

FORMAÇÕES INFORMAIS ARTÍSTICO-ESPETACULARES: PROCESSOS DE APRENDIZAGEM EM ÂMBITO FAMILIAR

Daniel Marques da Silva¹

Para Eugênia, minha irmã. Saudades.

Resumo

O presente artigo apresenta apontamentos preliminares de uma pesquisa de pós-doutoramento, ora em curso, que intenta investigar formações artístico-espetaculares informais realizadas em âmbito comunitário ou familiar, sendo para tanto acionados os conceitos de circo-família (SILVA, 2009; MACEDO, 2008) e teatro em comunidade (NOGUEIRA, 2018; BEZELGA, 2016). Após o surgimento de escolas de circo no Brasil, na década de 1970, os processos artísticos formativos passaram a ser “disciplinados”, fenômeno que também ocorreu com o teatro. Apesar da formação em espectro familiar ainda permanecer, a grande maioria das publicações e pesquisas sobre formação artística circense se concentra em estruturas como grade curricular, disciplinas, ementas, reservando às práticas e aos processos de ensino-aprendizagem tradicionais um espaço de “folclorização” e nostalgia, elencando desta experiência apenas curiosidades, casos e anedotas. A pesquisa pretende, ainda, estabelecer confluências entre o circo, sobretudo o circo-família, e o teatro em comunidade.

Palavras-chave: circo; circo-família; formação artístico-espetacular, manifestações espetaculares populares tradicionais; teatro em comunidade.

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta apontamentos preliminares de uma pesquisa de Pós-Doutoramento, ora desenvolvida no Centro de História de Arte e Investigação Artística – CHAIA da Universidade de Évora, na Linha de Estudos de Teatro e Performance, tendo por supervisora a Profa. Dra. Isabel Bezelga. O projeto citado investiga as formações artísticas informais no âmbito de práticas espetaculares como o circo-família e o teatro popular tradicional, em suas dimensões éticas e poéticas, suas relações com a transmissão

¹ Bacharel em Teatro pela UNIRIO (1989), Mestre (1998) e Doutor (2004) em Teatro pela mesma instituição. Professor Titular da Escola de Comunicação da UFRJ, professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ) e em Ensino do Teatro (UNIRIO). Membro do Grupo de Pesquisa O Circo e o Riso (CNPq-UNESP). Pesquisa e orienta pesquisas sobre Circo, Teatro Popular, a arte do Palhaço.

de conhecimento, pertencimento e permanência, bem como a preparação e formação de jovens artistas – em alguns casos ainda na infância –, em âmbito familiar, doméstico ou comunitário.

Duas bases teóricas serão relacionadas para se apreender estes processos formativos relacionados às práticas espetaculares tradicionais: estudos sobre circo-família (SILVA, 2009) e teatro em comunidade (BEZELGA, 2016; NOGUEIRA², 2018).

Avalio ser necessário destacar aqui que a minha trajetória como pesquisador e professor está relacionada a objetos de estudo que, ainda hoje, infelizmente, são considerados **subalternos** na área de estudos do teatro: a cultura popular, o teatro popular musicado, o circo, o circo-teatro e a figura do palhaço.

Ao trabalhar com estes temas, destacando especificamente processos formativos que aqui estou chamando de **processos formativos informais** – fora das salas de aulas, das grades curriculares, das instituições, públicas ou privadas –, percebo sempre que estes são um rico manancial de estudos, proporcionando novas possibilidades de abordagens para os processos institucionalizados de ensino e estudo das formações artísticas e acadêmicas nos Bacharelados e Licenciaturas, e mesmo em escolas técnicas. Os aspectos, procedimentos e práticas combinados com as relações afetivas, éticas e artísticas, as relações de ensino e aprendizagem – conduzidas por mestres que são, muitas vezes, pais e mães, tios e tias, irmãos e irmãs, primos e primas, ou algum artista mais velho, mas ainda ligados por laços de amizade e companheirismo – podem e devem ser acionados nos processos formais, proporcionando um redimensionamento dos cursos em nossas escolas e universidades. Acredito mesmo que os processos de formação artístico-profissional dentro destas instituições tende a um engessamento e uma imobilidade que, paradoxalmente, não existem nas formações informais. Estas, ainda que ancoradas na tradição e transmitidas, como dito, em espectro doméstico e familiar e ainda que ancoradas pela memória, pessoal e coletiva, inscritas no corpo destes artistas e destas artistas, indicam sempre um horizonte a ser expandido, uma técnica a ser transformada, um número a ser criado.

