

ENSINO SOB A LONA: ESTUDO DOS SABERES CIRCENSES NO CIRCO DO PALHAÇO VAI-OU-RACHA

Estênio Marcos Elegran da Silva (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)¹
Maria Clara Lemos dos Santos (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG)²

RESUMO

O presente artigo traz reflexões acerca do processo de transmissão oral dos saberes circenses presentes no circo do palhaço Vai-ou-racha. Aborda a relação de seus artistas com as variadas técnicas e saberes presentes no processo de ensino/aprendizagem sob a lona do circo. Busca dialogar com os pensadores da educação, em especial com os conceitos apontados por Santos e Meneses (2010) e Kahmann e Silveira (2018) relativos às epistemologias do norte e do sul, bem como com Von Simson (2007) no tocante à educação formal. Ao trazer os pensadores do circo, busca estabelecer as correlações entre as estruturas presentes nos processos de transmissão de saberes no circo-família, como conceituado por Silva (2009). São instrumentos desta pesquisa: entrevistas realizadas com os membros do circo do palhaço Vai-ou-racha e revisão sistemática da literatura sobre os assuntos abordados. Este estudo procura demonstrar que as variadas técnicas e abordagens presentes no processo de transmissão dos saberes circenses ocorridos debaixo da lona, são métodos válidos para a construção de conhecimento, consolidação de saberes, tanto quanto outros métodos utilizados nos processos de ensino/aprendizagem institucionalizados no sistema educacional brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Circo; Transmissão Oral; Saberes Circenses; Ensino sob a lona; Construção de Conhecimentos.

ABSTRACT

¹Estênio Elegran é natural de Ibitira, MG. Artista e estudante de Teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. É descendente da família circense abordada neste estudo: filho da trapezista Janete Elegran e neto do palhaço Vai-ou-racha. Atuou como professor/monitor de jogos teatrais no Programa de Monitoria da Graduação do Centro Pedagógico da UFMG (2019) e como Produtor Executivo no projeto de Extensão CENÍSSIMAS: Festival de Cenas Curtíssimas (EBA - UFMG) de 2017 a 2019.

²Maria Clara Lemos dos Santos é professora na área de corpo do Teatro Universitário da UFMG desde 2006. Desenvolve pesquisas relacionadas às artes circenses. Atua na área cultural como artista da cena, produtora cultural, pesquisadora. Antes de sua entrada na UFMG lecionou na Escola Nacional de Circo (RJ). Circo de Todo Mundo (BH). Formações na UFMG: Mestrado em Artes (ênfase Circo), graduação em Educação Física, técnico em Teatro. Outras formações: Método Rességuier, Trapézio Voador, Magistério.

This article is about the oral transmission of knowledge present in the clown's circus Vai-ou-racha. This range of information is concerned with the artists' relationship with the techniques which are developed in the teaching and learning process within the circus tent. The topic of oral transmission of those techniques is discussed with references to concepts pointed out by Santos and Meneses (2010) and Kahmann and Silveira (2018) regarding northern and southern epistemologies, as well as with Von Simson's discussion (2007) regarding formal education. One of the aim of this dialogue with those theories is to offer for consideration the correlations between the structures present in the knowledge transfer processes in the circus family as conceptualized by Silva (2009). The instruments of this research are: interviews with members of the clown's circus Vai-ou-racha and a systematic review of the literature on the issues addressed. The study shall demonstrate that the varied techniques and approaches present in the process of transmission of circus knowledge that occurred under the tent are valid methods for the construction of knowledge, consolidation of knowledge, as well as for other methods used in the teaching and learning processes institutionalized in the Brazilian educational system.

KEYWORDS: Circus; Education under the Circus Tent; Construction of Knowledge; Oral Transmission; Circus Knowledge.

O CIRCO E SEUS SABERES

A arte circense, considerada por muitos como a manifestação artística mais antiga desse planeta, muito se modificou nos seus anos de existência³.

O nome circo, como conhecemos hoje, em que representa a incorporação de variados artistas, o identificando como uma arte múltipla e única, em que reúne debaixo da mesma lona mágicos, equilibristas, malabaristas, palhaços, músicos, atores, bailarinas em um único espetáculo, tem suas origens com os artistas saltimbancos e ambulantes, herdando deles uma característica que o fez perseverar por todos esses anos: a transmissão oral de seus saberes feita de mestre para aprendiz, fazendo do circo uma importante escola para esses artistas. Transmissão oral essa, que não se resume à fala, abrangendo todo conjunto de saberes, como comportamentos, entendimento sobre legislações, observação e gestualidades presentes no processo de ensino/aprendizagem, e outros fatores que podem ou não envolver a palavra dita.

³Para maiores informações sobre o circo e sua historicidade, consultar os seguintes autores: Silva (2003 e 2009), Castro (2005) e Torres (1998).

