu tive que dar um espetáculo. Uns dois meses de aula pra aquela criançada terrível. Eu falei: "Como é que eu vou fazer?" Tinha duas moreninhas, duas meninas negras, posso

falar assim, né? Ensinei elas a fazer uma contorção, uma acrobacia, e elas conseguiram, elas saltavam muito bem. O meu forte era o salto, né? A outra menina fez uma mesa iluminada, uma fonte luminosa, pra ela fazer uma contorção. Todas as minhas meninas ficaram lindas, nossa senhora, foi maravilhoso. Eu não acreditava que era eu que tinha ensinado. Outra fez número de bola, duas bolas. Então, quer dizer, fizemos muita coisa, muita coisa! Nessa época foi melhor do que na época itinerante, porque na época itinerante éramos famílias diferentes, cada um fazia seu número, mas éramos uma comunidade, todos juntos. Fora isso, sempre que chegava na cidade, o pessoal falava: "Você vai no circo?" Aí todo mundo ia, "Vamos lá ver aquela moça que pula!" A moça que pula era eu! E assim foi no projeto "Enturmando", fizemos muitos circos, em vários bairros, como o Grajaú. Em muitos bairros tinha um circo do projeto. Eu tomava conta de tudo. A Isabel viajava com o Zé Wilson pra levar alunos pra fora, e eu ficava ali. Até que um dia o Zé Wilson falou: "Vou levar a Amercy pra Itália." Eu falei: "Pra que, Zé?" Ele respondeu: "Vamos levar os meninos da família Romero pra participar com o número de trono." Eu falei: "Ah, mas vou sim, lógico!" Fomos com essas meninas pra Itália, e eu tomava conta deles. Eram quatro adolescentes terríveis, mas eu consegui dobrar eles, né? A Alessandra Romanini e os meninos Romero, foi muito bom! Quando eu não fazia mais nada no circo, estava fazendo as firmas e tudo com meu filho. Mas a concorrência foi muito grande. E, nessa época, minha casa pegou fogo, perdeu tudo. Parei de fazer algumas coisas, mas tenho muita saudade. Foi a melhor vida que eu tive, a vida que eu vivi no circo. Viajei muito, muito, e vivemos com dificuldade, mas meus pais eram maravilhosos, meu pai era um grande artista. Vou te mostrar as fotos quando a gente se encontrar, vou levar a foto da minha família. Eu tenho algumas fotos, mesmo depois do fogo. O tempo leva muita coisa, mas algumas fotos eu consegui salvar. Ah, a casa queimou tudo, mas ainda tem umas fotos que sobraram. Na época do Piolin e do projeto "Enturmando", eu estive de 1984 a 1986.

ERC: Nossa, a senhora, trabalhou muito!

AM: Pois é, depois eu fui pro projeto "Enturmando", de 1987 a 1990. Foram anos intensos, dei bastante aula. Nossa, e as crianças queriam me matar às vezes! Mas posso contar uma história?

ERC: Claro!

AM: A gente estava num lugar um pouco mais alto, perto da rodovia, atrás de uma favela enorme. Deu uma chuva forte na Brasilândia, e lá no Penteado tinha uma menina de 18 anos, sabe? Era uma menina perdida. Ela queria me matar e matar o Iran! Eu era muito brava, e ela me olhava com ódio. Aí, eu pensei: "Meu Deus, o que eu vou fazer com essa menina?" Mas, deixei ela pra lá. Quando deu a chuva, começou a enchente na favela. Todos nós, professores, fizemos uma corrente pra tirar as crianças da favela. Colocamos tudo dentro do circo, porque era o único lugar que não estava cheio, né? Aí, a menina estava lá sentada no colchão, porque a Secretaria mandou muitos colchões e ajudou bastante. Ela estava com frio, então fui lá, peguei um cobertor e joguei em cima dela. Ela olhou pra mim e falou: "A senhora gosta de mim!" Eu respondi: "Sim, claro!" Ela me abraçou e disse: "Muito obrigada!" Aí eu falei: "Olha, no próximo espetáculo, você vai trabalhar." Ela não fazia nada, só queria atrapalhar. Eu disse: "Você vai tomar conta do aquecimento." E foi o que aconteceu. Ela dirigiu o aquecimento e ficou super animada! Fiquei amiga dela, e ela tratava todo mundo super bem depois disso. Ela disse: te amo. E eu chorei! Tinham três meninos, o Hélio e o Sérgio Sangão, que faziam monociclo com o Rogê. O Zé Wilson falou: "Vamos levar os três meninos pra Itália, eles estão fazendo um número de monociclo." Nunca tinha visto isso antes! Foi maravilhoso, a gente ajudou tantas crianças a saírem da rua! Eles voltaram super contentes.

ERC: Como a senhora fez pra adaptar o ensino pra quem nunca tinha tido aula de circo?

AM: Olha, eu ensinei tudo o que eu sabia. Fizemos uma reunião, foi apresentada aos professores, isso já foi no Pacaembu, e cada um tinha a sua atividade. Cada um ensinava o que sabia. A gente aprendeu tudo, mas sempre com uma especialidade. A minha especialidade era acrobacia, saltos. Na época, fui considerada uma das melhores saltadoras do Estado de São Paulo. Mulher, na época, saltar era muito difícil, né? As mulheres não saltavam muito. Eu era muito boa nisso. E também dava aula de "rola-rola" e de equilíbrio, né? Meu forte sempre foi o número de saltos e a parada de mão. No meu pai, fazia isso em cima do picadeiro, de morte. Quando eu não fazia mais isso, ainda trabalhei como bailarina no circo Orlando Feio, mas eu não fazia

números. Eu era bailarina porque meu marido era palhaço. Quando decidi que meus filhos iam estudar, voltei para Campinas, mas ainda trabalhava no cirquinho da periferia. Tinha muito circo em Campinas. Chegava da Piolin e corria para o circo. Era uma correria, né? Mas era o que eu amava fazer. O circo sempre foi minha paixão. Hoje em dia, é outra história, não tem nada a ver com o circo tradicional. Agora é mais uma fábrica, né? Cada um segue seu caminho, faz sua faculdade, tem até quem trabalhe no circo, mas em outro tipo de trabalho. Não é mais o circo de antes, a nossa época. Na nossa época, era todo mundo junto. A barraca de um ajudava o outro. Quando não tinha espetáculo, íamos pro cinema. A galera toda do circo ia pro cinema e o povo da praça ficava olhando, né? Os rapazes apaixonados pelas meninas. Cada família tinha filhos, né? Era uma grande comunidade.

ERC: A senhora falou que no começo, cada professor tinha uma especialidade. especialidade da senhora, na Piolin, era a parada de mão?

AM: Era tudo! Eu ensinava tudo, porque quando faltava um professor, eu tinha que substituir. Eu era "barracuda". Não vou falar que eu era a diretora, porque o diretor era o seu Como, mas quem carregava nas costas era eu! Eu ensinava tudo. Quando meu aluno vinha, ele tinha que aprender o básico primeiro. Por exemplo, o solo. Depois que estavam bons no solo, eu perguntava: "O que você quer aprender?" Sempre começava pela base. A Maísa, por exemplo, ela se tornou uma profissional muito melhor do que muitas mulheres do circo, não porque eu ensinei, mas porque ela se apaixonou pelo circo. Casou com um rapaz do circo, o Valtinho. Ela já estava lá em cima, uma grande artista! Ela casou, foi trabalhar no Circo, mas depois se separou do Valtinho. Começou a ensinar o que aprendeu e a ganhar com isso.

ERC: Então, a senhora falava que começava sempre com o básico, né? O solo. Para os palhaços, por exemplo, o senhor falou que eles precisavam saber fazer o "casar", né?

AM: Sim, isso mesmo. O palhaço, por exemplo, precisa saber fazer de tudo. Não é só ter graça, tem que ter técnica. Meu pai também foi palhaço. O nome dele era Pelanca, e minha mãe também era. Fui palhaça uma vez só, né? Eu e o Rogério, a gente fez o número do Picolino e o Pinguim. O Pinguim faltou, aí eu falei com você, "Vamos fazer

um aniversário." Fui de palhaça, depois o Gera disse: "Você é uma grande comediante, mas como palhaça, você é uma porcaria. Eu só fui para te ajudar!" Eu também não voltei, não. Eu me especializei mais em palhaçada mesmo, porque tem muita gente palhaço na minha família. No princípio sempre foi o solo. Não pode ninguém subir no trapézio sem fazer o solo primeiro. E o palhaço também tem que saber o que fazer, como cair, como jogar o outro pra cima. Isso tudo é técnica. A graça do palhaço, ninguém ensina. O palhaço é o que faz a graça. Quando um bom artista entra na cortina, você sabe que ele é bom. Quando ele entra e o público já se empolga, você sabe que ele é bom, os profissionais todos sabem disso. O artista que não é bom, o público sente. E aí, é chamado de "rasga-bucha", a gente tem vários disso por aí. Inclusive, muitos alunos, né? Eu não sei se foi a Verônica, mas muitos saíram da escola de circo e começaram a ensinar logo. Como é que vão ensinar, se não tinham o conhecimento total da área? Muitos aprenderam tudo, eu ensinei, o Juscelino também, o Roberto, o Vítor, o Abelardinho, todo mundo ensinou bem. Se não aprenderam, foi porque não quiseram ou porque esqueceram. O circo é prático, se não pratica, esquece. O circo sempre foi assim, com essa troca de conhecimentos. Tanta gente que passou pelas nossas mãos, como os **Parlapatões** e o **Circo Zanni**. Eles aprenderam muito lá no Piolin, com o Zé Wilson, comigo, com os outros professores. Eles uniram o conhecimento do circo com a arte universitária. Criaram uma coisa nova, e o circo deles está muito bom! A mulherada do Circo Zanni é toda aluna deles, fazendo corda indiana e criando novas formas. Eu trabalhei muito no circo-teatro dos anos 60. A gente fazia tanto no picadeiro quanto no teatro. Todo mundo de circo sabe fazer teatro. Era diferente do teatro que temos hoje, mas ainda era um circo-teatro maravilhoso.

Eu amava fazer teatro, principalmente com as peças de dramaticidade. Meu pai até fazia roupas lindas para mim! Era uma beleza.

ERC: A senhora também borda, não é? Eu sou muito básica, mas a Marília é quem manda no bordado. A Marília é a mestre dos bordados, eu faço o básico.

AM: E no Centro de Memória, eu sou a mestra da gastronomia! A Marília é a mestra dos bordados, e minha irmã Tânia é a mestra das sombrinhas também. Eu ensino coisas como cocada, manjar e pirulito. Naquela época, já tinha pipoca também, né? Agora, como não está mais tendo muita atividade lá, as oficinas estão um pouco

paradas. Mas eu e as meninas somos as mestras do circo. Quando a Verônica pode, leva a gente lá e a gente dá oficina de gastronomia. Eu trabalhei no circo por muito tempo, ensinando, fazendo o que amo. Hoje, não ensino mais, não posso mais, o circo é muito pesado, especialmente a parte de solo e parada de mão. Mas a minha vida foi maravilhosa, e fiz tudo o que eu amava.

ERC: A senhora foi a primeira mulher a ensinar circo para quem nasceu fora da Iona, não é?

AM: É, a senhora está certa. Não fui a única, porque a Ester também fez isso. Ela fez shows de magia e depois saiu também, mas ela foi uma das grandes. Meu pai entrou no circo aos 13 anos, casou com minha mãe, que também era do circo, e montaram o número "Marrocos". Quando eu nasci, eles formaram o "Trio Marrocos". Era uma maravilha, minha filha, muito bom!

APÊNDICE D - Entrevista com a Mestra Delisier Rethy

Mestra Amercy Marrocos na
Escola Nacional do Circo Luiz Olimecha
no Rio de Janeiro.



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Captação de áudio realizada na Escola Nacional do Circo Luiz Olimecha nos dias 09 e 10 de dezembro de 2024.

ELIANA ROSA CORREIA (ERC): Começando se você puder por gentileza falar o seu nome artístico o nome que você quer que fique no trabalho?

DELISIER RETHY (DR): Meu nome é Delisier, mas eu gosto que me chame de Delise, mas como me deram o nome artístico é Delisier, pode ficar esse mesmo. falar sua idade de onde você é eu nasci em São Paulo já tá eu nasci em São Paulo. Está mesmo?

ERC: Você nasceu aqui no Rio mesmo?

DR: Nasci em São Paulo 1939, estou com 85 anos. Nasci e me criei em circo, no meio de uma família tradicional circense, entrei no picadeiro pela primeira vez com cinco anos de idade. Comecei a fazer um número de contorção e parada de mão com a minha irmã e dali fomos seguindo a nossa vida de artista. Daí eu passei a fazer outros números e comecei a fazer número sozinha de parada de mão, passando para o trapézio sozinha. Fiz dobro trapézio com a minha irmã. Fiz números de contorção junto com ela era contorção e parada de mão, porque ela era contorcionista e eu paradista a gente fazia vários truques, ainda com a minha família. Nessa época quando eu comecei, a gente era conhecido como Família Chocolate. A gente era conhecidíssimo, depois então, eu casei daí passei a ser Ozon, nessa época usava o nome dos homens. Daí eu fiquei viúva e depois me casei com o Rethy, Húngaro que era a professor daqui também Robby Rethy. Eu entrei na escola em 1982 eu e ele praticamente juntos. Aliás, ele entrou primeiro, mas não era a escola ainda, não era reconhecida, não era registrada.

ERC: Como foi o primeiro contato com a ENCLO?

DR: Eu passava aqui na Praça da Bandeira e vi um circo armado, somente a lona não tinha o pano de roda. Eu dizia: Olha um circo novo na Praça da Bandeira. Eu ia-me embora para casa, passava dias, semanas, quando eu vinha na cidade de novo, a lona estava lá. E eu dizia: esse circo não inaugura nunca...Nessa época o meu primeiro marido Edgar Ozon, da família de patinadores Ozon, era vivo, isso foi bem antes de 1982, muito antes. Ele veio aqui e descobriu que quem estava no circo era o Luiz Olimecha, daí o Luiz chamou ele pra trabalhar no circo. Daí veio ele, o Armando Pepino, os Crenkes da família Crenke. Bom, ele voltou pra casa e me disse: O Luiz pretende fazer uma escola, ele vai inaugurar uma escola circo, ele me explicou que era ideia do avô dele, que ele queria fazer uma escola de circo, e ele plantou a ideia dele e conseguiu inaugurou a escola.

ERC: Sobre as questões do circo, antes da abertura da ENCLO? Como estava a itinerância aqui no Rio de Janeiro?

DR: Foi praticamente como se fosse um boato, mas a verdade eu o seguinte aqui no Rio, por exemplo estava difícil armar circo, porque não queriam dar o terreno pros circos trabalharem. Começou pela Praça 11, porque todo o circo grande armava na Praça 11, daí eles começaram a cimentar a praça.