Em nenhum outro aspecto da vida circense passado e futuro se encontram tão evidentes quanto nas relações que se dão com as crianças. Estas são depositárias de todo o saber acumulado e a garantia da permanência deste conhecimento. À criança circense é confiado o repertório de técnicas e procedimentos acumulados, o acervo imemorial. E delas é esperado a

² É imperioso registrar aqui a presença, na bibliografia deste artigo, de Márcia Nogueira e Ermínia Silva, falecidas em 2019 e 2024, respectivamente. Aqui, celebro a vida e a trajetória destas grandes pesquisadoras brasileiras.

perpetuação, a continuidade desta prática. (BOLOGNESI, *et alli*, 2019. p. 160-161)

AS ESCOLAS DE CIRCO

O circo moderno, prática artístico-empresarial consolidada na Europa em fins do século XVIII e espalhada por quase todo o globo, constitui-se como manifestação autônoma organizada a partir da junção de práticas espetaculares muito antigas: as chamadas artes circenses tradicionais, que alguns de maneira equivocada chamam de modalidades. Ainda que reorganizadas nesta nova forma de espetáculo, mantiveram a transmissão de seus conhecimentos, saberes e práticas artísticas em espectro familiar.

Somente a partir de meados do século XX é que surgem escolas de circo, estabelecidas com grades curriculares, aulas regulares, disciplinas. No Brasil, estas começam a operar apenas em fins da década de 1970.

Em 1978, foi fundada na cidade de São Paulo a Academia Piolin de Artes Circenses, que, apesar de funcionar somente até 1983, é a responsável pela formação técnica e artística de artistas que hoje se destacam nos palcos e picadeiros. Organizada pela FUNARTE no Rio de Janeiro, a Escola Nacional de Circo começou suas atividades em 1982 e ainda está em funcionamento, formando circenses. Em Salvador, no ano de 1985, dois jovens saídos da Academia Piolin de Artes Circenses fundaram a Escola Picolino de Artes do Circo, em homenagem ao palhaço Picolino, o artista Roger Avanzi, um dos mestres que tiveram na Piolin. (BOLOGNESI, *et alli*, 2019. p. 161)

Apesar da formação em espectro familiar ainda permanecer, a grande maioria das publicações e pesquisas sobre formação artística circense se concentra em instituições que organizam seus processos formativos em estruturas como grade curricular, disciplinas, ementas. A artista e pesquisadora Cristina Alves Macedo³ corrobora essa afirmação:

Na literatura circense existem vários estudos sobre a educação por meio do circo dentro de ONGs e das Escolas de Circo, mas, além do que foi evidenciado por Ermínia Silva em suas pesquisas, pouco se trata sobre a educação e suas relações com a educação formal dentro dos circos itinerantes. (MACEDO, 2008. p. 17)

Contudo, é preciso destacar, estas práticas formativas informais, muitas vezes realizadas em âmbito doméstico e familiar e que não se organizam conforme a estrutura relativa às organizações pedagógicas regulares – escolas, conservatórios, cursos técnicos

³ O livro *Educação no circo: crianças e adolescentes no contexto itinerante*, citado aqui, é um trabalho profundo e revelador acerca do tema.

e universitários, etc. - também apresentam métodos, preceitos, escalonamento de conhecimentos, enfim, estatutos próprios e rigor na relação da aprendizagem e na transmissão de conceitos, labores e técnicas. Sua organização se dá em uma outra esfera. Ela é estruturada por uma memória de longuíssima duração, inscrita nos corpos de seus mestres, estabelecida com afeto, e que preparam os jovens e crianças não somente para a vida artística e laboral, mas, já também os vislumbra como futuros mestres.

