

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

CARLOS AUGUSTO CARDOZO TORRES

**PALHAÇOS SEM LONA:** a palhaçaria nos espaços urbanos no século XXI

São Luís

2025

CARLOS AUGUSTO CARDOZO TORRES

**PALHAÇOS SEM LONA: a palhaçaria nos espaços urbanos no século XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Stricto Sensu da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para conclusão de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca

São Luís

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Torres, Carlos Augusto Cardozo.

Palhaços sem lona : a palhaçaria nos espaços urbanos no século XXI / Carlos Augusto Cardozo Torres. - 2025.  
108 f.

Orientador(a): Profa. Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, Universidade Federal do Maranhão, 2025.

1. Circo. 2. Palhaço. 3. Palhaçaria. 4. Rua. 5. Urbano. I. Fonseca, Profa. Dra. Michelle Nascimento Cabral. II. Título

CARLOS AUGUSTO CARDOZO TORRES

**PALHAÇOS SEM LONA: a palhaçaria nos espaços urbanos no século XXI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Stricto Sensu da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para conclusão de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca  
Orientadora  
Instituição: Universidade Federal do Maranhão - UFMA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Jurandir Eduardo Pereira Junior  
Examinador Interno  
Instituição: Universidade Federal do Maranhão - UFMA

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Stefanie Liz Polidoro  
Examinadora Externa  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, com todo o coração, à minha mãe. Foi ela quem acreditou em mim quando eu mesmo vacilei na fé. Sua presença constante, seu cuidado diário e sua confiança inabalável foram fundamentais para que eu pudesse seguir em frente. Nos dias mais difíceis, encontrei na sua palavra e no seu gesto a força para não desistir. Este trabalho é fruto também da sua coragem, que me inspira desde sempre, e do seu amor, que me sustentou nos momentos em que pensei em parar. A ela devo não apenas esta dissertação, mas grande parte da minha caminhada até aqui.

À minha orientadora, Michele Cabral, registro uma gratidão profunda e afetiva. Michele não foi apenas uma orientadora acadêmica, mas também uma presença humana essencial neste processo. Ela compreendeu os meus tempos, acolheu as minhas dúvidas e respeitou o espaço que precisei reservar para cuidar de mim. Esteve ao meu lado nos momentos em que o peso da pesquisa parecia insuportável, oferecendo não só orientação técnica, mas também apoio emocional e confiança em minhas possibilidades. Foi Michele quem me mostrou que eu poderia chegar até o final, e sua generosidade, paciência e escuta atenta se tornaram faróis nesse caminho de construção.

À minha família, estendo meu reconhecimento e meu amor. Vocês estiveram comigo mesmo nas distâncias, acompanhando de perto ou de longe cada passo desta jornada. Cada palavra de incentivo, cada abraço e cada gesto de cuidado se transformaram em energia para que eu pudesse continuar. O apoio familiar foi o alicerce invisível, mas indispensável, que me deu firmeza e segurança ao longo desta travessia.

Aos meus amigos, agradeço pela presença, pelo incentivo e pela alegria compartilhada. Foram vocês que trouxeram leveza para os dias pesados, que me lembraram da importância de rir e que me ofereceram escuta e força quando eu mais precisei. A amizade que recebi foi um respiro e uma fonte de motivação para que eu continuasse acreditando no caminho escolhido.

Por fim, a todas as pessoas que, de alguma forma, cruzaram este percurso, com uma palavra, um gesto, um conselho ou até um silêncio acolhedor, deixo aqui minha gratidão. Esta dissertação não é apenas fruto de um esforço individual, mas também resultado de encontros, de partilhas e de apoios coletivos. A todos e todas que me ajudaram a chegar até aqui, ofereço este trabalho como um agradecimento vivo, que

carrego no coração e nas memórias dessa travessia.

## RESUMO

No entrelaçar das ruas, onde o concreto se torna palco e o fluxo apressado da cidade é interrompido pelo riso, habita o palhaço sem lona. Errante, irreverente e dono de uma linguagem universal, ele reinventa a tradição circense ao transitar pelos espaços urbanos do século XXI. Esta investigação busca compreender essa migração do picadeiro para a rua, explorando os caminhos que levaram o palhaço a ocupar praças, esquinas e avenidas, onde o público não é cativo, mas passageiro, e o espetáculo se molda à temporariedade do instante. Com a consolidação do circo moderno, a figura do palhaço se estabeleceu como um dos personagens centrais da arte e da comunicação. No entanto, a transformação do circo e as mudanças nas dinâmicas culturais fizeram com que muitos palhaços buscassem novos territórios para sua arte. Neste contexto, o espaço urbano surge como um campo de experimentação e resistência, onde o riso se torna um ato político, um convite à pausa e à partilha. A pesquisa dialoga com autores como Hermínia Silva (1996), que analisa o circo no Brasil e a tradição do circo-família; Lílian Castro (2017), que discute o papel do palhaço no teatro brasileiro; Lili Castro (2019), que trabalha a ideia de multiplicidade na palhaçaria contemporânea; Bolognesi (2013) que analisa a arte do palhaço no âmbito do circo nacional, e Michele Cabral (2018), que investiga o teatro de rua como espaço de encontro, comunicação e resistência. Esses estudos ampliam a compreensão sobre a transição do palhaço tradicional para o espaço urbano, suas estratégias, técnicas e adaptações a esse novo contexto. Além disso, a investigação se apoia em entrevistas com dois palhaços, cujas experiências com o teatro serviram de base para a atuação na rua e para a construção de suas práticas na palhaçaria. Mais do que um estudo sobre a palhaçaria, esta pesquisa se propõe a ser um mergulho na essência desses artistas que, sem cortinas ou bastidores, enfrenta o improviso da vida cotidiana. O palhaço de rua não apenas diverte, ele provoca, desarma, cria vínculos inesperados e ressignifica a cidade através do riso.

**Palavras-chaves:** Circo; palhaço; palhaçaria; rua; urbano.

## ABSTRACT

In the intertwining of streets, where concrete becomes a stage and the hurried flow of the city is interrupted by laughter, lives the clown without a big top. Errant, irreverent, and master of a universal language, he reinvents the circus tradition by moving through the urban spaces of the 21st century. This investigation seeks to understand this migration from the ring to the street, exploring the paths that led the clown to occupy squares, corners, and avenues, where the audience is not captive but transient, and the show is molded to the temporality of the moment. With the consolidation of the modern circus, the figure of the clown was established as one of the central characters in art and communication. However, the transformation of the circus and changes in cultural dynamics have caused many clowns to seek new territories for their art. In this context, urban space emerges as a field of experimentation and resistance, where laughter becomes a political act, an invitation to pause and share. The research dialogues with authors such as Hermínia Silva (1996), who analyzes the circus in Brazil and the tradition of the circus-family; Lílian Castro (2017), who discusses the role of the clown in Brazilian theater; Lili Castro (2019), who works with the idea of multiplicity in contemporary clowning; Bolognesi (2013), who analyzes the art of the clown within the scope of the national circus, and Michele Cabral (2018), who investigates street theater as a space for encounter, communication, and resistance. These studies broaden the understanding of the transition from the traditional clown to the urban space, their strategies, techniques, and adaptations to this new context. Furthermore, the investigation is supported by interviews with two clowns, whose experiences with theater served as a basis for performing on the street and for the construction of their clowning practices. More than a study about clowning, this research proposes to be a dive into the essence of these artists who, without curtains or backdrops, face the improvisation of daily life. The street clown does not just entertain; he provokes, disarms, creates unexpected bonds, and redefines the city through laughter.

**Keywords:** Circus; clown; clowning; street. urban.

## LISTA DE IMAGENS

Imagen 1	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	60
Imagen 2	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	60
Imagen 3	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	62
Imagen 4	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	62
Imagen 5	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	70
Imagen 6	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	70
Imagen 7	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	72
Imagen 8	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	72
Imagens 9	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	77
Imagen 10	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	77
Imagen 11	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	78
Imagen 12	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	78
Imagen 13	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	81
Imagen 14	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	81
Imagen 15	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	85
Imagen 16	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	85
Imagen 17	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	90
Imagen 18	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	90
Imagens 19	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	93
Imagen 20	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	93
Imagen 21	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	98
Imagen 22	Arquivo pessoal Jean Pessoa .....	98
Imagen 23	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	101
Imagen 24	Arquivo pessoal Henrique Rosa .....	101

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	11
<b>CAPÍTULO 1 – DA LONA AO URBANO: QUANDO O PICADEIRO ENCONTROU O MUNDO .....</b>	15
1.1 <b>Raízes do picadeiro .....</b>	19
1.2 <b>A chegada do circo ao Brasil e o modelo de circo-família .....</b>	28
1.3 <b>A transformação do circo no século XX: trajetória, inovação e as primeiras escolas de circo .....</b>	34
<b>CAPÍTULO 2 – PALHAÇOS SEM LONA: CAMINHOS E ECOS NA RUAS E PRAÇAS DAS CIDADES .....</b>	47
2.1 <b>Entre ruas e olhares: corpo e cena na cidade .....</b>	49
2.2 <b>Primeiros gestos .....</b>	58
2.3 <b>O Encontro com o palhaço e a poética do riso .....</b>	64
2.4 <b>Reflexões sobre possibilidades, técnicas e estratégias da palhaçaria urbana .....</b>	79
2.5 <b>Desafios e caminhos atuais do circo no Brasil .....</b>	95
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	102
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	106

## INTRODUÇÃO

Por volta dos meus dez anos de idade, eu gostava muito de um palhaço muito conhecido na minha cidade natal que é Parnaíba - PI. Seu nome era Bobby, e ele se apresentava em uma praça perto da minha casa, e tinham os dias em que ele fazia apresentação. E eu lembro de ter ido assistir algumas vezes, e nessas apresentações ele apenas pedia um quilo de alimento ao fim do espetáculo como forma de retribuição. Mas era um outro lugar, diferentemente daquele local com lona e cadeiras que eu ia, pois nesse, a gente sentava no chão. O palhaço Bobby até hoje continua morando em Parnaíba, mas já não faz mais suas palhaçadas, e hoje, já é aposentado.

Também tinha um circo, cujo valor era mais barato dos que os demais que vinham de fora, cujo nome era Circo Itamaraty<sup>1</sup>. No entanto, havia um outro nome dado a esse circo: “Tomara que não chova”<sup>2</sup>. E esse nome era justamente porque a lona não cobria toda a plateia, e se chovesse, boa parte dos presentes iriam se molhar. Tenho uma lembrança que vai além dos palhaços nesse circo, que era “Tiazinha”, que era baseada em uma personagem da televisão. Uma hora ela estava se apresentando e em outro momento estava com um roupão vendendo pipoca. Muitos desses artistas que se apresentavam nesse circo, tinham várias funções: venda de ingressos, recepção, vendas de alimentos, etc. Meu primeiro contato com o palhaço, não foi pela prática, mas pela experiência de assistir a outros artistas. Esse encontro como expectador, despertou em mim o interesse por essa arte do riso.

Tudo começa de fato no ano de 2012, período em eu já trabalhava com teatro e recebi um convite do Sesc da minha cidade para me apresentar como palhaço pela primeira vez em um projeto de leitura, juntamente com outro ator. A apresentação aconteceu de forma bastante amadora, algo evidente no figurino improvisado e na maquiagem simples que eu usava. Mesmo assim lá estava eu me apresentando. Depois disso, eu não parei. Passei a pesquisar sobre o ofício, a investir em figurino e maquiagem, nariz, etc.

Em 2017, passei para o curso de teatro da Universidade Federal do

---

<sup>1</sup> A referência ao circo mencionado está ligada ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

<sup>2</sup> O nome “Tomara que não chova” é usado em diferentes lugares do Brasil para falar em períodos em que o circo vive um circuito de incerteza, quando a lona, muitas vezes incompleta ou em mau estado, não suporta a chuva, e qualquer temporal pode impedir o espetáculo de acontecer.

Maranhão – UFMA em São Luís, e nessa cidade, eu tive contatos com pessoas da área do circo, e isso me deu uma revigorada, e inclusive, uma das professoras desse curso é palhaça, que é a Michele Cabral. Em 2018, fiz uma oficina com o Palhaço Biribinha pelo Sesc São Luís, que é pelo projeto Sesc Circo, que inclusive participei do cortejo com meu palhaço, o Rabisco, cujo nome já tinha vindo anos antes.

Diante dos estudos da universidade, encontrei um outro meio para me aproximar mais do mundo do palhaço. Mas foi no período da pandemia, com a Lei Aldir Blanc, isso no ano de 2021, que tive um projeto de rua voltado para palhaçaria aprovado pela lei. Foi com o espetáculo: “Pallhaçariando”, que circulei por três cidades, com 17 apresentações no total. Nesse tempo eu já sonhava com o mestrado, e sabia sim que meu projeto seria circense, mas não sabia extamente por qual viés eu iria seguir.

Mas com esse espetáculo, eu tive uma experiência com uma grande diversidade de públicos, onde eu pude sentir, que o palhaço não tem local específico, ele é de todo lugar. E eu vi isso, quando estive em uma área rural da minha cidade, onde tinham jovens de um projeto social que nunca tiveram acesso ao teatro, e aquilo para eles foi algo maravilhoso, pois quando acabei a apresentação, todos vieram conversar comigo, dizendo o quão tinha sido bom. E nesse momento, meus pensamentos voaram para aquele palhaço Bobby, que ficava na praça fazendo suas palhaçadas, e eu, aquela criança apenas olhando deslumbrada, e naquele momento eu estava fazendo a mesma função social dele, pois o fato do projeto ser patrocinado, me fez chegar a lugares onde não se tem acesso a cultura circense.

Inicialmente nesse mestrado, o objetivo era estudar o palhaço Bobby, mas devido à sua saúde debilitada e à escassez de registros, a pesquisa precisou mudar de foco. Bobby faleceu em 2023, no Dia das Crianças, reforçando a importância de investigar a trajetória de outros artistas que seguem levando o riso às ruas. Assim, a pesquisa passou a analisar dois artistas contemporâneos: Henrique Rosa, conhecido como palhaço Pichula, integrante do Fuscirco, do Ceará, e Jean Caburé, de Timon, no Maranhão, com atuação também no Piauí. As informações foram coletadas por meio de entrevistas individuais realizadas via whatsapp, devido a questões logísticas relacionadas à distância entre as localidades, permitindo compreender de forma direta as experiências e trajetórias desses artistas no contexto atual do circo.

Durante a escrita, enfrentei desafios pessoais e profissionais que exigiram pequenas pausas. Mesmo assim, consegui retomar o trabalho, aprendendo a lidar

com o tempo da pesquisa e os imprevistos do dia a dia. Essa trajetória, que mistura vivência pessoal e reflexão acadêmica, prepara o terreno para compreender a evolução do circo e do palhaço ao longo do tempo. Ao observar como a palhaçaria se deslocou da lona para os espaços urbanos, podemos perceber não apenas transformações na forma de apresentar o espetáculo, mas também mudanças sociais e culturais que influenciaram a prática.

A pesquisa está organizada em dois capítulos principais. O primeiro, Da lona ao urbano: quando o picadeiro encontrou o mundo, apresenta uma introdução histórica sobre o circo e o palhaço. O subtítulo Raízes do picadeiro detalha o percurso histórico desde os jogos na Grécia Antiga, as lutas em Roma, passando pelos saltimbancos e pela Commedia dell'Arte, mostrando a consolidação do circo e da palhaçaria ao longo dos séculos. Em A chegada do circo ao Brasil e o modelo de circo família, a pesquisa discute a chegada dos circos europeus ao país entre os séculos XVIII e XIX, a formação de grupos familiares e a transmissão do ofício de geração em geração. Por fim, A transformação do circo no século XX: trajetória e inovações nas escolas de circo apresenta as mudanças ocorridas nas décadas de 1950 e 1960, quando a prática tradicional começou a se aproximar de espaços formais de ensino e surgiram as primeiras escolas de circo, consolidando novas formas de transmissão do conhecimento.

O segundo capítulo, Palhaços sem lona: caminhos e ecos nas ruas e nas praças das cidades, analisa a presença do palhaço nos espaços urbanos contemporâneos. O subtítulo Entre ruas e olhares: o corpo ensinando a cidade discute a atuação em espaços públicos e o sentido político do trabalho do palhaço. Em Primeiros gestos, são apresentadas as trajetórias iniciais de Henrique Rosa e Jean Caburé, mostrando como se aproximaram da cena artística. Encontro com o palhaço e a poética do riso aborda o momento em que cada artista se encontrou com a figura do palhaço e desenvolveu sua poética própria.

A aproximação com os artistas entrevistados se deu de forma orgânica a partir da minha própria inserção no teatro e na palhaçaria no Piauí e nas pesquisas em São Luís do Maranhão. Já no caso de Jean Pessoa, o contato já existia devido à convivência artística que mantínhamos no estado do Piauí, pois ele era um palhaço reconhecido na cena do estado, e eu o acompanhava por meio de apresentações e também através de contatos de redes, o que fazia com que esse vínculo prévio já estivesse estabelecido. Já o Henrique Rosa, por sua vez, entrou no meu caminho na

cidade de Parnaíba, Piauí, onde tive a oportunidade de atuar em um projeto no qual ele e seu grupo, o Fuscirco, de Fortaleza – CE, também estavam inseridos. Nesse contexto, compartilhamos o mesmo espaço de trabalho, o que possibilitou uma aproximação direta e uma primeira troca que, de forma espontânea, motivou o convite para que ele também integrasse esta pesquisa.

A partir desses encontros e vínculos contruindos ao longo do percurso, a pesquisa se desdobra para refletir sobre as possibilidades, técnicas e estratégias da palhaçaria urbana, analisando as escolhas e estratégias de atuação nas ruas, os desafios enfrentados e a adaptação aos espaços urbanos. Por fim, Desafios e caminhos atuais do circo no Brasil apresenta a visão desses artistas sobre o cenário circense contemporâneo, incluindo editais, políticas culturais e mecanismos de fomento.

Por meio dessa trajetória, tanto pessoal quanto acadêmica, essa investigação busca compreender o palhaço que atua fora da lona, que habita ruas, praças e espaços urbanos do século XXI. É também um caminho de redescoberta da minha própria experiência, atuando simultaneamente como pesquisador e como artista, entre risos, pausas e retomadas. Além disso, permite refletir sobre encontros e provocações diárias do trabalho com a palhaçaria, o contato com diferentes contextos, e como essas vivências alimentam a construção do conhecimento artístico, revelando o processo contínuo de aprendizado e reinvenção do artista e pesquisador. Essa experiência reforça a importância de compreender o circo como prática viva, em constante transformação, e evidencia como a pesquisa artística se entrelaça com a prática cotidiana, ampliando percepções e sensibilidades.

## CAPÍTULO 1

### DA LONA AO URBANO: QUANDO O PICADEIRO ENCONTROU O MUNDO

A figura do palhaço, tradicionalmente associada ao circo<sup>3</sup> desempenha um papel essencial na construção do imaginário coletivo sobre a arte cômica e a crítica social. A partir de sua aparição no picadeiro, o palhaço se tornou um símbolo de desconstrução, uma presença que desafia os padrões sociais, e ao mesmo tempo, um mediador entre o público e os dilemas humanos, traduzindo as contradições da vida em gestos e risos. Por muito tempo, a atuação do palhaço foi restrita ao universo do circo, com sua estética colorida, sua caracterização exagerada e suas performances físicas, que visavam provocar o riso ao transitar entre a comédia e a tragédia.

No entanto, a transição do circo para os espaços urbanos<sup>4</sup> é um fenômeno que não aconteceu de maneira abrupta no século XXI, mas que vinha se consolidando há tempos, pois o circo de lona começou a perder um pouco de espaço, e com isso, os palhaços começaram a explorar as ruas e praças das grandes cidades, em um cenário mais amplo e dinâmico, conectando-se com um público diversificado e ultrapassando as fronteiras tradicionais do circo. Essa mudança reflete não apenas a transformação do circo como prática artística, mas também as mudanças nas dinâmicas sociais e culturais das cidades contemporâneas. A atuação do palhaço fora do circo, não é apenas uma adaptação de um formato, mas uma transformação do papel social do palhaço.

Os palhaços sempre estiveram nas áreas públicas da cidade, desde suas primeiras performances ao ar livre, nas feiras, nas praças e nas ruas das cidades, interagindo diretamente com as pessoas e com o espaço público:

Espaços públicos muitas vezes serviram como palco de atuação dos palhaços. Temos notícias de mimos e bufões trabalhando em ruas do mundo antigo, de saltimbancos e charlatões que ganharam suas vidas nas esquinas e feiras, e de palhaços de circo que saíam outrora pelas cidades, em pernas de pau ou montados em burros, cantando chulas e divulgando espetáculos

<sup>3</sup> A figura do palhaço antecede a criação do circo moderno, estando presente em diversas manifestações populares e teatrais da Antiguidade e da Idade Média (CASTRO, 2005).

<sup>4</sup> Espaços urbanos são locais públicos de circulação e convivência da cidade, como ruas e praças, que se tornam cenários para a interação social e cultural.

(CASTRO, 2019, p. 79).

O movimento do palhaço do circo para os espaços urbanos é um reflexo das transformações sociais, culturais e políticas do século XXI. As ruas e praças, antes apenas locais de passagem, se tornam novos palcos para essa arte que busca estabelecer um contato direto e imediato com o público. Ao atuar no espaço público, os palhaços enfrentam novos desafios, como a necessidade de capturar a atenção de um público disperso que transita por esse espaço urbano. O palhaço precisa ser ágil, criativo e improvisador, sempre atento às reações do público e às circunstâncias imprevisíveis do ambiente.

Ao ocupar o espaço público, questionando e quebrando as regras da convivência nessas áreas de circulação, o palhaço se torna um elemento que faz as pessoas pensarem sobre o que está à sua volta, se posicionando como uma figura que vai além da simples comédia. Ele se torna, em muitos casos, um crítico da sociedade, utilizando o humor e a sátira para provocar uma reflexão sobre as desigualdades, as tensões políticas e os desafios da vida moderna. Ele se impõe ao imprevisto não para confrontar, mas para partilhar. Seu corpo em cena é convite para encontro, e não à fuga do cotidiano.

No caso da rua, ao se falar dela como um espaço de atuação artística, é importante lembrar que ela não se reduz a um cenário físico, pois ela exige adaptação e movimento constante. Nesse sentido, há quem defenda que colocar algo na rua é mais do que deslocar um trabalho, é mantê-lo vivo na relação com tudo que se passa ao redor. Como aponta a seguinte citação:

A rua é mais do que um lugar. “Ir pra rua”, é uma expressão usada para designar alguém que se coloca em movimento. E sabe-se que um corpo em movimento, tende a permanecer em movimento. Colocar um trabalho na rua é sinônimo de movimentá-lo: pegar suas cenas, improvisações, músicas, números, malabarismos, e colocá-los em dinâmicas além do próprio gosto, além das suas próprias vontades. A rua não é estática. Sabe-se também que a rua, vez ou outra, é tomada por movimentos conservadores que negam seu próprio movimento peculiar (BARROS, 2022, p. 21).

A arte do palhaço no espaço urbano também é uma arte de resistência. A presença do palhaço nesses cenários, representa um rompimento com as regras de consumo e da cultura de massa, pois ele se afasta das grandes produções comerciais e se conecta com o público de maneira direta e espontânea. O palhaço urbano não depende da estrutura de um circo ou de um teatro, mas utiliza essas áreas da cidade

como cenário de suas performances, fazendo da cidade sua grande lona.