ERC: E como vocês fizeram para continuar trabalhando?

DR: A grande dificuldade na época era armar o circo, porque havia terrenos, mas não deixavam a gente armar. Já ouvi vários motivos: os circos saíam dos terrenos e largavam tudo sujo, tudo quebrado tudo largado. Outro ponto, não havia banheiros, então faziam aqueles banheiros e quando iam embora largava aqueles banheiros ao céu aberto. Eles acusavam isso, entendeu? E com isso quando cortando, botando sempre empecilho para que os circos não armassem aqui no Rio de Janeiro. Posso contar uma história?

ERC: Claro!

DR: Vou contar uma história rapidinho, quando eu era pequena eu estreie no circo chamado Circo Pavilhão Azul, o diretor chamava senhor Aquiles Pinto ele tinha três circos, um era armado aqui no Rio, o outros dois nos subúrbios do Rio. Então ele praticamente não mudava os números, ele mudava as companhias, os artistas, era interessante, quem trabalhava no Circo Pavilhão Azul 1, mudava para o número 2, e depois o número 1, e assim as companhias circulavam entre os 3 circos. Ele tinha sempre novidade. A minha família trabalhava com a mesma arte, a mesma técnica. foi passada técnica da minha família para mim entendi. E aí a senhora foi contratada com essa técnica também.

ERC: Como foi a sua entrada na ENCLO?

DR: Eu entrei como professora, pra dar aula de aéreos e patins. Eu dava aula de corda indiana, trapézio duplo, trapézio simples, passeio aéreo e números de patins. No começo da escola eu entrei junto com a Neusa Mattos, então a gente dividia o trabalho, a gente se juntava e trabalhava juntas. Ela era uma professora maravilhosa com uma competência maravilhosa. Na época só havia nós duas mulheres de

professoras, trabalhamos juntos quase vinte e cinco anos eu acho, faz muito tempo... depois de um período como já tinha alunos formados, o Luiz perguntou pra gente, pros professores se não seria interessante ter monitores. Como já eram alunos formados, pra ajudar a gente. Pra eles aprender como segurar uma lonja. Na época os alunos eram crianças, e essas crianças não eram de circo, não era de circo, mas fizeram um espetáculo maravilhoso, porque criança aprende rápido isso que eu ia te falar. Eu passava para eles da mesma forma como minha mãe e meu pai me passou. qual que era a base, você chegava. A gente fazia assim: começava com aquecimento, alongamento, primeiro correr, corria por aí, fazia polichinelo coisinhas básicas, mas coisas que era suficiente para o ensinamento. Eles faziam envergada, conhecido como ponte. Tem envergada para frente, envergada atrás, também conhecia como cambrê para frente, cambrê pra trás, esse era o nome antigo, vai mudando e agora é ponte. Eles chegavam aqui e falavam: eu vou fazer a ponte! Antes a gente falava envergada, aprendi outros modos de falar. Bom no começo então as crianças faziam a contorção. Então pra elas era fácil, faziam parada de mão com uma facilidade incrível. Você não vai ser contorcionista, mas é bom aprender. Você não vai ser paradista, mas é bom aprender. Você entra no circo, você não vai fazer só um número, você tem que aprender todas as técnicas, não vai fazer todas, mas tem que ter conhecimento de todas as técnicas. Alguns chegam e falam: ah, eu não gosto de parada de mão, eu quero ser trapezista! Ótimo, mas a parada de mão é a principal modalidade para você ser um bom trapezista, porque você tá de cabeça para baixo, então você tem noção do que vai fazer quando estiver nas alturas, é equilíbrio! Você não vai ser paradista, mas você vai conhecer, vai ter conhecimento do equilíbrio do seu corpo e saber o que está fazendo, ter a noção de tudo. Olha a parada de mão leva à tudo! Pra você fazer um flip flap, você tem que saber parada de mão, não precisa ser paradista, você puxa as pernas, faz uma corveta, cai com os pés no chão, tira as mãos do chão e vira uma envergada atrás e puxa flip flap. Se você sabe fazer uma parada de mão, você tem mais conhecimento. Como que você vai cair no chão para flexionar? Então eles tinham esse treino básico, que era acrobacia, parada de mão, para depois irem pras outras modalidades.

ERC: E você trabalhava sozinha ou com outro mestre ou mestra?

DR: Eu trabalhava junto com a Neusa. A gente trabalhava esse aquecimento com as crianças, porque no começo eram crianças e a gente dividia, cada uma pegava um grupo pra montar um número e quando precisava a gente se juntava. E aí depois quando começaram os adultos, a maioria também não era de circo, foi quase praticamente da mesma forma que era com as crianças, só que o vocabulário era diferente. Com o tempo as coisas foram melhorando, depois com os adultos entrou um professor que dava aula de dança e fazia o aquecimento, alongamento. O nome dele era Luiz Sorel, maravilhoso, maravilhoso. Ele passou a dar somente dança, entrou um professor de educação física, era Francisco, que a gente chamava de Chicão. Nós conversamos com ele: olha Chicão, a gente precisa disso e disso aqui pra melhorar o desempenho dos nossos alunos, para melhorar o nosso trabalho. Então coloca isso aí no teu aquecimento. Vem ver o nosso trabalho, pra você trabalhar junto com a gente, para você entender o que quer, a gente quer e precisa. Ele ficava rodando, olhando! Foi ótimo, porque assim ele soube o que precisava trabalhar com os alunos, para o trapézio, para os saltos. Depois que ele começou a trabalhar com a gente daí melhorou o trabalho. A gente não perdia tempo, os alunos chegavam prontos para as aulas técnicas. A gente falava com ele para trabalhar individualmente com alguns alunos que precisavam de mais alongamento, era muito bom!

ERC: A senhora, ou melhor, você ensina tecido! Eu já li muito sobre você ter sido a primeira professora de tecido no Brasil. Pode contar como foi?

DR: Fui a primeira professora de tecido no Brasil, sem saber, porque eu nunca fiz tecido na minha vida. Não existia técnica aqui no Brasil nessa época. Eu tinha uma técnica assim, mas de corda, mas de tecido é diferente, completamente. Um aparelho que eu nunca tinha visto. Daí veio para a escola de circo o Gerrard Frazoly, eu trabalhava com eles da mesma forma como minha mãe trabalhava comigo, olha, vamos fazer o nosso aquecimento no alongamento agora vamos primeira coisa no trapézio, você vai puxar o braço para pegar força nos braços, entendeu? (fazendo os movimentos com as mãos). Você vai subir ficar em pé no trapézio tudo com lonja, com segurança. Você não pode ficar em pé, querendo se equilibrar, você tem que pisar no trapézio igual você fica no chão, peso e não equilíbrio, porque se não trapézio começa a balançar. Daí segura bem na corda do trapézio, você vai puxar os teus braços, faz o esquadro, o esquadro, o que é? o mesmo que fazemos na parada de mão. Por isso

a parada de mão é o começo, pra saber o que é um esquadro, pra saber como levantar as pernas, e tudo... daí na lonja a gente segura um pouco, agora, você estica o braço para baixo, não é esticar para cima. Para baixo, o que que é, você põe tua cabeça para baixo e estica os braços para cima. Daí você tá de cabeça para baixo. Se você colocar tua cabeça para baixo, teu braço vai esticar, daí eu vou te ajudar te puxando um pouquinho, você “engrupa” faz uma bolinha e leva o teu bumbum lá em cima e olha pra cima, e olha lá para aquele ponto, que você vai rodar e vai voltar com os pés para baixo. Tudo isso não era difícil porque eles faziam a “cambotinha” no chão, já tem noção como rolar. Mas na altura é diferente, então você tem que ter o passo a passo... porque já é adulto, então a pessoa tem medo... porque na vida, qual a necessidade que a pessoa tem para ficar com a cabeça pra baixo? Nenhuma...(risos)! Então pra ficar com a cabeça pra baixo, você vai aprender aqui, no circo! Que necessidade tem você botar sua mão no chão e botar suas pernas para cima, só aqui no circo. Então tudo isso você tem que explicar pra eles sim, querida, você tem que ter medo, porque o medo é que vai te ensinar, você vai ter aquela coragem, vai perder aquela ansiedade porque o medo você tem que ter, você não pode ser medrosa! Como assim? Na escola você tá segura, não seja medrosa, tenha medo! Porque o medo vai dar noção para você, saber o que está fazendo! Porque quando a gente não tem medo, a gente não tem noção do que está fazendo e faz de qualquer jeito e não sabe o que fez.

ERC: Como funciona agora aqui na ENCLO, quanto tempo se leva para aprender tecido?

DR: Olha muitos deles, eles levam alguns meses, eu acho que uns quatro meses para saber ter coragem de passar de um “truque” para o outro, entendeu? Faz um rolamento à frente no trapézio, agora vamos atrás, é a mesma coisa, só que você vai mais para trás... a pessoa tem medo acha que vai cair, você não vai cair de costas. No lugar de você olhar para debaixo das tuas pernas, você vai olhar para cima para ver o teto e jogar as pernas do chão, você tá na lonja, que é a segurança...aí a gente vai dando essas explicações e eles vão fazendo... em uma semana ou duas já estão fazendo. E com o tecido é a mesma coisa mesma coisa, todos tem que passar pela acrobacia a parada de mão, eles vão do solo para o aéreo.

DR: Faz uns 25 anos, eu cheguei uma vez e fui fazer uma oficina e falaram...tem uma pessoa aqui que pode provar que não existe lonja no tecido. Ela pode provar porque ela foi uma das primeiras a ensinar tecido... eu falei, e agora? Como é que eu posso responder esse homem porque eu coloquei lonja no tecido. Daí eu respondi: Olha tem que ter muito cuidado para colocar uma lonja no tecido, porque eu coloquei, porque são truques que as pessoas não conhecem ainda.

ERC: Ainda sobre a ENCLO, eu me perdi (risos). Podemos voltar para eu organizar essa parte das perguntas?

DR: Sim. Vamos lá! Meu primeiro marido veio trabalhar aqui, mas a escola ainda não era oficializada, eles nem trabalhavam muito, eles vinham para organizar. Na entrada o Luiz arrumou uma mesa de patins, mandou fazer uma roda de madeira, pra eles experimentar os patins. Daí eu pensei e falei, vou entrar. Daí eu cheguei e falei brincando: isso é circo? O que que é? Daí o Luiz respondeu: Oh Delise o que ta fazendo por aqui? Eu falei: tô passando aqui para ver quando é que vai inaugurar? E o Luiz respondeu: quando eu não sei, mas que vou inaugurar vou! O que é isso Luís, o que que vai ser essa coisa aqui? Eu falei brincando com ele? Ele conversou comigo falou a ideia que tinha que era do avô dele, aquilo tudo, conversando, e ele falou: A minha ideia é abrir uma escola de circo. Daí falei: Ah, coisa boa, né, Luiz? Como assim uma escola? Ele disse: Ué, a gente vai ensinar, como antes a gente ensinava os filhos. Você não aprendeu com teu pai? Eu não aprendi com meu pai, o velho Olimecha? Todo mundo que entrar, os antigos, vão ensinar da mesma maneira. Eu falei: gente, é maravilhoso isso! Mas falando em maravilhoso, aquele ali, ta ensinando tudo errado...falei brincando com ele. Ele falou: como assim Delise? Me veio na cabeça, de repente eu falei, olha como é que você vai botar um volante na mão de um porto, que nem porto é ainda? Mas eu falei isso, brincando, porque não tinha ninguém de fora. Nessa época o filho dele, o Alexandre e um outro rapaz se chama Kilder, que já falece, eles estavam treinando com a "Toquinho", o nome dela é Ana Cristina, mas todo mundo chama de Toquinho. Daí eu pensei e falei: primeiro ele tem que encher um saco de areia bem pesado com a estafa. Sabe o que é que estafa? Não! Estafa é uma alça bem confortável que coloca no pescoço que a pessoa se pendura, faz giro, chama estafa...então ele pega a estafa amarrada na boca do saco pesado, põe o pescoço gira, porque se ele cair arrebenta o saco, machuca o saco e não a volante.

Aí o Luiz veio de lá, e perguntou: Vem cá. Onde você aprendeu isso? Eu respondi: Eu não aprendi eu estou chutando, falei brincando com ele. Daí eu falei, mas em todo o caso, como você está segurando, Kilder, Alexandre, você tá com pé errado, aqui ó, e fui passando como era. Daí acabei e falei: Boa gente, já ensinei muito. Tchau. Beijo vou indo me embora. Dai o Luiz me chamou e disse: amanhã traz seus documentos, vai lá embaixo, fala com meu primo, ela vai pegar os seus documentos e você começa! Dai eu falei: Isso é verdade ou mentira, mas como é que eu vou ensinar alguma coisa, se eu nunca ensinei? Ué você começa assim! Você entra vai começar junto com a Neusa. Ela tá aí parada, vão começar as duas. Eu falei: Luiz eu vim aqui visitar, mas não sei ensinar...Ele disse: Você lembra uma vez, que você me contou...(ele foi artista no meu circo, foi contratado, ele era voador, trapezista, era no circo Hong Kong). Ele falou: Você lembra uma vez no circo, que você tava botando o número de paradas, porque houve uma briga entre uns artistas, e precisava do número para terminar o fim do espetáculo, né? Daí falaram que você era a Paradista e você montou o número de paradas. É assim aqui em cima. Falei: Ah Luiz, mas não é a mesma coisa. Luiz disse: É a mesma coisa te vira. Eu quero você aqui amanhã com a carteira leva lá para o meu primo e ele vai resolver tudo para você, tá bom? Daí eu comecei. Eu comecei com patins. Eu olhava os patins ficava olhando, explicando, eu botava os patins, ajudava eles. Eu falava: eu vou botar os patins, pra vocês verem como coloca, a posição melhor. Depois, vou botar. A lonja nela, e você Toquinho, me imita, olha pra mim e me imita. Daí tinha uma outra menina que chamava Andreia e se interessou também. Daí eu passei a pegar o número de patins e montei um quarteto de patins. Foi lindo. Aqui não tem mais aula de patins, porque é muito pessoal, é um aparelho por aluno...porque cada um tem um tamanho de pé, daí a escola não tinha como comprar patins pra todo mundo...não dá...Aí depois com a saída dos patins, fiquei na corda Marinha, a corda Marinha a corda hoje em dia, agora se fala corda Lisa, aqui na escola a gente trabalho agora com a corda lisa. A corda indiana se fala, corda lisa agora. Quem faz a corda e depois vai pro tecido, tem muito mais facilidade. Não é obrigatório, mas se puder passar, facilita.

ERC: Que interessante!

DR: Primeiro que faz muito mais força. O tecido ajuda muito, mas do jeito que ele ajuda, ele é um aparelho muito perigoso, porque do jeito que ele te solta assim, desliza

nele, ele também te prende, e você acha que tá presa, mas quando você vê, você vem lá de cima. É muito trabalho, então tem que ter muita atenção pra saber trabalhar com o tecido, né? O aparelho é muito bonito, é um aparelho que parece delicado, mas é um aparelho muito pesado, entende?