PRÁTICAS FORMATIVAS INFORMAIS

O circo-família e o teatro popular tradicional foram vistos como pitorescos, sendo suas atuações e performances romantizadas, consideradas espontâneas, menores, decorrentes de um talento natural, sem estruturas próprias dignas de análise e estudo. O que se pretende com este estudo é analisar estas estruturas, seus códigos e estatutos, que, e esta é uma das hipóteses desta investigação, decorrem de tradições técnicas longamente codificadas e elaboradas.

Como diz uma das personagens de *Dança de Velho*, a porta-estandarte carioca Clóvis, ao ensinar os passos do samba: “Para ser porta-estandarte,/Em qualquer parte,/Precisa arte,/E engenho até/É troço que tem ciência!/Mas, com calma e paciência/Vou lhe mostrar como é! (...)”, ao que é respondida por Siá Floripse, a mocinha do interior de Pernambuco: “Diga lá se neste passo/Me embaraço,/Se estou fora do compasso,/Se fiz o que você fez?/Diga se está certo,/Eu pra dançar não me aperto,/Que eu fui pastora de Reis!” (SILVA, 1998. p. 105). Os autores Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt já evidenciavam nesta burleta, estreada em 1916, que a cultura popular de longa duração tem regras, estatutos, estruturas codificadas.

Escusado é dizer que esta situação relativa à praticas formativas informais também ocorre no âmbito das manifestações espetaculares tradicionais, ligadas aos campos de estudos dos folguedos populares, naquilo que se estabeleceu como “folclore”. No Brasil, podem ser arrolados nestas manifestações espetaculares um sem números de brinquedos e folguedos, merecendo destaque os Bumba-meu-boi ou Boi-bumbá em vários estados, os Cavalos-Marinheiros e os teatros de Mamulengo em Pernambuco, os Pássaros Juninos no Pará. Expõe Márcia Nogueira⁴, autora e pesquisadora relacionada aos estudos de Teatro e Comunidade, que:

⁴ A professora e pesquisadora Márcia Nogueira, expõe os princípios básico do Teatro e Comunidade neste sucinto, porém, riquíssimo artigo.

A afirmação de um teatro voltado para comunidades específicas pode ser aprofundada pelo entendimento de que a comunidade, pelo menos enquanto um símbolo comum, existe e que o teatro pode contribuir para a necessária e permanente construção do sentido da comunidade. (NOGUEIRA, 2018, p. 130)

Assim, a autora relaciona a prática teatral a construções de sentido dentro de um grupamento social e comunitário, expondo um dos aspectos relevantes destas práticas espetaculares. Ao participar de ações em manifestações espetaculares populares tradicionais, o jovem estreita os laços de pertencimento à sua comunidade, reorganiza sua trajetória e indica sua intenção na manutenção e permanência dentro deste grupo. Pode-se afirmar que estas características também se encontram nos jovens ligados ao circo-família, sendo evidente, portanto, a pertinência do estudo e da investigação nestes dois campos. Como já dito, esta é uma das principais hipóteses desta pesquisa ora em curso.

MILSON LABORDA SERRÃO, O PALHAÇO ECONOMIA E PEREIRA FRANÇA NETO, O PALHAÇO TUBINHO

Para exemplificar esta relação de ensino/aprendizagem em âmbito familiar ou doméstico, estabelecida por meio de códigos, preceitos e procedimentos vindos de longa memória, compartilho aqui um pouco da trajetória de dois grandes artistas circenses: Milson Laborda e Pereira França Neto.