Ainda assim, essa presença nem sempre é percebida, já que, embora ocupem espaços públicos com potência estética e afetiva, esses artistas ainda enfrentam uma invisibilidade persistente. Muitas vezes ignorados pelo olhar apressado da cidade, atuam à margem das políticas culturais formais e fora dos circuitos de legitimação institucional. Suas criações, por mais elaboradas que sejam, disputam atenção com o barulho dos carros, com os ruídos do cotidiano e com a indiferença de quem passa.

Essa invisibilidade não se dá apenas no plano físico, mas também simbólico. O trabalho realizado nas ruas e praças é frequentemente visto como menor, improvisado ou passageiro, quando, na verdade, carrega complexidade técnica, sensibilidade social e um profundo vínculo com o espaço urbano. Ao ocupar esses ambientes da cidade, o artista não apenas se expõe, mas também denuncia o abandono da arte em muitos territórios, sua presença torna visível a ausência de políticas públicas para a cultura popular, descentralizada e de acesso direto. O artista urbano, muitas vezes, não é visto nem como arte, nem como trabalho. Essa ausência de reconhecimento compromete não só sua valorização profissional, mas também o entendimento mais amplo sobre os modos diversos de se fazer arte na cidade, longe das salas fechadas e das instituições oficiais.

Nesse contexto, o palhaço reaparece não como um simples intérprete, mas como alguém que constrói ali mesmo uma cena compartilhada. Sua presença se coloca na dinâmica da cidade, no vai e vem do cotidiano, ele se insere no fluxo, cria brechas transformando um lugar de circulação em território de encontro de expressão. Esse movimento, que ganha força, muito mais no século XXI, também está relacionado à busca pela democratização da arte. Ao ocupar as ruas e praças, o palhaço torna a arte acessível a todos, quebrando as barreiras de classe social e de acesso à cultura, e permitindo que a arte se faça presente na vida cotidiana das pessoas, ou seja, sua condição de sujeito marginal, é muitas vezes a voz da resistência contra as desigualdades sociais e culturais, e sua presença nessas vias simboliza um questionamento das normas estabelecidas (BARROS, 2022).

O palhaço nesses espaços da cidade não espera pelo palco, ele cria o palco ali mesmo, nos cantos da cidade, entre esquinas inesperadas. Cada invenção é um gesto de liberdade: a cidade vira tela, e ele, pintor do cotidiano, inventa situações que chamam atenção para o que normalmente passa despercebido. O espaço urbano

carregado de significados se torna cenário de pequenas revelações onde a risada e o crítico andam lado a lado.

As ruas e praças se tornam um laboratório de investigação, e o palhaço se torna o mediador das questões contemporâneas, abordando temas como a pobreza, a exclusão social, a política e as tensões urbanas. Tudo isso por meio do humor, do improviso e da crítica. Essa atuação do palhaço no espaço urbano resgata, assim, sua capacidade de ser uma figura de subversão e de reflexão, trazendo à tona questões fundamentais sobre a sociedade em que vivemos.

O palhaço estabelece um tipo de relação com a cena que desafia a lógica tradicional da representação. Ele rompe com a separação entre palco e plateia, atuando num espaço que não é fixo, mas construído no encontro com o olhar do outro. Sua brincadeira não é neutra, ela questiona, provoca e revela. É nessa tensão que se expressa a busca por outro tipo de presença, onde o riso se torna uma ferramenta que convida o público a participar de forma mais viva e consciente da experiência:

[...] a relação plateia-palhaço não é a de passividade diante de um atuante que realiza uma imitação da realidade apresentada e nem é isolada por uma quarta parede. O palhaço de rua sempre procura o público com um olhar de comentário; ou com um olhar convidativo para a brincadeira a ser realizada em cena e até mesmo com um olhar inquisidor reivindicando palmas de apoio (SANTOS, 2016, p.04).

Outro aspecto relevante dessa transformação é o uso das novas tecnologias e a globalização. O palhaço urbano contemporâneo pode utilizar plataformas digitais para expandir sua atuação, alcançando um público global e dialogando com outras formas de expressão artística. A possibilidade de compartilhar suas performances nas redes sociais permite que esse palhaço atinja diferentes públicos e se insira em um contexto mais amplo de troca cultural e de experiências. Esse fenômeno também representa uma nova forma de comunicação e de intercâmbio artístico, onde as fronteiras geográficas se dissolvem e o palhaço, como figura universal, pode se conectar com diversas culturas. Na rua ou na praça, cada apresentação se molda de maneira única, exigindo do artista sensibilidade para captar as reações do público e improvisar de forma espontânea, ajustando-se ao imprevisto e à energia do momento:

O improviso ocorre quando o acaso se faz presente, ou seja, quando alguém da plateia se manifesta durante o espetáculo, roubando a cena do palhaço, ou ainda, quando, de repente, acaba a energia elétrica no meio do

espetáculo. Nesses momentos o ator utiliza-se do improviso, usa de sua experiência para segurar o público (PANTANO, 2007, p. 49).

A presença do palhaço nas áreas urbanas também revela uma mudança mais ampla na percepção do espaço público. As cidades, cada vez mais saturadas de informações, ruídos e estímulos, se tornam locais de confronto entre o individual e o coletivo, entre a liberdade de expressão e os limites do espaço urbano. Nesse contexto, o palhaço surge como uma figura que consegue habitar o espaço de forma única e subversiva. Ele se apropria dos espaços comuns, transformando-os em territórios de experimentação e de criação. Ao contrário do teatro tradicional, que exige um palco e uma plateia delimitada, o palhaço que atua nesses ambientes, dissolve as fronteiras entre artista e público, convidando todos a participar da performance e a se envolver na construção coletiva do espetáculo. Nesse sentido, ele cria uma nova forma de relação com o público, não mais como um espectador passivo, mas como um participante ativo da experiência cênica, que é construída em tempo real e de forma imprevisível.

Por fim, é importante entender que a transição da figura do palhaço do picadeiro para áreas urbanas, não é um movimento isolado, mas faz parte de um processo contínuo de transformação da arte circense e de seus performers. Essa mudança reflete o papel central que o palhaço pode ocupar no cenário cultural e social atual, em um momento em que as cidades se tornaram espaços cada vez mais complexos e multifacetados. O palhaço que atua nesses espaços urbanos, com sua irreverência e sua capacidade de conectar-se com o público, continua a desempenhar um papel essencial na arte contemporânea, sendo, ao mesmo tempo, uma forma de entretenimento, uma voz política e uma expressão artística que resiste ao tempo e às transformações culturais.

Dessa forma, o processo de migração da palhaçaria para os espaços urbanos envolve uma série de negociações entre a tradição e a inovação, entre a técnica e a improvisação: “Assim sendo, a “rua” carrega algo em comum com a arte do teatro e também do circo: sua imprevisibilidade. Toda apresentação é uma nova possibilidade de acontecimento (BARROS, 2022, p. 22). As ruas e praças, ao mesmo tempo que oferece ao palhaço um novo palco para a sua arte, impõe desafios que exigem do artista uma constante adaptação de suas práticas e modos de presença, fazendo com que cada espetáculo seja uma prática compartilhada.

## 1.1 Raízes do Picadeiro

Desde os primeiros tempos, diversas teorias tentaram identificar as origens da arte e essência do circo. Algumas delas acreditam que as raízes dessa arte estão profundamente ligadas aos Jogos Olímpicos da Grécia Antiga, onde as primeiras exibições de acrobacias começaram a tomar forma. Nas Olimpíadas, atletas demonstravam habilidades acrobáticas impressionantes, que eram, em muitos casos, mais do que simples demonstrações físicas: tratavam-se de exibições artísticas, com muita técnica, criatividade e destreza. Essas apresentações, realizadas durante os jogos, também incluíam competições que envolviam agilidade, força e resistência, estabelecendo uma base para as práticas circenses. Além disso, é possível observar que nas Olimpíadas, além dos atletas, havia a presença de exóticos animais, alguns desconhecidos para o público grego, que eram expostos, criando um fascínio similar ao que viria a acontecer nas apresentações circenses posteriores.

Nos tempos romanos, uma vertente ainda mais dramatizada das exibições começou a ganhar força. As lutas entre gladiadores eram um dos maiores espetáculos da época. Realizados em grandes anfiteatros, esses combates não só desafiavam os limites físicos e mentais dos participantes, como também levavam uma multidão a torcer pela vida ou pela morte dos combatentes. Esses espetáculos possuíam uma complexidade de elementos: o público assistia com fervor não apenas as lutas em si, mas também a tensão do desfecho. Era o medo do desconhecido, a expectativa sobre quem sobreviveria ou quem cairia na arena, o que trazia o real drama do espetáculo.

Para os romanos da época, as lutas nas arenas não eram vistas como crueis ou desumanas, mas como uma forma legítima de entretenimento e parte integrante de sua cultura. Esse prazer pelo espetáculo não deveria ser confundindo com uma valorização da dor ou da morte, pois o prazer estava no momento e no desfecho da disputa:

Assim, o prazer que esse espetáculo proporcionava não deve ser entendido como barbárie: era incorporado à vida social dos romanos. O clímax nesses combates entre os gladiadores estava no desfecho da luta. Nesse momento residia a beleza do espetáculo [...] (PANTANO, 2007, p. 22).

Quando falamos sobre as origens dos espetáculos de circo, não podemos nos limitar apenas às exibições olímpicas ou aos eventos romanos. Também é

necessário considerar os saltimbancos, artistas itinerantes que percorriam as cidades e vilas, apresentando suas habilidades em feiras, praças e até em castelos durante a Idade Média. Esses artistas realizavam malabares, movimentos de equilíbrio e outras acrobacias, desafiando as limitações físicas e, muitas vezes, a própria ordem estabelecida. Viajar com suas sacolas nas costas, muitas vezes acompanhados de animais, tornou-se uma marca registrada dessa arte.

Mais tarde, alguns desses artistas formaram trupes itinerantes, se apresentando em locais como feiras, vilas e castelos. O fundo de suas carruagens era, por vezes, transformado em palco para a exibição de suas habilidades, como jograis, malabaristas e equilibristas. Essas apresentações, realizadas em espaços públicos e muitas vezes ao ar livre, eram como um prenúncio das grandes tendas que viriam a caracterizar o circo moderno:

Os acrobatas e saltimbancos apresentavam vários números, além de espetáculos sobre cordas que se estendiam obliquamente a alturas assustadoras, nas feiras, praças públicas, lugares de peregrinação e nas festas públicas onde abundavam exibições de farsas e até de paródias sacrílegas. Os mimos e os histriones eram apresentados com números habilidosos. Havia também muitos domadores de ursos, cães, macacos e, posteriormente, reapareceram os elefantes, rinocerontes, leões e cavalos (Benício, 2018, p. 43).

Com a repressão cada vez mais forte imposta pela Igreja<sup>5</sup>, os artistas nômades, que estavam longe de encontrar apoio, continuaram suas apresentações, adaptando-se e se especializando em performances anticlericais. Apesar das proibições e da hostilidade das autoridades religiosas, essas figuras eram calorosamente recebidas pela população, que via neles uma das poucas opções de entretenimento. Eles exibiam uma vasta gama de habilidades, como acrobacias e malabares, e eram conhecidos por seus pequenos esquetes cômicos, poemas engraçados e diálogos que, muitas vezes, faziam críticas sutis à autoridade da Igreja e das normas sociais. O que começou como uma arte marginal, muitas vezes subestimada, com o tempo conquistou um espaço próprio, evoluindo e se incorporando aos grandes centros urbanos.

Com o fim da Idade Média e a chegada da Idade Moderna, as

---

<sup>5</sup> Os saltimbancos eram reprimidos pela Igreja porque suas apresentações, feitas nas ruas e feiras, criticavam costumes e autoridades e circulavam livremente, o que era visto como perigoso para a ordem e a moral da época.

manifestações cênicas populares continuaram a se transformar. Entre essas transformações, destaca-se a Commedia dell'arte, que surgiu na Itália no século XVI e consolidou elementos fundamentais para o desenvolvimento do espetáculo circense. Suas trupes itinerantes, personagens fixos e forte uso da improvisação influenciaram diretamente a construção do palhaço no circo, além de manterem a tradição dos artistas que se apresentavam em praças e feiras.

A Commedia dell'Arte, surgida na Itália, é uma comédia popular que se desenvolveu resultante da fusão de várias manifestações artísticas. Com forte ênfase na improvisação, o estilo foi moldado por apresentações de rua, influenciadas pelas festas carnavalescas, com suas máscaras e trajes, e pelas performances de artistas como equilibristas e malabaristas. A partir de 1545, grupos de atores passaram a se organizar de maneira mais profissional, definindo direitos e deveres, o que possibilitou uma maior consolidação dessa prática com o cenário teatral: “Devido à profissionalização, essa comédia popular mesclada às diversas atividades arrolada acima, começa a ser denominada Commedia dell' Arte” (Benício, 2018, p. 51). Esse modelo logo se espalhou para outros países, como a França, onde a improvisação e o uso de espaços públicos, como ruas e praças, se tornaram centrais nas apresentações.

A arte da Commedia dell'Arte se consolidou como uma prática teatral singular, onde as habilidades físicas e expressivas dos atores eram fundamentais para a execução do espetáculo. Cada performance exigia domínio de movimentos corporais específicos, além de um repertório de gestos e expressões faciais que transmitiam emoção e história ao público. As máscaras continuaram a ser um símbolo essencial, renovando os personagens típicos: “A máscara, nesse sentido, era a expressão do corpo do ator dell' Arte, pois ao assumir o personagem, ele assumia sua máscara e sua diversidade expressiva que era valorizada pelo virtuoso corporal e gestual” (VIEIRA, 2005, p.52). Enquanto a improvisação seguia sendo uma das principais características dessa forma de arte. Assim, a tradição do teatro popular se manteve viva e evoluída, com uma forte interação entre o elenco e a plateia.

A prática desse estilo artístico também se consolidou dentro de várias famílias, que adotaram o ofício de ator como uma verdadeira vocação. Esse saber, onde os conhecimentos eram transmitidos ao longo do tempo, preservando a tradição familiar, tornava-se não apenas uma profissão, mas um legado cultural que se perpetuava, com as técnicas e os ensinamentos sobre como interpretar os papéis e

conduzir os espetáculos sendo passados ao longo do tempo:

Famílias inteiras de atores adotaram a profissão, passando de geração em geração sua disciplina rigorosa e suas técnicas para a realização de um espetáculo, com gestos e movimentos corporais particulares unidos às expressões fisionômicas e mímicas, estruturados em repertório particular, formando os *lazzi*, que para o público pareciam improvisações do momento (BENÍCIO, 2018, p. 51).

Cada nova geração de artistas mantinha e aprimorava o repertório de gestos, expressões e improvisações, garantindo que os elementos essenciais da Commedia fossem preservados e constantemente renovados. Assim, as famílias que faziam parte dessa tradição se tornavam verdadeiras detentoras de um conhecimento que mesclava arte, cultura popular e um profundo compromisso com a continuidade do espetáculo.

As apresentações aconteciam em espaços públicos, em diferentes cidades por onde as companhias de teatro passavam. O palco era improvisado, muitas vezes utilizando carroças ou outros recursos disponíveis, e a encenação se adaptava ao espaço, criando uma experiência única e dinâmica para o público. As companhias não se limitavam a um único local; ao contrário, seguiam uma rota constante, levando suas performances a novos lugares e diferentes comunidades. Esse formato itinerante permitia que o teatro se aproximasse de uma grande diversidade de pessoas, criando uma forte conexão com o público local, além de preservar as tradições teatrais de forma viva e em constante renovação.

Os atores da Commedia dell'Arte usavam um tipo de roteiro chamado canovaccio, que era basicamente um guia com a sequência das cenas, mas sem falar exatamente o que cada ator deveria dizer. O canovaccio era mais uma estrutura que orientava os acontecimentos, mas deixava um espaço grande para os atores improvisarem, ou seja, eles podiam criar suas falas no meio do espetáculo, o que fazia cada apresentação ser diferente das outras. Isso trazia uma sensação de frescor e espontaneidade, já que os atores tinham a liberdade de criar os diálogos conforme a situação.

A peça da Commedia dell'arte tem um argumento ou canevas ou canovaccio, que era um resumo com as indicações dos jogos de cena, resumo das intrigas, dos encontros amorosos, dos efeitos especiais que aconteciam; resumo dos personagens sérios e ridículos. O canovaccio traz um esboço da peça, um arcabouço do que os atores iriam representar [...] (VIEIRA, 2005, p. 60).

Uma parte muito importante desse estilo era a interação com o público. O que acontecia no palco podia mudar o tempo todo, porque os atores respondiam diretamente ao que a plateia estava fazendo, seja com aplausos, risadas ou qualquer reação. Isso fazia com que cada apresentação fosse única, já que os atores precisavam improvisar e ajustar as cenas conforme as reações da plateia. Para que essa improvisação desse certo, os atores passavam por um treinamento bem intenso. Eles treinavam muito os gestos, as expressões faciais e a voz, além de aprenderem música e dança (BENÍCIO, 2018). Isso tudo ajudava a dar mais segurança para que eles se sentissem à vontade para improvisar sem perder a qualidade da performance. O treinamento constante ajudava a manter o espetáculo coeso, mesmo com a liberdade criativa que os atores tinham para brincar com as cenas.

Nessa prática teatral, os atores em sua maioria assumiam papéis fixos e estereotipados, o que era uma característica essencial das suas apresentações. A maioria dos atores mantinha um papel específico durante toda a sua carreira, criando uma relação sólida com o público, que começava a identificar esses personagens cômicos, exagerados e com características bem marcadas. A dinâmica entre esses personagens era marcada pela improvisação, mas sempre mantendo os estereótipos, como a astúcia do criado ou o comportamento pomposo do patrão, onde cada personagem tinha suas características, gestos e expressões próprias que se repetiam a cada nova apresentação.

Cada ator criava seu próprio tipo, sua própria linguagem, marcando a personagem, que representava por toda a vida, levando à permanência de certos tipos, pois seria praticamente impossível a um intérprete mudar todos os dias de argumento e também de personagem (BENÍCIO, 2018, p. 53).

O repertório de gestos, falas e ações de cada personagem era fundamental para garantir que o público se identificasse com os mesmos arquetípicos e que, ao longo das apresentações, esses personagens estivessem claramente definidos. Com isso, usavam-se máscaras, pois ela desempenhava um papel fundamental na Commedia dell'Arte, sendo um dos elementos mais distintivos desse estilo artístico. Elas não apenas caracterizam visualmente os personagens, mas também influenciam diretamente a forma como os atores se movimentam, se expressam e constroem suas performances. As companhias teatrais utilizavam esse

recurso para diferenciar os tipos fixos, garantindo reconhecimento imediato pelo público e ampliando o potencial expressivo dos intérpretes.

Diferente do teatro convencional, onde o rosto do ator é essencial para transmitir emoções, na Commedia dell'Arte, a máscara oferece possibilidades únicas de expressão, transformando gestos, posturas e improvisações em elementos essenciais da performance. Ao cobrir parte ou a totalidade do rosto, a máscara limita o uso das expressões faciais e exige que a comunicação ocorra predominantemente através da linguagem corporal.

A expressividade delas aumenta na medida em que elas são postas em movimento: se as viramos para baixo elas parecem expressar tristeza; se as direcionamos para cima elas parecem gargalhar; se as viramos um pouco para o lado elas parecem expressar dúvida. Para resumir, elas “ganham vida” quando reagem ao movimento e à luz. As aberturas que elas têm para os olhos são relativamente grandes se comparadas às de outras máscaras que possuem buracos menores ou uma fissura pouco aberta. Isso se deve ao fato de a Commedia dell'Arte ser um tipo de teatro bastante acrobático que apresenta movimentos amplos, e por isso, o ator precisa ter uma amplitude de visão que o permita agir em cena (CONTIN, 2028, p. 19).

Esse recurso não é exclusivo da Commedia dell'Arte, pois também encontramos em outras formas de performance, como o palhaço que expressa emoções e conta histórias sem depender do rosto. O palhaço, assim como os personagens da Commedia dell'Arte, utiliza o corpo como principal ferramenta de comunicação, criando uma conexão entre os gestos e as emoções que o personagem deseja transmitir. Essa estrutura fixa de personagens na Commedia dell'arte também dialoga diretamente com a tradição do palhaço, figura central do circo. O palhaço, assim como os personagens desse teatro popular italiano, carrega consigo uma identidade muito bem delineada, sendo reconhecido por suas características e comportamentos amplificados. Ambos, tanto o palhaço quanto os personagens da Commedia dell'arte, têm uma forte conexão com o público, que os espera e se identifica com suas peculiaridades.

A principal semelhança entre esses dois universos está na manutenção do papel fixo, na intensificação das ações e na conexão emocional que se cria através da repetição dos mesmos gestos, expressões e ações, tornando o espetáculo uma celebração da comicidade, da crítica social e do improviso dentro de um repertório sempre renovado. Assim, o circo e a Commedia Dell'arte compartilham

um vínculo que vai além da sua estrutura de performance: eles são uma forma de arte profundamente enraizada na tradição popular, com a mesma dinâmica de personagens que se perpetuam ao longo do tempo, criando uma narrativa contínua e reconhecível para o público.

No século XVIII, a *Commedia dell'Arte* entrou em declínio, acompanhando as mudanças culturais e artísticas da época. Embora tenha perdido seu auge, ela ainda influencia o teatro e o circo atuais. Elementos como a improvisação, o uso do corpo e a conexão direta com o público continuam a ser fundamentais nas produções teatrais e circenses. Mesmo após seu declínio, o legado da *Commedia* permanece vivo, mostrando o impacto duradouro desse estilo nas artes cênicas.

Em 1728, Philip Astley<sup>6</sup>, um suboficial da cavalaria inglesa, criou o picadeiro circular, estrutura que revolucionou o circo moderno. Nesse ano, tivemos o surgimento do circo como o conhecemos hoje, proporcionando uma experiência imersiva para o público, com uma visão completa do espetáculo. O picadeiro circular se tornou a base para as apresentações circenses, marcando o início de uma nova era para o circo como forma de entretenimento popular:

Ainda adolescente, com dezesseis anos, estava arrolado na cavalaria real, tornando-se depois sargento-mor. Ao deixar o exército, findou o primeiro manejo para cavalos, marcado por uma paliçada e dotado de tribuna, tendo ao centro da pista uma barreira para salto de obstáculos. Atento ao desenvolvimento do espetáculo, Astley percebeu que um picadeiro circular ofereceria melhores condições especiais para apresentar o espetáculo, pois a força centrífuga favoreceria a condução do animal e o equilíbrio do cavaleiro, em pé sobre o cavalo, a galope, além de possibilitar melhor visão para o espectador. Para dinamizar ainda mais suas apresentações, convidou os Ferzi, funâmbulos e acrobatas famosos em toda a Europa, com a finalidade de preencher os intervalos (BENÍCIO, 2018, p. 57-58).