DR: Olha essa foto aqui é um número que eu fazia um número de pé com a minha irmã. Chegamos no Brasil. Aqui é meu padrasto. Essa aqui sou eu no patins.

ERC: Que número lindo!

DR: Deixa eu contar sobre essa foto. Aqui a gente pintava o corpo de dourado, mas como era um várias sessões pra gente eu tenho que tirar a pintura para fazer outro número, não tem tempo de tomar banho para tirar o corpinho inteiro, então parece Martinez. Vamos fazer um macaquinho Dourado é a tarde, né para matinê e à tarde, né? Daí a gente pode fazer um macacão dourado, pintava o rosto e fazia capucho no cabelo. Aqui eu tenho um truque, que eu vou descendo e faço um rolamento pro chão e depois eu volto, o fotógrafo pegou na hora. E aqui é o número de parada que é esse número aqui esse não esse é no circo que é aqui é o de dourado e nós fazemos também com essa roupa que é uma roupa grega é para matinê que era mais fresquinha, não precisa fazer Dourado nem vestir aquela roupa quente e mesmo assim hein com essa meia era quente. Não era não, mas é mas é uma coisa que eh, põe mais é importante, entendeu? A vestimenta é porque assim você também fica mais à vontade porque hoje né? Acho protegida, porque com a pele exposta sem a meia pernada de mão.

ERC: Quem são?

DR: Quem fazia era esse meu cunhado e minha cunhada. Ah já falecida. Daí o que que aconteceu? Eles brigaram eles brigaram meu Deus. Daí eu tive que entrar muito parada de mão. Foi quando o Luís Oliveira o médico falou você não fez nada. Ele montou. Com o tempo a gente vai acostumando, porque automaticamente você entra no picadeiro e faz. Eu pelo menos muitos anos de trabalho, quando eu entrava eu não sentia aquele cansaço. Porque além da gente trabalhar, a gente amava o que fazia.

ERC: Quando você começou no circo?

DR: Minhas irmãs já trabalhavam. Eu e minha outra irmã, começamos a treinar sem compromisso. Então, tudo que a gente via a gente também fazia, imitava. Minha mãe falava: “cuidado que vocês vão se machucar”, mas a gente fazia, ela virava e ia embora, e a gente começava a inventar, copiava e inventava. Começamos a treinar quando eu tinha uns quatro anos e meio, quase cinco, e treinando assim, brincando. Eu chorava quando eu não treinava, que era raríssimo, ou quando eu não trabalhava. Eu achava que tinha que trabalhar, porque via a família trabalhando. Eu aprendi, então, eu queria trabalhar. A minha mãe falava “você não pode, porque você ainda é pequena”. Aí, um secretário viu a gente treinando e falou para o dono do circo, Sr. Aquiles Pinto: “tem duas meninas que fazem um número que é uma graça, para as matinês, eu acho que tá ótimo”. Daí, ele pediu para minha mãe colocar. Minha mãe falou: “Senhor Aquiles, eu vou fazer isso pelo senhor, mas eu não gosto de criança no picadeiro, mas na matinê, tudo bem”. Ele gostou tanto do número que, de vez em quando, ele colocava à noite porque achava que agradava, porque, mesmo sendo de criança, era número bonito, bom mesmo. Teve então um dia, já passava das 9:00 da noite, mais ou menos, foi aqui em Caxias. Estávamos trabalhando quando entraram dois homens vestidos de preto e tiraram a gente do picadeiro. Era o Juizado de Menores, porque era proibido trabalhar com crianças naquela época. Daí, minha mãe foi com todo mundo lá pro Juizado. O Sr. Aquiles se comprometeu que a gente trabalharia só nas matinês e antes das 8 horas da noite. Daí, foi tudo resolvido. Passados uns dias, estávamos no picadeiro trabalhando e entraram dois homens de preto, mas eram espectadores com a família. Olhei para minha irmã e falei: “olha eles aí!” Daí, corremos do picadeiro. Quando saímos correndo, minha mãe, que sempre esperava a gente atrás da cortina, perguntou: “o que que tá acontecendo?” A gente falou: “eles chegaram aí!” Fomos ver, eram dois homens no público que eram espectadores. Porque antigamente, os homens andavam de terno, não como andam hoje. Coisas assim sempre aconteciam (risos). Daí, continuamos trabalhando.

ERC: Como era a sua vida na infância, no picadeiro?

DR: O dia a dia pra gente era normal. A gente treinava de manhã, acordava bem cedinho, ensaiávamos e depois voltava para nossa casa, que era alugada. Minha mãe

não quis morar em hotel porque além de ser caro naquela época, a comida não era boa, e nós não tínhamos um horário certo para almoçar. Dependendo do treino a gente voltava mais tarde e no hotel tinha horário certo, e a comida também, às vezes a gente não se acostumava com a comida. Então, minha mãe fazia a comida na casa alugada. Depois do almoço a gente ia conhecer a cidade, passear, tudo assim da vida normal mesmo, para ter conhecimento, para conhecer o lugar e minha mãe procurava fazer amizade com os vizinhos e a gente com as crianças do bairro, da cidade. Quando minha mãe se casou pela segunda vez, foi maravilhoso o casamento dela. Ele era circense e minha mãe falou assim: “Vamos combinar: da casa para fora quem manda é você, mas dentro de casa, quem manda sou eu.” E assim foi. Ele era um ótimo artista, maravilhoso. Foi a partir daí que o nosso trabalho cresceu. Ele era uma pessoa muito boa e tinha um número pronto de parada de mão e um número de percha, percha de testa, que ele fazia com um irmão. Quando minha mãe e o meu padrasto se casaram, o irmão dele se casou logo depois, e a mulher dele não quis ir para o circo e eles encerraram a parceria. Meu padrasto ficou chateado, mas ele continuou. Então ele pegou aquele número e começou a ensinar a gente. Eu e minha irmã aprendemos, primeiro uma, depois a outra, até fazer o número com duas. Era percha de subir duas pessoas, e parávamos de mão lá em cima. Daí a gente passou a fazer número de quadrante, minha mãe fazia o número de quadrante, e começou a passar para as filhas. Então, começou primeiro com a minha irmã e com a outra, depois passou o mesmo número para eu fazer com a minha outra irmã. Então fizemos doble trapézio, e fomos fazendo assim com números diferentes. Eu já estava com meus dez e comecei a fazer trapézio, depois comecei a fazer o quadrante, e depois eu fui fazer corda indiana, que naquela época era muito raro, raríssimo.

ERC: E você trabalhou também no circo-teatro?

DR: Comecei na peça que chamava “O céu uniu dois corações”, que tinha criança. A avó da garota era cega, ela estava junto com avó e foi ela quem viu toda a cena do crime. Então ela falava pouco. A menina condenava o próprio pai, porque viu a hora que ele entrou com o revólver nas mãos, mas não tinha sido ele que tinha matado, mas ela viu o revólver, e falou: “Ele estava com revólver! Foi ele que matou!” Então, eu não falava, quase nada, mas fazia arte (risos). Quando eu fazia esse papel, eu maravilhoso! Não falava muito, mas conseguia entrar no palco. Por isso eu falava que

não era só acrobata, eu era também atriz! Depois, tiveram outras peças que me colocaram, daí eu fui ficando mais desinibida para entrar em outras peças, já falava um pouco mais. Então, também fiz pouco, mas fiz teatro também!

ERC: Pode contar um pouco mais da sua rotina no circo?

DR: Lá no circo, a gente que cuidava dos nossos aparelhos. Quem fazia o trapézio era minha mãe, com o passar do tempo eu aprendi a fazer o meu trapézio, ela ensinou a gente! Fazíamos a barra do trapézio, a corda, o empate na barra do trapézio. Antigamente, a corda era de sisal. Mesmo sendo uma corda boa, minha mãe abria e colocava um cabo de aço por dentro. Ela esticava bem a corda, aquele cabo de aço ficava meio “frouxinho”, para poder ceder a corda. Ela já tinha um pensamento com segurança, já tinha toda essa técnica. Na época a gente usava pouco a lonja. Naquela época, não tinha muita lonja, porque atrapalhava os truques acrobáticos, mas minha mãe mandou fazer uma rede quadrada de proteção, que pegava o tamanho do picadeiro e era fácil de armar. Se a gente caísse, caía na rede. A gente nunca caía, só mesmo nos treinos, quando era a apresentação, não, a nossa atenção aumentava porque tinha circo onde não dava pra armar a rede. Então, a gente ia sem rede e nós nunca caímos

ERC: E essa foto aqui, é fora do Brasil! Que país é esse?

DR: Nós estávamos em Singapura trabalhando com nosso show, nós temos um show que nós estamos com Garcia, mas nós saímos do Garcia, não quisemos mais ficar trabalhando com ele, fomos fazer o nosso show sozinho. E então nós tínhamos um número de magia, número de corda, número de parada, patins, número de parada de mão de Dândis. Com esses números nós conseguimos fazer um show maravilhoso e rodamos ali em Singapura, Macau, trabalhos muitos anos ali. Quando foi um dia eu fui passear na cidade e falar hoje, eu vou tirar um dia para passear, passei em frente do teatro e lá em cima do prédio, tinha uma barra de gelo e eu achei uma coisa esquisita, era bem grande e tinha uma mulher dentro da barra de gelo. Daí eu falei, é um espetáculo, eu vou ver o que se trata isso. Daí cheguei na porta do teatro a bilheteria estava aberta, tinha uma moça vendendo ingresso, daí eu com meu inglês meio fajuto consegui me comunicar com ela, ela falava um pouquinho de português,

é porque em Singapura as pessoas falam um pouco português. Daí eu consegui comunicar com ela, conversei perguntei o que era o espetáculo. Ela falou, olha é de um mágico John Calvert, ele é americano. Daí conversei, falei que também era de circo, que estávamos com um show e que queria conhecer ele. Daí ela falou que ele chegava lá para as 7:00 da noite mais ou menos. Mas era a hora do nosso show também, mas amanhã nós não vamos trabalhar, você não daria um ingresso pra gente, e ela falou: Olha eu não posso, mas eu posso conversar com ele, falar que nós conversamos, que você esteve aqui, aquilo tudo e vamos ver. Você passa aqui amanhã de manhã que eu estou aqui. Hoje eu converso com ele, quando ele chegar, amanhã você passa aí para ver se tem um ingresso para você. Falei maravilha, ótimo. Daí foi me embora, cheguei no hotel e contei o que tinha acontecido. Vou ver se a gente consegue ingresso, porque eu pedi na maior cara de pau. Eu acho que eu vou conseguir daí passou, trabalhamos tudo, no outro dia eu fui de manhã, estava lá os ingressos, deu ingresso pra todo mundo. Daí fomos ao teatro naquele dia maravilhoso, o espetáculo dele era uma maravilha, lindo espetáculo. Aí terminou o espetáculo e ele falou: aqui presente estão artistas do Brasil, o inglês do meu cunhado era melhor e depois ele traduziu pra gente. Ele veio nos cumprimentou, conversamos quase até amanhecer o dia, e ali fechamos um negócio com ele. Daí o que que ele falou. Olha eu tenho um iate e amanhã será nosso último espetáculo aqui, e eu queria já que nós fechamos o contrato, combinar tudo pra gente viajar. Nessa minha cunhada já tinha a filha dela que nasceu lá em Singapura e tinha a outra a mais velha que nasceu em Saint-Denis na França, cidade da França, e estava grávida de 7 meses. Eu tinha o meu filho com 5 anos e a minha outra cunhada também uma menina de 5 anos. Nessa reunião pra definir a nossa viagem ele falou: olha só tem uma coisa a Bárbara que é a minha mulher tem a família aqui e eu vou conversar com eles, e a sua cunhada vai ter que ficar com as crianças, porque eu não levo criança no iate é uma viagem muito longa, porque nós vamos para Maurício. Daí combinamos, entramos num acordo e deixamos as crianças com ela morando na casa, da família da Bárbara, mulher do John Calvert. Fechamos tudo no papel e fomos ver o iate, e quando chegamos, o iate era desse tamanho, pequenininho, para enfrentar o oceano. Vamos no barco e um rapaz que ele dizia que era imediato dele. Bom resumo, ele praticamente nos enganou, porque ele dizia que era capitão e não era, a única verdade que ele falou para nós, era que ele era artista de cinema e ele era dublê de dois artistas. O imediato nos deu a verdade, mas já estávamos viajando. Bom resumo fizemos a viagem com

ele, saímos de Singapura direto para chegar em Maurício. Aonde já tava marcado o espetáculo dele. Andamos mais ou menos uns dois dias, daí eu naquela inocência falei: o barco tá parado, mas tem muito grito aí gente, falando muito alto! Daí quando a gente foi ver, eram os chineses desesperados querendo parar o barco porque, o barco rodou, rodou, rodou e voltou para o mesmo lugar. A hélice do barco, do late enganchou na rede dos pescadores, então estragou a pescaria dos chineses. Eles estavam gritando bravos, até que ele desceu resolveu aquilo tudo e conseguiu com o consulado americano e saímos e fomos embora. Depois de não sei quantos dias alto mar, água de subia por cima do barco, a gente saia da cabine naquele desespero. Nós já estamos ali, o que que ia fazer, nada. Ele falou para mim Delise, você pega esse aparelhinho e fica em pé aqui, era um aparelho que a lente muda de cor quando vê terra, e acompanhando o sol, eu falei para ele, eu não sei nem remar, eu não entendo disso. Não, mas se mudar de cor e chegar nessa cor mais clara, porque nós estamos perto de terra. Daí eu falei para ele, tá bom! Cada um tinha uma missão, aí eu fiquei com aquela lente olhando ela mudava de cor toda hora. Daí eu vejo uma coisa escura bem distante, vários tocos de madeira. Daí a gente foi se aproximando, se aproximando, se aproximando eram vários indianos, sentado no toco, uma madeira imensa daí eu perguntava para eles ir. Que lugar é esse: Eles responderam Pont Seri, era o nome do lugar sim. Chamei o John, ele desceu num barquinho e seguiu com eles não sei pra onde. Depois voltou e falou: tá tudo certo. E seguimos. Daí a mulher dele a Bárbara ficava naquele radinho se comunicando, ela me chamou e disse: Delise, fica aqui no radinho. E eu falei que meu inglês não era muito bom, ela disse se você ouvir “over” me chama. Então eu tava lá e ouvir falar no radinho, “over”, “is danger” lá falava, falava, e eu falei: Bárbara, ta falando aqui “is danger”, ta em perigo aqui. Daí ela veio. Alí onde a gente estava, tinha águas perigosas, recifes. Nós estávamos em áreas que navio não passava. Foi uma loucura. Olha o barco quase que afunda ali, era água que a gente via subir o mar, fazia aquele buraco no mar e o barquinho descia e subia. Meus cunhados, os três estavam como o imediato do barco, eles se penduravam na vela do barco, a água subia, o barco descia. Olha eu gritava tanto, era aquele desespero e aquela confusão toda, conseguimos sair dali andamos naquele barco, andamos no mar com aquele barco, e fomos parar onde? No Vietnã. Só na época o Vietnã estava em guerra. Nossa gente não tava sabendo de nada...descemos e fomos ver a cidade. Tava tudo fechado e tapumes nas paredes das lojas daí, eu ouço: Mademoiselle Delisier!!! Foi a maior coincidência do mundo,