O modo de organização do trabalho e do processo de aprendizagem circense manteve as características presentes entre os artistas contemporâneos do período: a transmissão oral do conjunto de saberes e práticas de geração a geração; saberes que davam conta da vida cotidiana, capacitação e formação dos membros do grupo. (SILVA; ABREU, 2009, p. 25).

Quando os artistas estrangeiros e os primeiros circos chegaram ao Brasil durante o século XIX, esses profissionais trouxeram consigo três importantes pontos para a estruturação do circo no Brasil: a configuração familiar, a tradição da transmissão oral dos saberes circenses e a coletividade em toda a configuração de trabalho e de vida desses artistas, o que Silva (2009) denomina de circo-família no Brasil. Para Silva (2009), esses três pontos são fundamentais para a solidificação do circo como uma escola até meados do século XX, principalmente a coletividade durante o processo de transmissão dos saberes e técnicas por meio da memória e do trabalho, certificando a necessidade da perpetuação desses saberes às próximas gerações, a serem transmitidos por meio da oralidade “que pressupunha também todo um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense.” (SILVA; ABREU, 2009, p. 33).

Essa configuração circense desenvolveu uma forma específica e talvez única nas suas relações de trabalho e da vida em sociedade de seus integrantes na intenção de que a tradição fosse perpetuada entre as gerações circenses. Ser circense significou, por muitos anos, ter nascido e participado da transmissão dos seus saberes tanto como aprendiz quanto como mestre debaixo da lona. Caberia ao circo e não às escolas convencionais, a função de preparar o artista circense para o picadeiro e para a vida. Ao mestre era dada a função de transmitir todo e qualquer conhecimento necessário para os membros da sua trupe, fossem eles adultos ou crianças. Era debaixo da lona que, desde muito cedo, aprendia-se todos os ofícios do mundo circense: da montagem da estrutura da lona e arquibancada, passando pelos números artísticos mais elaborados, à venda de maçã do amor e pipoca ao público, além de ser também debaixo da lona que suas crianças davam início aos seus processos de alfabetização e conhecimentos sobre a vida em sociedade. Tudo acontecia de forma simultânea.

Após os anos de 1950 e 1960, os modos de organização do circo no Brasil foram sendo modificados, alterando algumas características fundamentais para a estrutura do circo-família como uma escola, embora alguns circos tenham permanecido com características do circo-família, como é o caso do Circo do Palhaço Vai-ou-racha que, assim como os circos do século XIX, podem ser considerados como “escolas permanentes e itinerantes [...]” (SILVA; ABREU, 2009, p. 181).

Pensar e reconhecer o circo-família como escola, transmitindo seus saberes de geração em geração, é indiscutível diante dos fatos e dos relatos encontrados em diversas obras.

Negar o circo-família como ambiente de formação válido, por seu ensino não estar fundamentado no que é denominado como educação formal, torna-se um equívoco que pode ser compreendido e justificado dentro do conceito de epistemologias do norte de Souza e Menezes (2010)

Epistemologias do norte são os valores e instituições que foram e ainda são impostos pelos povos colonizadores a todo o nosso planeta. Esses valores tendem a padronizar o comportamento humano de modo a tornar mais efetivo o controle dos mesmos. Ao se atingir a padronização do saber, tudo o que fugir a essa adequação passa a ser desconsiderado ou visto com menor valor. Culturas e sabedorias passam a ser vistas como “incapazes de sentir, pensar, dizer e fazer por si mesmas e, pior, de poder construir conhecimentos” (GUERREIRO ARIAS⁴ apud KAHMANN; SILVEIRA, 2018, p. 92).

É importante ressaltar que esses valores, apesar de denominados por epistemologias do norte e sul, podem ser observados não só como imposições feitas pelos povos europeus ou norte americanos aos povos do sul, mas podem ser vistas também dentro do próprio continente, país, região e microrregiões, como por exemplo, imposições do sul e sudeste brasileiro aos povos do norte, nordeste e centro-oeste.

O sistema educacional brasileiro, assim como todo o restante das instituições, não consegue ficar de fora desta padronização imposta pelas epistemologias do norte. Os últimos anos foram marcados por grandes transformações que buscam romper com essa estrutura rígida das instituições de ensino, mas ainda há muitas barreiras a serem quebradas, principalmente no que se refere a romper com os muros desses ambientes formais de ensino e admitir que existem outras formas de se adquirir conhecimento para além de uma sala de aula. Esses conhecimentos contribuem de igual forma para o desenvolvimento e formação pessoal, gerando estímulos e favorecendo o surgimento de experiências e sentidos, proporcionando em diversas situações, maior proximidade entre a figura do mestre e a do aluno, seja por dar espaço para problemáticas, temas e assuntos diversos que vão surgindo durante o processo, seja por não se prenderem tanto à normas burocráticas que são encontradas no ensino formal (VON SIMSON et al., 2007).