Philip Astley construiu um espaço fixo para os espetáculos em Londres, chamado Anfiteatro Astley. Esse edifício deu origem a outros semelhantes na Inglaterra e até em Paris. Antes disso, os shows eram realizados ao ar livre, com artistas montados em cavalos. O que Astley fez foi criar um picadeiro fechado, com a medida ideal para comportar o espetáculo, criando um ambiente mais organizado e com espaço para um público maior. Com esse novo formato, ele passou a cobrar ingresso pelas apresentações, e os cavaleiros das forças armadas, antes restritos

---

<sup>6</sup> Philip Astley (1742-1814), nasceu na Inglaterra, trabalhou como soldado e cavaleiro, e depois se tornou artista de exibições e acrobacias. É reconhecido como o fundador do circo moderno.

às praças, puderam se apresentar em um ambiente fechado, com mais profissionalismo (BOLOGNESI, 2003). Essa mudança fez com que o circo, antes uma atração popular, se tornasse algo mais acessível e profissional, permitindo que mais pessoas, de diferentes classes sociais, tivessem acesso a esse tipo de entretenimento.

Enquanto os circos das feiras ambulantes eram temporários, ele criou um espaço fixo que trouxe o circo para as grandes cidades, criando uma novidade: uma mistura de apresentações equestres com outras formas artísticas, todas realizadas por artistas com experiências diversas, como ex-soldados e ex-acrobatas. A grande percepção de Ashley foi usar sua experiência militar para disciplinar esses artistas e integrar todos eles em um trabalho organizado. A adaptação dos artistas ao novo formato foi rápida, e logo as apresentações, que antes eram focadas apenas em cavalos e saltos, passaram a incorporar uma variedade de números que ampliaram ainda mais o público e a atração do circo.

Os primeiros circos, ao contrário dos espetáculos populares realizados nas ruas e praças, não eram voltados para a cultura das feiras e para o público das classes populares. Ao invés disso, eram direcionados para a aristocracia e a emergente burguesia:

O espetáculo do circo moderno, em sua origem, era integralmente concebido a partir do cavalo, o que motivou a expressão “circo de cavalinhos”. A exibição para um plateia mais ampla de uma habilidade cujo gosto, até então estivera restrito à aristocracia e aos militares resultou em um certo tédio. A quebra dessa monotonia se deu com a introdução de números de acrobacias, inicialmente, e de diversos outros, em seguida, todos eles oriundos das feiras ambulantes, inclusive o *clown* (BOLOGNESI, 2003, p. 36).

O circo começou a se tornar mais acessível ao público popular quando suas apresentações passaram a se expandir para além do público aristocrático e burguês. As mudanças, que começaram a ser percebidas durante o século XVIII, e refletiram um movimento mais amplo de democratização da arte e do entretenimento, que se afastava das tradições da classe alta e se aproximava das massas. Nesse contexto, o circo foi além da rigidez das produções aristocráticas e passou a ser um espaço dinâmico e plural. A fusão da arte popular com as apresentações dos ambulantes, que estavam perdendo terreno nas feiras, foi um dos motores dessa transformação.

O espetáculo circense, antes uma exclusividade dos nobres, passou a incorporar novas características, como deslocamento constante, que se tornou uma marca registrada do circo, e a mistura de diferentes tipos de performances, desafiando a rigidez dos gêneros teatrais da época. Essas mudanças não só ampliaram o alcance do circo, mas também criaram uma identidade própria para o espetáculo, mais flexível e conectada com o público popular, e mais distante das convenções da aristocracia.

Assim, o circo, ao se abrir para novas formas de expressão e para a participação de diferentes classes sociais, tornou-se uma forma de entretenimento mais inclusiva e acessível, sem perder sua essência de arte popular. Esse processo de transformação foi crucial para a popularização do circo e para sua evolução como uma das formas de entretenimento mais amadas do mundo moderno.

## 1.2 A chegada do circo no Brasil e o modelo do circo-família

Várias linhagens de artistas circenses, com grande importância na história do circo brasileiro, têm suas origens ligadas à migração de famílias vindas da Europa entre os séculos XVIII e XIX. Esses grupos, ao se estabelecerem no Brasil, trouxeram consigo tradições que se adaptaram e se perpetuaram ao longo do tempo, ajudando a moldar a identidade do circo nacional: As informações sobre essas famílias e os artistas que as compunham foram principalmente passadas por meio de relatos orais de circenses brasileiros cujas famílias migraram para o Brasil no período colonial. Essas histórias podem ser comparadas e confirmadas por meio de documentos históricos produzidos por estudiosos europeus, latino-americanos e norte-americanos, além de outras fontes da época:

Alguns informam que seus antepassados saíram da Europa por causa de guerras, perseguições e proibições de se apresentar em praças públicas. Não há dúvida de que em muitos casos esses fatos foram importantes, porém, como se verá, o próprio modo de se constituírem como grupo e como artistas, itinerantes na forma de vida e trabalho, era o principal motivo que os movimentavam. Se em determinado local eram impedidos de entrar, mudaram-se para outro, indo à procura de espaço urbano e de seu público (SILVA, 2022, p 68)

Muitas dessas famílias, devido ao seu estilo de vida nômade, não eram capazes de identificar suas nacionalidades de maneira precisa, já que viajavam e se apresentavam em diversos países, estabelecendo laços com as comunidades locais.

O mais importante para esses grupos passou a ser a construção de uma identidade coletiva, em que a união familiar e a trajetória no circo eram mais relevantes do que as referências geográficas de suas origens. Ao chegarem ao Brasil junto a companhias teatrais estrangeiras, especialmente portuguesas, alguns grupos de saltimbancos decidiram permanecer no país. Seguindo uma rotina itinerante, viajavam por diferentes regiões, realizando apresentações improvisadas. Durante os espetáculos, era comum que um prato circulasse entre os espectadores para arrecadar contribuições (BENÍCIO, 2018).

Com o tempo, foram se estruturando, estabelecendo conexões e consolidando vínculos dentro da comunidade, muitas vezes incluindo artistas ambulantes em suas atividades:

Esse processo terminou por solidificar uma prática conhecida do circo brasileiro, a organização de companhias familiares. Assim, a partir do século XIX, toda prática circense brasileira se organizou em torno do circo-família. Mais do que gerenciadora de um espetáculo, a família circense transformou-se em um depositário de saber e em uma escola (BOLOGNESI, 2003, p. 46).

O circo tradicional no Brasil tem sua história intimamente ligada às famílias que viajavam pelo país levando espetáculos às mais diversas regiões. No circo-família, os seus membros, desempenhavam múltiplas funções dentro do espetáculo e da estrutura circense (SILVA, 1996). Os pais, filhos e parentes próximos não apenas se apresentavam no picadeiro como palhaços, trapezistas, malabaristas e acrobatas, mas também trabalhavam na montagem e desmontagem da lona, na organização dos equipamentos e até na venda de ingressos. Assim, o circo era mais do que um espaço de entretenimento; era uma forma de vida, uma tradição passada de geração em geração.

Muitas dessas famílias circenses mantinham suas raízes no circo por séculos, preservando técnicas e estilos artísticos que iam se transformando com o tempo, mas sem perder a essência da arte popular. Os filhos dos artistas já nasciam inseridos nesse universo e, desde pequenos, começavam a aprender as habilidades essenciais para garantir a continuidade do espetáculo: “Aparentemente, não havia como fugir do “destino”. Os filhos representavam o futuro daquele tipo de circo” (SILVA, 1996, p. 62). O aprendizado acontecia no dia a dia, por meio da observação e da prática constante, tornando-se um processo natural de transmissão de

conhecimento.

No entanto, o circo-família não era um espaço fechado apenas a descendentes diretos dos artistas. Pessoas de fora também podiam se integrar a essa estrutura, mas, para isso, precisavam passar por um período de aprendizado, uma espécie de ritual de iniciação. Esse processo exigia mais do que o domínio de técnicas circenses, como equilíbrio, contorcionismo, palhaçaria e ilusionismo. O novato precisava compreender a rotina intensa do circo, a organização das apresentações e a relação coletiva entre os membros da trupe, que funcionavam como uma grande família, independentemente de laços sanguíneos.

O acesso à “tradição” é estendido àqueles que não nasceram no circo, mas que a ele se incorporaram: o requerimento é a passagem pelo ritual de aprendizagem ministrado por uma das famílias tradicionais, corroborado pela passagem pela passagem de seus filhos pelo mesmo ritual, agora ministrado por ele mesmo, da mesma forma que recebeu (SILVA, 1996, p. 63-64).

Além de dominar as técnicas essenciais para o espetáculo, os artistas do circo tradicional também cultivavam um forte senso de pertencimento e identidade familiar. O circo não era apenas um local de trabalho, mas o próprio lar dessas pessoas, um espaço onde laços eram fortalecidos e tradições eram preservadas:

O ensino era fundamental para a transmissão dos conhecimentos, passado de pai para filho, ou por um parente próximo. O importante era que a criança estava sendo formada para dar continuidade aos ensinamentos adquiridos através de várias gerações (BENÍCIO, 2018, p. 72).

Essa passagem evidencia a importância do ensino na preservação e continuidade da tradição circense. Destaca como o conhecimento era transmitido dentro do próprio grupo, garantindo a manutenção das técnicas, habilidades e valores. Além disso, mostra que esse processo fortalecia os laços entre as gerações e assegurava a permanência do circo como forma de vida.

No ambiente circense, as crianças cresciam em meio aos espetáculos e, desde cedo, começavam a aprender não apenas os números tradicionais, como acrobacias, malabarismo e palhaçaria, mas também outras expressões artísticas, como o canto e o domínio de instrumentos musicais, que muitas vezes acompanhavam as apresentações. O aprendizado acontecia de forma natural e intuitiva, passando do olhar atento à prática e ao aperfeiçoamento constante.

Essas crianças, jovens e adultos seguiam uma rotina diária de ensaios, sendo que os dois últimos, por já possuírem mais idade e experiência, executavam diversos números e estavam sempre em busca de aperfeiçoamento. Dentro do circo, o aprendizado nunca cessava; era um processo contínuo que exigia disciplina, dedicação e resiliência. A iniciação começava bem cedo. (SILVA, 1996), pois desde os primeiros anos de vida, os jovens circenses eram incentivados a observar e a experimentar diferentes habilidades, participando ativamente da rotina do circo. Esse aprendizado não ocorria de maneira isolada, mas sim dentro de um sistema em que a transmissão de conhecimento era estruturada e acompanhada por um profissional experiente.

Esse profissional, responsável por conduzir todo o processo de aprendizagem, era chamado de mestre, que ocupava um papel central na manutenção da tradição circense, pois sua experiência dentro do sistema do circo-família lhe conferia a autoridade necessária para ensinar os novos aprendizes. Mais do que um artista habilidoso, ele precisava ter amplo conhecimento sobre as diversas áreas do circo e, principalmente, dominar as técnicas pedagógicas que permitiam transmitir esses saberes às novas gerações. Seu papel ia além do treinamento técnico; ele também era responsável por ensinar valores como disciplina, respeito e o espírito coletivo, fundamentais para a convivência dentro da trupe circense:

O condutor do processo de aprendizagem que formava um artista era considerado um mestre. Mestre da arte circense, mestre de um modo de vida, mestre em saberes - o seja, um mestre "pertencente à tradição", pois durante toda a sua vida participou das experiências de socialização/formação/aprendizagem que caracterizam o circo-família (SILVA, 1996, p. 76-77).

Seu papel era essencial para a preservação da tradição, garantindo que os saberes não se perdessem com o tempo e que cada nova geração estivesse preparada para dar continuidade ao espetáculo. O aprendizado no circo não seguia um método formal como nas escolas convencionais. Em vez disso, era baseado na oralidade, na observação e na repetição. Esse processo variava de acordo com a aptidão e o desenvolvimento de cada indivíduo. Alguns jovens logo demonstravam talento para determinadas modalidades, como acrobacia ou palhaçaria, enquanto outros precisavam de mais tempo para se aperfeiçoar.

No entanto, nem todas as crianças e jovens demonstravam habilidade ou interesse pelos números apresentados no picadeiro. Algumas, por mais que

pertencessem a uma família de artistas, não se adaptavam ao trabalho performático. Para esses membros, havia outras possibilidades dentro da estrutura circense, ocupando funções que, embora não envolvessem diretamente a apresentação no espetáculo, eram fundamentais para o funcionamento do circo. Todas essas demais tarefas eram essenciais para a continuidade da vida circense e garantiam que cada integrante da família tivesse um papel importante dentro do circo:

Nem todas as crianças se sentiam aptas ou queriam aprender números que implicassem risco; havendo cercas que não podiam executá-los, por problemas físicos, ou simplesmente por não quererem aprender. Não era a maioria, até porque a chance de escolha era muito reduzida, mas nem mesmo nesses casos deixava de trabalhar em outras coisas, que não exigissem a destreza corporal (SILVA, 1996, p. 62-63).

Quando esses circos eram presididos apenas pela família fundadora, o papel de mestre geralmente ficava a cargo de um parente próximo, como o patriarca ou alguém com vasta experiência dentro da trupe. Ele era responsável por garantir a continuidade da tradição, ensinando as novas gerações e assegurando que os conhecimentos fossem transmitidos de forma eficaz. No entanto, quando o circo era composto por diversas famílias, a função de mestre passava a ser assumida pela pessoa mais velha ou pela mais experiente, alguém que tivesse autoridade suficiente para conduzir o aprendizado dos novos artistas.

A presença de muitas crianças dentro do circo exigia uma organização rígida no processo de ensino. Os pais confiavam plenamente no mestre, delegando a ele a responsabilidade pela formação de seus filhos (SILVA, 1996). Essa confiança era tão profunda que os responsáveis raramente interferiam nas decisões do mestre, mesmo quando se tratava de medidas disciplinares. No contexto circense, a educação das crianças e jovens envolvia não apenas o desenvolvimento técnico e artístico, mas também a construção de um caráter resiliente, disciplinado e adaptável às exigências da vida nômade.

A disciplina no circo era levada a sério, e os mestres não apenas ensinavam os números artísticos, mas também impunham regras e normas que deviam ser seguidas rigorosamente. A rotina de treinos era intensa, e aqueles que cometiam erros ou demonstravam falta de empenho podiam ser repreendidos de forma rígida: “Para alguns, o método de ensino dos adultos era muito rigoroso, chegando a castigos físicos, severos; para outros que não chegaram a apanhar, a

autoridade de quem ensinava não podia ser questionada [...]” (SILVA, 1996, p. 82). No entanto, essa autoridade não era vista como opressiva, mas como parte fundamental do processo de aprendizado, garantindo que os artistas estivessem preparados para os desafios que enfrentariam no picadeiro.

Essa função de mestre não envolvia remuneração extra, nem um cargo formal, pois havia uma compreensão coletiva de que alguém precisava assumir a responsabilidade de transmitir conhecimentos e garantir a continuidade da arte circense. Assim, o ensino dentro do circo não era visto como um serviço adicional, mas como uma necessidade fundamental para a sobrevivência daquela comunidade artístico, e isso incluía os trabalhos realizados por todos:

O pagamento dos artistas era em forma de mesada, quando o circo pertencia à própria família; o restante do dinheiro era revertido para a manutenção do circo. Quando havia família contratada, o salário era pago pelo trabalho global realizado, incluído aí as tarefas diárias de manutenção (BENÍCIO, 2018, p. 72).

A relação entre mestre e aprendiz ia além do treinamento técnico, pois envolvia um vínculo profundo de respeito e admiração. Os aprendizes viam o mestre como uma figura essencial em suas trajetórias, alguém que não apenas ensinou a arte do circo, mas também os transformou em artistas e, de certa forma, moldou suas vidas. Esse reconhecimento não se dava apenas pela autoridade ou experiência do mestre, mas pela influência direta que ele exercia, preparando-os para os desafios que viriam. O respeito não era imposto, mas conquistado através do ensino e do exemplo, criando laços que, muitas vezes, perduravam por toda a vida. Esse vínculo sugere como a transmissão artística pode ir além da técnica, influenciando trajetórias e fortalecendo relações.

No contexto do Circo Família, o patriarcado era um fator determinante na estrutura hierárquica, e os homens, geralmente os chefes da família, tinham a palavra final sobre a administração e a organização do circo (SILVA, 1996). Isso também se refletia na figura do palhaço, que tradicionalmente era exercida por homens<sup>7</sup> e ocupava um espaço de destaque no espetáculo. Essa figura do palhaço, na qual desempenhava um papel central no circo europeu, desde a Commedia Dell'Arte, chegou ao circo-família junto a expansão dos circos europeus pelo mundo,

---

<sup>7</sup> Tradicionalmente ocupada por homens, a palhaçaria passou a contar com mulheres a partir do final do século XX, onde começaram a atuar como palhaças de forma autoral, rompendo essa tradição.

e foi se consolidando como um dos ícones centrais do espetáculo, mesclando influências europeias com as dinâmicas locais.

A figura do palhaço foi ganhando cada vez mais destaque e identidade no território brasileiro. Com o tempo, o palhaço passou a se distanciar dos moldes iniciais e adquiriu características próprias, profundamente enraizadas na cultura local. Esse processo não foi apenas uma mudança estética, mas uma reinvenção do personagem, que começou a refletir as particularidades do povo brasileiro, tornando-se uma figura autêntica e essencial no cenário circense, representando o humor, mas também se tornando um símbolo da identidade do circo brasileiro. Em muitos casos, o nome do palhaço passou a ser sinônimo do próprio circo, funcionando como uma marca que o público usava para reconhecer e se identificar com aquele espetáculo:

O circo dizia ao que vinha: despertar a descontração e o riso e, para tanto, todos os artistas circenses (mágicos, equilibristas, trapezistas, engolidores de fogo e principalmente o palhaço) vestiam a marca da alegria. A princípio o espetáculo era, em sua maioria, todo do palhaço. Podemos dizer que, em algumas companhias, ainda hoje, é assim. O sucesso do circo dependia do palhaço e, por isso, cada detalhe de sua personagem era escolhido a dedo. Sua roupa toda enfeitada, seus sapatos e sua maquiagem e, sobretudo, o seu nome artístico eram cuidadosamente construídos, pois todos esses fatores, além, é claro, da sua boa performance, garantiam a presença do circo nas cidades. Sendo assim, cada circo ia construindo sua fama, fazendo-se conhecer. O espaço que o palhaço tinha era tamanho que geralmente o nome artístico dele era também o mesmo nome do circo, pois assim ficava mais fácil para o público reconhecer o circo que tanto esperava (PANTANO, 2012, p. 27).

A análise do Pântano evidencia a centralidade do palhaço na estrutura simbólica e afetiva do circo. A figura do artista ultrapassa a função de mero entretenimento, tornando-se um verdadeiro símbolo da companhia, e muitas vezes sinônimo do próprio circo. Essa fusão entre identidade pessoal e coletiva demonstra o quanto o riso era não apenas um produto, mas também um modo de existência. O palhaço ao construir cuidadosamente sua imagem, do figurino ao nome artístico, dava corpo e rosto ao espírito do circo, tornando-se o elo entre a arte itinerante e o público, que ansioso, o aguardava em cada nova cidade.

**1.3 A transformação do circo no século XX:** trajetória, inovação e as primeiras escolas de circo.

Nas primeiras décadas do século XX, o circo mantinha a sua tradição, fundamentada no modelo circo-família<sup>8</sup> e na transmissão dos saberes técnicos através das gerações. Era por meio dessa troca contínua de conhecimentos que o circo se mantinha. No entanto, entre as décadas de 1950 e 1960, essa estrutura começou a ser transformada (SILVA, 1996). O circo, gradualmente, se afastou da tradição oral transmitida de geração em geração, onde o mestre ensinava diretamente aos descendentes.

Essa mudança ocorreu devido à busca crescente por uma educação formal, o que fez com que a prática tradicional do circo-família fosse se diluindo. As novas gerações começaram a buscar uma formação diferente, e não mais aquela transmitida pelos mestres. Como consequência dessa interrupção no processo de transmissão de saberes, houve a perda da formação de novos mestres e da continuidade dos conhecimentos que antes eram compartilhados de maneira informal e direta. Essas transformações não ocorreram apenas no Brasil, mas em diversos outros países também:

Nesse período, alguns artistas circenses iniciaram a busca por uma educação “formal” para os seus filhos, deste 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 apresentados, mas também em relação à parte administrativa do circo (CORREIA, 2023, p. 05).

Nesse contexto de formalização e desenvolvimento de escolas no Brasil, surgiram as primeiras instituições dedicadas ao ensino das artes circenses e cênicas. Nesse segmento, a primeira a se destacar no Brasil surgiu em 1978, com o nome de Academia Piolin de Artes Circenses, uma homenagem ao palhaço Piolin. Contando com apoio do Estado, essa instituição marcou um novo momento na formação artística dos profissionais do circo, trazendo um ensino mais formalizado.

A história de Piolin começa ainda na infância. Abelardo Pinto, mais conhecido por seu nome artístico, nasceu em 27 de março de 1887, em Ribeirão Preto, São Paulo. Filho de Galdino Pinto, cresceu dentro do universo circense, já

---

<sup>8</sup> O termo circo-família refere-se aos circos compostos em sua maioria por membros de uma mesma família, que transmitem entre si os saberes e tradições circenses, preservando identidade e a continuidade desse ofício.

que sua família fazia parte da tradição do Circo-Família: “[...] como toda criança que nascia no circo, começou a trabalhar bem cedo. Aos sete anos iniciou sua carreira como contorcionista e realizava com seu irmão Anchises um número de bicicleta” (SILVA, 2009) . A trajetória circense de Piolin tem raízes na decisão de seu pai, que, por volta dos 15 anos, fugiu com um circo que passava por Resende, Rio de Janeiro. Duas décadas depois, durante uma das viagens do circo, Galdino conheceu sua esposa, Coutil de Farnese, em Uberaba, Minas Gerais. Com experiência consolidada dentro do meio circense, tornou-se palhaço e empresário, fundando seu próprio circo. Ele teve três filhos: Anchises, Raul e Abelardo (Piolin), todos criados dentro do ambiente do circo. Seu primeiro pavilhão foi o Circo Americano, onde Piolin deu seus primeiros passos na arte que o consagraria.

Após algum tempo, Galdino tornou-se empresário do Circo Queirolo em 1917. O circo tinha como destaque o palhaço Chicharrão, que, por questões familiares, teve que deixar o grupo em 1923. Foi nesse momento que Abelardo entrou para assumir o seu lugar, tornando-se palhaço e alcançando enorme sucesso. Seu nome artístico, Piolín, foi dado por um trabalhador de origem espanhola:

Daí em diante a história do circo ganhou uma personagem que se tornou ícone da arte brasileira. Segundo seu relato, um trabalhador do circo de origem espanhola, notando que as pernas de Abelardo eram muito finas, chamava-o de piolin, que em castelhano significa barbante fino. Ainda que no começo quisesse se zangar, acabou achando graça e manteve o apelido e Piolin ficou (SILVA, 2009).

Com grande êxito, a carreira de Abelardo Pinto atingiu seu ápice a partir de 1925, quando se tornou uma figura reconhecida e admirada no mundo artístico. Seu talento e carisma o levaram a ser aclamado por grandes personalidades da época, no Brasil. Essa fase foi marcada por uma série de homenagens, consolidando-o como um dos principais nomes do circo e da arte de fazer rir, sendo amplamente reconhecido pelo impacto que causou no público e pela sua habilidade em inovar dentro do circo tradicional:

Em 1929, os modernistas homenagearam Piolin com um almoço que chamaram de “festim antropofágico”. Oswald de Andrade também era frequentador do circo e escreveu para ele sua grande peça *O Rei da Vela*. “Oswald cogitava dar ao palhaço Piolim o papel cômico do protagonista, discutindo com ele detalhes e passagens da peça”<sup>28</sup>. Na realidade, o texto só foi encenado pela primeira vez em 1967, pelo grupo Oficina, com direção

de José Celso Martinez Corrêa, e a montagem se tornou um marco na história do teatro brasileiro, sendo considerada a inauguração do tropicalismo em nossos palcos (CASTRO, 2017, p. 113).