Nascido em 04 de janeiro de 1945, na cidade de Nova Olinda, no estado do Amazonas, Milson Laborda Serrão⁵ não nasceu em família circense. Mas, ainda um jovem adolescente, “fugiu” com o *Circo Mexicano*. Na verdade, fora feito um acordo entre o dono do circo e o pai do jovem Milson de que este só seguiria com a companhia até a próxima praça. No entanto, este acerto nunca foi cumprido. A cada cidade que seu pai ia procurá-lo, o adolescente já se dirigira para a praça seguinte do circo. A “família” do menino Milson era agora aquela que o recebera. Exemplificando melhor, ele agora era de circo. Esta era a sua família. Aqui é importante destacar que os laços que irmanam os artistas e as artistas de circo nem sempre são de consanguinidade. Outro exemplo significativo desta condição se deu com o palhaço Benjamim de Oliveira⁶.

⁵ As informações aqui descritas foram retiradas de entrevista feita por mim, em junho de 2010, na Escola de Teatro da UFBA, já utilizadas no artigo O palhaço *Economia*: repertório técnico e teatralidade circense, do livro **Teatro e Comicidades 3**: facécias, faceirices e divertimentos, organizado pela professora e pesquisadora Beti Rabetti, presente na bibliografia do presente artigo.

⁶ Em seu primeiro circo, Benjamim de Oliveira, tem lições com Severino de Oliveira, e passa a empregar seu sobrenome após novo registro, o que sugere, segundo a pesquisadora Ermínia Silva, uma espécie de adoção às avessas, tendo o aprendiz adotado o sobrenome de seu mestre (SILVA, 2007, p. 94). Esta

No *Circo Mexicano* o menino Milson foi batizado como *Palhaço Economia*, um gracejo devido à sua baixa estatura, advinda de sua condição de portador de nanismo. Lá recebeu formação artística e profissional do filho do dono do circo, o palhaço *Vai ou Racha*. O jovem *Economia*, após seu acolhimento e formação, dominou diversas técnicas, tendo trabalhado em números de acrobacia, de facas, parada de mão e duplas de trapézio, além das entradas e reprises dos palhaços. Sempre orientado por seu mestre, o palhaço *Vai ou Racha*, *Economia* passou a ser um profundo conhecedor de um repertório técnico e artístico, não somente das palhaçadas, mas de várias artes do circo, de toda uma tradição circense. Apesar de sua preferência por circos pequenos, foi artista contratado de grandes circos, como *Bartholo*, *Garcia* e *Portugal*.

Este enorme conhecimento artístico e laboral fez com que acabasse também por se tornar mestre, tendo formado gerações de artistas: filhos, netos, sobrinhos e sobrinhas e até sua nora. Já idoso, fundou na cidade de Salvador-BA, com seus filhos e netos, a *Cia. Os Paspalhões*, perpetuando assim a tradição circense. Em 2008 celebrou seu retorno aos palcos e picadeiros e seus 50 anos de vida artística. Tendo trabalhado até quase a sua morte, Milson Laborda Serrão, o palhaço *Economia*, faleceu em Salvador em maio de 2011.

Com trajetória diversa, mas que também testemunha o aprendizado em âmbito doméstico e familiar - agora de uma família circense no qual nasceu -, Pereira França Neto⁷, o palhaço *Tubinho*, tem sua vida pessoal e sua trajetória artística entrelaçadas desde a mais tenra idade.