⁴GUERREIRO ARIAS, P. Corazonarel sentido de laepistemologías dominantes desde lassabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de laexistencia (primera parte). CALLE14: Revista de Investigación en el Campo del Arte, v. 4, n. 5, p. 80-95, jul./dic. 2010.

Prova de que a relação entre dominação e dominado independe de localização geográfica é o circo-família e a transmissão dos seus muitos saberes. Apesar do circo ter chegado ao Brasil proveniente do continente europeu (Norte), ele se aproxima mais dos conceitos das epistemologias do sul, que são as referências que nascem dos espaços periféricos (divergindo dos ditos intelectuais) e que, em determinados momentos, são diminuídos por não possuírem sua base construída sobre grandes nomes das academias e seus estudos científicos (KAHMANN; SILVEIRA, 2018), mantendo essa relação entre dominantes e dominados.

Se, por um lado, Duprat e Bortoleto (2015) dizem que

Seja onde e como for, o corpo do artista circense é o resultado de um longo processo de formação, que pode acontecer no seio de uma família, numa escola especializada ou em muitos outros espaços. Certamente, alguns desses espaços formativos são mais reconhecidos, mais institucionalizados, mais organizados que outros, mas não podemos negar nenhum deles, uma vez que as qualidades e limitações de cada um desses espaços impedem que eles sejam hegemônicos ou absolutos no que diz respeito à formação do artista circense. (DUPRAT; BORTOLETO, 2015, p. 3).

Embora essa afirmativa seja procedente, infelizmente, isso não retira a visão marginalizada que a população das cidades por onde o circo passava tinha dos trabalhadores e da cultura desses artistas, podendo ser confirmado tanto pelos entrevistados por Silva (2009) em seu livro, quanto pelos integrantes do circo do palhaço Vai-ou-racha. Entrevistando Douglas, encontramos situações similares ocorridas mesmo tempos depois dos relatos de Ermínia Silva.

DOUGLAS:⁵ O circo sempre foi muito marginalizado, quando a gente chegava em uma cidade, as pessoas sempre viam a gente como as moças bonitas e os caras estranhos. Se tivesse qualquer roubo na cidade, sumisse qualquer coisa, o primeiro lugar que eles iam era no circo.⁶

É necessário que compreendamos os efeitos da marginalização e inferiorização de uma determinada cultura, para que possamos reparar alguns erros que vêm acontecendo há anos e darmos a esses, o devido merecimento que possuem por seus feitos e por sobreviverem há séculos sob a desvalorização, marginalização e apagamento dos seus atos e, ainda assim, possuírem a força que possuem, como ocorre no processo de transmissão dos saberes

⁵ Todas as citações de Douglas são de depoimentos cedidos aos autores em entrevista no dia 6 de janeiro de 2020, e as mesmas encontram-se disponíveis em: https://docs.google.com/document/d/147W2X7e_ci3MYhIupeSqe7N2N47Lzew_t4feb3Zn3Vc/edit?usp=sharing

⁶ Formato adotado pelos autores para compartilhar trechos das entrevistas realizadas entre janeiro e dezembro de 2020. Foi autorizada, pelos entrevistados, a utilização de seus nomes reais.

circenses, com suas propostas metodológicas relevantes e eficazes como poderá ser constatado a seguir.

O PALHAÇO VAI-OU-RACHA E A TRANSMISSÃO DOS SABERES

José Maria da Silva, mais conhecido pelo nome artístico de palhaço Vai-ou-racha, nasceu em 1938, natural de Parnaíba, cidade localizada no interior do estado do Piauí. Em sua adolescência saiu de sua cidade para se integrar ao Circo Mexicano, dando início assim à sua vida artística. Em meados do século XX, Vai-ou-racha se junta às artistas circenses Dalva e Aglair e adquire sua própria lona. Muitos foram os nomes desse circo ao longo de sua jornada: Circo Jeane Show, Circo Nossa Senhora Aparecida, Circo Jean Show, dentre outros.

Vai-ou-racha faleceu no ano de 1998, deixando sua esposa Aparecida (que faleceu no ano seguinte) e sete filhos. Não se sabe ao certo alguns detalhes da vida do palhaço Vai-ou-racha, mas sabe-se bem que, o artista, segundo os integrantes do circo, possuía uma capacidade de aprendizagem enorme e desempenhava com louvor a função de mestre em tudo que se propunha a ensinar⁷.