tinha um guitarrista no Circo Garcia que era muito nosso amigo, e quando eu olho, ele estava lá, o Étienne. Daí ele falou rapidinho: “sors d’ici “ sai daqui “est en guerre”, está em guerra. Daí eu voltei correndo e falei gente, encontrei Étienne, o guitarrista do Garcia nosso amigo, ele está aqui, e disse que o Vietnã está em guerra, nós temos que ir embora daqui. Nisso chegou o consulado e mandou todo mundo sair dali, fomos embora, mas o rapaz que era imediato do barco, o Robert ele ficou, disseram que não podia esperar, então largaram o homem lá, porque ele sumiu. E fomos embora. Daí minha cunhada falou: eu achei esse envelope aqui embaixo desse jarro. Daí tava escrito família Brasil, daí eu peguei e escondi. Eu chamei o pessoal e abrimos, lá estava escrito pra gente ir embora, ele não era Capitão, ele não entendia nada de barco que a única verdade que ele falou para nós que ele foi artista de cinema e mágico que ele é um bom mágico, mas ele é o maior mentiroso que tem e vocês estão correndo piando risco de vida. Mas nós ficamos porque não tinha o que fazer, o Vietnã em guerra, pra onde a gente ia? Saímos dali, aconteceram várias era a água entrando no barco, o barco que rodava e voltava. Até um dia, navegando o barco dá um estouro, barco parou. Daí começou aquela gritaria era de noite. Meu cunhado sabia nadar bem, ele desceu pra ver o que tinha acontecido, e a água estava no joelho. Daí ele falou: Vamos descer, desce todo mundo! Tava escuro, ninguém queria descer com medo. Ele falava, gente eu estou no chão, estou na areia. Daí ele conseguiu que todo mundo saísse do barco. Sentamos na areia, O barco tinha parado numa praia e a gente viu uma luz. Dai eu e minha cunhada e a Bárbara fomos atrás daquela luz, pra ver se tinha alguém pra nos ajudar. A gente estava toda molhada, cheia de terra na roupa e fomos andando. Vimos uma guarita, dentro um indiano dormindo com uma espingarda o colo. Saí eu peguei uma vara e cutuquei o homem e chamei: Mister! Imagina o susto imenso, o homem levantou tonto, olhava, olhava ele não sabia o que tava acontecendo... eu falei Bárbara, fala com ele. Ela falou o que tinha acontecido aquilo tudo, o homem olhando pra gente com uma boca aberta. Demorou um pouco, ele pegou o radinho dele e falou com o consulado americano que tinham três mulheres, uma falava inglês e era de Singapura com duas brasileiras. Daí o consulado perguntou que estava acontecendo? Porque estavam em guerra, e três mulheres molhadas aparecem da praia. Tudo muito era suspeito pra eles, era 1973. O que que é isso na guerra na época? Todo mundo era suspeito, né? Mandou prender a gente. Vieram dois policiais e levou a gente presa pro consulado. Pediu para a Bárbara chamar o capitão. Ele não foi, disse que estava dormindo e só iria depois que acordasse. E nós

duas no consulado, todo mundo olhava pra gente. Ficamos ali muitas horas, até que apareceu um secretário que falava espanhol, veio conversou com a gente e levou a gente de volta pro barco. A gente descobriu que estava em Madras, na Índia. No barco estava tudo molhado, documentos, fotografias, roupas, perdemos muita coisa...só não perdemos o passaporte e a nossa identidade porque tinha uma caixa de lata e tava toda documentação ali enrolado no plástico dentro de um saco plástico. Como era a lata protegeu da água e o plástico não deixou entrar a água. Essa foto é de quando nós chegamos é o meu filho com 5 anos, a menininha que nasceu em Singapura.

ERC: Que história maravilhosa. Ele pagava vocês corretamente?

DR: Olha o que entrava era dividido pela quase como uma sociedade quanto ao pagamento quando começamos trabalhar não foi ruim não. Não foi ruim não porque meu cunhado foi em cima dele, mas nós fomos obrigado porque nós tínhamos família que estava na casa da mulher dele, conversou com ele, colocou tudo certinho que tava o que aconteceu que poderia acontecer e que não deveria mais acontecer coisas desse tipo e que infelizmente automaticamente nós estávamos nas mãos dele, mas que ele não se prevalecesse disso porque senão ele colocaria um processo em cima dele, é porque a gente porque tinha. Rodamos muito, até que meu cunhado que falava inglês melhor falou: olha João Calvin, paramos aqui, então nós andamos um pouco mais pelos países e depois voltamos para o Brasil.

ERC: Como é ensinar quem já sabe? Como funciona a reciclagem na ENCLO?

DR: As vezes é mais difícil você fazer uma reciclagem com pessoas que já vem com o trabalho deles, mas mais ou menos eu fui modificando um pouco. Daí essa turma que está aqui, chegaram, teve feriado, teve aulas que eles não fizeram, porque eles precisaram fazer aula de dança, de palhaçaria, uma aula de balé e aulas com outros professores. Então as aulas de técnica circense, ficaram quase um mês sem fazer. Daí o que eu fiz, para orienta-los melhor: Vamos fazer assim aquele que você já sabe alguma coisa, eu vou montar um trio de tecido, para ficar mais fácil. Então como cada um tem que mostrar só um número e nem todos estão prontos, um trio já trabalha os três, que trabalham juntos. Então consegui montar um número no tecido com mais performance do que com técnica.

ERC: Ontem não conseguimos terminar o assunto do tecido. Podemos voltar com ele hoje?

DR: Sim. Veio pro Brasil o Gerrard, um francês, ele trouxe o tecido. Aí ele veio aqui pra a Escola Nacional de Circo, pra dar aula de tecido, mas eu pouco vi a aula dele porque ele não gostava muito não... e a gente dava aula muito aqui fora, e ele lá dentro. Porque antes a aula era ali do outro lado, quase em baixo do metrô. Ali era alto então a tente montava alguns aparelhos e treinava ali. Ah, olha só quantos artistas saíram debaixo do metrô (risos). Então, eu pouco via a aula dele, não sei o que acontecia lá dentro. Um dia ele me chamou pra perguntar que tipo de tecido era aquele, porque na França não tinha. Então eu falei olha chama Santa Efigênia, é o melhor tecido que tem. Dai eu dei o endereço pra ele, ele foi lá, e comprou quase o estoque todo, pra levar embora. O tecido chama Santa Efigênia ou Santa Constança o nome do tecido, e não existe mais sabia? Agora a gente vai e experimenta, compra um outro tipo de tecido, e vai experimentando até dar certo. Não pode ter elasticidade, porque se não dá rebote. Você vem de um truque, cai e tem que ser firme. Se tiver elasticidade e vem e te leva pra cima, e não pode. E tem outra coisa, no tecido você dá quatro braçadas e já está quase no meio, você já tá quase no meio e quando tem elasticidade, você dá 10 e representa quatro. Na época que o Gerrard veio, não tinha tecido na escola, ele trouxe dois tecidos da França, mas dava um pouco de rebote entende? Aí ele viu esse que tinha aqui no Brasil que não dava rebote, daí ele comprou todos, quase o estoque inteiro da loja...Daí ele falou, bom como tem dois tecidos que eu comprei pra dar aula, eu deixo aqui na escola pra vocês. Os dois tecidos ficaram aí, eram dois tecidos vermelhos, um dia eu peguei e falei: gente, vamos subir aí nesse tecido! Vamos subir pra experimentar. É a mesma subida da corda, vamos experimentar. E eu fazia alguns truques na corda, sem ser na estafa. Então eu comecei dando os mesmos truques que eu dava na corda, eu dava no tecido. Daí tive uma ideia. Igual aos sacos dos patins, eu tive a ideia de comprar uns bonequinhos, eu tinha uma estante e comprei uma fita bem cumprida, e comecei a nivelar os bonequinhos. Fazia várias figuras com os bonequinhos e soltava. Daí eu via como acontecia, dependendo do movimento o bonequinho ficava preso, eu falava, hum...assim não dá porque ele fica preso, não sai...modificava, gente ele tá solto, é só pegar aqui no tecido. Dai eu fui treinando alguns truques que eu fazia na corda, daí desmanchava. Fazia com os bonequinhos os mesmos truques que fazia com a corda.

Dai eu falava: do cristo (truque) vamos enrolar na cintura, vai desenrolar e vai cair no cristo de novo. Vou fazer tudo baixinho, porque se cair, cai sentado e não tem perigo. Então começava a fazer o experimento do bonequinho com os alunos. Muito baixinho o tecido. Se você fica preso no tecido, tira a perna pra cá, ficava preso de novo, põe a perna pra lá! Se você se enrolar várias vezes o tecido numa perna só, você vai ficar preso, não vai desenrolar. Aí eu ia fazendo com os alunos. E assim foram surgindo outros truques, sabendo sempre em que posição eles ficavam presos, sem perigo nenhum e naquela posição que eles ficavam soltos e no mesmo tempo num truque que não cairia, ficaria preso, que era o final do truque. No Cristo, preso pela cintura, ou preso na perna, e assim com a prática, foram surgindo vários truques, e assim, comecei a ensinar o tecido.

ERC: Maravilhosa!

DR: primeiro truque que eu vi, o único que eu vi era o "Guidão" Daí eu pensei...como é que monta isso? Eu deduzi que era montado do jeito que eu pensava. Daí eu montei e pedi pra um aluno rolar no chão, eu falei quando você terminar vai ficar preso pela perna, mas machuca um pouco. Vamos fazer assim: vamos fazer a chave de cintura, eu que dei esse nome, aqui no Brasil eu que dei esse nome. Daí eu montei o guidão, fazia e ficava preso. Você aí, era o Carlos, você aí, vai lá e sobe, faz do jeito que eu falei e não solta as mãos, você pode soltar as mãos que você vai cair presinho. Ele subiu, daí veio, tam tam tam tam e caiu presinho. Ótimo! E Aí deu certo!! O guidão, ele fez meio guidão depois eu passei três voltas e ele fez o guidão inteiro. Eu vi a primeira vez no Cirque du Soleil, mas eu queria verificar se eu conseguiria modificar fazer o truque e modificar, e deu certo! Eu desenvolvi a minha técnica na ENCLO. Porque quando eu ensinava para os alunos e eu faço isso até hoje, eu falo, aquilo que você fez, que você aprendeu, passa para o outro, passa pra outra pessoa, para você ver se sabe o que está fazendo. Eu falo: agora você é quem vai explicar para o outro aluno o que ele tem que fazer. Eu faço assim: eu ensino tudo pra eles, aquele aluno que eu sei que já sabe fazer direitinho, eu falo pra ele passar para o outro tudo o que ele fez, pra ver o que esse aluno sabe o que está fazendo. Além dela fazer com o próprio corpo, ela vai ensinar, fazer o passo-a-passo do que ela fez. E eu fico escutando, se tem alguma coisa que o estudante fala errado, eu fico do lado e ajudo a corrigir. Eu faço isso com todas as modalidades que eu ensino, na corda, no

trapézio, no tecido...peço pra passar para o outro tudo o que fez. Por exemplo: passa por baixo das costas e rola na cintura. Eu digo não, pensa como você fez! passa por trás, da meia volta na cintura, enrola na perna duas vezes, passa pelas costas na mão direita e segura. E assim vão aprendendo, na minha criação também foi assim! A escola pra mim é o mesmo sentimento, de quando eu estava no circo! Hoje eu já não faço mais, eu passo. Pra mim vida e arte é uma coisa só! O que eu passo pra eles, eu passo com um sentimento tão forte, que as vezes eu falo pouco e vou sentindo o movimento deles dentro de mim. Hoje como eu não trabalho mais, eu passo a minha arte, que eu acho que é maravilhosa, a arte circense, e passo com muito amor, com muito carinho...que pra mim é tudo, é minha felicidade, são 42 dois anos ensinando, o que eu não sabia, eu aprendi!

DR: O que me deu bastante prática pra ensinar, foi o que eu aprendi quando era criança, daí eu passei para as crianças daqui. Porque no primeiro momento só havia criança aqui. Era difícil trabalhar, era complicado lidar com elas. Aqui parecia uma creche, era criança correndo pra todo lado. E cuidar de criança, tem que ter o maior cuidado, porque não é nosso filho, tinha que ser tudo “amarradinho”. Tinha Lonja para todo mundo e elas eram crianças que nunca tinham visto circo, algumas estavam aqui contra a vontade, eram as mães que colocavam elas aqui. Na formatura, elas fizeram um espetáculo maravilhoso, porque criança aprende rápido, mas dava muito trabalho. Eu me sinto realizada, porque eu passo aquilo que eu aprendi, e hoje o meu ensino é uma troca! Ninguém nasce sabendo, hoje o que eu ensino, é uma troca! Eu respeito tudo quanto é linguagem, porque a gente não nasce sabendo. A gente vai aprendendo com os próprios alunos.

ERC: Obrigada Delise! Hoje, ontem eu aprendi muito com você!

APÊNDICE E - Entrevista com a Mestra Neide Silva

Mestra Neide Silva na ONG Educarte em Dias d'Ávila/BA.



Fonte: Acervo pessoal de Neide Silva, [20--].

Captação de áudio realizada por videoconferência no dia 10 de novembro de 2023.

ELIANA ROSA CORREIA (ERC): Quantos anos a senhora ficou dando aula na Picolino?

NEIDE SILVA (NS): Sete anos. Foram sete anos.

ERC: Quando a senhora chegou no Picolino, como foi que desenvolveu a sabedoria do circo tradicional pra ensinar crianças, adolescentes e adultos que nunca tinham pisado num circo?

NS: Não foi fácil, não. Porque tinha coisa que eu já não podia fazer, todos os movimentos. Às vezes, quando eu não podia fazer a posição, eu dava mais ou menos a ideia de como era a técnica, e eles iam pegando. Porque, muitas vezes, a gente ensina fazendo, né? Mas como eu não podia fazer tudo, eu explicava, e eles entendiam. Aí iam fazendo, e eu ia orientando: “faz a ponte assim”, “faz a abertura assado”, e foi indo. Eles foram pegando o jeito, entende?

ERC: A senhora tem ideia de quantos alunos ensinou ao longo desses sete anos?