Piolín trabalhou na TV Tupi no período de 1951 a 1952, onde apresentava o programa “Cirquinho do Piolinha”. Nesse mesmo período, também atuou no filme “Tico no Fubá”. Viajou pelo Brasil com sua turnê e, logo depois, retornou a São Paulo. Mesmo com o advento da televisão, o circo continuava a se expandir pelo mundo afora. Contudo, é fato afirmar que a televisão, de alguma forma, alterou as estruturas do circo, forçando-o a passar por um processo de desconstrução (Pântano, 2007).

Por quase 30 anos, Piolín manteve seu circo montado no Largo do Paissandu, um dos pontos mais tradicionais de São Paulo, e, mais tarde, mudou-se para a Avenida General Olímpio Galvão. Em 1961, surgiram alegações de que ali seria construído um hospital, o que levou ao despejo do circo. No entanto, mesmo com o anúncio do projeto, o local permaneceu desocupado por mais de 20 anos. Esse desinteresse do poder público em relação ao circo fez com que Piolín se tornasse um símbolo de resistência no meio artístico e cultural, representando a perseverança diante da falta de apoio: “O artista permaneceu descontente com a situação do circo que estava desamparada pelo Estado e desclassificado pelas entidades de classe” (SILVA, 2009).

Em 1972, em uma demonstração de respeito e reconhecimento ao legado de Piolín, o Dia Nacional do Circo foi oficialmente estabelecido no Brasil, sendo celebrado em 27 de março, data que marcava o aniversário de nascimento do palhaço. Essa data foi escolhida como forma de homenagear Piolín e sua imensa contribuição à arte circense, tornando-se um símbolo do esforço, dedicação e resistência do circo frente aos desafios ao longo dos anos. A instituição desse dia não apenas reconheceu a importância de Piolín na história do circo, mas também serviu para destacar a relevância cultural do circo brasileiro no contexto artístico nacional.

No dia 4 de setembro de 1973, Abelardo Pinto, mais conhecido como o palhaço Piolín, faleceu vítima de insuficiência cardíaca. Sua morte marcou o fim de uma era para o circo brasileiro, pois ele era um dos maiores nomes da arte circense nacional e um símbolo da resistência do circo no Brasil. Além disso, representou a frustração de um sonho que ele nutria há anos: a criação de uma escola de circo. Piolín sempre afirmou que o circo precisaria de uma instituição dedicada à formação

de novos artistas, pois acreditava que o enfraquecimento da arte circense no Brasil estava diretamente ligado à falta de uma estrutura formal de ensino. Ele defendia que, com uma escola, seria possível preservar o saber acumulado pelos artistas mais experientes, garantindo a continuidade da tradição circense.

Infelizmente, Piolín não viu esse sonho se concretizar em vida. No entanto, após sua morte, em 1976, foi fundada a Academia Piolín de Artes Circenses, a primeira escola de circo no Brasil. No início, a Academia Piolín de Artes Circenses funcionava debaixo das arquibancadas do Estádio do Parque Carimbou. Após algum tempo, a escola foi transferida para Anhembi, onde hoje se encontra o Sambódromo. Essa instituição, que homenageava o nome do grande palhaço, buscava justamente cumprir a missão que Piolín defendia: formar novos artistas e fortalecer a arte circense no país:

Em 1976 foi fundada a Associação Piolin de Artes Circenses, na extinta Casa do Ator, ambas sob coordenação de Francisco Collman. Nesta mesma época, na Secretaria do Estado da Cultura, havia uma Comissão de Circo e junto com a Associação, fundaram a Academia Piolin de Artes Circenses. Três anos após sua morte, uma homenagem justa aos seus trabalhos e militância. Mas, infelizmente, a escola que levou seu nome teve por parte dos gestores públicos quase que a mesma relação de quando seu circo foi despejado em 1961. Não houve políticas públicas sérias voltadas para a melhoria da estruturação da escola, no seu funcionamento ou financiamento, ao contrário, a escola teve seu fim em 1983 e a parada no seu funcionamento se justifica pelo descaso da Secretaria da Cultura, que deixou de pagar os professores regularmente, não prestou a devida manutenção à lona e aos aparelhos da escola (SILVA, 2009).

Mesmo enfrentando diversos desafios e obstáculos ao longo de seu funcionamento, a escola conseguiu comprovar que existia, sim, a possibilidade de formar novos artistas, mesmo entre aqueles que não pertenciam ao tradicional contexto das famílias circenses ou não tinham ligação direta com o circo de lona. A Academia Piolín representou um passo importante para a democratização do saber circense, permitindo que pessoas de diferentes origens e experiências tivessem a chance de se inserir nesse universo artístico, garantindo a continuidade da arte do circo para as futuras gerações, mesmo diante das dificuldades enfrentadas ao longo do caminho.

Durante as décadas de 1970 e 1980, o Brasil vivia um período marcado por um regime militar e um grande movimento de transformações culturais. O país passava por um processo de modernização, mas ao mesmo tempo ainda enfrentava

um contexto de censura e repressão. Nesse período, o circo, que tradicionalmente era uma forma popular de entretenimento, estava começando a perder espaço para outras manifestações culturais mais comerciais: “Para dificultar ainda mais a situação, a concorrência com outras formas de entretenimento, como a televisão e os eventos esportivos, deixou muitos circos à beira do obsoleto” (KRONBAUER, 2019, p. 108). Com isso, muitas famílias circenses começaram a enfraquecer, e a forma tradicional de aprender o ofício estava se tornando cada vez mais difícil de sustentar.

O regime militar, por outro lado, tinha um interesse crescente em promover uma cultura nacional que fosse associada ao Brasil e à sua identidade cultural. Nesse contexto, o governo começou a buscar maneiras de profissionalizar e preservar as tradições culturais, ao mesmo tempo em que incentivava novas formas de expressão artística. A ideia de criar uma instituição formal de ensino voltada para o circo surgiu como uma tentativa de modernizar essa arte, tornando-a mais reconhecida como uma expressão artística legítima e organizada, digna de um processo educacional sistematizado (NOGUEIRA, 2024, p. 38).

Sendo assim, é importante frisar que a Escola Nacional de Circo foi criada ainda em um período de ditadura militar e o circo, por percorrer todo o território nacional, era um importante e poderoso veículo de difusão de ideias e ideais. Desse modo, apoiar a formação de novos artistas, oferecer terrenos para a montagem de circos e fomentar o crescimento e ressurgimento dessa arte, para o Estado, não só era um investimento na cultura, mas também um investimento no intuito de implantar uma política de cultura para a manutenção de um pensamento nacionalista, como era característica do cenário e do momento histórico daquele período.

É importante ressaltar que, inicialmente, a escola foi formalmente reconhecida dentro do projeto Circo Nacional, sendo inaugurada sob o nome de Escola Nacional de Circo. Porém, com o tempo, passou a ser denominada Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, em honra a um dos seus principais fundadores e idealizadores. Luiz Franco Olimecha, foi uma figura importante da classe circense, destacando-se como trapezista e presidente do sindicato dos artistas. Sua dedicação foi fundamental para a criação da Escola Nacional de Circo (NOGUEIRA, 2024).

Sua inauguração foi em 1982. A Funarte já era responsável por diversas iniciativas de apoio e fomento cultural no Brasil, e a criação da Escola Nacional de Circo foi parte desse movimento. A escola seria um espaço de formação técnica e

artística, que permitiria àqueles que desejavam seguir carreira no circo uma educação formalizada, algo inédito na história da arte circense no Brasil. A proposta foi idealizada dentro de um movimento de valorização das artes populares e de uma tentativa de recuperação e valorização do circo, que ainda era visto principalmente como entretenimento popular, mas não como uma arte reconhecida no campo da educação formal: “O processo de aprendizagem que acontecia “sob a lona”, no contexto familiar, passaria agora a ser realizado em uma escola formalizada” (CORREIA, 2023, p. 13).

A escola tinha como objetivo tanto a preservação das tradições circenses quanto a inovação no formato de ensino dessa arte, incluindo a introdução de novos conceitos pedagógicos e técnicas contemporâneas. A iniciativa pioneira Funarte foi responsável pela implementação, com o apoio de artistas circenses renomados que contribuíram para o desenho do currículo e para a organização da escola. A escola foi oficialmente inaugurada no Rio de Janeiro, em uma época em que a cidade ainda era um dos maiores centros culturais do Brasil, além de ser um ponto de referência para o circo em nível nacional. A criação da Escola Nacional de Circo foi um processo que envolveu estudos, debates e planejamentos envolvendo profissionais de circo e instituições culturais:

[...] que fossem consultados outros agentes da sociedade; que a escola fosse gratuita e atendesse ao que se propõe; que o corpo docente fosse composto por profissionais qualificados e uma pessoa especializada para cuidar da segurança dos alunos; que o currículum contemplasse, além das questões específicas, conteúdos como História das Artes Cênicas e do Circo; e que se garantisse a qualidade do trabalho e a seriedade na condução da escola, para que sua experiência pudesse ser irradiada para outros estados (KRONBAUER, 2019, p. 117).

A criação da Escola Nacional de Circo foi, portanto, uma solução estratégica para resolver uma preocupação crescente entre os circenses, que enfrentavam a escassez de artistas profissionais brasileiros. Naquele período, muitos descendentes de famílias circenses estavam se distanciando da arte, ao mesmo tempo, o Brasil se via dependente de artistas estrangeiros para espetáculos circenses, mas essa prática estava se tornando economicamente inviável devido ao alto custo de contratação de profissionais pagos em dólar. Assim, a escola surgiu como uma resposta a essa necessidade de formar artistas nacionais capacitados, que pudessem garantir a continuidade e a qualidade do circo brasileiro, sem

depender da contratação de artistas estrangeiros:

[...] artistas estrangeiros ambulantes apenas realizavam seus números durante o período de contrato e depois deixavam o Brasil sem contribuir de forma efetiva para a qualificação dos artistas locais e para a continuidade do circo brasileiro. Assim, seria necessário apostar na formação de profissionais qualificados no Brasil e, principalmente, fora do circo familiar (NOGUEIRA, 2024, p. 47).

Nos primeiros anos de funcionamento da Escola Nacional de Circo, a estrutura era simples, e as aulas eram focadas nas técnicas básicas do circo, mas com uma abordagem sistematizada e pedagógica. O objetivo da escola era garantir que os alunos tivessem uma formação completa, que fosse capaz de prepará-los tanto para as apresentações no picadeiro quanto para o trabalho de ensino e produção artística.

Em maio de 1982, teve início a primeira turma do curso de Iniciação às Artes e Circo. Conforme os registros de matrícula, 168 alunos ingressaram no programa naquele ano, vindos de diferentes contextos sociais e profissionais. Entre eles, havia filhos de comerciantes, advogados, professores, bancários, enfermeiros, artistas, militares, carpinteiros e trabalhadores de diversas áreas. A maioria dos estudantes residia nas proximidades da escola, enquanto apenas sete eram descendentes de famílias circenses. No ano seguinte, o número de alunos aumentou com a chegada de novas crianças, ampliando ainda mais a diversidade no curso. Embora os dados exatos sobre o número de estudantes do segundo ano sejam controversos, fontes da época indicam que cerca de 60 alunos participaram ativamente das atividades nos primeiros dois anos do curso de Iniciação. Desses, 45 se formaram em agosto de 1984, e 35 seguiram para a etapa profissionalizante, com início previsto para maio de 1986 (KRONBAUER, 2019).

Na Escola Nacional de Circo, o corpo docente era composto majoritariamente por homens, com exceção de duas mulheres entre os nove professores contratados. Muitos desses educadores vinham de famílias tradicionais de circo, trazendo com eles uma vasta experiência e um forte vínculo com as práticas circenses:

[...] todos de origem circense tinham mais de 30 anos de “estrada” na tradição de famílias circenses, e traziam para a instituição federal suas ricas experiências de ensino e aprendizagem, que lhes foram transmitidas através de gerações, de forma oral, ritual e informal na vida do circo. Muitos professores, sem nenhuma formação acadêmica, foram reconhecidos como

maestros da arte do circo e puderam compartilhar suas experiências de arte e de vida com os alunos e desenvolver suas pedagogias a partir das vivências das suas próprias histórias (NOGUEIRA, 2024, p. 48).

A presença desses professores, com forte vínculo com o circo tradicional, foi fundamental para reforçar o caráter tradicional da Escola Nacional do Circo. Essa influência contribuiu de forma significativa para a formação da primeira geração de alunos, assegurando a continuidade dos saberes e práticas circenses que faziam parte da tradição familiar. A presença desses professores vindos diretamente do meio circense reforçou o caráter tradicional e autêntico do ensino oferecido na instituição.

Ao longo dos anos, a Escola Nacional de Circo se consolidou como a principal instituição de formação de artistas circenses no Brasil. Além de sua importância para o desenvolvimento da técnica circense, a escola também passou a ser vista como um centro de pesquisa e inovação nas artes do circo. Ela passou a influenciar a produção cultural brasileira, especialmente no que diz respeito à realização de novos espetáculos e à renovação do formato tradicional de apresentações circenses.

A criação da Escola Nacional de Circo também teve um impacto significativo na forma como o circo passou a ser visto pela sociedade brasileira. Com a formalização do ensino e a valorização das artes circenses, o circo ganhou mais respeito e reconhecimento como uma verdadeira forma de arte. Com o passar do tempo, o circo foi se tornando uma presença constante no circuito cultural do Brasil, realizando apresentações em teatros, escolas e eventos culturais, e se integrando cada vez mais aos grandes festivais culturais do país.

Dando continuidade à trajetória da Escola Nacional de Circo, que consolidou o ensino circense formal no Brasil, surge uma importante iniciativa na região Nordeste: a Escola Picolino de Circo. Fundada em Salvador, Bahia, a Picolino se tornou a primeira escola de circo do Norte-Nordeste e a terceira do país, assumindo um papel fundamental na expansão e no fortalecimento da arte circense fora do eixo Sul-Sudeste. Desde sua criação, destacou-se como referência no campo do circo social<sup>9</sup>, promovendo a inclusão e a democratização do acesso à formação artística.

---

<sup>9</sup> Prática circense voltada à inclusão e ao desenvolvimento social, em que crianças, jovens ou comunidades em situação de vulnerabilidade participam de atividades circenses como forma de educação, cidadania e expressão artística.

A origem da Escola Picolino remonta a um trabalho artístico desenvolvido por um coletivo de artistas circenses vinculados ao grupo Tapete Mágico. Esse grupo teve sua fundação na cidade de São Paulo, em 1980, e era composto por artistas formados na primeira escola de circo do Brasil. Inicialmente, sua atuação se concentrava em intervenções culturais e apresentações itinerantes, utilizando um palco portátil, chamado de “carroça”:

Os espaços escolhidos para apresentar os espetáculos foram primeiramente áreas verdes, praças e ruas, passando em seguida a apresentar espetáculos em qualquer outro lugar onde fosse possível propor a realização de animação cultural, atuando até em shoppings e em empresas (GALLO, 2018, p. 63).

Com o desenvolvimento dessas apresentações, os integrantes do grupo começaram a notar um crescente interesse do público não apenas em assistir, mas também em experimentar as práticas circenses. Diante dessa demanda espontânea, o grupo passou a oferecer aulas livres antes e depois dos espetáculos, ensinando técnicas circenses básicas para aqueles que desejavam participar ativamente da experiência. Esse movimento foi essencial para a concepção de um espaço voltado à formação circense estruturada, o que mais tarde resultaria na criação da Escola Picolino.

O Grupo Tapete Mágico, em sua jornada pelo Brasil, se apresentou em Salvador em 1984. Durante essas apresentações, algo curioso começou a acontecer: as crianças, encantadas pelas técnicas circenses, demonstraram um grande interesse em brincar, experimentar os equipamentos e sentir-se artistas de circo. Esse envolvimento espontâneo do público, principalmente nas atividades realizadas antes e depois dos espetáculos, foi aos poucos se transformando em oficinas mais estruturadas, focadas especialmente no público infantil.

Foi a partir dessa experiência, e da percepção de dois membros do grupo, Anselmo Serra e Verônica Tamao, que surgiu a ideia de criar uma escola de circo (GALLO, 2018). O objetivo era que, além de ampliar o ensino das técnicas circenses, a escola oferecesse novas possibilidades de trabalho e permanência para os artistas locais em Salvador. Esse projeto começou a ganhar forma em 1984, quando as oficinas demonstraram o impacto positivo e a crescente demanda por um espaço formal de aprendizado, culminando na fundação da Escola Picolino de Artes do Circo em setembro de 1985.

Nos primeiros anos de funcionamento da Escola Picolino, os alunos precisavam pagar para participar das atividades. Porém, o foco do trabalho ainda estava longe de ser uma formação profissional. A proposta inicial era mais voltada para a experimentação lúdica, permitindo que as crianças se envolvessem de maneira espontânea com o universo circense. Mesmo com esse caráter mais livre, o número de participantes cresceu rapidamente, e a escola já atendia mais de 150 crianças em um curto espaço de tempo.

Logo, a escola começou a se expandir para além do ensino das práticas circenses. Com um trabalho amplo, ela abordava quatro áreas distintas, todas conectadas ao circo, mas com enfoques variados. Havia o ensino das habilidades circenses, a pesquisa para preservar a memória da arte, a construção de aparelhos necessários para os espetáculos e, claro, a realização de produções artísticas com apresentações abertas à comunidade.

A Escola Picolino começou a expandir suas atividades em 1989, começaram a se organizar parcerias com os juizados de menores:

[...] permitindo o atendimento a crianças e adolescentes que haviam sidos presos ou que estavam em liberdade vigiada. A primeira turma constituiu-se de dez crianças as quais, por estarem cumprido pena, deveriam se apresentar regularmente ao Juizado de Menores. Nessa primeira experiência, surgiu a possibilidade de educá-las por um ano, tendo sido constatadas grandes melhorias no seu comportamento. Acreditando que era a prática circense que trazia benefícios físicos, psicológicos e sociais, a Escola Picolino passou então a buscar novas parcerias e a oferecer cursos de técnicas circenses integrados a um conjunto de atividades complementares (GALLO, 2018, p. 65-66).

Esse movimento representou um avanço no compromisso da escola com a inclusão social, oferecendo novas oportunidades para jovens em situações vulneráveis por meio da arte circense e da educação. Isso beneficia a transformação pessoal e social desses jovens, proporcionando um espaço de expressão e aprendizado e promovendo a reintegração social.

A escola começou a estabelecer convênios e parcerias, expandindo suas experiências. Os projetos sociais desenvolvidos na escola eram geralmente firmados por meio desses convênios, com prazos determinados, que normalmente duravam cerca de seis meses. Esse tempo curto dificultava a avaliação dos resultados de forma mais concreta, já que não era possível observar transformações significativas em um período tão curto. Contudo, no ano seguinte, em 1990, a escola iniciou um

processo de sistematização no atendimento social, com projetos de longa duração, o que permitiu otimizar os recursos e alcançar resultados mais efetivos. O primeiro passo dessa nova abordagem foi uma parceria com o Projeto Axé, que visava atender jovens em situação de vulnerabilidade social, oriundos de contextos de rua, com situações familiares complicadas e de pobreza (GALLO, 2018). Esses jovens, geralmente de bairros periféricos, começaram a integrar o trabalho da escola, e essa atuação se intensificou em 1991, aprofundando a transformação social que a escola buscava promover.

Mesmo após a parceria com o Projeto Axé, muitas das crianças atendidas optaram por continuar na Escola Picolino. Essa continuidade gerou um ciclo de formação e aprendizado, no qual ex-alunos do projeto se tornaram parte da companhia profissional da escola. Com o tempo, esses ex-alunos se transformaram em educadores, artistas circenses, diretores e instrutores, compartilhando com a nova geração de jovens e crianças, que também vêm de situações periféricas, os conhecimentos adquiridos durante o tempo que passaram na escola. Muitos desses educadores continuam a atuar como autônomos, seja dentro da própria escola ou em outros projetos que buscam promover a arte circense e a inclusão social:

A Escola Picolino chegou a atender mais de 430 crianças, adolescentes e jovens que fazem parte de um grupo representativo da sociedade baiana contemporânea: a maior parte oriunda das camadas populares e uma minoria, da classe média.

Ao longo dos anos, a Escola adquiriu crescente importância no âmbito do circo contemporâneo brasileiro e se tornou uma referência, uma vez que também faz parte da Associação Brasileira das Escolas de Circo – ABEC e todas as escolas de circo e os Projetos de Circo Social presentes na Bahia<sup>10</sup> têm hoje ligação direta com a Escola Picolino. Desde 2005, a Escola faz parte da Rede Circo do Mundo-Brasil, continuando o trabalho social e incrementando oficialmente o fenômeno do Circo Social (GALLO, 2018, p. 68).

Esse trabalho tem sido fundamental para promover uma transformação social e garantir novas oportunidades para esses jovens, através da arte, educação e profissionalização, pois reflete a diversidade da sociedade baiana, ampliando o acesso e a inclusão social, e isso evidencia o impacto da escola ao abrir portas para jovens de diferentes contextos sociais.

A Escola Picolino foi fundamental para a evolução da identidade de artistas circenses, incluindo os palhaços, ao oferecer aos jovens diversas técnicas essenciais, como a palhaçaria, que ajudaram no processo de criação e construção

da figura do palhaço. Ao explorar a comicidade, o improviso e a interação com o público, a escola proporcionou um espaço onde os jovens puderam experimentar e desenvolver suas habilidades artísticas de forma criativa. Esse ambiente foi essencial para o processo de formação e identidade do palhaço, ajudando a criar uma base sólida para a atuação de artistas que, mais tarde, se envolveriam com a palhaçaria urbana e as manifestações artísticas nas ruas.

Com o surgimento dessas escolas de circo, a figura do palhaço começou a se mover para fora da lona e a ocupar outros espaços da arte e da sociedade. O ensino passou a organizar e registrar saberes que antes eram transmitidos apenas pela convivência entre artistas e famílias circenses. Esse processo ajudou o palhaço a ganhar novas formas e sentidos, aproximando-o do teatro, da dança e das ações sociais. Aos poucos, ele passou a estar presente em outros ambientes, ampliando seu campo de atuação e reforçando sua força como símbolo de riso e resiliência. As escolas de circo, ao abrirem suas portas para novas pessoas e novas experiências, criaram um ambiente em que a arte da palhaçaria pôde ser repensada e vivenciada de outras maneiras. Assim, o palhaço deixou de ser apenas uma herança de família e tornou-se também uma possibilidade de formação artística e de profissão, alcançando diferentes contextos e públicos.

Essa passagem do saber tradicional para o ensino técnico trouxe tensões importantes para o mundo circense. As escolas introduziram uma lógica de aprendizado mais sistematizada, com métodos, avaliações e técnicas definidas, o que se diferenciava bastante da forma como o conhecimento era passado dentro dos circos. O aprendizado familiar, construído pela prática e pela convivência, começou a dividir espaço com uma nova forma de ensino, que buscava teorizar aquilo que antes era vivido no cotidiano do picadeiro. Muitos artistas sentiram o risco de perder o chamado “saber da lona”, aquele conhecimento vivido, transmitido oralmente.