Com o objetivo de compreender a forma como se dava a transmissão dos saberes circenses no circo do palhaço Vai-ou-racha, foram realizadas cinco entrevistas com integrantes do extinto circo. Estas entrevistas, realizadas de janeiro a dezembro de 2020, foram relatadas por meio oral, gravadas em arquivo de áudio e posteriormente transcritas pelo seu neto, Estênio Elegran, filho de Janete e autor deste texto.

Todos os integrantes acessíveis foram convidados para participar das entrevistas, realizadas individualmente, em dias diferentes, independentemente da idade, das atribuições que possuíam no circo, do tempo de permanência no mesmo ou de ter ou não participado das apresentações artísticas. Afinal, ser um artista circense exigia muito além de saber saltos e piruetas, o que para Silva (2009) representava apenas uma, das muitas fases presentes na estrutura de um artista de circo, sendo transmitidos também os valores morais, éticos e sociais, das técnicas de montar e desmontar a estrutura física de um circo, preparar uma praça, vender bilhetes na portaria, maçã do amor, pipoca e algodão-doce.

⁷Tal fato pode ser confirmado no artigo de Daniel Marques da Silva, O palhaço Economia: vida e teatralidade circense (2010): “Foi no [Circo] Mexicano que recebeu formação técnica e artística do palhaço Vai ou Racha, que lhe ensinou os números de acrobacia que lhe renderam a alcunha de “Economia, o palhaço saltador. [...] (“Tudo o que eu sei, tudo o que eu sei de palhaço, tudo o que eu sei de números, tudo foi ele que me ensinou. Tudo eu agradeço a ele”)” (SILVA, 2010, p.2).

O circo do palhaço Vai-ou-racha era para esses artistas aprendizes, uma escola única, que os preparou para lidar com todas as dificuldades e questões de suas vidas. Afinal de contas, esses aprendizes estavam envolvidos nesse processo de transmissão dos saberes grande parte dos seus dias. Quando esses artistas não estavam no circo, geralmente, no período da tarde, estavam na escola (na fase da infância e adolescência) e, durante todo o tempo que se encontravam no circo, mesmo durante as horas de lazer, era comum que estivessem exercendo atividades referentes à rotina do circo. Alguns relatos dos entrevistados mostram que, durante as brincadeiras, momento em que eles poderiam “fugir” do universo circense, eles brincavam de circo e que mesmo durante esse momento de diversão, eles eram observados pelo mestre, pois a brincadeira poderia se tornar um treinamento ou um ensaio, de um momento para o outro.

JADER:⁸ Às vezes a gente estava bem brincando de ‘cirquinho’, daí o pai (Vai-ou-Racha) ficava observando a gente de longe. Do nada ele chegava, e ia tentando ensinar alguma coisa para a gente. Tinha os horários marcados para ensaio, mas durante o dia também, se desse na cabeça dele, ele pegava a gente do nada e ia ensinar alguma coisa.

Todos esses saberes que se complementavam e aconteciam simultaneamente eram confiados a esses aprendizes em sua formação desde seus nascimentos.

Os cinco entrevistados relataram a eficiência das técnicas e a destreza do mestre Vai-ou-racha, ao ensinar uma determinada atividade.

JANETE:⁹ Meu pai (Vai-ou-racha) que ensinava a gente o jeito certo das coisas, o jeito certo de subir no trapézio, as posições que tinha que fazer. Ele ficava me segurando. Ele também fazia, daí a gente via ele fazendo e aprendia com ele. Era ele o responsável por ensinar os mais velhos também.

Outra característica presente no relato acima é quanto a se ensinar, mostrando na prática, por meio da oralidade, não significando que essa transmissão é dada de forma incerta, pelo fato de não seguir as regras de ensino/aprendizagem sistematizadas academicamente. Para Silva (2009) a metodologia oral adotada pelos circenses não se restringia “apenas a preparação para o número, mas continha também os saberes sobre o corpo, herdados dos antepassados” (SILVA; ABREU, 2009, p. 103).

⁸ Todas as citações de Jader são de depoimentos cedidos aos autores em entrevista no dia 15 de dezembro de 2020, e as mesmas encontram-se disponíveis em:

https://docs.google.com/document/d/147W2X7e_ci3MYhIupeSqe7N2N47Lzew_t4feb3Zn3Vc/edit?usp=sharin.

⁹Todas as citações de Janete são de depoimentos cedidos aos autores em entrevista no dia 21 de janeiro de 2020, e as mesmas encontram-se disponíveis em:

https://docs.google.com/document/d/147W2X7e_ci3MYhIupeSqe7N2N47Lzew_t4feb3Zn3Vc/edit?usp=sharing

Há ainda outros relatos que nos contam que algumas atividades ensinadas pelo mestre Vai-ou-racha, nem mesmo ele possuía total domínio técnico para ensiná-las, o que nunca se tornou impeditivo de repassá-la aos seus herdeiros.