NS: Eita, minha filha, eu não lembro! Tinha muito aluno. Alguns entravam e ficavam o ano inteiro, outros só um período... Não lembro a quantidade, não. Tinha os alunos do Cetrade e os meninos da Ágata. Tinha mais menina da Ágata. Me lembro bem de um menino chamado André. Ele chegou a viajar pra fora pra apresentar o número dele. Era um contorcionista muito bom, foi pra Rússia. Ele aprendeu comigo. Começou novinho, tinha uns 11, 12 anos. Ficou até o fim, até a formatura. O André agora mora fora do país. Não sei se já voltou, porque a família dele é daqui. Vem de férias, mas mora mesmo na Rússia, participa de torneios lá. Teve outro menino também que lembro muito bem: o Cleber. Ele virou monitor, ficou dando aula. Quando eu saí, ele ficou dando aula de contorção. Aprendeu comigo e continuou.

ERC: Quais técnicas a senhora ensinava?

N.S: Entrei na Escola Picolino pra dar aula de contorção, mas depois eu ajudava nos shows, nas peças, nas apresentações... Também ajudava no arame.

ERC: Quais eram as maiores dificuldades que a senhora teve quando chegou lá?

N.S: Ah, menina... algumas crianças chegavam e diziam assim: "Eu não vou treinar hoje, e pronto!" Aí eu falava: "Tudo bem. Eu vou treinar com os seus colegas. Quando você quiser, a gente tá aqui pra te ajudar." Sempre falava isso: "Quando você quiser, eu tô aqui." Tinha uma menina, a Cristiane, ela começava a treinar e depois dizia que não ia mais. E fazia uma abertura ótima, tinha uma coluna muito boa, abertura excelente. Eu perguntava por quê, mas ela não respondia. Era uma menina difícil. Alguns alunos até falavam: "Deixa ela, se quiser aprender, aprende." Mas eu não deixava, não. Ia lá, conversava, dava atenção. Ela era muito carente, tinha muitos problemas na família. Tinha também o Luciano, que dava trabalho. Começava e depois dizia: "Ah, eu não vou fazer mais, não." E eu perguntava: "Por quê?" E ele: "Porque eu não quero." Aí eu falava: "Mas você não tá aqui pra aprender? Vamos treinar?" E ele levantava e vinha comigo. Os maiores desafios eram essas crianças carentes, com muitos problemas familiares. Eram carentes de tudo! Eu cuidava muito delas, segurava na bacia, dava apoio. Tinha menina com muita vontade, como a Lilian.

Ela queria aprender tudo! Tinha dificuldade pra fazer a escala e pedia pra eu ajudar segurando a coluna. Ela dizia: “Me ajuda, Voíinha!” E eu segurava. Depois, ela fazia uma escala linda, uma maravilha! E parada de mão também, fazia muito bem. Ela chegou a dar aula por fora, em escola. Tinha muita vontade. Ela e o André, os dois insistiam muito nos treinos. O André, quando chegou lá na Picolino, já era um garotão. Pedia ajuda, insistia até conseguir. Ele é muito bom, tem uma coluna boa, uma abertura boa, e é um menino muito educado. Dava gosto ver ele aprendendo. Como ele era maior, o pessoal dizia: “Ah, você não consegue, porque já é homem, tá mais velho.” Eu acho que ele tinha uns 12 anos. As crianças da turma dele tinham uns sete, oito, nove anos. Então ele já era quase adolescente. Tinha mais dificuldade por causa disso. As crianças falavam: “Ah, André, desiste! Você não consegue, não.” Aí ele virava pra mim e perguntava: “Eu consigo?” E eu dizia: “Consegue, meu filho, vamos!” E ele respondia: “Então vamos!” Ia com lágrima nos olhos, mas queria fazer. E conseguiu! Ele dizia: “O pessoal diz que eu não tenho coluna, mas eu vou conseguir.” E ficou maravilhoso. Um menino dedicado mesmo. Porque arte não vem só do dom, tem que querer. Tem que persistir. E ele persistiu. Só tinha a turminha da Cetrade que... logo saiu. Era menino de rua.

ERC: Ah, isso que eu queria saber: o Cetrade era uma ONG que trabalhava junto com a Picolino?

N.S: Era sim. Era da prefeitura. Um projeto da prefeitura, chamava Cetrade. Eles chegavam mesmo assim... tinha menino que dormia no banco da escola. Aí podia deixar. Eu dizia: “Tudo bem”. Eu não desistia, não. Mesmo quando faltavam, eu dizia: “Pode vir treinar quando quiser. Eu tô aqui.” Eu tinha um lugarzinho onde treinava. E mesmo quando diziam: “Hoje eu não quero”, eu respeitava. Nunca fui agressiva. Eram meninos que conversavam comigo. Tinha uma menina... eram três irmãs, todas da contorção. Era um problema, mas eu levava. Os outros alunos apelidaram elas de “as três cachaceiras”... Oh, meu Deus do céu! Elas eram jovens ainda, crianças... a mais velha devia ter uns 12 anos. Chegava lá: “Lá vem as cachaceiras!” — os alunos falavam. Aí ela já se encostava num cantinho: “Hoje não é meu dia.” E eu dizia: “Tá bom. Quando quiser, a gente tá aqui.” Eu tinha paciência com eles, sabia levar. Porque se a gente não souber lidar, eles podiam até agredir — não tinham nada a perder, sabe? Então eu falava: “Tá bom, fica aí. Quando quiser treinar, é só vir.” E eles

vinham. Eu dizia: “Vou tomar meu café, vou almoçar e depois vou embora. Você pode ficar aqui, a aula tá acontecendo.” E ficava ali, conversando com ele. O Ivan, que era o coordenador, falava: “É paciência.” E era isso mesmo: não adiantava dar bronca. Eu só explicava: “Se você quer, vamos fazer. Se não quer, fica no cantinho olhando os outros.” E com isso, eu fui levando todos esses anos. Não fiz inimizade, só amizade. Encontro eles por aí até hoje. Esses anos que passei lá dando aula foram de amizade. Ensinei o que pude. Quem quis aprender, aprendeu. E tão por aí...

ERC: Que bonito isso, dona Neide. Porque o ensino é assim mesmo, né? Ainda mais no Circo Social, e pelo que a senhora me falou, tinha bastante trabalho, né?

N.S: Tinha esse trabalho com a prefeitura, sim, com crianças de rua, crianças de rua e de risco. E também tinha umas meninas que eram de escola particular. Essas três que falei... e outras também.

ERC: Ah, então esse grupo de meninas era de outro lugar?

N.S: Era sim, de um colégio chamado Ágata. Elas iam aprender no circo Picolino. Tinha parceria com a prefeitura, e essa ONG era até de uma freira. Era lá de Cajazeiras. A turma vinha às terças, quartas e quintas. Era o dia delas.

ERC: Então a senhora trabalhava de segunda a sexta?

N.S: Isso. A turma do Cetrade era segunda, quarta e sexta. E nessa época, eu morava em Salvador.

ERC: A senhora morava onde?

N.S: Em Cajazeiras. Pegava ônibus, ia até Salvador todos os dias. Quando cheguei aqui [em Dias d'Ávila], ainda trabalhava lá.

ERC: E a senhora lembra com quantos anos começou a dar aula no Picolino?

N.S: Eu entrei em 1999. Na época, estavam até ensaiando a peça “Panos”, um espetáculo que foi feito em parceria com a Coelba.

ERC: E hoje a senhora tá com quantos anos?

N.S: Hoje eu tô com 75.

ERC: Setenta e cinco?! Dona Neide, a senhora não parece nem um pouco! Tá muito bem!

N.S: É... meu filho tinha um circo. Quando a gente tava em Mangabeira, o circo encostou. A lona acabou. Ele tinha comprado uma lona de segunda mão... aí rodamos ali por Cruz das Almas, por aquela região pra pagar a lona, mas já tava ruim, meu Deus. Aí ele encostou o circo lá na cadeira, e tinha até o Táxi Maluco, tinha um bocado de coisa lá... encostou, sim. Aí eu fui pra Caldas de Cipó visitar minha família. Tinha um rapaz, cunhado do meu filho, que não conhecia o circo, o Kleber. Ele veio conhecer. Quando ele chegou lá, tinham dois rapazes do circo que me conheciam: o Ivan e o Zé Maria. Três, né? Ivan, Zé Maria e o Índio. Eles já tinham trabalhado no circo do meu irmão. A gente tinha trabalhado junto. O Anselmo, que era do Picolino, tava procurando uma professora de contorção. Aí mandou o recado pro Ivan: “Procure alguém que tenha feito contorção, que eu preciso de uma professora.” Aí o Ivan disse: “Eu conheço: Neide Silva.” Coincidência foi que, nessa mesma semana, o meu sobrinho – o cunhado do meu filho – apareceu lá. Meu neto também tava lá, encostado no banco. Um dos rapazes viu e falou: “Aquele menino ali é do circo, é parente de Neide.” Aí disseram: “É do circo de Cleberson!” Já deram o nome. E ele: “Eu sou do circo de Cleberson, que é da família do Washington.” A mulher dele tinha feito contorção, irmã de Clélia. Aí foi, eles me encontraram. Mandaram recado por esse rapaz, o Ricardo. Eu tava vindo de Cipó pra Mangabeira, tinha ido visitar minha família. Quando cheguei em Mangabeira, no mesmo dia o Ricardo teve lá, deu a informação de mim e voltou. Já mandaram o recado: “O pessoal do circo Picolino quer falar com a senhora.” No outro dia, eu fui. Quando cheguei lá, encontrei Ivan e o Índio. “Ô, Neide, você ainda faz contorção?” Eu disse: “Não faço mais, não. Na época eu fazia, agora só faço uma escala mais ou menos.” Aí ele disse: “Mas a senhora não pode ensinar?” Eu disse: “Eu sei todas as técnicas.” Aí ele: “Tá contratada.” Me chamou lá pra dentro.

Já foi fazendo... disse: “A senhora vai trabalhar aqui.” Ivan perguntou: “Você aceita, Neide?” “Claro, meu filho. Minha arte é essa.” Aí me chamou no escritório, já começou a fazer a folha. Aí ele me chamou no escritório, já foi fazendo meu contrato: “A partir de hoje, a senhora tá contratada do Picolino.” Eu falei: “Vixe, tô pronta!” Aí ele disse: “Amanhã a senhora vem às sete horas. Tem direito ao café, ao almoço, e vai embora às cinco da tarde, tudo bem?” Como Ivan e o Índio moravam em Cajazeiras, eu pegava o vale transporte e ia com eles. Às vezes dispensava o vale, ia com Ivan. Era um companheiro muito bom. Um coordenador ótimo. E assim fiquei trabalhando. Quando cheguei, ele já tava ensaiando a peça “Panos”. Eu participei ajudando na apresentação. Eu ajudava uma artista a entrar, fiquei tipo uma coordenadora, dando apoio no espetáculo. No dia da apresentação, continuei do mesmo jeito: dando apoio. E durante o dia, dava aula. Porque tinha o período das aulas e o dos ensaios da peça. Depois que “Panos” foi apresentado, eu passei só a dar aula mesmo. Chegava às sete da manhã, almoçava, e à tarde dava aula de novo. Porque tinham esses grupos todos. Segunda, quarta e sexta era o Cetrade. Terça e quinta era a turma da Ágata, que passava o dia todo. Tinha café, almoço e merenda. Eu ia pegar a chave da merenda! Como eu dava aula pra um grupo de crianças, era mais ou menos assim... por aula tinham uns 15, 20 alunos. Às vezes tinha dia que era 10, tinha dia que era menos. Não era muita gente, não. Acho que não chegava a mais de 20, não. Quem chegava de manhã ficava comigo até meio-dia. Eles tomavam café, aí começavam a aula às oito horas. Quando era meio-dia, parava. Então era umas quatro horas de aula pela manhã. Primeiro, todos passavam pela acrobacia. Aí depois cada um escolhia duas técnicas. Cada aluno tinha direito a duas. Por exemplo, o contorcionista podia escolher contorção e malabares, ou contorção e tecido. As meninas, geralmente, escolhiam contorção e tecido. Outras faziam contorção e trapézio. Tinha até uma menina que fazia contorção no trapézio, menina! Ela tinha uma coluna maravilhosa. Morava em Cajazeiras. Então funcionava assim: primeiro a acrobacia, que era obrigatória pra todo mundo. Depois eles iam pras técnicas que escolhiam. A minha turma, às vezes, fazia contorção e tecido. Outras faziam contorção e corda. Mas todos passavam primeiro pela acrobacia. Era bem organizado. Tinha uma turma de manhã e outra à tarde. Depois da acrobacia, cada grupo ia pras técnicas. Aí tinha o grupo da contorção, depois da contorção iam pros outros aparelhos. Todo mundo tinha que fazer duas técnicas. Não era só uma, não. Então eu dava aula pra uma turma de contorção, e depois que essa turma passava pelas outras técnicas, voltava pra contorção. A gente

trocava, sabe? Porque a contorção e a acrobacia são base pra tudo. Pra fazer trapézio, tecido, tudo, tem que ter corpo preparado. Tem que ter força, equilíbrio, flexibilidade. Então não dava pra pular essas etapas. Quase todo mundo que passou pelo Picolino, acabou passando por mim. Porque era assim a divisão: ou de manhã ou à tarde, mas tinha que passar pela acrobacia e pela contorção. Ensinei muita gente ali, viu?

ERC: A senhora tem saudade dessa época?

N.S: Ô, menina... eu tinha tanta vontade. E pra mim, não tinha dificuldade. Chegava em casa às vezes oito horas da noite! Quando mudei pra cá, ainda tava trabalhando. Pegava ônibus, voltava tarde. Mas pra mim, era diversão, sabe? Depois da Picolino, trabalhei em duas ONGs. Uma aqui, em Dias d'Ávila, chamada Educa a Vida. Fiquei lá três anos. Aí eu dava aula de contorção e monociclo.

ERC: A senhora andava de monociclo também?

N.S: Não, eu mesma não andava, não. Mas eu sabia ensinar. Era maravilhoso. Peguei os meninos aqui da comunidade e dava aula de contorção, monociclo e acrobacia. Tinha outra menina que dava aula comigo, a Lilian — ela veio lá do Picolino. Me ajudava muito. Ela andava de monociclo e dava aula de tecido também. A gente ficou três anos lá na ONG. Depois acabou. Meu neto montou outra ONG na Seduc. Aí ele fez um projeto e deu aula por três meses, e eu ajudei também na contorção e na acrobacia. Depois ele fez outro projeto aqui no colégio e eu dei aula de novo. Foram quase quatro anos fora do Picolino, mas sempre trabalhando.

ERC: Então, somando tudo, a senhora deu aula por uns 11 anos, né?