Filho, neto e bisneto de circenses, Pereira França Neto, além de palhaço, é autor teatral, empresário e diretor. O *Circo de Teatro Tubinho* estreou em Arapoti, no Paraná,

hipótese expõe mecanismos de pertencimento por adesão e escolha e não somente por vínculos genéticos. Após já ter um bom conhecimento artístico, o jovem Benjamim, precisa outra vez fugir, vagando pelos sertões e matas mineiras. Ao passar por uma fazenda é feito prisioneiro, tratado como escravo fugido. Para provar que não fugira de nenhuma fazenda, faz acrobacias, e, provando ser de circo, acaba sendo solto. Neste episódio, na qual vida e saber artístico e laboral se entrelaçam, como tantas vezes acontece com artistas circenses, o jovem Benjamim prova ser “de circo”, não de um circo em particular, mas “de circo”, e, na falta de qualquer documentação comprobatória que indique sua condição de alforriado, testemunha seu pertencimento vinculado a uma outra ordem, a uma outra família, expondo sua condição pelo “documento” inscrito em seu corpo, por meio de sua destreza artística e corporal. (SILVA, 2004. p. 71)

⁷ As informações aqui arroladas foram retiradas sobretudo do livro ***Tubinho: o teatro no Circo*** (2001-2016), presente nas referências bibliográficas deste artigo, sobretudo em seus capítulos 2 – A História do *Circo de Teatro Tubinho* (pp. 43-88) e 5 – As crianças do ***Circo de Teatro do Tubinho*** (pp. 159-180). A referida publicação foi feita por uma equipe coordenada pelo professor e pesquisador Mário Fernando Bolognesi, composta pelos pesquisadores Fernanda Jannuzzelli Duarte, Maria Silvia do Nascimento, Pedro Eduardo da Silva, Suara Bastos e por mim.

quando Zeca, como é carinhosamente tratado em família, tinha apenas 18 anos. A pouca idade para um empresário circense era compensada pelos profundos conhecimentos artísticos e laborais, adquiridos desde praticamente o berço. Sua família sempre trabalhara com um tipo especial de circo, o circo de teatro, no qual são apresentados melodramas, comédias, comédias de palhaço e esquetes cômicas, não tendo em seu repertório números de variedades. Assim, o *Circo de Teatro do Tubinho* perpetua uma longa tradição familiar.

Desde os dois anos Zeca já se apresentava como o palhaço *Pinguinho* na empresa da família, a *Gruparte*. A transmissão de saberes artísticos era dada em ambiente lúdico e doméstico, sendo muito importante a convivência com seu tio-avô Juvenor Garcia, que além das brincadeiras domésticas levava os pequenos da família para se apresentarem com ele em animações de festas. Assim, as crianças do casal formado pelos artistas José Amilton França Pereira e Zilá Rosa - as artistas Ana Dolores, Luciane Rosã, Adriana Pereira e Silvana Rosa e o próprio Pereira França Neto - tiveram suas primeiras lições artísticas nas brincadeiras com o tio Juve, o primeiro palhaço *Tubinho*.

Além de ser seu primeiro mentor e primeiro mestre, Juvenor Garcia deixou como herança para seu sobrinho-neto seu nome de palhaço. No leito hospitalar, já próximo de sua morte, tio Juve transmite seu palhaço ao ainda adolescente Zeca. Assim lembra o artista desse último encontro: “Ele me disse: eu não tenho dinheiro nenhum para te dar... Então, a herança será o meu personagem” (BOLOGNESI, *et alii*, p. 63).

Outro grande Mestre do jovem Zeca foi o ator e palhaço Riccielly Lunardi. Integrante da primeira formação da trupe organizada por Pereira França Neto para a criação do circo em Arapoti, Riccielly se destaca na formação e criação do palhaço Tubinho por sua extrema generosidade. Ainda nos preparativos para a estreia – compra dos materiais necessários, adaptação da lona usada que compraram do primo Gilson Oliveira, o palhaço *Piska-Piska*, etc. – Zeca convida o tarimbado artista para ser o palhaço da companhia. No entanto Riccielly Lunardi responde ao amigo que o próprio Zeca é quem deveria ser o palhaço da companhia. Devido à sua grande experiência, Riccielly sabia que ao formar uma companhia o palhaço é figura de destaque, responsável direto pela afluência de público. O palhaço sustenta a lona. Então, para evitar futuras surpresas desagradáveis para a companhia, Riccielly convence Zeca a assumir esse papel, iniciando sua formação. Este episódio evidencia outra vez que não somente laços biológicos constituem uma família circense, mas também afetivos. A confiança de Zeca em Riccielly e a enorme generosidade deste, ao passar seu conhecimento como um legado ao amigo,

se constituem num refinamento da formação de Tubinho. Aqui se entrelaçam formação, pertencimento, memória de longa duração e afeto.