JACKSON:¹⁰ O pai (Vai-ou-racha) parece que tinha um dom. Às vezes ele nem sabia fazer uma coisa, e ele conseguia ensinar a gente, mesmo sem saber fazer.

JANETE: Às vezes o pai (Vai-ou-racha) nem sabia fazer, ele via em outro circo, pegava e passava pra gente. Tem muita coisa que ele ensinava que ele nem sabia fazer.

Educadores se veem, em variados momentos, pressionados a serem detentores de todos os conhecimentos de suas áreas, esquecendo-se de que ser educador é mais do que transmitir conhecimentos, é construí-los no aqui/agora, juntos, ensinantes e aprendizes. Kahmann e Silveira (2018) ressaltam a importância de o corpo estar presente no processo educativo e que isso deve ser um processo vivencial. “A educação, assim, não se restringe a algo meramente intelectual. É na vivência que essa educação ocorre. Vivendo e sentindo plenamente o que se pretende conhecer” (KAHMANN; SILVEIRA, 2018, p. 96). Bem mais do que seguir regras pré-estabelecidas por um livro didático ou uma cartilha, ser educador é estar aberto a adquirir conhecimento, é saber que deve sempre existir uma troca. É exercer a função de facilitador, auxiliando mesmo nas habilidades em que o professor ou a professora não possui domínio e que essas possam ser ensinadas para os alunos e alunas, como ocorreu no circo do palhaço Vai-ou-racha.

Os sete filhos de Vai-ou-racha, juntamente aos onze filhos de Dalva e a uma filha de Aglair, cresceram nesse ambiente circense. Estas crianças eram vistas dentro do circo do palhaço Vai-ou-racha como o futuro do circo. Seria por meio delas que o circo teria continuidade, quando um dia, Vai-ou-racha, Dalva, Aglair e os demais artistas não estivessem mais ali. Por isso, era fundamental que todo e qualquer conhecimento que tivesse sido conquistado por essa geração mais velha do circo, fosse transmitida para essa nova geração.

JANETE: O pai (Vai-ou-racha) dizia pra mim, que eu tinha que aprender um pouco de cada coisa, afinal um dia ele não ia mais estar ali, e era preciso que alguém tivesse aprendido as coisas pra passar pra frente.

Os entrevistados relataram a forma como aconteciam os primeiros treinamentos e os ensaios para as apresentações artísticas e, em todas, aparece a figura do palhaço Vai-ou-racha.

¹⁰Todas as citações de Jackson são de depoimentos cedidos aos autores em entrevista no dia 15 de dezembro de 2020, e as mesmas encontram-se disponíveis em:
https://docs.google.com/document/d/147W2X7e_ci3MYhIupeSqe7N2N47Lzew_t4feb3Zn3Vc/edit?usp=sharing

No circo do palhaço Vai-ou-racha existiam outros artistas experientes que atuavam como auxiliares no processo de transmissão do conhecimento, embora fosse Vai-ou-racha quem desempenhava essa função na maioria dos momentos, ressoando as afirmações de Silva (2009) sobre as características presentes no circo-família, em que se delegava a um membro da trupe (geralmente o membro mais velho e mais experiente) a responsabilidade por todos os aprendizes (SILVA; ABREU, 2009).

Em vários trechos das entrevistas surge a forma como eram ensinadas as variadas técnicas para as apresentações. Vai-ou-racha exercia um papel de extrema importância dentro do seu circo, que era o de passar adiante todo conhecimento adquirido ao longo de sua jornada circense e preparar os artistas para as apresentações. Para tal, ele se colocava como um mestre exigente e perfeccionista, pois era sabido por ele os riscos existentes em muitas dessas apresentações.

JACKSON: O pai (Vai-ou-racha) sempre ficava por perto explicando os exercícios pra gente. Ele não costumava deixar a gente treinando sozinho não, até porque ele era muito exigente, então tinha que fazer tudo do jeitinho dele.

Longe de querer construir uma cartilha sobre o método de ensino no circo do palhaço Vai-ou-racha, mas vindo a confirmar a existência de um método com rigor e disciplina, são observados alguns apontamentos relatados durante as entrevistas sobre a forma como ocorria o processo de ensino/aprendizagem sob a lona do circo.

Vai-ou-racha, de acordo com as entrevistas, dividia o cotidiano dos artistas entre aquecimento, treinamento e ensaio.

AQUECIMENTO

A primeira atividade relacionada com a rotina de treinamentos e ensaios desses artistas, como descrito nos trechos das entrevistas abaixo, era quanto a necessidade de se aquecer antes de dar início às práticas relacionadas aos números artísticos.