N.S: Foi isso mesmo: sete anos no Picolino e mais quatro nas ONGs. Onze anos dando aula. E tem menina aí, da Fanfarra, que foi minha aluna de contorção. Tem aluno que não continua, né? Cada um vai pro seu caminho, vai saindo... Mas alguns continuam. E fora os que viraram professores no próprio Picolino, né? O André mesmo, que tá fora do Brasil... E tem outros que continuam dando aula particular lá em Salvador. O Picolino ficou lindo, né? Agora parece que tá só com aula particular.

Nunca mais fui lá, não. Depois que meu irmão morreu, eu não voltei mais. Mas tem gente dando aula ainda, viu?

ERC: Dona Neide, deixa eu fazer uma pergunta... quando a senhora era criança e foi trabalhar no circo com seu pai, quem foi que ensinou contorção pra senhora? A senhora lembra?

N.S: Foi um rapaz, chamavam ele de Tarugo. Era do circo. Eu tinha sete anos. Minha mãe tinha acabado de falecer. Meu pai tirava foto — naquela época a gente dizia que era retrato. Ele era retratista. Tirava retrato das artistas pra vender no recinto. As meninas que dançavam, faziam número... ele tirava foto delas com aquelas roupas, e vendia. Era o dinheiro delas, o ordenado delas. Esse Tarugo tinha três filhas moças, e ele começou a tirar retrato delas antes mesmo de entrar no circo. Quando minha mãe morreu, meu pai ficou sem saber o que fazer. Aí o dono do circo foi procurar ele e disse: “Venha. Traga os meninos.” Meu pai disse: “Não posso. Tô viúvo, com quatro filhos.” E o dono falou: “Traga todo mundo!” Foi assim que a gente entrou pro circo. Chegando lá, muito bom... E esse Tarugo tinha uma menina que eles criavam, da minha idade — sete anos. Ela era moreninha. Ele tava ensinando contorção pra ela. Aí meu pai pediu: “Ensina minha filha também.” Pronto. Começou a me ensinar. Todo dia ele dava aula pra gente, atrás do circo mesmo. Todo dia. Quando a gente saiu do circo dele e foi pra trupe, eu já fazia contorção. Já fazia pirâmide também. Eu queria desistir, mas ele não deixava. Era uma pirâmide alta, com quatro garrafas embaixo, uma roda grande, três garrafas em cima... era alto! Três andares! A última era pequenininha. Eu fiquei com medo. Aí comecei a fazer só a ponte, subir, descer na ponte e pronto. Desisti da pirâmide. Depois a gente ficou rodando, de cidade em cidade, fazendo número. Meu pai, minha madrasta, meus irmãos. A gente fazia de tudo: palhaço, número musical, minha madrasta cantava... Quando dava, ela fazia trapézio. Meu irmão fazia corda bamba, aprendeu também. E a gente seguia com a trupinha. Dessa trupe, a gente passou pra trabalhar em circo contratado. Rodamos muito. Passamos por Três Rios, pelo circo do Chuvisco, pelo circo do Almeida... Ai, meu Deus, o nome do outro eu esqueci...

ERC: Não tem problema, Dona Neide!

N.S: É, dois irmãos... mas não lembro agora. Depois meu irmão fez o próprio circo — o Circo Washington. Só que no começo não era esse nome, era outro. Mas ficou Circo Washington, até hoje tá na ativa. Só que meu irmão já faleceu. Agora quem toca é a mulher dele com o filho. Cada filho tem um circo: o Wellington, o Salsicha, o Wallace e o Wilson. O Fernando tinha também, mas parou. E o Wilson ficou junto com o Circo Washington. Na pandemia, os circos ficaram parados, né? Aí minha tia — a viúva do meu irmão — ficou administrando o Circo Washington. Um dos filhos dela tem esse nome também, Washington. O Wilson, que é outro filho, tem um circo chamado Schneider. Então, do Circo Washington saíram uns cinco: o Schneider, o Ascuri do Impoli, o Kadosh — que é do meu irmão — e o Max. Acho que é Max... é tanto nome! Tudo da mesma família. A família toda do circo. Quando voltou a trabalhar, porque a pandemia tinha parado tudo, muitos artistas foram embora. Aí eles se uniram: juntaram dois circos pra trabalhar, o Circo Washington — que é do meu irmão, e agora é da viúva e do filho — e o Circo Schneider, do Wilson. Ficaram juntos por enquanto. Mas agora, a partir de dezembro, já tão querendo se separar, cada um seguir o seu caminho, porque voltou o público, né? Aí vai se reorganizando tudo de novo.

ERC: E é tudo administrado pela família?

N.S: É sim. Tudo família de circo. E olha que é assim mesmo, viu? Porque a mulher do circo... menina, a mulher do circo faz tudo! Eu mesma era acrobata, fazia contorção, fazia escada giratória. Já fui rumbeira, fazia número com rumba, dançava. Meu irmão era humorista. Fazia número de caipira, palhaço. Eu fazia peça também — as dramáticas, sabe? Naquela época, tinha peça dramática no circo: *Lágrimas de Mãe*, *Coração Materno*, *O Lobo da Aldeia*... tudo isso eu participei. Hoje em dia não tem mais essas peças, mas naquela época, nossa! Era muito comum. E eu tava sempre no meio. Fazia tudo.

ERC: E tudo a senhora aprendeu no próprio circo?

N.S: Eu aprendi, foi tudo no circo, filha. Nunca tive aula formal, não. Era observando, vivenciando. A gente via os outros fazendo e aprendia. Era assim mesmo. Como nas peças: a gente ensaiava. Nos números também. Um dia meu irmão falou: “Neide, vamos lá no circo ensaiar a escada giratória.” A gente morava numa casa que tinha

uma escada. Fomos pro circo só nós dois, não tinha ninguém. Ele me ajudou a subir, e lá em cima tinha um trapézio embutido no ferro. A escada girava, ficava girando enquanto a gente ficava na ponta. Um de um lado, outro do outro. Ele fazia o giro, e eu descia pro trapézio, fazia a posição. Depois a gente girava junto. No outro dia, fomos apresentar. Foi um sucesso! Ninguém sabia que a gente tinha ensaiado. Todo mundo ficou besta de ver! Ganhamos até aumento no cachê.

ERC: E a senhora tinha quantos anos?

N.S: Eu tinha uns doze. Meu irmão, uns dezessete ou dezoito. Era menino ainda, mas já criativo. Inventava tudo. Aí depois fizemos o número do trapézio também. Subíamos os dois, fazíamos as posições, as quedas... tudo certinho. E o povo gostava, batia palma, se emocionava. Teve um dia... eu tava toda empolgada. Ia me apresentar no trapézio. O espetáculo tava cheio, era em Japaratuba. O dono do circo era meu compadre, o Chuvisco. Eu era artista de trapézio do ar. Me arrumei toda, me anunciaram bonitinha no espetáculo. Era pra fazer abertura com o número do trapézio. Aí o meu irmão — pra fazer graça, suspense — resolveu fazer uma encenação: ele fazia que cortava a corda do pano na hora da apresentação. Era tudo encenado, só que nesse dia ele errou a amarração. Tinha duas alças: uma ele enrolava no meu pé, e a outra segurava. Era pra soltar uma e deixar a outra firme. Só que ele amarrou errado. Quando me jogou pro lado, eu passei direto. A corda não segurou. Cai. Tinha dois tambores de barreira embaixo... ainda bem! Eu caí no pé de um tambor. Machuquei o pé, mas não quebrou. Foi um susto danado. Me levaram direto pro médico. Destronquei o pé. Meu irmão ficou arrasado. Nunca mais quis fazer esse tipo de “suspense” em apresentação.

ERC: Meu Deus, Dona Neide! Que perigo... e que força a senhora teve. E me diga uma coisa: quando a senhora começou a dar aula em ONGs, como era a estrutura? Tinha equipamento?

N.S: Na ONG que eu trabalhei aqui em Dias d'Ávila... não tinha nada, não. A gente botava só um tapetinho de carpete. Era o que dava. Pra não machucar a coluna das crianças no cimento. Era isso ou nada. Os monociclos foram comprados com o dinheiro da própria ONG. Compraram até na mão do Zé Maria. Ele que fazia. Mas de

aparelho mesmo, a gente não tinha muita coisa. Aí eu improvisei. Botava corda pra eles segurarem, porque não tinha professor de monociclo, não. Aí eu dizia: “Bota a corda aqui, segura firme!” Fiz uma gambiarra, né? Um jeito de fazer funcionar. Aqui a gente chama de “amegueira”. Em São Paulo vocês dizem gambiarra... aqui é “amegueira”. Fazia tudo com o que tinha. Um dia era uma cadeira velha, outro dia uma corda... mas dava certo. Os meninos aprendiam! E eram três anos assim, todo dia. Eu treinava com eles. Era na frente do colégio, onde a gente tinha o espaço.

ERC: E eles conseguiam aprender assim?

N.S: Aprendiam! Pegavam direitinho. Com o corpo equilibrado, com paciência, a gente ia ensinando. Eu ficava de um lado, outro segurava do outro... e eles se equilibravam. Fiz o que pude. Teve um rapaz que me chamou pra trabalhar numa ONG também. Me prometeu tudo: “Vai ter isso, vai ter aquilo...” No fim, eu fui enganada. Fiquei três meses dando aula, sem receber nada. Ele dizia que ia pagar, que o dinheiro do projeto ia cair... e nada. Aí sumiu. Nunca mais vi esse homem. E eu já tava cansada, sabe? Já com meus sessenta e poucos anos. Eu ia mesmo assim, com amor, porque gosto de ensinar. E olha, Eliana, eu te digo uma coisa: quem trabalha com circo tem que ter força. Tem que ter garra mesmo. Porque não é só glamour, não. É trabalho duro, é estrada, é improviso. E quando a gente resolve ensinar, então... tem que ter mais paciência ainda. Tem que saber lidar com criança, com adolescente, com adulto. Tem aluno que chega com problema em casa, com fome, com raiva. Você tem que acolher. Tem que entender. Porque senão, não ensina, não. O circo me deu tudo: profissão, alegria, amizade, respeito. Mas também me ensinou a ter firmeza. A ser forte. A cair e levantar, como naquele dia do trapézio. Eu sempre digo: se quiser ser do circo, vá. Mas vá com coragem. E vá com amor. Porque senão, não aguenta, não. A gente vivia rodando. Meu pai, minha madrasta, meus irmãos... Era uma trupe mesmo. Depois que minha mãe morreu, foi meu pai que segurou tudo. Ele era bravo, viu? Mas cuidava da gente. Minha madrasta era artista também. Fazia de tudo. Cantava, dançava, fazia número de mágica com meu pai... A gente fazia circo em praça pública, fazia peça dramática, fazia palhaçada... Era o que aparecesse. Eu comecei novinha. Com sete anos já fazia ponte, já treinava. Às vezes nem queria, mas tinha que fazer. Meu pai dizia: “Vai aprender, vai treinar.” E a gente ia. Não tinha esse negócio de dizer não. Era ensaio todo dia. E na estrada... meu Deus, era cada cidade! A gente dormia em

caminhão, em camarim de lona, em barraca improvisada. Mas era bom. Era a nossa vida. A gente se ajudava. Cada um tinha sua função. Um cuidava do figurino, outro dos aparelhos, outro da bilheteria. E na hora do espetáculo, todo mundo virava artista. Era mágico.

ERC: A senhora chegou a estudar?

N.S: Estudei pouco, minha filha. Estudei até a quarta série. A vida no circo era assim... a gente não parava em lugar nenhum. Eu lembro que cheguei a estudar em Feira de Santana, numa escola chamada João Durval. Mas depois já fomos embora, e não continuei. Aprendi mais foi na vida. No palco, nos bastidores. Mas lia muito. Gosto de ler. Lia gibis, revistas... depois comecei a pegar livro mesmo. Meu pai gostava de poesia. Ele escrevia umas coisas bonitas. Lia pra gente de noite, depois da função. Tinha um lado poeta, sabe?

ERC: Que bonito, Dona Neide. E como a senhora vê o circo hoje?

N.S: Mudou muito. Hoje tem muita coisa moderna, tecnologia, luz, som... mas perdeu um pouco do sentimento, sabe? Do contato com o público, daquela simplicidade. No nosso tempo, era tudo na raça. A gente que costurava as roupas, que arrumava o cenário, que inventava número. Mas o circo continua, e isso é o que importa. Ainda tem criança querendo aprender, ainda tem jovem encantado. Enquanto tiver isso, o circo não morre, não. Hoje em dia eu fico mais em casa. Já não dou aula, mas continuo ensinando o que sei. Quando alguém vem aqui perguntar alguma coisa, eu explico, mostro. Às vezes meu neto vem me mostrar um vídeo e diz: “Vó, olha isso aqui.” Aí eu vejo, corrijo. Digo: “Esse movimento tá errado, tem que fazer assim.” Não desaprendi, não. E se um dia quiserem que eu dê aula de novo, eu vou. Desde que me respeitem, que me paguem direito, que me tratem com dignidade. Porque a gente envelhece, mas não perde o saber. Eu sei muita coisa. Ensinei muita gente. E ainda posso ensinar.

ERC: A senhora tem vontade de registrar sua história num livro?

N.S: Ah, minha filha, eu nunca pensei nisso, não. Mas se tiver alguém que escreva, eu topo. Porque é tanta coisa... tanta lembrança. É bonito deixar isso guardado. Porque o circo me deu tudo. Me deu vida, me deu coragem, me deu voz. E se minha história puder inspirar alguém, eu fico feliz. Porque eu sou prova de que dá pra vencer. Mesmo com dor, com tropeço, com queda... dá pra levantar e seguir. Eu não tive luxo, não tive diploma, não tive estudo... mas tive palco. Tive aplauso. Tive meus alunos. E tenho minha história.

ERC: Dona Neide, se a senhora pudesse deixar uma mensagem pras meninas que querem ser artistas de circo, o que a senhora diria?

N.S: Eu diria: vá com fé. Vá com coragem. Aprenda tudo o que puder. Respeite quem veio antes. Ouça os mais velhos. O circo não é só espetáculo, é família, é respeito, é força. E nunca deixe ninguém dizer que você não pode. Porque pode, sim. Eu consegui. Você também consegue.

APÊNDICE F - Entrevista com Veronica Tamaoki

Verônica Tamaoki.



Fonte: acervo pessoal de Verônica Tamaoki, [201-].

Captação de áudio realizada no Centro de Memória do Circo no dia 26 de abril de 2024.

ELIANA ROSA CORREIA (ERC): Veronica, você foi aluna na Piolin e poderia me dizer qual a memória dessa época?