Ainda assim, a presença das escolas também provocou encontros entre gerações, criando pontes entre o saber empírico e o saber acadêmico. Essa tensão, embora cause debates, é também um espaço de criação, pois obriga o circo a se repensar constantemente e a reconhecer a importância tanto da tradição quanto da renovação. O aparecimento dessas escolas também aconteceu em um momento de crise para o circo tradicional. A chegada da televisão, do cinema e de novas formas de entretenimento fez com que o público das lonas diminuísse, levando muitas

famílias a abandonar o ofício. Diante desse cenário, as escolas se tornaram espaços de resistência e continuidade, ajudando o circo a se reinventar. Elas criaram novas possibilidades de formação, abriram caminhos para políticas culturais e contribuíram para que a arte circense fosse reconhecida como parte importante da cultura brasileira.

Além disso, as escolas passaram a funcionar como locais de experimentação, onde se discutem linguagens, se compartilham experiências e se testam novas formas de expressar o riso. Com isso, a própria noção de “ser palhaço” se ampliou, incorporando diferentes trajetórias e modos de fazer. As escolas de circo tiveram um papel fundamental nesse movimento de renovação, pois ajudaram a manter viva a tradição ao mesmo tempo em que estimularam a busca por novas expressões. O palhaço passou a ser estudado, analisado e recriado, revelando que sua força não depende apenas do espaço físico do circo, mas da relação com o público e da capacidade de provocar o riso e a reflexão. Essa expansão reafirma o valor do palhaço como um patrimônio vivo da cultura, que se adapta e se reinventa, mantendo o caráter lúdico e alegre da prática circense.

## CAPÍTULO 2

### **PALHAÇOS SEM LONA: CAMINHOS E ECOS NAS RUAS E PRAÇAS DAS CIDADES**

O teatro de rua no Brasil tem uma trajetória marcada por criatividade, resistência e experimentação. Desde cedo, artistas perceberam que os espaços públicos poderiam se tornar palcos, permitindo que a arte chegassem diretamente às pessoas, sem barreiras formais ou intermediários. Diferente do teatro realizado em espaços formais, ele se constrói em diálogo com a cidade, com seus habitantes, sons e movimentos, tornando cada apresentação única e específica para cada lugar.

A partir da década de 1960, muitos grupos passaram a ocupar as ruas como uma forma de protesto e conscientização social, levando mensagens importantes para um público que não tinha acesso às salas de teatro: “É importante remarcar estas influências porque foi nas décadas de 1960 e 1970 que se abriram os caminhos para a consolidação do teatro de rua atual” (CARREIRA, 2005, p. 22). Esses momentos mostraram que o espaço urbano podia ser um terreno fértil para a arte,

capaz de provocar reflexão e mobilização, mesmo em contextos de censura e repressão. Ao mesmo tempo, o teatro de rua se aproximava da cultura popular, incorporando elementos de festas, tradições e expressões comunitárias, como músicas, danças e celebrações, tornando-se uma forma de arte que dialoga com o cotidiano das pessoas.

A rua é um espaço cheio de vida e de possibilidades. Não é só um lugar físico, mas um ponto de encontro de histórias, trajetórias e acontecimentos que se cruzam o tempo todo. É nela que o dia a dia acontece, com pessoas passando, conversas surgindo, sons, movimentos e rotinas que se misturam. Trabalhar na rua é perceber essa diversidade e pensar a arte junto com a cidade, entendendo que cada lugar tem suas próprias características e que tudo isso pode influenciar a experiência artística. A rua não é apenas um cenário: ela participa do que acontece ali, transformando cada apresentação em algo único. Nesse espaço aberto, o palhaço sem lona encontra possibilidades de se mostrar, brincar, provocar e se conectar com quem passa. Diferentemente dos espaços fechados, a rua oferece maior flexibilidade e imprevisibilidade. contudo, essa flexibilidade não deve ser confundida com ausência de limites, pois a atuação em espaços públicos, em alguns contextos, envolve questões institucionais e legais, uma vez que determinados territórios podem exigir autorizações ou o aval de órgãos competentes para sua ocupação.

A atuação em espaços públicos também carrega um sentido político, mesmo quando não há intenção direta de fazer militância. Estar na rua é, por si só, um gesto de ocupação. É marcar presença em lugares que, muitas vezes, são negados à arte e à cultura. É oferecer algo em meio à rotina, propor uma pausa, uma provocação ou uma escuta. Isso demanda preparo, mas também disponibilidade para lidar com o inesperado, que pode ser tanto uma reação entusiasmada quanto uma rejeição.

Ao observar o crescimento dessas práticas nas últimas décadas, é possível perceber que não se trata apenas de uma alternativa econômica ou de um estilo de vida. Muitos artistas escolhem a rua por entenderem que ali há um terreno fértil para uma arte viva, acessível e em constante renovação. Embora teatros fechados também exijam atenção, escuta e presença corporal, a rua apresenta desafios únicos e imprevisíveis. Ela exige um corpo atento, um olhar disponível e uma escuta aguçada. E é a partir dessa relação com o espaço público que novas linguagens, estéticas e formas de relação com o outro vêm sendo construídas.

## 2.1 Entre ruas e olhares: corpo e cena na cidade.

A rua sempre foi palco. Antes mesmo de existirem teatros com cadeiras marcadas, luz cênica ou cortinas que se abrem, já havia corpos contando histórias nas praças, nos mercados, nas esquinas. Desde os tempos mais antigos, quando artistas viajavam de cidade em cidade com suas narrativas e instrumentos, passando o chapéu no final, o espaço público serviu como terreno fértil para o encontro entre quem tem algo a dizer e quem, por acaso ou escolha, decide parar para escutar.

Fazer teatro/circo na rua não é só mudar o cenário. É mudar a lógica da relação. A rua não espera, não avisa, não protege. Ela exige presença, atenção e escuta. Quem atua na rua aprende a lidar com o inesperado: o cachorro que atravessa a cena, o ônibus que buzina no meio de uma fala, o morador que resolve interferir com um comentário, uma piada ou um gesto. Tudo isso vira material cênico. Tudo pode se tornar parte da narrativa. A arte que acontece na rua se alimenta do real, da vida que pulsa ao redor.

Diferente do teatro feito entre quatro paredes, onde o público senta e espera que algo aconteça diante de si, o teatro de rua convida, às vezes até provoca as pessoas a fazerem parte do acontecimento. Quem passa pode parar. Quem parou pode ir embora a qualquer momento. E é aí que mora a força dessa linguagem: ela é livre, direta, aberta ao risco. Não há garantias de silêncio, de aplauso ou de compreensão imediata. O que existe é o aqui e agora do encontro, e isso é o que diferencia das artes cênicas em espaços fechados:

[...] que se basearia na necessidade que o público teria do espetáculo de rua. Essa necessidade existiria porque o teatro, transformado em uma arte de elite, teria se distanciado de seu âmbito natural, e consequentemente, seria necessário articular um discurso teatral alternativo. O teatro de rua representaria nesse esquema um teatro de volta as origens (CARREIRA, 2005, p.25).

Ao ocupar praças, feiras, calçadas e esquinas, ele rompe com barreiras físicas, simbólicas e também econômicas, que muitas vezes afastam parte da população dos teatros convencionais. Sem bilheteria, sem as regras e formalidades das salas de teatro, essa arte de rua chega até onde o povo está, e por isso torna-se um encontro mais democrático. O teatro realizado dentro de um edifício tradicional funciona com regras próprias, previamente estabelecidas, que definem a organização

do espaço e tempo. Essas condições acabam moldando que tipos de obras e artistas conseguem se apresentar, criando uma espécie de seleção implícita. O espaço interno favorece linguagens mais formais e um público específico, em geral acostumado a códigos clássicos ou eruditos, enquanto restringe a diversidade de práticas e espectadores.

[...] Outra questão sobre o edifício teatral é que este, institucionalizado, não comporta todas as expressões artísticas que o buscam como espaço, por um lado, pelo fato de que o número de edifícios teatrais é menor que a produção teatral; por outro, há ainda os custos de ocupação deste espaço que, além de aluguel, inclui, também, outros tipos de taxas, onerando sua utilização. Tal fato cria uma seletividade normatizada, o que resultará em uma cruel divisão de valorização, por meio de um discurso esteticista, entre o que está dentro (cultura erudita e clássica) e o que está fora do edifício teatral (cultura inulta e popular). Assim, podemos acompanhar as transformações dos diferentes espaços de representação teatral concomitante às transformações socioespaciais pelas quais passavam as relações políticas e socioeconômicas da vida em sociedade (CABRAL, 2018, p.67).

Essa proximidade possibilita que pessoas de diferentes idades, classes e trajetórias tenham contato com a arte, mesmo que nunca tenham entrado em um teatro. Nisso, a rua se torna um palco expandido, onde o público não é convidado apenas a assistir, mas a participar com olhares, comentários, movimentos e até interrupções. Cada espetáculo acontece de forma única, porque depende do entorno, da circulação da cidade e das reações espontâneas de quem passa. Essa abertura amplia a possibilidade de diálogo entre artistas e comunidade, reafirmando o teatro como prática viva, popular e coletiva, que resiste e se reinventa justamente pela sua capacidade de pertencer a todos. Dessa forma, a presença do teatro de rua ganha ainda mais sentido, pois reflete a capacidade da arte de se inserir no cotidiano, estabelecer conexões e fortalecer a comunidade.

A seguir, apresentamos uma comparação entre o artista de picadeiro e o artista de rua. A tabela evidencia diferenças e particularidades de cada prática, considerando espaço, interação com o público, infraestrutura e estratégias criativas.

Tabela 1

Aspecto	Picadeiro	Rua
Espaço de atuação	Palco tradicional, geralmente coberto e delimitado; iluminação e som estruturados.	Praças, ruas, mercados e esquinas; aberto, improvisado, sujeito a interferências externas.

Interação com o público	Expectativa de atenção do público sentado; aplausos e respostas previsíveis.	Público livre para entrar e sair; interação direta, participação e surpresa constante.
Infraestrutura	Estrutura de palco, luz, som, bilheteria; regras formais.	Sem bilheteria, sem regras rígidas; improvisação e adaptação à cidade.
Desafios e criatividade	Mantém tradição, técnicas ensaiadas; menos improviso.	Necessidade de improviso constante; atenção ao imprevisível, adaptação a contexto urbano.

Fonte: Elaborada pelo autor, 2025

Essa tabela evidencia como o ambiente de atuação e a relação com o público influenciam as estratégias e práticas do artista. Enquanto o picadeiro oferece maior controle e estrutura, o artista de rua desenvolve habilidades de improvisação, adaptabilidade e interação direta com diferentes públicos. Ambas as práticas contribuem para a diversidade da palhaçaria e do circo, fortalecendo o campo artístico no Brasil.

Nesse contexto, diversas iniciativas espalhadas pelo país passaram a reivindicar a rua como palco, fortalecendo a prática do teatro em espaços públicos. Com isso, essa forma de expressão se consolidou, ocupando novos locais e aproximando-se de diferentes públicos, demonstrando sua relevância cultural e sua capacidade de transformar a cidade em espaço de criação. Grupos e coletivos de várias regiões trouxeram trajetórias, linguagens e experiências próprias, evidenciando a diversidade e a riqueza dessa prática. A atuação constante na rua reforça a ideia de que o espaço urbano não é apenas um cenário, mas um terreno fértil para criatividade, resistência e diálogo com a comunidade, mantendo viva a tradição de ocupar a cidade com arte e provocação:

O teatro de rua, no Brasil, sempre esteve à margem das concepções estéticas dominantes, sendo considerado, muitas vezes, uma arte menor e sem valor artístico. Mas, nas últimas duas décadas, houve uma retomada do teatro de rua, que passou a ocupar os diferentes espaços da cidade, de forma mais efetiva.

No Brasil, atualmente, em todo o território, existem centenas de coletivos teatrais que reivindicam a rua como palco. Alguns deles já são bastante antigos e se confundem com a história das lutas sociais e políticas, desde o fim do governo ditatorial, a que fizeram frente e resistência. Dentre os grupos de teatro de rua mais antigos do país, podemos destacar o grupo Imbuça (fundado em 1977, na cidade de Aracaju/SE), Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz (fundado em

1978, sediado na cidade de Porto Alegre/RS), e o grupo de teatro de rua Tá na Rua (fundado em 1980, na cidade do Rio de Janeiro/RJ). Todos estes coletivos seguem atuantes até os nossos dias, dividindo a cena teatral na rua com novas organizações artísticas surgidas no século XXI (CABRAL, 2018, p. 22-23).

Essa afirmação evidencia como o teatro de rua, apesar de historicamente marginalizado, tem conquistado espaço e reconhecimento ao longo do tempo. O fato de ter sido considerado uma arte menor revela preconceitos sobre o que é legítimo ou valioso na produção cultural, mas a retomada nas últimas duas décadas mostra que a rua se tornou um lugar estratégico para a afirmação da arte, já que se configura como uma modalidade teatral distinta (TURLE; TRINDADE, 2020). Ocupando diferentes espaços da cidade, o teatro de rua demonstra sua força de resistência e sua capacidade de dialogar com o público de forma direta, flexível e aberta, rompendo hierarquias e trazendo novas formas de fruição e criação artística.

Muitos desses grupos também desenvolveram pedagogias próprias, formas de ensinar e aprender teatro que partem do corpo, da escuta, da convivência, da experiência direta com o espaço urbano. Há uma valorização da vivência, do treino na rua, da relação com o território. O saber se constrói no fazer, no encontro, no erro e na repetição. É nesse campo que surgem também os atravessamentos com a educação, com a saúde, com os movimentos sociais, fazendo com que o teatro de rua não se restrinja ao campo da cultura, mas transborde para outras dimensões da vida coletiva.

E esse tipo de teatro exige uma generosidade radical: oferecer tudo sem a certeza de retorno. E ao mesmo tempo, exige astúcia, atenção, firmeza. Porque o artista que atua na rua está vulnerável, ao tempo, à autoridade, à opinião pública, ao humor da cidade. É um corpo exposto. Mas também é um corpo atento, que desenvolve ferramentas específicas para lidar com o imprevisível. Tudo isso faz parte da linguagem do teatro de rua, que ao longo das décadas, foi se desdobrando em diversas formas e estratégias, sempre em diálogo com o contexto social, político e cultural em que estava inserido:

[...] entendemos o teatro de rua como uma manifestação estética e política em pleno diálogo com a sociedade contemporânea que, para se comunicar com o público da cidade, apropria-se dos mais diferentes espaços, temas e procedimentos estéticos e, por meio do convívio e da experiência, contribui para a produção de sentido e a cidadania (CABRAL, 2018, p. 29).

Houve períodos em que a presença desses artistas foi vista como ameaça<sup>10</sup> pela crítica embutida nos espetáculos, pela mobilização de afetos e ideias que promoviam, e também momentos em que essa arte foi reconhecida como parte fundamental da cultura popular brasileira. Nisso, o teatro de rua é marcado pela diversidade de linguagens e pelo diálogo que se estabelece com a plateia. Nesses espaços, surgem diferentes formas de provocar sentidos e emoções, transitando entre experiências mais imediatas e outras que desafiam a percepção do expectador:

As diferentes manifestações de teatro de rua existentes extrapolam os limites do que seria uma arte popular, pois neste sentido, encontramos espetáculos de rua que vão desde o mais simples teatro de agitação política até propostas de característica claramente experimental (CARREIRA, 2005, p.26).

O espaço público urbano funciona como palco privilegiado para o teatro político, permitindo ao artista questionar normas sociais e políticas e expor questões frequentemente ignoradas pelos meios de comunicação tradicionais. Nesse ambiente, a performance deixa de ser apenas expressão artística e se torna uma ferramenta de denúncia, reflexão e engajamento, conectando o público diretamente com problemas e tensões da sociedade. O teatro de rua político exige que o artista compreenda o contexto social em que atua, identificando temas relevantes e construindo estratégias para tornar suas apresentações efetivas na provocação e no diálogo com o público. A rua se transforma em laboratório de experimentação política, onde o artista testa formas de abordagem, participação e conscientização coletiva, reforçando a dimensão social de seu trabalho.

Historicamente, o teatro político brasileiro encontrou na rua seu principal espaço de ação. Augusto Boal<sup>11</sup> é um exemplo claro disso, ao utilizar técnicas como o Teatro Fórum e o Teatro Invisível para experimentar intervenções urbanas. Essas práticas buscavam criar situações em que o público pudesse refletir sobre injustiças, desigualdades e conflitos, tornando-se parte ativa da experiência e transformando a rua em cenário de aprendizado e ação social:

Uma das grandes contribuições do período para o chamado teatro político

---

<sup>10</sup> Durante as primeiras décadas em que grupos de teatro ocuparam espaços públicos, a presença desses artistas nas ruas foi percebida por parte da crítica e de setores conservadores da sociedade como potencial de desordem ou risco à moral pública.

<sup>11</sup> Dramaturgo e diretor brasileiro (1931-2009), criador do Teatro do Oprimido, movimento que utiliza técnicas teatrais para promover reflexão, conscientização social e participação do público nas experiências teatrais e comunitárias.

brasileiro foi, sem dúvida, a criação do teatro do oprimido, pelo ator, diretor, e dramaturgo Augusto Boal (1931-2009). Fruto das experimentações por ele vivenciadas no Teatro de Arena e no Grupo Opinião, onde ideias de uma nova forma de fazer teatro e de interpretar a cena teatral surgiram aliadas às reflexões e escritos compilados durante seu período de exílio na Argentina (CABRAL, 2018, p. 57).

A citação de Cabral (2018) evidencia como Augusto Boal, por meio do Teatro do Oprimido, utilizou o espaço urbano como campo de experimentação política. A rua, nesse contexto, não é apenas cenário, mas espaço de engajamento social, onde o artista pode provocar reflexão, debate e participação direta do público. As técnicas desenvolvidas por Boal, mostram como o espaço público permite intervenções críticas que desafiam normas sociais, aproximam o teatro da vida cotidiana e tornam visível aquilo que muitas vezes é ignorado pelos meios tradicionais:

São experiências que se sabe como começam mas não como terminam, porque o expectador está livre de suas correntes, e finalmente atua e se converte em protagonista. Porque respondem a necessidades reais do público popular, são sempre praticadas com sucesso e com alegria (BOAL, 2008, p. 216).

O trecho acima, mostra como o expectador deixa de ser passivo e se torna protagonista, respondendo às necessidades reais do público popular. Dessa forma, a rua se consolida como palco político, transformando as intervenções artísticas em instrumentos de conscientização, resistência e mobilização social.

Além de espaço de atuação, a rua funciona como instrumento de formação para o artista, permitindo que ele compreenda a dinâmica social, teste abordagens políticas e perceba o impacto de sua intervenção no público. Assim, o teatro político de rua não apenas ocupa o espaço urbano, mas transforma o artista e a comunidade, consolidando a rua como palco de crítica, resistência e experimentação social no contexto brasileiro.

Mas é justamente nessa borda, nesse território onde as regras não são tão fixas, que o teatro de rua encontra sua potência criadora. Não há coxia, não há luz que apaga para marcar o começo do espetáculo, não há plateia sentada esperando o momento certo de bater palmas. Há o chão da rua, o céu como teto, e a escuta do agora. Há a necessidade de conquistar o público com a presença inteira. De despertar interesse em quem talvez estivesse apenas indo ao mercado, levando uma criança à escola, ou atravessando a praça sem imaginar que ali encontraria poesia.

Outro ponto relevante é que a presença de espectadores ocasionais

enriquece o espetáculo, trazendo surpresa e espontaneidade, elementos que não podem ser totalmente previstos pelos artistas. Ao mesmo tempo, a presença de público convocado garante que haja atenção e engajamento específicos com a proposta artística. Essa combinação entre participação planejada e improvisada reforça o caráter democrático do espaço público como palco, permitindo que o teatro alcance pessoas de diferentes contextos e vivências, transformando a rua em um lugar de circulação de experiências, de encontros e de produção coletiva de sentido.

Esse encontro inesperado faz com o que o público de rua apresente uma dinâmica bastante singular. Parte das pessoas é convocada com antecedência, por meio de divulgação pelos grupos, redes sociais ou outros meios de comunicação, enquanto outras chegam por acaso, simplesmente passando pela praça ou pelo espaço onde a intervenção acontece (CARREIRA, 2005).

Diante da adversidade de formas de acesso ao teatro de rua, especialmente no contexto do início do século XXI, as tecnologias de comunicação têm assumido um papel cada vez mais importante no teatro de rua, não apenas como ferramenta de divulgação, mas como ponte entre artistas e diferentes públicos. Por meio de redes sociais, aplicativos e outros meios digitais, é possível informar sobre apresentações, horários e locais, ampliando a visibilidade da arte a quem ainda não teve a oportunidade de conhecê-la:

Nesse panorama, no início do novo milênio as novas tecnologias exerceram papel fundamental no contexto do Teatro de Rua no Brasil, não só por propiciarem maior facilidade de acesso à informação, mas principalmente por representarem uma possibilidade de intercâmbio cultural à distância entre artistas e grupos brasileiros que não poderiam, em função principalmente das dificuldades geográficas, desfrutar de um mesmo ambiente de interações e realizar trocas de ideias e experiências (TURLE; TRINDADE, 2020, p. 39).

Mais do que divulgar, essas ferramentas permitem que práticas, ideias e experiências circulem entre regiões distantes, criando um diálogo contínuo entre artistas e espectadores. Mesmo aqueles que estão geograficamente afastados podem se inspirar, aprender e até participar de processos criativos, ampliando a presença do teatro de rua e fortalecendo laços culturais que não se limitam ao espaço físico das apresentações. Além disso, a própria configuração da rua influencia a experiência. A plateia não está fixa: as pessoas podem permanecer em pé, sentar, se deslocar, aproximar-se ou se afastar do espetáculo conforme sua curiosidade ou conforto. Essa mobilidade permanente gera uma interação dinâmica, em que o público participa de

maneira ativa e adaptativa, e a cena se constrói em diálogo constante com ele:

O ponto de vista preferencial no qual se localizaria o “expectador ideal” no teatro de rua é múltiplo e, portanto virtual. Por mais que em certos espetáculos se possa fixar um melhor ponto de observação, a verdade é que a incomodidade inerente à representação de rua joga por terra o conceito de espectador ideal. Talvez os primeiros 15 minutos de um espetáculo devam ser vistos desde um lugar específico (o espectador sentado), mas é muito provável que na seguinte meia-hora, o espectador tenha uma necessidade imperativa de ficar em pé para esticar as pernas e descansar suas costas. O público está, então potencialmente condenado a um movimento permanente, ainda quando não está obrigado a se deslocar para seguir a ação dramática (CARREIRA, 2005, p.34).

A diversidade de quem está ali, alguns atraídos pelo convite, outros chegando por acaso, cria uma espécie de tecido coletivo, onde olhares, curiosidades e pequenos encontros se entrelaçam. O espetáculo, então, não se esgota no que os artistas oferecem, mas se completa na atenção, na surpresa e na presença de cada espectador, fazendo da rua um espaço de encontros inesperados e efêmeros e momentâneos.