JEAN:¹¹ Ele (Vai-ou-racha) tinha um tal de arrocho, que quase quebrava a gente no meio, fazia a gente colocar o pé na cabeça, apoiado nas pernas dele, todos os dias antes dos treinos. Mas eu sinto que se ele não agisse dessa maneira com a gente, nós não faríamos nada.

¹¹Todas as citações de Jean são de depoimentos cedidos aos autores em entrevista no dia 24 de fevereiro de 2020, e as mesmas encontram-se disponíveis em:
https://docs.google.com/document/d/147W2X7e_ci3MYhIupeSqe7N2N47Lzew_t4feb3Zn3Vc/edit?usp=sharing

JANETE: Os alongamentos que a gente tinha que fazer antes de começar a treinar, ajudava muito a gente. O corpo dava uma esquentada e a gente ficava com mais disposição para as atividades.

Os aquecimentos que antecediam aos treinamentos, aos ensaios e às apresentações no circo do palhaço Vai-ou-racha, visavam a preparação muscular para a atividade que estava por vir. Geralmente eram atividades que exigiam força muscular e flexibilidade.

Para Santos (2006), é de extrema importância a preparação do corpo, que é o instrumento de trabalho do artista circense, "seja visando o rendimento, técnica ou liberdade para criação" (SANTOS, 2006, p. 80). A autora ressalta que o aquecimento possibilita uma maior prontidão do corpo frente aos treinamentos, uma vez que serão acionadas as unidades motoras do organismo, propiciando uma resposta mais rápida às atividades propostas.

O passo que sucedia ao aquecimento nos treinamentos era a prática do número artístico que se pretendia dominar.

TREINAMENTO

Aqui o treinamento é considerado como o período em que os artistas aprendizes e mestre se debruçavam sobre uma atividade física no intuito de dominá-la. Era o momento de desenvolver e ensinar as primeiras técnicas para execução de um determinado número.

Um dos entrevistados relata a forma "rudimentar" com que ocorria a transmissão do conhecimento durante os treinamentos dentro do circo do palhaço vai-ou-racha.

DOUGLAS: O ensino era bem rústico, o sistema era duro. Eles não tinham muita metodologia, receberam daquela forma, a metodologia brava, bruta, aprenderam a fazer daquele jeito e repassaram daquela forma, não tinha outro jeito

Diferentemente do que se possa interpretar a partir da leitura do trecho da entrevista acima, existiu e ainda existe, metodologia dentro do processo de transmissão dos saberes circenses nesses circos, o que inclusive é reforçado pelo próprio entrevistado ao dizer que se tratava de uma metodologia "brava, bruta", e que aquela era a forma encontrada pelos mestres para que fossem realizadas as atividades.

É importante ressaltar que essa metodologia dita como brava, que também é reforçada por Janete ao relatar que seu pai (Vai-ou-racha) a obrigava a ensaiar, ficando sempre ao seu lado, com uma varinha na mão, não ocorria somente dentro do ambiente circense, mas poderia ser encontrada dentro de muitos outros ambientes, assim como nas escolas formalizadas, como podemos ver em Ramos (2009). Para Silva (2009) o comportamento dos circenses pode

ser enxergado como um reflexo do comportamento da sociedade em cada época, “o circense dentro de sua singularidade, sempre esteve em sintonia e fora contemporâneo àquela sociedade” (SILVA; ABREU, 2009, p. 143).

Sabemos que em qualquer outro método de ensino existem erros e acertos, não sendo o circo do palhaço Vai-ou-racha uma exceção. Não fosse pela metodologia adotada pelos mestres, de transmitir oralmente e na prática os saberes adquiridos, grandes seriam as chances de não conhecermos o circo na sua configuração dos dias atuais.

A transmissão oral pressupunha um método, ela não acontecia aleatoriamente, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha. Esse método pressupunha rigor e disciplina como parte do treinamento de qualquer atleta ou esportista. Os circenses não fugiam à regra. (SILVA; ABREU, 2009, p. 103).

Deslegitimar a metodologia de ensino adotada pelos mestres e artistas circenses, revela o lado colonizado e o modo eurocêntrico de enxergarmos o mundo. É preciso rompermos com a padronização imposta pelas epistemologias do norte e a melhor forma para que isso ocorra é por meio do processo de desaprendizagem, que se resume ao processo de desconstrução dessa colonialidade epistêmica imposta em todos os processos de nossas vidas, principalmente no que se refere ao saber, que silencia e inviabiliza tudo o que for diferente do que é dominante conforme afirmado por Kahmann e Silveira (2018).

Algumas das características dos treinamentos citadas pelos entrevistados são referentes ao tempo de duração dos mesmos, que eram diários, ocorriam pelas manhãs e que duravam aproximadamente três horas. Esses treinamentos ocorriam dentro do próprio circo, sobre a serragem ou casca de arroz do picadeiro, em algum lugar externo que possuísse areia ou grama, em cabeceiras de rios ou até mesmo no chão. Poderiam ser individuais ou coletivos, a depender do que seria transmitido no dia.