Hoje o *Circo de Teatro do Tubinho* é um grande circo que se apresenta sobretudo nos estados de São Paulo e Paraná; Pereira França Neto é reconhecido como artista, autor teatral e empresário e o palhaço *Tubinho* é reconhecido em todo o Brasil. Conhecedor de um enorme repertório técnico, artístico e laboral, ele agora também é mestre e formador de filhos, filhas e sobrinhos, mantendo o legado de sua família e construindo um futuro para o circo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recorri às vidas e trajetórias artístico-profissionais de dois grandes artistas circenses brasileiros - os palhaços *Economia* e *Tubinho* - para testemunhar como o circo, sobretudo o circo-família, realiza sofisticadas operações que conjugam tradição e memória para estabelecer uma certeza de futuro.

Para o circo, tradição e modernidade, passado e futuro não são polos opostos; ao contrário, são complementares, apesar de apontarem em direções opostas.

Uma delas indica o passado, esteio dos artistas circenses, acervo imemorial, chão poético, que disponibiliza um imenso repertório de técnicas e saberes – não somente artísticos –, e que permitem sua realização. A outra aponta para o futuro, novas possibilidades, a constituição de um repertório original, céu para o qual se mira e que também viabiliza sua permanência. Passado e futuro estão sempre presentes na arte circense, com o perdão do inescapável trocadilho. (BOLOGNESI, et alii, 2019. p. 160)

Como afirmado anteriormente, acredito com firmeza que estas práticas formativas, realizadas em âmbito familiar, doméstico ou comunitário são exemplos fecundos para as formações desenvolvidas em instituições de ensino. Acredito que estas práticas formativas informais têm muito a oferecer para as escolas regulares. Vislumbro uma educação técnica e artística que possa vir a conjugar a rigidez acadêmica – feitas em grades curriculares, disciplinas, horários pré-estabelecidos - com a transmissão de conhecimentos, de repertório, de técnicas artísticas e laborais, ofertadas com afeto e pela memória, trazendo aos artistas em formação não só os conhecimentos necessários à sua vida profissional, mas, também, sentimentos de pertencimento, criando laços que os liguem às suas famílias – biológicas ou “adotivas” –, às memórias de longa duração, assumindo-se perpetuadores desta artes e já vislumbrando serem futuros mestres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEZELGA, Isabel Maria Gonçalves. **Altas Vozes - Brincas de Évora**: Práticas Contemporâneas. Lisboa, Arranha Céus, 2016

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BOLOGNESI, Mario Fernando; SILVA, Daniel Marques da; DUARTE, Fernanda Jannuzzelli; NASCIMENTO, Maria Silvia do; SILVA, Pedro Eduardo da; BASTOS, Suara. **Tubinho: o teatro no circo (2001-2016)**. Jundiaí, Paco Editorial, 2019.

MACEDO, Cristina Alves de. Educação no circo: crianças e adolescentes no contexto itinerante. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A Opção pelo Teatro em Comunidades: alternativas de pesquisa. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 127–136, 2018.

_____. Tentando definir o teatro da comunidade. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 077–081, 2019.

SILVA, Daniel Marques da. “**Precisa arte e engenho até...**”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, UNIRIO, 1998.

_____. **O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro**: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na *Belle Époque* carioca. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, UNIRIO, 2004.

_____. O palhaço Economia: repertório técnico e teatralidade circense. In: Beti Rabetti. (Org.). **Teatro e comichidades 3**: facécias, faceirices e divertimentos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. Pp. 22-27.

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

_____; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável Público... o Circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.