E nessa movimentação permanente, o tempo e a atenção se diluem. Cada pessoa acompanha de seu ponto, seu ângulo, seu ritmo: cada passo, cada mudança de posição, acrescenta uma camada à experiência. Esse encontro é marcado pela singuralidade de cada situação e pela condição passageira que caracteriza as práticas cênicas realizadas na rua. Ao mesmo tempo, essas características, abre espaços para a criação de experiências únicas, que dificilmente poderiam se repetir da mesma forma em outro contexto. É justamente por se desenvolver nesse ambiente compartilhado e coletivo que o teatro de rua nos conduz diretamente à reflexão sobre o espaço público e suas implicações.

Quando se fala em teatro de rua<sup>12</sup>, a referência ao “espaço público” merece atenção crítica. Nem toda rua, praça ou avenida funciona como um espaço público no sentido pleno da palavra. Muitos locais exigem autorizações, licenças ou cumprem normas municipais que delimitam o uso do espaço. Além disso, fatores sociais e culturais também influenciam quem pode ocupar aquele espaço e de que forma, mostrando que a rua é um ambiente complexo, atravessado por regras, controle e

---

<sup>12</sup> É importante distinguir o teatro de rua do teatro que acontece na rua. Enquanto o teatro de rua se constrói a partir de procedimentos, linguagens e modos de organização pensados especificamente para o espaço público, o teatro que acontece na rua refere-se a grupos ou trabalhos que apenas deslocam sua apresentação para esse ambiente, sem necessariamente estabelecer uma relação direta com as dinâmicas e especificidades do espaço urbano.

circulação diferenciada de pessoas.

Essa perspectiva coloca em questão a ideia de que o teatro de rua simplesmente “acontece na rua” como se ela fosse um espaço neutro e universal. O caráter público desses lugares é condicionado por fatores administrativos, econômicos e simbólicos, o que interfere diretamente na forma como o espetáculo se realiza e como o público se relaciona com ele:

A arte pública não é capaz de se desvincilar das políticas administrativas estatais, pois, tal como outras inúmeras iniciativas de caráter popular, está sujeita às leis e as permissões do Direito que norteiam as relações humanas do plano social.

Essa sujeição vincula, de maneira inevitável, o fazer artístico em sua forma pública a necessidade de conceções por parte do Poder Executivo, e de formalizações, por parte do Poder Legislativo (ARAUJO, 2016, p. 1589-1590).

O autor acima fala que a arte pública depende das leis, permissões e do Estado para acontecer, mostrando que, muitas vezes, iniciativas culturais precisam seguir regras, obter autorizações e se encaixar dentro de estruturas oficiais. Mas, na prática, nem tudo acontece assim. Muitas manifestações artísticas surgem na rua sem pedir licença, improvisando e ocupando o espaço de forma criativa. O teatro de rua, a palhaçaria e outras intervenções performáticas se aproveitam desse “vazio” para criar momentos de encontro, de diversão e de reflexão com o público, fugindo da rigidez burocrática. Essas ações mostram que, mesmo em espaços regulados, há liberdade e possibilidades de improviso; a rua deixa de ser apenas um cenário controlado e se transforma em um lugar vivo, aberto para experiências inesperadas.

O interessante é que essas ocupações espontâneas não apenas desafiam a necessidade de autorização, mas também reafirmam a rua como território de expressão coletiva. A arte, nesse sentido, encontra formas de existir de maneira própria, dialogando com o entorno, com as pessoas que passam, com o barulho da cidade, com os imprevistos. É uma arte que se faz presente de maneira imediata e concreta, sem esperar o aval do poder público, e que muitas vezes consegue tocar mais profundamente quem participa ou assiste.

Essas experiências mostram que o espaço público não é só regulado por leis ou normas, ele também é construído na prática, na vivência e na circulação de pessoas e ideias, pois além das questões burocráticas, há a convivência com outras atividades que acontecem simultaneamente no mesmo espaço. Mas a arte ao se inserir nesse contexto, não exclui essas presenças, mas precisa coexistir com elas,

se adaptando ao ritmo da cidade.

No entanto, mesmo ocupando lugares centrais na vida urbana, o teatro de rua muitas vezes passa despercebido no cotidiano das pessoas. Suas apresentações surgem entre o movimento da cidade, misturam-se às rotinas e aos ruídos urbanos, e nem sempre recebem a atenção que a intensidade do trabalho artístico merece. Essa invisibilidade não é apenas física: ela se manifesta também na percepção simbólica, como se o improviso ou a espontaneidade diminuíssem a importância da prática. A invisibilidade, portanto, não diminui a potência do trabalho; pelo contrário, evidencia a necessidade de olhar com cuidado e reconhecimento para essas práticas.

Ao mesmo tempo, essa invisibilidade cria um campo próprio de ação para o teatro de rua. Ela permite que os artistas explorem relações inesperadas, surpreendam o público e reinventem o cotidiano da cidade, tornando cada intervenção um acontecimento singular. Nesse espaço, o improviso e a adaptação se tornam estratégias de presença e de resistência, revelando a vitalidade e a originalidade da prática.

A arte, assim, permanece viva e em constante transformação, atravessando o espaço público sem se sobrepor às demais atividades, mas dialogando com elas. Assim como o palhaço que ocupa a rua, improvisa, provoca e se conecta com o público, a prática teatral se afirma como uma aposta contínua, capaz de reinventar o cotidiano e tornar cada intervenção uma experiência única e compartilhada, e o teatro de rua permanece vivo na presença que ele desperta no público, convidando todos os envolvidos a participarem de forma ativa e consciente, e as experimentarem novas formas de perceber e interpretar a arte.

## **2.2 Primeiros gestos:** o aprendizado e a prática que dão forma aos primeiros passos.

A trajetória dos artistas da palhaçaria é marcada por processos que envolvem formação, prática, inserção social e construção de linguagem própria. Esses processos não acontecem de forma isolada, mas em diálogo constante com os espaços que os artistas ocupam e com os públicos com os quais se relacionam. No caso da palhaçaria de rua, esse vínculo com o espaço urbano e com as pessoas que circulam por ele se torna ainda mais evidente. O trabalho do palhaço é construído na relação direta, no olho no olho, no improviso, no tempo do outro. Por isso, compreender as vivências desses artistas é fundamental para pensar como a

palhaçaria se configura em contextos específicos.

Nesta parte da pesquisa, apresento as trajetórias de dois artistas cuja atuação está vinculada à rua como espaço cênico e social: Henrique Rosa da Costa, do grupo Fuscirco, da cidade de Fortaleza (CE), e Jean Pessoa, conhecido pelo nome de palhaço Jean Caburé, que atua entre os municípios de Timon (MA) e Teresina (PI). Ambos desenvolvem uma palhaçaria voltada para o encontro com o público, com forte presença nas ruas, praças e espaços públicos das cidades onde vivem e circulam. Suas experiências apontam para caminhos comuns no exercício da palhaçaria de rua, como a construção do riso a partir da escuta, a valorização do cotidiano como matéria cênica, e a adaptação constante às realidades dos territórios onde atuam, além de articular suas falas com reflexões que atravessam temas como corpo, cidade, trabalho artístico e resistência. A análise das trajetórias de Henrique Rosa e Jean Pessoa, possibilita compreender, com mais profundidade, os sentidos que a palhaçaria de rua assume no cenário nordestino atual, bem como os desafios e potências que envolvem essa prática artística.

Para iniciar as discussões sobre as trajetórias desses artistas, é possível observar que ambos compartilham caminhos marcados pela aproximação com o teatro desde cedo e pela construção de uma prática coletiva. Nesse sentido, ao começar sua fala, Jean Caburé (2025) situou sua entrada no campo artístico ainda na juventude, mais especificamente durante o período do ensino médio. Sua relação com as artes cênicas não começou diretamente pela atuação, mas pela escrita dramatúrgica. O artista destacou que sua primeira forma de expressão artística foi a elaboração de textos teatrais pensados para os colegas da escola:

E eu comecei como dramaturgo na verdade. Quando fui pesquisar minha história mesmo como artista, eu sempre, eu comecei com a dramaturgia. Eu já escrevia os textos pensando nas pessoas que ia tá em cena. Até hoje eu já escrevo a quantidade de personagens certos pra o grupo. Eu já escrevia para aquelas pessoas da escola no Ensino Médio quando eu comecei (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

Esse dado revela uma dimensão importante de sua trajetória: desde o princípio, sua prática esteve atravessada pela coletividade. Jean não escrevia para si, mas já elaborava narrativas considerando o número de personagens disponíveis e as características daqueles que ocupariam o palco. Essa experiência escolar constituiu, portanto, um laboratório inicial de dramaturgia, onde o jovem artista pôde

experimentar a criação de enredos, personagens e situações teatrais vinculadas a um grupo específico. No caso de Jean, esse gesto já apontava para um modo de criação horizontal e situado, em que a dramaturgia não é apenas um texto literário, mas um dispositivo de encontro entre corpos e experiências.



Figura 1 - Acervo pessoal/Jean Pessoa



Figura 2 - Acervo pessoal/Jean Pessoa

Com o passar do tempo, Jean também foi circulando por diversos grupos, sempre levando consigo a prática da escrita autoral. Mesmo quando a atuação já fazia parte de sua rotina, a dramaturgia continuava a ser um eixo central de sua criação. Ele destaca que começou a se envolver mais diretamente com o teatro aos 17 anos de idade, e ao relembrar esse percurso aos 41 anos, reconhece a longa caminhada construída. Em sua narrativa, aponta que o riso se tornou cada vez mais presente em seu trabalho, marcando uma transição gradual: se no início o foco estava na dramaturgia, com o tempo o olhar voltou-se para a comédia, até culminar na sua dedicação à palhaçaria.

No entanto, outro artista que também construiu sua prática na rua é o Henrique Rosa (2025), atualmente com 34 anos, iniciou sua trajetória artística em 2007, quando teve seu primeiro contato com o teatro de rua ao assistir ao aniversário de quatro anos do Grupo Garajal, residente na cidade de Maracanaú - CE. O grupo desenvolve trabalhos de teatro de rua e cultura popular tradicional, integrando

elementos como reisado e diversas manifestações artísticas. Henrique relatou que, ao assistir ao espetáculo “Clowns”, encenado por oito atores, ficou profundamente encantado com a combinação de palhaçaria, acrobacias, perna de pau e malabares, evidenciando a força e a complexidade de um teatro de rua bem estruturado. Até então, ele não havia tido acesso a experiências artísticas desse tipo, o que tornou aquele momento ainda mais marcante.

No ano seguinte, em 2008, o Grupo Garajal publicou um curso voltado para iniciação artística. Inicialmente, Henrique sentiu-se inseguro e relutante em participar, pois nunca havia se envolvido com arte de forma prática. Entretanto, a mãe de seu filho mais velho o incentivou a se inscrever, destacando que o curso oferecia uma bolsa de cento e vinte reais, valor considerado significativo para a época. Motivado por essa oportunidade, Henrique se inscreveu e foi selecionado para participar do curso de um ano de duração, que integrava produção cultural, gestão e, posteriormente, iniciação à palhaçaria e ao circo. O primeiro semestre do curso concentrou-se em produção e gestão cultural, etapa que Henrique considerou pouco atraente devido à sua falta de experiência prévia com arte. Já o segundo semestre apresentou a iniciação prática à palhaçaria e ao circo:

O curso tinha duração de 01 ano, então ia ser o ano de 2008 inteiro. Sendo selecionado pro curso, fiz lá, foi seis meses de produção e gestão cultural, o começo do curso foi isso, que eu já não curti muito né, porque eu não tinha acesso a arte, nunca tinha tido acesso a arte, então aquilo pra mim não fazia sentido, ter aqueles seis meses de curso daquilo né. E o segundo semestre, 2008, que veio o Garajal, fazendo o curso de iniciação a palhaçaria, teatro de rua, maquiagem, figurino, iniciação a palhaçaria (ROSA, Henrique. Entrevista via watsapp, 23 de Maio de 2025).

Ao final de 2008, os alunos participaram da conclusão do curso, apresentando um espetáculo e realizando sete apresentações nos bairros de Maracanã, proporcionando a Henrique sua primeira experiência efetiva de circulação artística. Após a conclusão do curso, Henrique manteve contato com o Grupo Garajal, frequentando a sede diariamente, acompanhando os ensaios e participando de atividades como cortejos e apresentações de reisado. Em 2009, o coordenador do grupo Maninho perguntou a Henrique se seria possível viver da arte, e ele reconheceu que os trabalhos surgidos com o grupo já permitiam gerar alguma renda, mesmo ele tendo apenas 17 anos (ROSA, 2025). Motivado a aprofundar sua prática, Henrique decidiu buscar formação adicional em Fortaleza e em outros lugares, participando de

cursos e experiências práticas, incluindo uma viagem ao Rio de Janeiro fazer uma oficina com o grupo “Tá na Rua”, além de convenções de circo.



Figura 3 - Arquivo pessoal/ Henrique Rosa



Figura 4 - Arquivo pessoal/ Henrique Rosa

Oficialmente convidado a integrar o Grupo Garajal, Henrique participou da montagem do espetáculo *Romeu e Julieta*, uma releitura do clássico de Shakespeare com forte presença da cultura popular nordestina, incluindo reisado, pau de fita, São João, manipulação de fogo, acrobacias e elementos circenses. O espetáculo circulou extensivamente, incluindo mais de 40 apresentações em 2014, consolidando a experiência de Henrique no teatro de rua. Durante essa circulação, ele percebeu que desejava concentrar sua prática no circo de rua, unindo a base adquirida no Garajal com os conhecimentos circenses, adquiridos ao longo de sua formação inicial: “[...] acabou a circulação e eu fiquei decidido com isso. O Garajal já ia entrar em um processo de montagem de um novo espetáculo que era outro espetáculo de Shakespeare, que ia focar mais no teatro, ia ser bem mais teatro esse, aí e eu tava na cabeça de estudar mais o circo [...] (ROSA, Henrique. Entrevista via watsapp, 23 de Maio de 2025).

Para aprofundar sua prática circense, Henrique passou a pesquisar e estudar com mestres e artistas consagrados, como Pimenta, do circo tradicional, e o palhaço de rua Coloral, além de outros artistas como Robertinho do Chicote, Edson Quebra Coco e Eduardo Quebra Coco. A partir dessas experiências, começou a explorar o palhaço popular e a cultura de feira, observando apresentações em

espaços públicos e feiras de bairro, consolidando sua decisão de focar no circo e na palhaçaria de rua. Consolidando sua decisão de focar no circo e na palhaçaria de rua, passou a se dedicar intensamente ao treino de malabares, buscando aprimorar suas técnicas e integrá-las à palhaçaria. Percebeu, no entanto, que não seria possível se dedicar a tudo de forma aprofundada e, por isso, decidiu focar em um único aspecto que foi o malabarismo. Nesse foco, começou a fazer malabares no Circo do Pimenta: “Aí comecei a fazer malabares no circo do Pimenta que é um circo tradicional. “Comecei ir pra convenções de circo pra encontrar os malabarista e aprender novas técnicas e aí começa esse processo de estudar rua e a técnica da rua” (ROSA, Henrique. Entrevista via whatsapp, 23 de Maio de 2025).

A partir desse foco, começou a praticar malabares no Circo do Pimenta, um espaço tradicional, e passou a frequentar encontros e eventos do meio circense, para se conectar com outros malabaristas e aprender novas técnicas. Paralelamente, iniciou o estudo da palhaçaria de rua, desenvolvendo sua própria técnica, descobrindo novas formas de se relacionar com o público e consolidando sua escolha como artista de circo.

As trajetórias de artistas como esses dois palhaços revelam um caminho que começa cedo, marcado pelo contato com experiências diversas e pela observação atenta de quem já pratica. Suas histórias permitem perceber padrões comuns: a curiosidade inicial, a busca por aprendizado, a experimentação e a construção gradual de técnicas que, ao longo do tempo, se transformam em linguagem própria. A partir dessas vivências individuais, é possível refletir sobre processos mais amplos que atravessam gerações de artistas, que crescem entre escolas, grupos e encontros informais, transformando experiências cotidianas em material criativo.

Muitas caminhadas artísticas começam ainda cedo, atravessando espaços de aprendizagem e convivência com aqueles que já têm experiência. Há gerações de artistas que crescem observando, escrevendo, experimentando e refletindo sobre o que veem à sua volta, seja na escola, em grupos comunitários ou em encontros informais. Esses percursos revelam que a formação artística não depende apenas de treinamentos formais, mas também da convivência com quem já pratica, do exercício contínuo de observação e da oportunidade de experimentar diferentes modos de criar e se apresentar. Esse movimento ecoa o que Hermínia Silva (2022) observa sobre o século XIX, quando o aprendizado no circo acontecia de forma prática, pela oralidade

e pelo gesto, características que permanece como marca da tradição.

É nesse contexto que o artista aprende a transformar o cotidiano em material criativo. Como sementes lançadas em terreno fértil, ideias brotam a partir de pequenas experiências: uma brincadeira com colegas, uma anotação em caderno, um gesto improvisado diante de um público que nem sempre espera nada. Cada gesto, cada escrita, cada tentativa se torna matéria-prima para futuras criações, que amadurecem com o tempo e com a repetição silenciosa do treino e da troca com outros artistas mais experientes. Assim, a arte se constrói como um rio que corre devagar, alimentado por afluentes diversos: o contato com a tradição, o olhar atento para o presente e a coragem de inventar. A formação não é linear, mas um movimento contínuo de aproximação e afastamento, de testes, erros e descobertas, onde o artista vai lapidando sua própria voz. A prática, a escrita, a observação e a convivência se entrelaçam como fios de uma tapeçaria, criando trajetórias únicas, mas que guardam, em sua essência, processos semelhantes: o contato precoce com o mundo artístico, a possibilidade de experimentar e a atenção aos ecos dos mais velhos que abriram caminhos antes.

### 2.3 Encontro com o palhaço e a poética do riso

O encontro do artista com o palhaço acontece de maneira gradual, muitas vezes de forma inesperada. Não é um momento único ou definitivo, mas uma experiência que vai se moldando conforme a pessoa se envolve, observa e experimenta. Alguns se aproximam imediatamente, outros vão se integrando aos poucos, descobrindo a figura do palhaço no próprio ritmo. Essa aproximação inicial mistura curiosidade, surpresa e exploração. O artista aos poucos, começa a sentir a presença do palhaço como uma possibilidade de linguagem e expressão própria. Cada interação constrói pequenas descobertas que vão se acumulando e transformando a experiência:

[...] é uma descoberta para a vida inteira, não tem pressa, um processo elucidativo aliado ao tempo, em processo de ser. Ele é como nós, está sempre num processo de transformação, formação, “desformação”. Tenha certeza que a escolha de cada um é seu único guia que vai mostrar os caminhos de uma grande viagem por meio do universo [...] (WUO, 2019 p. 45-46).

Essa reflexão evidencia que a construção do palhaço não é imediata nem linear, mas um processo contínuo de descoberta que acompanha o artista ao longo da vida. O palhaço se revela como parceiro da própria formação, sempre em transformação, exigindo tempo, dedicação e sensibilidade. Ao afirmar que “a escola de cada um é seu único guia”, a citação ressalta que cada trajetória é singular: não existem caminhos uniformes, mas experiências que moldam a relação de cada artista com seu personagem. Assim, o encontro com o palhaço se configura como uma vivência única, que integra aprendizado, experimentação e autoconhecimento, consolidando-se como um processo elucidativo e profundamente pessoal.

Além disso, esse processo varia de pessoa para pessoa. Cada indivíduo encontra formas diferentes de se relacionar com a figura do palhaço, reagindo a estímulos, jogos e vivências de maneiras próprias. O desenvolvimento do personagem não é linear, mas dinâmico, influenciado tanto pelo contexto em que se insere quanto pela disposição de quem se envolve. Pequenos encontros, observações e experimentações vão se acumulando, permitindo que o palhaço emerja de maneira singular para cada artista. Com o tempo, essas experiências iniciais se entrelaçam, criando conexões e práticas que orientam o desenvolvimento do personagem. É nesse percurso, feito de aproximações, ensaios e descobertas, que se constrói o primeiro contato significativo com o palhaço, um encontro que pode transformar a relação do artista com a própria prática.

É nesse contexto que Jean Pessoa (2025) relembra sua infância ao recordar ter tido contato com alguns palhaços, como Faísca e Fumaça, irmãos gêmeos com habilidades circenses que marcaram sua memória. Apesar de terem ficado fortes na lembrança, eles não exerceram influência direta sobre sua decisão de seguir a palhaçaria, mostrando que o impacto inicial da experiência não determina necessariamente a trajetória artística. Com o tempo, Jean relata que viu a atriz Silmara Silva (artista de Teresina) fazendo palhaça em Teresina, e esse momento se tornou uma referência importante para ele.

Com o tempo eu vi a atriz Silmara Silva fazendo palhaça em Teresina né, aí eu fiquei vendo aquilo ali também. A primeira referência mesmo que eu tenho de palhaçaria, eu acredito mesmo que foi a Silmara Silva, mas eu também não tive aquele desejo de fazer não a palhaçaria [...] (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

Ao observar sua atuação de Silmara, Jean pôde perceber de perto a

construção de uma linguagem cênica específica e o modo como o artista se relaciona com o espaço e com o público, ainda que nesse instante não tenha despertado nele o desejo imediato de praticar a palhaçaria. A experiência, no entanto, abriu portas para o entendimento das possibilidades expressivas da arte e começou a moldar sua percepção sobre o que seria o fazer do palhaço. Mesmo diante dessa referência, Jean manteve seu interesse principalmente pelo teatro. Esse percurso evidencia como a formação artística pode ser gradual: a observação, o contato com referências e a vivência do ambiente teatral preparam o terreno para escolhas futuras, permitindo que o artista se aproxime da palhaçaria de forma consciente e progressiva.

O artista relembra que seu interesse pela palhaçaria surgiu, inicialmente, como um desafio. Durante o período em que morava em Caxias do Maranhão, entre 2008 e 2011, assistiu a um grupo que ministrava uma oficina de palhaçaria e, em seguida, realizou uma apresentação. A comicidade da cena o impactou de modo particular, pois lhe pareceu muito próxima ao que reconhecia como comédia teatral. Na época, chegou a afirmar para si mesmo e para os colegas: “isso eu consigo fazer, esse negócio de palhaço eu consigo fazer”.

Nesse momento, sua compreensão da linguagem ainda estava associada à ideia de que o palhaço se confundia com o ator cômico<sup>13</sup>. Hoje, após estudos e experiências, reconhece que se trata de dimensões distintas da cena, com especificidades próprias. Apesar de não recordar exatamente o nome do grupo que presenciou, sabe que vinham de Santa Catarina. Foi a partir desse encontro que decidiu experimentar: apresentou sua primeira cena de palhaço, criando um personagem chamado Maroni, um palhaço que não falava, mas que se comunicava apenas por meio de ações cômicas.

Aconteceu que Jean Pessoa (2025) começou a se interessar pela palhaçaria sem ter plena consciência do que isso significava. Ao ingressar na graduação de Artes Plástica - Educação Artística da UFPI (Universidade Federal do Piauí), ele participou ativamente da formação de um grupo de teatro chamado “Sinos de Teatro de Rua”, voltado para experimentações coletivas, práticas cênicas e pesquisas teatrais próprias. Esse espaço possibilitou que os integrantes testassem

---

<sup>13</sup> Enquanto o ator cômico interpreta personagens engraçados dentro de um roteiro predefinido, explorando efeitos de humor planejados, o palhaço se caracteriza por um modo de estar em cena marcado pela presença, pela ação espontânea e pela exploração do erro, promovendo interação com o público.

linguagens, gestos e estilos variados, fomentando um ambiente fértil para a criação de personagens e histórias originais.