Alguns dos entrevistados relataram os procedimentos que ocorreram no processo de aprendizagem de uma determinada técnica durante os treinamentos.

JANETE: Nos treinamentos de trapézio, o trapézio ficava baixo. Daí, quando a gente ia ficando melhor, o trapézio ia ficando mais alto. O trapézio era conforme o tamanho da gente, conforme a idade, porque tinha os maiores e os menores. O do pai era maior porque ele era grandão, daí, a barra do trapézio dele era maior. Mas a altura que a gente apresentava era a mesma.

DOUGLAS: Ele (Vai-ou-Racha) ensinava a gente a saltar de um barranco pro rio, pra dentro d'água, pra depois começar com pequenos saltos fora, no chão seco, até conseguir realizar os grandes saltos.

Para Santos (2006), é de grande contribuição para o processo de aprendizagem do artista, que um exercício seja ensinado de forma gradual.

Aliada a essas atividades de aquecimento, a introdução e compreensão de exercícios gradativos, em forma de “decupagem”, até realizar-se o movimento completo, desenvolvem a consciência corporal, a resistência física e, literalmente, calejam o corpo para os exercícios mais complexos, assegurando ao aprendiz uma melhor relação com o espaço, com o aparelho e com o seu corpo, dando-lhe mais confiança e autonomia para realizar o movimento. (SANTOS, 2006, p. 81).

Era necessário muito treinamento para que um número artístico pudesse ser apresentado durante os espetáculos. Para tal, esses artistas dedicavam horas dos seus dias para essas atividades, no intuito de dominá-las e virarem atração nas noites de apresentações.

Alguns entrevistados relataram que durante o período de aprendizagem de um número artístico, era possível que o treinamento acontecesse de forma individual, sem a presença de um mestre. Porém, isso só acontecia após o artista ter dominado as técnicas básicas para execução do que se propunha a treinar.

JADER: Tinham alguns números que depois que a gente já estava mais adaptado, daí a gente treinava sozinho mesmo, porque ficava aquela curiosidade de aprender logo o número, daí a gente ia treinando sozinho.

Além dos aprendizes terem que dominar as técnicas básicas de um número para poderem treinar sozinhos, durante as primeiras etapas do processo de aprendizagem eram eliminados de seus treinos os riscos ali presentes, até que eles estivessem confiantes, dominando a técnica com destreza, para daí sim, o risco ser incorporado aos treinamentos - que não poderiam mais ser praticados sem a presença do mestre. Era comum que nesses primeiros passos, um artista que não fosse o mestre Vai-ou-racha, mas que já possuísse o domínio de uma técnica, auxiliasse um outro artista que estivesse em processo de aprendizagem.

Para que o artista fizesse sua primeira apresentação nos espetáculos era preciso ter passado por longos períodos de treinos e que o mesmo, junto ao mestre Vai-ou-racha, sentisse confiança em “estar pronto” para as apresentações.

ENSAIOS

Os ensaios são considerados como os momentos em que os artistas se preparam para as apresentações daquele dia. Ou seja, esses artistas já possuíam o domínio da técnica necessária para a apresentação de um número.

Vai-ou-racha era o responsável por escolher e organizar a ordem do que seria apresentado nos espetáculos. Um dia antes de cada espetáculo, ele escrevia em uma tabuleta¹² todas as apresentações que ocorreriam na noite seguinte, para que os artistas soubessem o que seria ensaiado durante a manhã.

JANETE: Ele (Vai-ou-racha) que selecionava tudo que ia ser apresentado todos os dias. Ele fazia a tabuleta, colocava tudo que ia ter, quem iria apresentar e o que ia apresentar. Daí a gente tinha que olhar um dia antes, pra saber o que ia ensaiar no outro dia cedo.

Os ensaios aconteciam pelo período da manhã do dia em que iriam se apresentar à noite mas, diferentemente dos treinamentos, eles nunca poderiam acontecer sem a presença do mestre pois, durante o processo, os números seriam executados da forma com que aconteceriam nas apresentações dos espetáculos e, muitos desses números continham um alto risco que colocava em perigo a segurança de quem executava um determinado número no aparelho.

JANETE: Os ensaios eram bem sérios. Às vezes eu nem queria ensaiar, eu chorava, mas ele (Vai-ou-racha) me pegava pelo braço e me obrigava a ensaiar assim mesmo. Era bem sério e bem rigoroso porque era coisa muito perigosa, né?