VERÔNICA TAMAOKI (VT): Quando eu era aluna na Academia Piolin, eu tive vários professores, e a dona Amercy foi uma dessas figuras marcantes, né? Ela era uma sargentona, muito firme, mas ao mesmo tempo uma grande mestra. Ela vinha do Circo Garcia, e isso a moldou muito. Ela não só ensinava a técnica, mas trazia uma ordem, uma disciplina muito necessária para a nossa formação, né? Ela se via como responsável por colocar a coisa no lugar, e isso era muito importante. Ela sempre teve essa postura forte, mas também era uma potência. Sempre foi uma das melhores, a energia dela no palco era algo impressionante. E, no circo, tudo isso fazia sentido, né? A gente se apresentava muito, principalmente em espetáculos de rua e

propagandas do governo. A Academia Piolin tinha esse vínculo com o governo, fazia parte da contrapartida de ser uma escola de circo. Mesmo assim, até hoje, quando faço esses projetos, a gente sempre tem que fazer uma apresentação no final, pra mostrar o que foi desenvolvido, sabe? No meu caso, eu trabalho no céu, com o projeto mais educação, e no final do ano tem a apresentação. Então, essa troca com a comunidade, com o público, é uma continuidade que já acontecia na Piolin. A Amercy, por exemplo, sempre se apresentava também, além de dar aula, fazia suas paradas de mão e saltos altos, com aquela energia dela. Ela comandava os números, e a gente estava lá, aprendendo e vendo de perto.

ERC: Você qual era a idade dela na época?

VT: Eu acho que ela estava com uns 40 e poucos anos na época. Eu lembro que, quando a Academia ganhou um palco novo, um palco alto, a gente ficava ali, na beirada, esperando ela chegar com a velocidade dela. Ela saltava e corria, era uma coisa impressionante de ver. Eu me lembro que a gente ficava assistindo, esperando pra segurar ela no final. Era tudo muito intenso, e eu sempre ficava de boca aberta, impressionada com a força e a precisão dela. Ela também estava envolvida em várias produções, como o Bambalalão, que rolava na TV Cultura. Foi uma época muito boa, cheia de trabalho e muita criatividade. Ela comandava os números, e o espetáculo tinha uma energia única. Acho que ela foi muito feliz nessa fase da sua vida, quando a academia estava realmente ganhando vida, com muitos artistas, muitos mestres.

ERC: Você se lembra quantas professoras davam aula na Piolin?

VT: Quando a gente fala das mulheres, né, tinha a Zoraide Savala, que ensinava contorcionismo... acho que eram só três, a Amercy, Zoraide e a Estercita. Essas mulheres eram muito fortes na época. O núcleo dos professores era bem masculino, mas essas mulheres, junto com a dona Amercy, estavam lá, desbravando esse espaço, se tornando mestras. E, pra mim, a dona Amercy sempre foi uma grande referência. Eu, com 19 ou 20 anos, me lembro de olhar pra ela e pensar: "Ela tem um poder." Eu tinha medo dela, mas esse medo era pelo respeito que ela transmitia, sabe? Com o tempo, eu comecei a perceber que a seriedade dela vinha de uma responsabilidade muito grande. Ela se sentia responsável por nos ensinar, e isso

vinha de toda a experiência dela com o circo. Eu lembro que ela tinha esse lado firme, mas ao mesmo tempo, quando nasceu minha filha, a dona Amercy começou a ter um carinho por ela. Ela, que sempre foi rígida, passou a ser muito mais suave comigo, principalmente em relação à minha filha. Era uma forma dela me proteger, eu acho. Ela ficou mais doce, e foi aí que nossa relação se estreitou ainda mais.

ERC: Você se lembra da época do Bambalalão?

VT: Ela teve uma grande parceria o Sr. Rogério na Piolin. Nessa época foi uma grande produção na TV Cultura. O Bambalalão foi uma grande parte dessa fase, uma parceria incrível que eles formaram. Foi quando o circo passou a ser mais visível também na televisão, com comédias, e o trabalho da dona Amercy foi muito produtivo nesse período. Eu lembro muito disso.

ERC: O que você poderia nos falar sobre a Piolin?

VT: A Academia Piolin foi pioneira, né? Foi a primeira escola que realmente estruturou o ensino de circo dessa forma, com a metodologia própria. A escola foi um marco, porque as pessoas que vinham de fora não tinham essa bagagem, a base do circo tradicional. Era um processo novo, e os mestres tinham uma responsabilidade imensa de ensinar tudo do zero, para muitos alunos que nunca tinham feito acrobacia antes. Era muito mais do que uma escola, era um espaço de vivência e aprendizado constante. Eu lembro que a base era sempre acrobacia. O foco era sempre acrobacia, tinha cama elástica, trapézio, até o arame. E, claro, palhaços também, com seu Rogério, o Picolino. Eu aprendi muita coisa, como monociclo com ele. Ele também ensinava equilíbrio e eu, na época, aprendi a andar no monociclo. Tinha um grupo bem jovem, com a Amercy, o Vítor, o Roberto Santiago... Todo mundo ajudava na escola, e a coisa fluía bem, até com poucos aparelhos. O importante é que todo mundo se dedicava. Eu sentia que não faltava o espírito de trabalho ali. Os mestres tinham a prática do ensino, mesmo com poucos recursos, a qualidade era sempre muito boa. A escola foi, de fato, um espaço de formação. A gente começou a perceber que ali, no circo, se aprendia muito mais do que acrobacia. Aprendia-se a viver, a respeitar, a ser profissional, tudo isso com muito amor. Isso é o que a Academia Piolin representou pra mim, e para todos nós que passamos por ali. Hoje, vendo toda a história, é muito

bonito perceber como as coisas se encaixam. Como a Academia Piolin, mesmo com tantas dificuldades, construiu uma base sólida. Tudo isso foi uma caminhada, uma jornada com os mestres, com os alunos, e, principalmente, com o circo como uma arte que nunca para de evoluir.

APÊNDICE G - Entrevista com Luciana Belchior

**Coordenadora Luciana Belchior
na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha
no Rio de Janeiro/RJ.**



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Captação de áudio realizada na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, no dia 10 de dezembro de 2024.

ELIANA ROSA CORREIA (ERC): Luciana Belchior, obrigada pela sua disponibilidade. Você poderia se apresentar?

LUCIANA BELCHIOR (LB): Olá, eu sou Luciana Belchior, sou do Ceará, e a minha primeira profissão foi bailarina. Então, eu vim para o Rio de Janeiro para trabalhar com danças e sapateado, e foi aqui que percebi que eu poderia viver de circo. Então, comecei a buscar outras áreas das Artes.

ERC: Como é a pedagogia da Delisier, enquanto professora como ela trabalha?

LB: E ela (Delise) também pode ser muito doce, muito querida, muito fofa, e ela é assim. Fui aluna dela de trapézio, fiz corda, fiz tecido por muito tempo, e até cheguei a passar um tempo na Lira. Acabei dando o braço a torcer, porque todo semestre eu renovava minha reciclagem, e o Chicão dizia: "Luciana, faz logo a prova, vai empatar a escola." Eu dizia: "Ah, não, imagina, eu não quero ser do circo. Eu sou artista, eu quero só me completar." Mas todo semestre, eu renovava e fazia mais coisa. Ficava aqui por 4 horas, porque na reciclagem, eles podiam vir duas ou três vezes por semana. Eu fazia aquele mesmo treinamento, enquanto os alunos estavam lá, 4 horas seguidas. Tinha que se matricular, né? Eles ficavam ali para saber como estavam indo, tudo bem. Aí, depois de um ano, um ano e meio, eu abri o jogo e falei: "Quer saber, eu quero fazer isso de verdade." Eu reconheci que não conseguiria abandonar esse caminho. Então, eu falei: "Agora, vou me jogar." Eles fizeram uma prova comigo, e eu passei! Aí aproveitaram os créditos das aulas que já tinha feito, então não comecei do zero, entrei aproveitando.

ERC: Quando você se formou?

LB: Eu me formei no final de 2002, e a Delisier foi quem me deu essa ideia. Ela é danada, muito criativa. Ela me sugeriu não me formar no tecido, mas me forma fazendo um cubo aéreo. Eu gostei muito da ideia. Eu falei, "Nunca tinha visto isso, só que como eu tinha essa paixão pelo tecido, juntei as duas coisas e falei: E se eu pendurar o cubo num tecido ao invés de pendurar numa corda?!" Você é um tecido que o tecido amarra e pendura o cubo, aí eu posso fazer coisas no cubo e também no tecido. Aí pronto, foi uma pesquisa.

ERC: Você acha que ela mistura os saberes tradicionais e os contemporâneos?

LB: Agora, sobre o tradicional versus o contemporâneo, é claro que a raiz da Delise vem do tradicional. Ela traz muito do que vivenciou desde quando nasceu, né? Mas ela é como uma esponja, muito antenada, aprende muito com os alunos e colegas. Ela tem uma capa de rigidez, mas a essência dela é bem maleável. Ela vai pegando coisas de todo canto, vai criando. É impressionante a capacidade dela de adaptação e mudança. Ela vai se adaptando, vai mudando e vai acrescentando. O circo é sempre contemporâneo, até o tradicional, porque ele sempre bebe do que está acontecendo

no momento. O circo tradicional também é contemporâneo, se a gente pensar assim. Ela observa o que está acontecendo agora e, normalmente, ela tem resistência no começo. Quando ela vê que não vai contra a maré, ela abraça a causa e segue. Ela é assim, sabe? Quando percebe que não pode segurar o rio, ela vai com a canoa e guia o rio inteiro.

ERC: Que bonita essa metáfora!

LB: Ela também vai aprendendo e adaptando. Por exemplo, eu estava há meses só subindo e descendo do tecido, e um dia ela olhou pra minha cara e falou: "Sobe, loira". Aí eu subi, e ela começou a me dar comandos: "Joga essa bunda pra cima!" Se não jogar essa bunda pra cima, não vai mais na minha aula! Bota a curva, passa pela perna... Aí você não sabe onde vai dar, ela me mandou fazer um monte de coisas. Quando eu vi, estava fazendo a desenrolada. Às vezes, ela fazia um tratamento choque, tipo um teste. Se eu não conseguisse, se eu desistisse, ela me faria continuar no sobe e desce. Mas quando eu passei no teste, aí ela passou a me dar aula, me ensinou os truques. Aí ela voltou um pouco e começou a me dar o passo a passo, ensinando coisas mais fáceis pra eu chegar nos mais avançados. A desenrolada, por exemplo, não seria um truque para dar de primeiro, tem vários outros antes disso. Mas ela mandou fazer logo de cara. Ela voltou e começou com os passos mais simples para que eu aprendesse.

ERC: Ela falou algo interessante: "Olha, você tem que ter medo, você não pode ser medroso".

LB: Eu fui professora por muito tempo. Depois que terminei a escola, passei a dar aula também. Dei muitas aulas para crianças, adolescentes e adultos. A gente precisa trabalhar essa questão do medo. Nos aéreos, lidamos com isso todos os dias, né? O medo pode ser limitante. E a gente precisa trabalhar para não deixar que ele te paralise, é o que ela chama de ser medroso. O medo é normal, faz parte. Ele avisa que tem risco, mas a gente está lidando com o risco o tempo todo. O importante é não deixar o medo te paralisar. Às vezes, a gente se machuca por causa do medo, mas também tem os alunos que não têm medo de nada. Esses são mais perigosos, porque se arriscam demais. Esses alunos não têm limites e é um perigo. Não podemos

desgrudar o olho deles, porque eles podem se machucar. O ideal é ensinar que há risco, sem fazer o aluno ter medo, mas que ele entenda que precisa estar atento.

ERC: Então, depois você foi professora aqui também. Como foi essa história de ser ex-aluna e trabalhar com a ex-professora? Como foi isso?

LB: Havia momentos em que ela se sentia muito feliz e orgulhosa de ter as ex-alunas como professoras da escola. Era uma convivência legal e tranquila, mas no começo foi difícil. Ela demorou a entender que aquela pessoa não era mais aluna. Eu lembro de um período de adaptação. No início, eu sempre fazia aquecimento com os alunos, fazia algumas atividades no chão, ou então organizava alguns exercícios para preparar o corpo para o que viria depois. Eu criava algumas dinâmicas na minha didática. Ela às vezes dizia: "Não faz isso aqui no chão, não é pra ficar aqui no chão, vai lá em cima, faz logo o que tem que fazer!". Eu ficava na dúvida se era uma indicação da escola ou se era uma coisa dela, mas logo percebi que era coisa dela. Eu ia desenvolvendo minhas práticas e ela também ia aprendendo com todo mundo. No início, ela me ajudava em pesquisas e novos desafios. Por exemplo, em 2015, estávamos criando coisas no andaime de aéreo, e eu pedi a ajuda dela. A Delise ensinou como fazer os pontos, todo mundo aprendeu a fazer staff, um tipo de trabalho com o couro. Eu comprei o material, ela foi super disponível e ajudou a todos com os detalhes. Em um momento de formatura, eu viajei representando a escola, para o Festival das Três Fronteiras, e a Delise foi junto. Ela ficou toda orgulhosa. Ela estava lá desde a inauguração da escola, e mesmo depois de se aposentar, ela voltou a trabalhar, muito ativa. Ela sempre foi muito dedicada.

APÊNDICE H - Entrevista com Alice Casati e Tânia Lima

**Estudantes Tânia Lima e Alice Casati
na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha
no Rio de Janeiro/RJ.**



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Captação de áudio realizada na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, no dia 10 de dezembro de 2024.

ELIANA ROSA CORREIA: Alice e Tânia, vocês podem contar sobre as suas experiências aqui na ENCLO, com as aulas da mestra Delisier no projeto de Reciclagem?

ALICE CASATI: Meu nome é Alice Casati Amarante e eu também sou artista circense. Tô aqui, e também sou aluna da Delisier, tô fazendo residência artística na Enclo 2024. Eu não conhecia a Delisier pessoalmente, mas ela é uma entidade, né? Então, assim, já tinha visto muitos vídeos, muita gente falando dela. O meu pai foi aluno dela, inclusive, mas pessoalmente, assim, eu nunca tinha trocado com ela. Meu pai é

Alberto Amarante de Almeida Magalhães, o nome artístico dele é Alberto Magalhães. Eu tenho achado muito interessante, assim, porque ela tem uma metodologia muito diferente do que eu tô acostumada, né? Como ela é do circo tradicional, ela puxa a gente, ela vai até onde ela sabe que a gente consegue e, às vezes, ela fala para você fazer uns “truques” que você fica tipo, meu Deus, eu? Eu nunca conseguia fazer isso! E ela vai, ela acredita, e é muito interessante, até pensando na perspectiva do corpo feminino, né? Porque a maioria dos professores, acho que no circo tradicional, o único professor que eu já tive foi um professor homem. É diferente, né? Tipo, acho que o professor homem coloca a gente muito num lugar mais vulnerável. Aí ela pode se machucar, tem que tomar cuidado, botar lona, não sei o quê... E a Delisier foi a primeira professora, assim, tipo, não é a primeira, eu já tive outras experiências, mas no nível dela, porque ela nunca entrou em questão tipo: não, você é mulher, você não vai ter força... Ela sempre bota assim, tipo: vai, faz, você consegue! Sabe... Eu tenho a sensação de que ela vai para um lugar muito, tipo assim, ela dá as orientações muito precisas, de coisas a mão para pegar aqui, a outra mão ali, mas eu sinto que ela deixa muito para o seu corpo entender o caminho, descobrir o seu caminho. E aí já me vem muita coisa do circo tradicional, que assim, por muito tempo não tinha no circo, acho que no geral, no circo tradicional, não teve muito um estudo de física, de anatomia, e a galera ia aprendendo tudo na marra, assim, fazendo, aprendendo, vendo... Ah, o meu pai faz isso... Então é possível fazer, eu vou descobrir como faz! Então eu vejo um pouco isso nela, ela coloca o nosso corpo para se desafiar! Vai lá, ache o caminho! Eu te dou essas orientações que são importantes! Mas ela não facilita o nosso trabalho, ela não faz por nós! Ela dá autonomia. Tem alguns professores que priorizam os truques e, às vezes, ficam demais na fala e deixam a gente executar menos. Ela tem muita vontade de dar aula, né? Tipo, às vezes você fica treinando qualquer outra coisa, que nem é da modalidade dela, ela chega em você com um olhinho assim, tipo brilha, o olho dela tá sempre brilhando, uma vontade assim de estar ensinando!