No segundo espetáculo do grupo, intitulado *Dona Flor e seu Único Futuro Marido*, Jean buscava manter a tradição de escrever textos autorais juntamente com o grupo, parodiando outros textos clássicos, como no caso de “*Dona Flor e seus Dois Maridos*”. Essa prática de adaptação e paródia não apenas respeitava a tradição literária, mas também permitia experimentar com humor, crítica e criatividade. Por meio dessas escolhas, o grupo explorava não apenas a narrativa, mas também a forma de comunicação com o público, testando diferentes formas de expressão corporal e vocal, elementos essenciais para a construção de personagens com potencial cômico.

Foi nesse contexto que surgiu o personagem Caburé, o único pretendente de *Dona Flor*. Durante as apresentações, Jean e os integrantes utilizavam maquiagem de caráter circense, intensa e expressiva, que ampliava a visibilidade do personagem no palco e reforçava seu tom cômico. Dessa forma, ao tratar do universo do palhaço, Pântano (2007), observa que:

O processo solitário do palhaço, marcado totalmente pela sua individualidade e introspecção, inicia-se antes da entrada em cena. [...] começa a nascer no momento em que o palhaço se depara com o espelho. Olhar malicioso, boca escancarada expressando um sorriso, chapéu ou peruca, calça larga, sapatos enromes, gravatas – lá vem o palhaço, em carne e osso, pronto para o palco (PÂNTANO, 2007, p. 57).

Esse apontamento evidencia que o nascimento do palhaço está ancorado, antes de tudo, em uma dimensão subjetiva. O espelho se configura como espaço de revelação: nele, o artista se confronta com sua própria imagem e reconhece os traços que, mais tarde, se transformarão em linguagem cênica. Esse encontro íntimo não é apenas estético, mas também existencial, pois dá forma a dualidade central da palhaçaria, um ser que é, ao mesmo tempo, vulnerável e potente. Ao se deparar consigo mesmo, o palhaço vivencia um processo de desnudamento simbólico, em que o ridículo, o grotesco e a fragilidade deixam de ser aspectos a esconder e passam a constituir sua força criativa. Nesse sentido, o espelho não funciona como simples objeto, mas como dispositivo dramatúrgico: é nele que se dá a primeira cena, a primeira relação, antes mesmo de qualquer público. A solidão, portanto, não deve ser entendida como isolamento, mas como um momento inaugural em que o artista

elabora sua condição de ser cômico.

Essa leitura permite compreender que a construção do palhaço se inicia num campo interno, subjetivo, que antecede e fundamenta o gesto exterior. O riso, a comicidade e a partilha com a plateia só se tornam possíveis porque houve, previamente, esse mergulho íntimo, em que o artista ousou se reconhecer em sua imperfeição. Assim, o palhaço nasce não apenas como figura cômica, mas como resultado de uma experiência de autoenfrentamento que dá densidade e verdade à sua presença cênica. Essa construção interna antecede e fundamenta os gestos e recursos que passam a compor sua presença no palco.

A utilização de recursos visuais típicos da palhaçaria demonstrava, ainda que de maneira inicial, como certos elementos do circo e do teatro popular já começavam a influenciar sua prática. No entanto, apesar desses indícios, Jean não considerava Caburé um palhaço propriamente dito. Em festivais e viagens, muitas pessoas que trabalhavam com palhaçaria perguntavam desde quando ele fazia palhaço, e sua resposta era sempre a mesma: “Não, ele não é palhaço não, ele é um personagem, é um texto que eu fiz, e ele não é um palhaço” (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025). Caburé era um personagem<sup>14</sup> autoral, fruto de seu texto e das escolhas cênicas do grupo, mas ainda não representava a figura do palhaço que ele viria a construir posteriormente.

Depois que surgiu Caburé, ainda concebido como personagem dentro do espetáculo *Dona Flor e seu único futuro marido*, um amigo, Reinaldo Facchini da cidade de São Paulo, o Palhaço Jeca, foi a primeira pessoa a olhar para Caburé e reconhecê-lo como palhaço. Esse olhar externo despertou em Jean a necessidade de investigar a fundo: seria, de fato, palhaço aquilo que ele fazia ou apenas um personagem cômico? Foi a partir dessa dúvida que ele iniciou uma pesquisa mais consciente sobre a palhaçaria.

Jean Pessoa (2025) comenta que, até esse momento, nunca havia realizado um curso de palhaçaria. O personagem Caburé havia surgido de forma espontânea, dentro da lógica de criação do grupo, sem a intenção consciente de se construir como um palhaço. Ele mesmo reforça que, por muito tempo, defendeu a ideia

---

<sup>14</sup> Caburé surge inicialmente como um personagem de um espetáculo teatral, não sendo concebido, naquele momento, como um palhaço, uma vez que o palhaço não se configura como um personagem, mas como um modo específico de presença e atuação. Ao longo do tempo e dos processos de criação, Caburé passa a incorporar procedimentos da palhaçaria, sendo posteriormente desenvolvido e reconhecido como um palhaço.

de que Caburé era apenas um personagem autoral, ainda que o público e outros artistas da área o identificassem como palhaço. Essa tensão entre a visão externa e a percepção do próprio artista evidencia como o encontro com a palhaçaria pode se dar de forma indireta, sendo muitas vezes o olhar do outro que aponta caminhos ainda não assumidos pelo intérprete.

No ano 2011, o artista passou a refletir mais profundamente sobre essas recorrentes associações entre Caburé e a figura do palhaço. A insistência do público e dos colegas acabou se tornando um ponto de inflexão em sua trajetória. Ele mesmo explica que, “de tanto o pessoal falar”, decidiu buscar uma formação específica, aprofundando a investigação em torno do Caburé, por meio de um curso na ESLIPA<sup>15</sup> (Escola Livre de Palhaços) que fica no Rio de Janeiro, ligada ao Grupo Oficina. Foi nesse contexto que ele reconheceu, pela primeira vez, Caburé como seu palhaço:

Na Eslipa, eu reconheci ele (Caburé) no meu palhaço, na verdade aquele personagem, como eu já fiz pensando em mim, eu já fiz pensando nos meus trejeitos, nas dos meus familiares, na comicidade do meu avô, que foi inspirado no meu avô, o Caburé. Só que ele era muito eu. O palhaço é você né, a gente costuma dizer na palhaçaria, que o seu palhaço é você num grau maior, assim sabe, numa energia maior assim. Então eu sou o Caburé. O palhaço surgiu, ele como personagem em 2011, e eu identifiquei ele como palhaço em 2015 no Rio de Janeiro, e lá que eu fui trabalhando essa questão mesmo mais focado nesse meu palhaço, corpo, voz, trejeito, tudo, como ele reagia a tudo isso (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

Essa fala mostra como a criação de Caburé não partiu apenas de um exercício ficcional, mas também de um processo de autodescoberta. As referências familiares, especialmente a do avô, serviram como base de inspiração, mas, ao mesmo tempo, o personagem acabou revelando aspectos íntimos da personalidade de Jean. Ao reconhecer que o palhaço é, em essência, uma ampliação de si mesmo, ele passa a compreender que Caburé não era apenas um personagem isolado, mas uma expressão artística profundamente enraizada em sua própria história e identidade. Essa forma artística profundamente enraizada em suas própria história e identidade, reflete-se na forma como cada palhaço se constrói. A criação surge como extensão, pois o artista ao se dedicar a palhaçaria, traz consigo experiências anteriores que moldam suas escolhas, onde o nível ficcional estabelece um vínculo único em sua trajetória pessoal e a performance apresentada:

---

<sup>15</sup> Escola Livre de Palhaços é um instituto cultural no Rio de Janeiro fundado em 2012 que forma artistas de palhaçaria. A instituição oferece cursos práticos, teóricos e até mesmo com foco em gestão cultural.

Cada palhaço é único e absolutamente ligado à identidade de seu criador, e esta pessoalidade gera, na prática, uma multiplicidade de criações originais. Assim sendo, as possibilidades de caracterização, forma de conduta e o jogo com elementos podem alcançar infinitas variações. O nível ficcional também muda de um artista para o outro. Alguns, como Circense Alegria, usam a caracterização mudante, com figurino, maquiagem e peruca que transformam completamente sua aparência. Já outros, como Leo Bassi, se apresentam sem nenhuma maquiagem e com uma indumentária cotidiana, mantendo seu nome próprio e trabalhando com um visual muito próximo do que têm no dia a dia (CASTRO, 2019, p. 101)

O trecho evidencia como a prática da palhaçaria se apoia na singularidade de cada artista, mostrando que não existe um modelo único de criação. A multiplicidade de possibilidades de caracterização, conduta e nível ficcional reflete a estreita relação entre a identidade pessoal e a performance. Cada escolha, seja o uso de maquiagem e figurino ou a adoção de uma aparência cotidiana, configura um caminho original de expressão, permitindo que o personagem dialogue de maneiras distintas com diferentes contextos e situações, alinhando-se à ideia de hibridismo presente nas abordagens contemporâneas da modalidade.



Figura 5 - Acervo pessoal/Jean Pessoa



Figura 6 - Acervo pessoal/Jean Pessoa

O artista também fala que, durante o processo, Reinaldo Facchin da cidade de São Paulo, o palhaço Jeca, assistiu ao seu espetáculo em frente ao Theatro 4 de Setembro em Teresina - PI, em um festival, onde Jean se apresentou na abertura, e

comentou: “Esse seu palhaço é muito bom.” Desde então, percebeu-se que, mesmo quando afirmava não ser palhaço, ele já estava construindo essa identidade. O processo foi desenvolvido inicialmente a partir do personagem e, posteriormente, aprofundado no Rio de Janeiro, na Escola de Palhaços, momento em que a compreensão da palhaçaria se desloca da ideia de personagem para o reconhecimento do palhaço como uma construção que ultrapassa a lógica da representação, consolidando essa identidade.

Na escola, Jean Pessoa (2025) passou por diversos professores, cada um com sua própria linguagem. De todas elas recebeu trocas importantes, mas, por ter um palhaço brincante<sup>16</sup>, encontrou dificuldades: havia poucos mestres que compreendiam esse tipo de linguagem, o que gerava certa limitação na sua formação. Muitas vezes, os professores reconheciam que não conseguiam ensiná-lo da forma adequada, afirmando que o palhaço dele era “aquele mesmo” e que deveria seguir por esse caminho. Ele recorda que o único palhaço brincante presente na escola era Júnior Santos, do Rio Grande do Norte, conhecido como Palhaço Cuscuz. Foi a partir dessa convivência que ele passou a compreender melhor a natureza do seu palhaço, ligado à tradição nordestina. O palhaço brincante brasileiro, tipicamente nordestino, é aquele que gosta da brincadeira: faz piadas de duplo sentido, canta, dança, improvisa e dialoga com o público de maneira irreverente e popular.

Jean também lembra que, entre 2015 e 2017, período em que viveu no Rio de Janeiro, pagava o aluguel com as apresentações que fazia como Caburé. Nesse momento, abre-se a fala em citação:

[...] eu morava de aluguel, e eu pagava o meu aluguel com o Caburé, eu fazia apresentações no trem da Supervia lá no Rio de Janeiro e passava o chapéu. Eu ia em dupla com amigo meu, amiga, algum amigo ou amiga, e lá a gente passava o chapéu. Dentro do trem, eu ia pesquisando, eu ia experimentando os números né que eu criava, números de magia, de dança, paródias, a gente cantava também... o ukulele, pandeiro, cantava, dançava, e o Caburé ele conseguiu se desenvolver muito nessa questão do improviso, nessa experiência com público na rua, de praça, foi muito por trabalhar muito no trem da supervia, consegui experimentar muito lá dentro e aprimorar os números também. E eu já tinha, antes de ir pro Rio, uma experiência muito grande de rua né, que eu fui do grupo Sinos de teatro de rua, então eu já conseguia ter essa sacada muito forte de improviso, de acontecer alguma situação inesperada e conseguir ajeitar aquela situação né, melhorar aquela

<sup>16</sup> Segundo a autora Raquel Franco Almeida (2014), entende-se por palhaço brincante a figura que se constrói na interseção entre a palhaçaria e as manifestações da cultura popular, especialmente aquelas ligadas ao universo dos brinquedos e dos brincantes tradicionais. Nesta pesquisa, o termo também é açãoado a partir do relato do palhaço entrevistado Caburé, que identifica sua formação vinculada à tradição nordestina do brincar.

situação a favor da gente, como o grupo, como artista (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

Esse relato mostra como Jean Pessoa articula a experiência adquirida no Grupo Sinos com o que vivenciou no Rio de Janeiro. Ele mesmo reconhece que o trabalho anterior nas ruas, com o grupo, foi sua maior referência em relação ao improviso. O trem da Supervia, então, aparece como extensão desse aprendizado: um espaço desafiador, cheio de imprevistos, em que ele podia aplicar e aprimorar o que já sabia, enquanto criava novos números. Essa experiência foi fundamental para o fortalecimento do palhaço Caburé. O contato direto com o público, em situações inesperadas, consolidou sua capacidade de improvisar e reagir rapidamente, algo que já era praticado no teatro de rua, mas que ganhou intensidade no ambiente do trem.



Imagen 7 – Acervo pessoa/ Jean Pessoa



Imagen 8 – Acervo pessoa/ Jean Pessoa

Assim, o percurso formativo de Jean se constrói em dois eixos complementares: de um lado, a rua, representada pelo Grupo Sinos e pelas apresentações em trens e praças; de outro, a escola, que forneceu recursos técnicos para lapidar a atuação. Essa dualidade mostra como o palhaço brincante nasce tanto do saber popular quanto do estudo formal, num trânsito constante entre os “antiprocessos” da rua e os processos pedagógicos da sala de aula.

Essa diversidade de abordagens reforça a riqueza da palhaçaria, mostrando que ela é, acima de tudo, um campo de experimentação constante. Nela, a inventividade e a autenticidade do artista determinam as infinitas variações possíveis de seu trabalho, ilustrando como a multiplicidade e a performance se entrelaçam na

construção de personagens únicos, conforme discutido por Castro (2019) em sua análise da criação artística individualizada.

Ao identificar o momento exato em que reconhece Caburé como palhaço no ano de 2015, Jean evidencia o caráter processual dessa descoberta, que não se deu de forma linear, mas por meio de uma maturação prática e sensível. Reconhecer-se como palhaço, nesse sentido, não é simplesmente nomear uma figura, mas assumir que esse palhaço constitui uma extensão de si mesmo, um reflexo aumentado de seu corpo, sua comicidade e seu modo de estar no mundo.

Esse processo de aceitação e amadurecimento não ocorreu de forma isolada. Ao longo de sua trajetória, Jean contou com referências e apoios fundamentais, pessoas que marcaram seu início e o ajudaram a perceber a singularidade de seu palhaço. Sobre isso, ele recorda:

Então eu tenho umas referências assim. Pessoas que me apoiaram muito foi o mestre Richard Riguetti né, que é o Café Pequeno, o palhaço Café Pequeno lá do Grupo Oficina do Rio de Janeiro; o Júnior Santos que é o Palhaço Cuscuz do Rio Grande do Norte, que eu amo, amo, amo... eu gosto muito dele, eu tenho ele como mestre. E teve outros também como Ésio Magalhães né, o Ricardo Puccetti, a Lily Curcio, a Andréa Macera, foi essa galera, foi em 2015. Minha maior influência mesmo na palhaçaria foi a Escola Livre de Palhaços no Rio de Janeiro do Grupo Oficina, e os mestres que deram aula lá, e os meus amigos que compartilhavam comigo suas experiências. As referências que eu tenho e as pessoas que me inspiraram foi essa escola mesmo, tanto os alunos quanto os professores (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

A citação evidencia a importância das referências e do apoio coletivo na construção da identidade artística de Jean Pessoa. Mais do que meros modelos a serem imitados, os mestres, colegas e instituições que ele menciona funcionaram como guias para a compreensão da palhaçaria enquanto linguagem e prática específica. A Escola Livre de Palhaços, em particular, aparece como espaço de aprendizado estruturado e compartilhado, no qual o contato com diferentes artistas e métodos permitiu a consolidação do Caburé como seu palhaço, tornando explícita a distinção entre personagem cômico e palhaço autêntico, ou seja, a Eslipa ofereceu as técnicas formais necessárias para sustentar esse improviso, equilibrando vivência popular e aprendizado institucional.

Uma história que Jean (2025) compartilha, revela uma dimensão afetiva e pessoal da palhaçaria, que vai além da simples apresentação ou espetáculo. Ele recorda a relação com sua mãe, Maria Cléia, apelidada de Miúda, que inicialmente

não se sentia confortável em vê-lo atuar enquanto ator. Ela parecia envergonhada ou incomodada, o que pode refletir visões tradicionais sobre profissões artísticas para homens, especialmente aquelas ligadas à performance e à rua. Jean percebeu que, mesmo quando tentava explicar ou convidá-la para assistir às peças, a mãe evitava repetir a experiência, usando desculpas como a intensidade de suas cenas. No entanto, a situação muda quando se trata da palhaçaria. Enquanto palhaço, Jean consegue perceber a mudança de olhar da mãe: ela se diverte, sorri e chega até a recomendar suas apresentações em eventos familiares e comunitários:

Com a palhaçaria eu consegui perceber que minha mãe, ela gostava. Ela viu mais de uma vez e aquilo deixava ela feliz, eu acho que feliz e confuso, eu acho que ela pensava assim também: “meu Deus como foi que eu botei uma pessoa no mundo pra se tornar um palhaço, se apresentar em rua né”, que é pior. Era um artista palhaço que não se apresentava nem espaço fechado, né, em espaço público, e na cabeça do povo que se apresenta em espaço público é inferior ainda mais ainda do que os que se apresenta em espaço fechado (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

A palhaçaria transformou a percepção que ela tinha do trabalho do filho, mostrando que a arte de rua não é inferior e que o riso e a alegria podem ser reconhecidos como uma forma legítima de expressão artística. Para Jean, isso se tornou um presente emocional: a possibilidade de oferecer à mãe felicidade e orgulho, consolidando o valor de seu trabalho de uma forma que ia além do palco ou da rua. Esse relato evidencia que a palhaçaria tem um efeito social e afetivo não apenas para o público geral, mas também no círculo familiar. Para o artista, o fato de ter podido compartilhar essa alegria com sua mãe antes de seu falecimento, cerca de quatro anos atrás (PESSOA, 2025), representou um presente emocional, pois prática artística transforma relações, cria reconhecimento e aproxima pessoas, permitindo que a arte seja compreendida e valorizada em múltiplos níveis.

A experiência de Jean Pessoa (2025) mostra que a palhaçaria, com sua capacidade de provocar alegria e emoção, também funciona como um elo afetivo, capaz de mudar olhares e gerar vínculos de afeto e respeito. No conjunto, a narrativa reforça a ideia de que a palhaçaria urbana não é apenas entretenimento: ela carrega dimensões profundas de empatia, conexão e humanização. Ao provocar o riso e a felicidade, o artista não transforma apenas a cidade ou o público em geral, mas também o olhar de quem está mais próximo, deixando memórias duradouras e afetos que ultrapassam o tempo e a morte.

Essa rede de referências também mostra que a formação do palhaço de rua não é um processo solitário. O aprendizado e a maturação artística envolvem intercâmbio, observação, experimentação e validação social, permitindo que o artista reconheça suas próprias escolhas e desenvolva uma estética singular, embasada tanto na prática quanto na tradição da palhaçaria.

O surgimento do palhaço Pitchula, de acordo com Henrique Rosa (2025) revela um processo profundamente ligado à experiência formativa do artista no curso de animador de eventos que frequentou. É um curso de primeiro emprego e foi oferecido pelo Governo Federal, e aconteceu na cidade de Maracanaú e Fortaleza, e quem tomava conta desse curso era a Secretaria de Cultura de Fortaleza, e os módulos eram divididos entre as duas cidades.

Segundo seu relato, o nascimento do palhaço Pitchula veio após a finalização do curso em 2008, pois a princípio no momento em que ocorreu o tradicional batismo dos palhaços, rito simbólico que marca a oficialização da identidade cômica de cada participante, ele recebeu o nome de “Nunca Posso”.

Observa-se que essa denominação é carregada de significado e que isso reflete diretamente suas vivências e percepções enquanto aluno. Ele explica que, durante o curso, quando os professores propunham atividades de construção coletiva, como a formação de duplas ou trios para trabalhos em grupo, ele frequentemente se encontrava isolado. Tal situação não decorreu de uma escolha consciente, mas de uma percepção de desajuste: o artista sentia dificuldade em acompanhar certos jogos teatrais, acreditava que suas ideias não eram suficientemente boas para contribuir para a cena e, consequentemente, entendia-se como menos apto do que os colegas para participar das construções coletivas.

Dessa maneira, ao se perceber constantemente excluído ou marginalizado nas dinâmicas de grupo, a expressão espontânea: “éguas, nunca posso, ninguém me escolhe, nunca fico em grupo”, acabou sendo internalizada pelos colegas. Essa frase, carregada de frustração e autocrítica, acabou por dar nome ao seu palhaço durante o batismo, o palhaço Nunca Posso. O episódio evidencia não apenas o caráter simbólico do batismo, mas também como a identidade cômica pode emergir de experiências de vulnerabilidade e de um olhar sensível sobre si mesmo.

A consolidação do nome artístico Pitchula marca uma transição significativa na trajetória do palhaço, evidenciando a importância da mediação de mestres e da construção coletiva de identidade na palhaçaria. Segundo o relato do próprio artista,

ao ser convidado para integrar o Garajal, instituição coordenada por Manin, um de seus mestres, surgiu a necessidade de repensar o nome que carregava até então, o Nunca Posso. Manin, com sua experiência e sensibilidade para a formação de palhaços, considerou que o nome original não refletia adequadamente a persona que Henrique, nome civil do artista buscava expressar:

Não, Henrique, esse nome, Nunca Posso, não combina. Esse não é um bom nome de palhaço e não combina contigo. O teu nome vai ser Pitchula. Aqui no Nordeste, tem uma garrafa pequenininha de refrigerante, que é pequenininha e buchudinha, redondinha, que se chama Pitchula. Combina contigo, porque tu é pequenininho, entroncadinho, então vai combinar demais o teu nome contigo. E desde então ficou o meu nome Pitchula. Hoje em dia as pessoas me conhecem mais como Pitchula do que como Henrique. Alguém fala comigo e diz assim: "ei, Henrique!", aí eu demoro pra entender que é comigo, porque as pessoas me chamam mais de Pitchula né, no dia a dia eu tando normal né (ROSA, Henrique. Entrevista via watsapp, 23 de Maio de 2025).

A escolha de Pitchula demonstra como a identidade do palhaço é muitas vezes construída de forma colaborativa, envolvendo a percepção de mestres e colegas, que reconhecem traços físicos, gestuais ou mesmo características comportamentais do artista e os traduzem em elementos cômicos. No caso de Pitchula, o nome remete à ideia de algo pequeno, compacto e simpático, características que dialogam diretamente com a presença física e a energia do palhaço: [...] é necessário levar em conta as próprias características individuais do artista (PÂNTANO, 2007, p. 52). A citação evidencia que a criação de um palhaço é um processo de autoconhecimento onde o artista dialoga com sua individualidade.