Durante os ensaios e até mesmo nas apresentações, Vai-ou-racha estava sempre por perto. No decorrer do espetáculo era comum que ele estivesse em cena com seu palhaço ou às escondidas, observando os artistas se apresentarem. Estava em prontidão para qualquer possível problema que colocasse em risco a segurança do artista, pois caso acontecesse algo, ele entraria em ação, tentando solucionar o problema.

JEAN: No dia da apresentação sempre ele (Vai-ou-racha) estava ligado que podia acontecer alguma falha, daí ele sempre ficava por perto, sempre ligado.

Todas as atividades exigiam uma preparação, e para tal, lá estava o mestre Vai-ou-racha, pronto para auxiliar, transmitir e compartilhar todo e qualquer conhecimento necessário para o desempenho de tal. O circo do palhaço Vai-ou-racha, apesar de ter abaixado o mastro e dobrado suas lonas, possuía profissionais que provavelmente tornariam-se capacitados para passar para frente todo e qualquer conhecimento que adquiriram no tempo em que estiveram

¹² Pequena tábua, que era utilizada para fixar e escrever avisos.

ativos. Alguns desses artistas relatam que no dia-a-dia, era comum que um estivesse ali, dando forças e auxiliando os demais colegas aprendizes e, com isso, já iam se capacitando, para quem sabe, serem os próximos mestres do circo do palhaço Vai-ou-racha.

CONSIDERAÇÕES

O circo do palhaço Vai-ou-racha e muitos outros circos espalhados pelo Brasil, foram e ainda são escolas para esses muitos artistas que nele se formaram. Uma escola que merece reconhecimento por toda sua trajetória, provando na prática e confirmando nos relatos aqui apresentados, que o circo pode e deve ser inserido como área do conhecimento em ambientes formais de ensino, sem que esteja subordinado às outras áreas do conhecimento. Uma segunda consideração é quanto à contribuição para que a memória desses artistas seja imortalizada, ao mesmo passo em que contribui para que surjam outras pesquisas sobre os circos brasileiros que possam utilizar esses registros. Outra consideração ainda é quanto à cooperação direta e indireta com a luta dos artistas circenses e educadores para que surjam políticas públicas que pensem o circo como área do conhecimento na educação, nos fomentos à cultura e em outras áreas e, por fim, e tão importante quanto as demais, a consolidação do pensamento crítico do “ser professor” em formação frente à inferiorização e desvalorização que é dada a tudo aquilo que foge da burocratização e sistematização dos saberes compreendidos pela educação formal, havendo muito a se aprender com e sobre a metodologia adotada sob a lona.

REFERÊNCIAS CITADAS

BERNARDI, Paola. **A Escola Fora da Escola**. O futuro das coisas, 2017. Disponível em: <https://ofuturodascoisas.com/escola-fora-da-escola/>. Acessado em janeiro de 2021.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. A perna de pau circense – O mundo sob outra perspectiva. **Revista Motriz**, Rio Claro: Vol. 9 , nº 3, dic., p. 125-133, set-dez 2003. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/09n3/07Bortoleto.pdf>. Acessado em fevereiro de 2021.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: palhaços do Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. 269p.

DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O corpo na formação dos circenses. **Revista Ilinx**, Campinas, v. 10, p. 11-22, 2015. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/374>. Acessado em fevereiro de 2021.

KAHMANN, Ana Paula; SILVEIRA, Éder da Silva. Sabedoria ou Epistemologia?: perspectivismo, corazonar e estar: questões para pensar a educação ameríndia. **Cadernos de Pesquisa**, v. 25, p. 87-104, 2018. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/9953>. Acessado em outubro de 2020.

RAMOS, Douglas Rossi. **Práticas punitivas e de controle na escola**: um estudo de caráter genealógico. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 17., 2009, Campinas. Anais do 17º COLE, Campinas, SP,: ALB, 2009. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem12/COLE_1376.pdf. Acessado em março de 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs.) **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SANTOS, Maria Clara Lemos dos. **Transferência de aprendizagem: um percurso entre as técnicas aéreas circenses e a formação do ator**. 2016. Dissertação (mestrado) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SILVA, Daniel Marques da. **O palhaço Economia: vida e teatralidade circense**. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/historia/Daniel%20Marques%20da%20Silva%20-%20O%20palha%20e%20Economia,%20vida%20e%20teatralidade%20circense.pdf>. Acessado em março de 2021.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luis Alberto de. **Respeitável público... O circo em cena**. Funarte, 1ª edição, 2009.

TORRES, Antonio. **O Circo no Brasil**. Colaboração Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro – RJ: Editora Funarte e Atração ed. Ilimitadas, 1998.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes; et al. **Educação não-formal: um conceito em movimento**. In: Rumos Itaú Cultural (org.). Visões singulares, conversas plurais. São Paulo: Itaú Cultural, v. 3, p. 13-42, 2007. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/000459.pdf>. Acessado em janeiro de 2021.