TÂNIA LIMA: Meu nome é Tânia Aparecida de Lima, meu nome artístico é Tânia Lima e eu sou aluna da Delisier e estou aqui para fazer a residência artística 2024 na Enclo. Eu não conhecia a Delisier pessoalmente, mas ouvi muito falar dela antes de vir, e quando eu cheguei aqui, que eu descobri que ela seria a minha professora, foi assim... Uau, voar literalmente! É bem desafiador porque a bichinha é brava, mas num sentido assim muito gostoso da palavra, então assim, olha, foi um aprendizado, está sendo,

né? Um aprendizado surreal. E o mais interessante é que ela consegue ler o nosso corpo antes mesmo de nós vermos. Ela olha para você e fala: sobe, e você vai fazer esse truque. E daí a gente entra em pânico (risos), só que ela já viu que nós temos o potencial para executar esse truque. Mesmo a gente não acreditando, ela sabe que é possível... aconteceu comigo, né, na primeira semana de aula, foi a mais desafiadora, porque era uma linguagem nova para mim também. Ela só explica através da fala. Ela falava: Você agora sobe de novo, ainda não tá bom, de novo... Ela me fez subir umas sete vezes... E todo mundo começou a ficar assim meio com medo, mas como eu também gosto de um desafio, eu pensei: eu não vou arriar, eu vou fazer até eu conseguir. Ela persistiu comigo e deu certo, né? Quando eu consegui executar, foi uma vitória para todos nós, né? Então assim, ela acredita! Mesmo ela sendo mais rígida, é uma rigidez com muito amor por trás, então ela não deixa você desistir antes de você estar quase no teu limite. E depois vem um abraço no final, né? Que ela faz de conta que não gosta de abraço, mas ela conquistou a gente. Não é só dureza não, tem muito amor, não tem muito amor. O circo tradicional e o circo contemporâneo, se conversam, né? Eu estou no circo há dois anos, então eu sou muito nova no circo, eu não tenho muitas outras referências. Mas eu achei bem interessante, porque mesmo ela usando só a oralidade, ela é muito precisa, então às vezes o nosso cérebro demora para entender a linguagem, mas quando você consegue entender, aí é muito fácil, porque ela fala: sobe, vira, e o nosso corpo já entende o caminho, então foi desafiador, foi, porém, quando as duas linhas se conectam, a evolução é muito rápida, muito rápida! Foi impressionante! Uma outra coisa que ela frisa muito, é você poder encontrar o teu caminho, porém a limpeza dos movimentos é essencial, e ela pega muito nisso, para mim essas coisas são muito importantes. Ela é a melhor “profe” porque já é uma coisa naturalmente minha e às vezes a gente acaba esquecendo, né? Ela já fala: O joelho não esticou, ela fala do jeitinho dela, que a gente sabe que é com muito carinho e a gente acaba tendo umas linhas mais limpas. Sim, a gente acaba se observando. Conseguimos também ver a diferença entre nós da primeira semana e agora, estando já quase no final da residência, uma diferença gritante. Nossa, a gente ficaria o dia todo, né, falando, porque é muito conhecimento e eu vou só acrescentar mais uma coisa, tem professores, já conheci outros professores, não só do circo, mas da dança também, que às vezes seguram muito o conhecimento para si, e passa só até certo ponto as informações... Ela não, ela quer entregar pra você o máximo possível e ela entrega mesmo, porque ela quer que você chegue no ápice do

teu ápice. E isso é muito valioso, assim, alguém que quer realmente transmitir, vai viver para sempre, né? Tem outra coisa... se você não tá afim, tá meio ali na “preguicinha”, ela não vem tipo te puxando... Ela falou assim pra gente esses dias: vocês são residentes, residentes já são profissionais, eu não vou falar para vocês subirem no tecido, o aparelho está aí, eu estou aqui disposta, depende de vocês! Daí, dá uma liga na gente, e a gente vai pulando no tecido o tempo todo, né? Porque é isso, não sei quando que eu vou ter uma outra oportunidade para estar com uma mestra dessas, então o que eu puder absorver, vou absorver!

APÊNDICE I - Entrevista com o Mestre Pirajá Bastos

**Mestre Pirajá Bastos na
Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha
no Rio de Janeiro/RJ.**



Fonte: elaborado pela autora, 2024.

Captação de áudio realizada na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha no dia 10 de dezembro de 2024.

ELIANA ROSA CORREIA (ERC): Mestre Pirajá, o senhor pode se apresentar?

PIRAJÁ BASTOS (PB): Eu sou Pirajá Bastos de Azevedo, Mineiro, 89 anos de vida e 86 anos de profissão. Fui empregado, depois passei a ser empresário. Eu tive o meu circo com meus irmãos durante 35 para 40 anos, a nossa arte acabou na quarta geração, porque a quinta geração veio meus filhos e meus sobrinhos, foram estudar e não quiseram seguir com o circo. Eu fui para o picadeiro com seis anos de idade, eu sou a quarta geração circense. Então naquela época, os circos eram todos na base das famílias. Nós, 5 irmãos, nós casamos com moça de cidade, não era da área circense. Eu casei com a contabilista, meus dois irmãos com duas advogadas e os

outros dois irmãos casaram com duas professoras. Elas largaram as famílias nas suas cidades e vieram viajar com os maridos no circo. E aí Deus quis. Então, como elas eram formadas, elas não descuidaram do ensinamento das crianças. Meus filhos e meus sobrinhos foram os alunos que mais se transferiram de um colégio para o outro no Brasil, tendo a carga horária e a transferência de um colégio para o outro. E aí, quando chegava o Natal, o final do ano, eu procurava ficar mais tempo na cidade para não atrapalhar o final de ano dos meninos no colégio, para fazerem as provas. Mas o nosso Natal era sagrado na família e, no Ano Novo, eu tinha que liberar eles para visitar os avós, que não pertenciam ao circo, eram fazendeiros, donos de armazém. Então, quando eles vinham do Ano Novo novamente para o circo, já vinha com aquela lavagem cerebral. Os avós falavam: 'Isso não é vida, vocês não param em lugar nenhum, vocês não vão se formar nunca. Mais tarde podia ser um médico, podia ser um advogado...'. E aí, eu comecei a notar, entre meus filhos e meus sobrinhos, aquela má vontade de querer seguir o circo, entende? Foi quando eu juntei meus irmãos e falei: 'Olha, nós vivemos a nossa vida no circo, não é justo que a gente vá viver a vida deles. Eles precisam viver a vida deles, já são adultos, eles querem bater as asas para ser outra coisa'. Aí paramos o circo, vendi o circo, as minhas feras eu doeie para o zoológico do Rio de Janeiro e cada irmão mudou de vida. Um comprou uma fazenda, o outro foi para a vida política, eu fui o único felizardo que vim para o Rio de Janeiro.

ERC: O senhor pode contar sobre a ENCLO e como se tornou professor?

PB: Quando a Escola inaugurou, eu estava viajando pelo Brasil. Naquela época, o circo tava se esgotando, tava caindo, quase morrendo. Olha essa pessoa que inaugurou a escola, que fez o projeto, o Luiz Olimecha, marido da Toquinho. Luizinho ele casou duas vezes. No primeiro matrimônio teve três filhas, no segundo matrimônio teve o Raulzinho, que tá na Itália ou na Espanha, ele é um grande trapezista. O Luíz morreu na Espanha e a Toquinho, que era esposa dele, veio trazer os restos mortais dele, as cinzas para jogar em cima da lona do circo, foi um pedido que ele fez. E o filho continua com o circo, é um grande trapezista. Meu pai foi praticamente professor fundador, a Delisier, professora fundadora, os esposos dela foram dois professores de circo aqui na escola, o Edvar Ozon, da família Ozon, foi o primeiro marido, passado muitos anos, ela se casou com um malabarista que veio da Argentina, Roby Rethy. Então foram quase 17 a 20 professores, todos tradicionais. Agora, de uns tempos para

cá, nós, eu e a Delisier, que somos os mais velhos da escola, então nós temos aqui quase 50% de professores que são ex-alunos já formados na escola. A gente tem um orgulho muito grande.

ERC: A Delisier, me disse que aqui no Rio de Janeiro, próximo da inauguração da ENCLO, os circos estavam com dificuldade para encontrar terreno para armar a lona. O senhor se lembra dessa época?

PB: Os circos sempre sobreviveram porque tinham jogo de cintura. Mas começou a aparecer rádio, teatro, televisão e aí foi diminuindo os espaços para o circo. Nas cidades, principalmente nas capitais, foram diminuindo os espaços de uma tal maneira, que no Rio de Janeiro, para você armar um circo, você tinha que armar no estacionamento de um shopping. O governo relaxou sobre isso e foi onde muitas famílias de circo começaram a se fragilizar. Porque a quinta geração, como foi a dos meus filhos e sobrinhos, começou a ver o sacrifício dos pais tocando circo e partiram para o estudo. Na minha família, a quinta geração, meus sobrinhos, tem quatro médicos, tem quatro advogados, duas psicólogas, tem três professores. Eles foram estudar, porque viram o sacrifício dos pais, viram como o pai e a mãe sofriam viajando pelo interior e não tinha terreno para armar os circos nas capitais. Não que não ganhasse dinheiro, ganhava dinheiro, mas era bem sacrificante. Eu parei na hora que tinha que parar, não deixando de amar o circo. Eu amo o circo até hoje, sou apaixonado por circo, mas nós não tínhamos mais meio de sobrevivência. Hoje em dia tem muito circo que virou empresa, o Circo Rayner, tem a família Robattini, família Stevanovich, eles só que dependem de terrenos para poder armar o circo. Hoje em dia você vai pagar um estacionamento de shopping para armar um circo, é de 100 mil para frente, por 30 dias, e a prefeitura poderia ter um terreno x nas cidades para armar um circo. A Barra (Barra da Tijuca), por exemplo, tá desenvolvendo tanto, poderia ter ali um terreno para armar circo? Então, começou a bater um desgosto total para as famílias tradicionais circenses. Aí foi quando o Luís Olimecha, ele já tinha esse projeto na gaveta, tinha um amigo muito grande dele, o Orlando Miranda, que era deputado federal e eles levaram o projeto adiante. Eu ensinei meus sobrinhos no picadeiro. Certo? E aí a gente trocava ideias. A gente visitava outros circos, pra conhecer os números novos, e aí cada artista ficava com a incumbência de olhar não só a parte de material circense, como o espetáculo em si. Quando a gente voltava pro nosso circo,

no dia seguinte já queria copiar o que achava interessante no picadeiro. O meu irmão tomava conta da estrutura que ele era soldador, ele fazia a globo da morte e era soldador. Então ele procurava ver o que tinha de facilidade nos outros circos, para melhorar os números dele, os números foram evoluindo desta forma. Quando parou o circo que eu vim para o Rio de Janeiro, eu quase vi um número, não sei se você já viu, é o número de origem japonesa. Com o homem foca, fiz muitas viagens...aqui eu fazia esse número e, nas horas vagas, eu fazia as boates do Rio de Janeiro, em Copacabana. Na Vogue e outras várias boates e eu saía do centro no último número e pegava um táxi e vinha pra Zona Sul. Bom, eu trabalhava muito com isso quando eu vim para o Rio, tinha um empresário aqui, conhecido meu, me contratou para fazer as festas de aniversário. Era muito show, era sábado, domingo...

ERC: Quando o senhor entrou na ENCLO os alunos eram crianças ou já eram jovens?

PB: Aqui começou com 10, com 10 anos de idade, passou para 14, para 14, aí veio o projeto... bolsista. Mas é bolsista, já é 18, até aí melhorou muito, porque aí é obrigatório com 50% de conhecimento, mas antes disso, o coordenador que fez o projeto, mandou uns cinco professores, incluindo a Delise, para cada estado do Brasil, para plantar uma sementinha pela cultura. Então, a gente ia pela Funarte. Então, eles arranjam um espaço para a gente fazer um levantamento antes de chegar nas pessoas que queriam participar, porque tinha ginástica olímpica, tá entendendo? Aí, queriam aprender, aí o que a gente fazia dentro daquele período ali? A gente procurava fazer um levantamento se tinha ou não artista, se tinha gente com potencial. A gente fazia uma seleção, quem é bom, quem fica, quem não vai ficar... Não tive necessidade de fazer uma seleção. Então, eu fiz Recife, eu fiz Fortaleza, eu fiz Manaus, fiz Belém do Pará, fiz Londrina, fiz Belo Horizonte. E isso não era só... não, cada... mês um professor com dois alunos para ser espelho, entende, eu ia para um hotel com os alunos, me apresentava à Secretaria de Cultura local, já estava tudo pronto. O senhor vai dar aula no ginásio, tal. Olha só! E aí, á foi assim que surgiu, entende? Agora os alunos já chegam com uma base, mas antes os alunos do início não tinham base nenhuma, não.

ERC: Como o senhor fazia para ensinar?

PB: Começa com três bolinhas, certo? Aliás, uma bolinha. Você vai ficar uns 15 dias jogando essa bolinha para cá... Eh, paciência, né? Bom, você tem que ter a visão, igual de siri, caranguejo. Seus olhos tem que fazer isso (mostra como os olhos fazem). Já está ótimo, então vai entrar a segunda. Quando você joga essa para lá, que essa já está chegando lá, você já tem lançado para cá. E aí vai para mais, justo... Aí, já foi umas três bolinhas... aí ele vai para casa dele, já vai ficar em pé lá na cama dele jogando, porque ele ganha tempo. Agora melhorou muito, porque na nossa época, não tinha, nós não tínhamos um vídeo. Hoje, tem vídeo, você vai ver os maiores espetáculos do mundo, aí você vai tirando as suas conclusões, certo? Hoje em dia facilitou, muito né?