O impacto dessa mudança de nome transcende a formalidade do batismo artístico: hoje, o artista é mais reconhecido pelo nome Pitchula do que por Henrique. Em suas próprias palavras, o contato cotidiano reflete essa transformação identitária: quando alguém se dirige a ele pelo nome civil, muitas vezes há uma breve exitação de reconhecimento, já que sua identidade artística se consolidou plenamente na esfera pública. O relato evidencia, portanto, não apenas a construção de um nome, mas o fortalecimento de uma identidade artística que dialoga com o público e que se manifesta de maneira consistente no espaço urbano. Essa passagem reforça a ideia de que, na palhaçaria contemporânea, especialmente nos contextos urbanos, o nome do palhaço não é apenas uma etiqueta simbólica: ele funciona como vetor de reconhecimento, marca de presença e elemento de mediação entre o artista, o público e o próprio ambiente performativo.



Figura 9 – Acervo pessoal/ Henrique Rosa



Figura 10 – Acervo pessoal/ Henrique Rosa

O Palhaço Pitchula, do jeito que é conhecido hoje, nasceu das experiências culturais e artísticas que o artista viveu ao longo do tempo. Ele conta que entrar no grupo de teatro foi muito importante nesse processo, já que era um grupo que já tinha seus objetivos bem definidos: trabalhar com a cultura popular tradicional, com o teatro de rua e com outras formas de arte da cena. Assim, desde o início, Pitchula já foi construído dentro desse universo, cercado de brincadeiras, manifestações populares e contato direto com o público:

[...] eu tive uma sorte muito grande a entrar num grupo que já tinha a ideia de grupo. Que já tinha definido o que é esse grupo ia fazer, que era a cultura tradicional popular, que era o teatro de rua e a arte circense. Então e já cheguei estudando isso né. Então quando nasce esses palhaços, quando surge esse palhaço na cena, ele já vem com esse palhaço assim, com esse jeito brincante que é vendo o reisado né, os guerreiros, os palhaços do reisado, que é o Mateus e o Bastião. Já vem com esse molejo da cultura popular. O falar alto e o estar na rua, já vem do teatro de rua né, já me colocou nesse lugar (ROSA, Henrique. Entrevista via watsapp, 23 de Maio de 2025).

Por isso, Pitchula foi se formando a partir de várias influências diferentes. O artista lembra que seu palhaço não surgiu só do que aprendeu no curso, mas também das festas e tradições populares, como o Reisado, onde personagens como Mateus e Bastião têm grande destaque. Esses personagens brincantes ajudaram a

moldar o jeito de Pitchula, que já nasce com essa energia leve, divertida e ligada à cultura do povo. O espírito brincante vem justamente desse contato com a cultura popular nordestina, cheia de música, dança, riso e coletividade. Outra parte importante dessa construção foi o contato direto com o teatro de rua. A rua, sendo um espaço aberto e imprevisível, exigia que o artista tivesse não só técnica, mas também muita flexibilidade para lidar com públicos diferentes. Essa vivência deu a Pitchula um jeito de atuar que vai além da comédia, trazendo uma ligação forte entre a arte e o dia a dia das pessoas.

Além disso, as feiras livres também foram uma grande escola. O artista observa que os feirantes usam muitos recursos de fala, improviso e presença para atrair a atenção e vender seus produtos. Assistir a essas práticas lhe mostrou que, assim como o vendedor apresenta o que tem, o artista de rua também precisa expor e oferecer sua arte ao público. Dessa forma, Pitchula foi se moldando: com base no curso, nas tradições populares, na vivência da rua e na observação dos feirantes. O resultado é um palhaço brincante, ligado à cultura do povo e preparado para dialogar diretamente com o público nos espaços urbanos.



Imagen 11 – Acervo pessoa/ Jean Pessoa



Imagen 12 – Acervo pessoa/ Jean Pessoa

O percurso de Jean Pessoa (2025) e Henrique Rosa (2025) evidencia que

o encontro com o palhaço é um processo singular, gradual e profundamente ligado às experiências pessoais e coletivas de cada artista. No caso de Caburé, a descoberta do palhaço surgiu a partir de um personagem autoral e da observação de referências externas, como mestres, colegas e artistas consagrados, bem como da experiência no grupo de teatro de rua. O reconhecimento do palhaço não se deu de forma imediata, mas por meio de uma maturação prática e sensível, que permitiu a Jean compreender Caburé como uma extensão de si mesmo, ampliando gestos, trejeitos, voz e presença para criar uma identidade cômica única.

De maneira complementar, a trajetória de Pitchula mostra como a construção da identidade do palhaço também está profundamente conectada à formação cultural e à vivência urbana. Desde as experiências no curso de palhaçaria, passando pelo batismo simbólico que transformou Nunca Posso em Pitchula, até o contato com tradições populares, feiras e o teatro de rua, Henrique Rosa consolidou seu palhaço a partir de influências diversas, internalizando observações e experiências em sua prática artística. O processo evidencia que o nome e a identidade do palhaço não são apenas símbolos, mas elementos que fortalecem a presença cênica e a relação com o público, tornando o artista reconhecível e participativo na cena urbana.

Esses dois percursos demonstram que a palhaçaria contemporânea se constrói na interseção entre singularidade individual, formação coletiva e interação com o espaço urbano. Cada palhaço, seja Caburé ou Pitchula, emerge como resultado de uma combinação de experiências pessoais, vivências culturais e intercâmbios artísticos, reforçando que a prática da palhaçaria não se limita à criação de personagens cômicos, mas envolve autoconhecimento, experimentação constante e diálogo com o público. Reconhecer o palhaço, portanto, é reconhecer um processo contínuo de descoberta, transformação e expressão, no qual a poética do riso se materializa como extensão da própria identidade do artista e como presença ativa nos espaços urbanos.

#### **2.4 Reflexões sobre possibilidades, técnicas e estratégias da palhaçaria urbana: enfrentamentos, resistências e perspectivas.**

Uma arte que se utiliza desses ambientes para dialogar diretamente com o público, carrega desafios que nem sempre são visíveis à primeira vista e exige muito

mais do que simples presença em cena; envolve lidar com contextos imprevisíveis, relações instáveis e estruturas que nem sempre favorecem o trabalho artístico. A rua impõe um ritmo próprio, onde o clima, o público e a disposição do espaço podem mudar a qualquer momento, e é nesse ambiente que os artistas se adaptar para manter viva a potência do encontro. Mesmo diante dessas dificuldades, muitos palhaços seguem firmes, desenvolvendo formas próprias de enfrentar os obstáculos e manter seus processos em movimento. Resistir, nesse cenário, não é apenas permanecer, mas inventar caminhos, sustentar o fazer artístico com os recursos possíveis e continuar dialogando com a cidade, apesar das barreiras.

Como conta Jean Pessoa (2025), a escolha pela rua surgiu inicialmente como uma necessidade. Quando estudava na Universidade Federal do Piauí (UFPI), em 2018, integrava um grupo recém-formado que enfrentava as dificuldades típicas de quem está começando: o alto custo das pautas de teatro e a dificuldade de acesso aos espaços institucionais. Sem condições de pagar pelas pautas, o grupo decidiu ocupar os espaços abertos da própria universidade, praças, áreas de convivência e auditórios, transformando-os em locais de criação e apresentação.

O artista relata, com certo humor, que a decisão de ir para a rua “foi por falta de dinheiro mesmo”, mas essa escolha prática logo se converteu em um caminho artístico. Ao apresentar nas feiras e praças, o grupo descobriu novas possibilidades de encontro com o público. As pessoas passavam, paravam, sorriam, ficavam um pouco e, às vezes, se deixavam ficar até o final do espetáculo. Essa liberdade de movimento, própria da rua, foi despertando um outro tipo de relação entre o artista e o espectador, menos formal e mais viva. Essa dinâmica de interação com o público ilustra bem como o teatro de rua e a palhaçaria urbana assumem uma forma de relação flexível e aberta:

No teatro de rua, o espectador é autônomo e pode fazer o trânsito entre estes dois universos, sem romper seu fio condutor. Poderá, por exemplo, atender ao celular que acabou de chamar e, depois da ligação, retomar sua atenção para a encenação que se desenrola à sua frente, com a mesma intensidade. Poderá rir-se da intervenção de outro espectador, como também lembrar-se, em meio ao espetáculo, que esqueceu de pagar uma conta. Este trânsito não prejudica a encenação ou o entendimento da mensagem, pois essas camadas de apreensão e relação fazem parte do teatro de rua e a conexão com o lugar onde ele se dá. O espectador poderá, ainda, romper, a qualquer hora, o vínculo, retirando-se por vontade própria daquele lugar, retornando para o espaço cotidiano da cidade. Quando isto se dá, há o rompimento com a encenação. Contudo, ficam as impressões do acontecimento presenciado até ali (CABRAL, 2018, 171).

O trecho evidencia que, na palhaçaria urbana, o público não apenas observa, mas participa de maneira autônoma, podendo se deslocar, se distrair ou interagir sem que a encenação perca seu sentido. Essa liberdade reforça a especificidade do teatro de rua: a intensidade do encontro depende da relação entre artista, espaço e espectador, e não da formalidade do palco ou da rigidez do tempo da cena. Cada gesto, cada olhar, cada risada se torna parte de uma rede de acontecimentos que se sobrepõem e se entrelaçam, transformando o cotidiano em cenário artístico. Além disso, a autonomia do espectador permite que o artista explore diferentes modos de presença e de intervenção, sabendo que a atenção de cada pessoa é múltipla e flexível. A rua, com seu movimento constante, os sons e as distrações, não é um obstáculo, mas um componente ativo da experiência. É nesse contexto que a palhaçaria urbana revela sua potência: ela não apenas entretem, mas também cria espaço para convivência, para improviso, para encontros inesperados e para a experiência compartilhada entre público, artista e cidade.



Foto 13 – Arquivo pessoal/ Jean Pessoa



Foto 14 – Arquivo pessoal/ Jean Pessoa

Nisso, com o tempo, Jean Pessoa (2025) e o grupo passaram a compreender que a rua não era apenas uma alternativa, mas um espaço fértil de

experimentação. O dramaturgo do coletivo começou a escrever cenas curtas e textos longos já pensando nos espaços abertos, no ritmo do cotidiano e nas interrupções próprias da vida urbana. Assim, o que começou como uma solução diante da falta de recursos transformou-se em uma estética: um modo de fazer teatro e palhaçaria que nasce da rua e volta a ela, reinventando as formas de presença e de diálogo com o público. E foi assim que foi sintetizado o impacto da rua sobre o grupo:

[...] a gente que foi pra rua e a rua abraçou a gente né. Tão tal que o grupo Sinos de teatro de rua foi o único grupo até hoje, que foi o primeiro grupo de teatro de rua do estado do Piauí, por incrível que pareça, e o palhaço, e eu como Caburé, palhaço, sozinho, depois que eu saí do grupo Sina, eu continuei na rua né. Como eu já tinha me apaixonado pelo espaço aberto, pelo esse espaço da rua, eu continuei, então eu sempre pensei já fazer o Caburé, em circo, em 360 por conta dessa experiência com o Grupo Sinos. A rua que me abraçou na verdade né, mas eu que me joguei pra ela primeiro, depois eu tive que convencer ela a me aceitar lá e me deixar permanecer na rua. Mas foi assim com o Grupo Sinos e depois disso eu nunca mais pensei assim, meu pensamento sempre foi pra rua acho mais democrático todo mundo tem acesso ali (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

Conforme descreve o artista, o encontro com a rua se transforma em um espaço de acolhimento e de experimentação, tanto para o grupo quanto para o artista individual. Ao dizer que “a gente que foi pra rua e a rua abraçou a gente”, ele ressalta a reciprocidade que nasce nesse encontro: não é apenas o artista que se expõe, mas o próprio espaço e o público que participam ativamente da construção do espetáculo. A rua se mostra mais democrática, permitindo diferentes formas de fruição, improviso e diálogo, e oferece ao artista liberdade para experimentar novas linguagens, como no caso do solo que Jean desenvolveu após sua trajetória com o Grupo Sinos. O abraço da rua simboliza tanto a aceitação quanto o desafio, mostrando que a criação artística se dá de maneira integrada ao cotidiano, ao movimento da cidade e à interação espontânea com as pessoas. Nesse sentido, o espaço urbano vira um lugar onde todo mundo entra na roda, participa do que acontece e ajuda a construir a arte ali.

Atualmente, Jean Pessoa (2025) conduz seu trabalho com o grupo Cabeça de Sol, em Timon, Maranhão, mantendo o compromisso de criar espetáculos pensados para a rua. A pesquisa constante sobre comicidade e a observação de experiências anteriores, como as vivências no Trem da Supervia, orientam a construção de suas apresentações. Nessa abordagem, os números cômicos que já fazem parte do repertório do artista são selecionados, reorganizados e combinados,

dando origem a uma dramaturgia própria, sempre voltada para o espaço aberto e para o contato direto com o público.

O processo criativo de Jean Pessoa (2025) envolve a experimentação e a colagem de diferentes números, transformando-os em pequenos roteiros que guiam a apresentação sem restringir a improvisação. Diferente de trabalhos anteriores, em que ele adaptava clássicos, a dramaturgia circense atual do grupo é pensada desde o início como um corpo único, específico para a comicidade e para as possibilidades do espaço urbano. Cada escolha de número e cada sequência são feitas considerando a interação com a rua, com seus sons, movimentos e acontecimentos imprevisíveis. Mesmo com essa estrutura, a improvisação permanece central. O roteiro serve como um fio condutor, mas não como uma regra rígida: a rua exige flexibilidade e atenção ao público que circula, às mudanças do ambiente e às surpresas do cotidiano. É nesse equilíbrio entre planejamento e abertura que Jean constrói sua dramaturgia, garantindo que cada apresentação seja única, viva e conectada com a essência da palhaçaria urbana, um encontro constante entre artista, público e espaço aberto.

A rua não é apenas um espaço de apresentação para Jean, mas também um elemento que transforma a própria forma de criar e atuar. Ao se apresentar em espaços abertos, ele já tem em mente um roteiro ou uma sequência de números, mas a natureza imprevisível do público e do ambiente o força a manter uma dinâmica constante de improviso. Essa reflexão ressalta a importância da liberdade de atuação na rua e do encontro com o público: “[...] mas vale lembrar que o espaço público prevê uma liberdade que também estamos desfrutando, e limitar a liberdade da pessoa de não querer participar, ou brincar, com o palhaço que está na rua, é também questionar a nossa própria liberdade de estar ali” (BARROS, 2022, p. 41).

Esse processo de mediação e de interação com o público, incluindo resistência e conflito, é destacado na reflexão sobre o teatro de rua por Cabral (2018):

A mediação, no teatro de rua, comporta várias camadas, que perpassam, desde o processo de identificação já mencionado, até sua rejeição. A eventual resistência do espectador em interagir com o espetáculo deve ser entendida como parte integrante do ato comunicativo, que não pode ser interpretado apenas como de consenso. A superação dos conflitos, surgidos durante o acontecimento, faz parte do processo comunicativo. A encenação será, portanto, a porta-voz desta mediação (CABRAL, 2018, 171).

Cabral (2018) mostra que, na rua, o público não precisa estar sempre de

acordo com o que acontece; até a resistência ou a falta de interação fazem parte da história. O espetáculo vai se construindo nessas camadas, misturando respostas, surpresas e conflitos, e é nesse vai e vem que a apresentação ganha vida e mantém a espontaneidade. Cada reação, seja de participação ou de afastamento, se transforma em parte da própria construção do espetáculo, moldando a dinâmica da apresentação. O espetáculo vai se construindo nessas camadas, misturando respostas, surpresas e conflitos, e é nesse vai e vem que a apresentação ganha vida e mantém a espontaneidade.

Retomando a experiência de criação de Jean Pessoa (2025) cada cena, cada jogo e cada interação se tornam parte de um processo vivo, em que o espetáculo nunca chega completamente pronto, mas se molda continuamente às situações que surgem. Esse caráter flexível permite que elementos improvisados se incorporem à dramaturgia fixa, enriquecendo o espetáculo e garantindo que ele evolua ao longo do tempo. Mesmo com um roteiro estruturado, cada apresentação é única: piadas novas surgem, interações diferentes acontecem e o público é constantemente surpreendido, tornando cada experiência irrepetível.

O exemplo mais emblemático dessa trajetória é o espetáculo Jacá do Caburé, criado em 2015 e mantido ao longo de dez anos. Para Jean, esse é o único espetáculo de rua que realmente considera como tal; os outros trabalhos, ainda que apresentados, não têm o mesmo caráter estruturado e contínuo. No Jacá do Caburé, a dramaturgia circense se mantém viva e flexível, incorporando improvisos, interações e novas possibilidades de comicidade, mesmo depois de uma década de apresentações. A rua, com seus sons, movimentos e acontecimentos imprevisíveis, passa a ser coautora do espetáculo, oferecendo liberdade para que a arte se construa no contato direto com o público, em presença compartilhada.



Foto 15 – Acervo pessoal/ Jean Pessoa



Foto 16 – Acervo pessoal/ Jean Pessoa

A trajetória de Jean também evidencia como o uso do espaço urbano envolve enfrentamentos e desafios específicos. Em experiências anteriores, como com o Grupo Sinos, a atuação na rua esbarrava em barreiras institucionais: a prefeitura da época proibiu apresentações, alegando falta de autorização, mesmo com os grupos possuindo respaldo de órgãos públicos. A presença da polícia impedia que se apresentassem, e essa situação expôs as dificuldades burocráticas que podem atravessar o trabalho de artistas de rua. Com o tempo, no entanto, mudanças legislativas e políticas tornaram o cenário mais favorável.

Em 28 de agosto de 2019, durante um encontro de palhaços em Teresina, no Piauí, Jean e outros artistas conseguiram o apoio do prefeito Firmino Filho para sancionar a lei 5.421<sup>17</sup>, garantindo aos artistas de rua o direito de se apresentarem em espaços públicos sem necessidade de autorizações específicas

[...] porque em 2019 a gente fez um encontro de palhaços em Teresina, e dentro desse encontro a gente foi atrás do prefeito Firmino Filho pra ele sancionar a lei 5.421 né, que a lei do artista de rua. Então desde 2019, Agosto de 2019, em 28 de agosto de 2019 se não me engano, a gente conseguiu o apoio do Firmino, então ele aprovou a lei que garantia os artistas se apresentarem espaços públicos com sem precisar dessa autorização né. Então a gente ficou mais livre (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

<sup>17</sup> A lei determina que as manifestações culturais de artistas em espaços públicos abertos possam acontecer sem precisar de uma autorização dos órgãos municipais, desde que sejam de forma gratuitas, prescindam de palco ou de qualquer outra estrutura prévia de instalação no local, utilizem fonte de energia para a alimentação do som e tenham uma duração máxima de até quatro horas, sendo concluída até às 22h.

A fala do artista mostra como a lei representou uma conquista importante para os artistas de rua, garantido liberdade de atuação e segurança jurídica, permitindo que o trabalho de Jean e de outros se desenvolva de forma mais livre e contínua. No entanto, no caso do Jacá do Caburé, Jean nunca enfrentou problemas com proibições formais de prefeitura ou órgãos públicos. As dificuldades que surgem hoje são típicas do trabalho de rua, como interrupções ocasionadas por espectadores ou situações imprevistas no ambiente urbano, mas nunca relacionadas a barreiras institucionais. Além disso, Jean realiza sempre um reconhecimento prévio do espaço antes das apresentações, o que evita problemas com locais inadequados e garante que o espetáculo se adapte ao contexto urbano. Dessa forma, a rua permanece como território de experimentação, improviso e criação, permitindo que a palhaçaria se desenvolva de forma aberta, democrática e viva, transformando cada apresentação em uma experiência única e imprevisível.

Atuar nos contextos urbanos envolve mais do que a criação de personagens e a presença em cena. Nessa perspectiva, a rua se torna um espaço onde a atuação do palhaço se articula com a realidade social ao redor. É nesse contexto que o relato de Henrique Rosa (2025) sobre o Grupo Garajal evidencia como a palhaçaria pode se tornar, simultaneamente, expressão artística e intervenção urbana, já que o grupo possui um aspecto fundamental que é a necessidade de ocupar os espaços públicos como alternativa ao vazio institucional. O grupo não surge apenas como iniciativa artística, mas também como resposta a uma realidade social e cultural em Maracanaú, evidenciada pelas palavras do próprio: “[...] Maracanaú tava em construção de um teatro municipal, só que os artistas não tinham acesso porque o teatro era muito longe da cidade. Então os artistas iam para a a rua para experimentar o seu fazer, e aí a rua ficou como marca [...]” (ROSA, Henrique. Entrevista via watsapp, 23 de Maio de 2025). Nesse sentido, a rua não aparece como escolha aleatória, mas como destino inevitável para aqueles que desejavam experimentar e compartilhar suas práticas artísticas.

Essa opção pela rua, longe de ser apenas uma adaptação momentânea, tornou-se identidade. A ausência de espaços culturais acessíveis evidenciou a dificuldade que muitos artistas enfrentam no Brasil: mesmo quando existem equipamentos públicos, nem sempre estão à disposição da comunidade artística. A rua, parece absorver a vida cotidiana, transformando-se em um lugar de convivência

que vai além de definições rígidas de acessibilidade e democracia.

Nisso, artista sublinha que a rua não foi somente um ponto de partida, mas uma marca permanente em sua trajetória. A cada espetáculo, a cada montagem, a escolha pelo espaço público não era apenas pragmática, mas simbólica. Montar peças para a praça, para ruas e para espaços alternativos é reafirmar a convicção de que a arte precisa estar ao alcance de todos, fora dos limites impostos por prédios institucionais.

Por isso, antes de cada montagem, é preciso compreender que a escolha do espaço público não é apenas estratégica, mas profundamente simbólica, pois essa relação entre cidade e prática artística exige uma reflexão sobre como o espaço urbano se transforma em palco vivo:

Na relação do espaço da cidade com o teatro, é necessário entender esta categoria como um conceito amplo, que engloba sua estrutura física (paisagem), seus aspectos socioculturais (lugares e territórios) e o tempo/ritmo de seu cotidiano (ação do homem/história). Deste modo, poderemos perceber a ação e a interatividade do teatro no espaço público de forma plural, desde sua relação com o espaço concreto: prédios, esquinas, telhados, ruas e sacadas, como, também, o jogo cênico e sua relação com o público da cidade, em um dado tempo e contexto (CABRAL, 2018, p. 69).

A partir da perspectiva apresentada por Cabral (2018), a relação do espaço urbano com a prática artística deve ser entendida como uma categoria ampla, que considera tanto a estrutura física da cidade, sua paisagem e os elementos concretos, como prédios, ruas e esquinas quanto os aspectos socioculturais e os ritmos cotidianos que nela se manifestam. No contexto da rua e do circo, essa abordagem permite compreender como o ambiente influencia diretamente a concepção e a execução das apresentações e na temporalidade das cenas. Dessa forma, a prática de rua não se limita à escolha do local, mas envolve planejamento e estratégias de interação com diferentes contextos urbanos. A presença de elementos como calçadas, praças e outros pontos de circulação impõe desafios técnicos e logísticos, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades cênicas, permitindo que o artista circense explore variações de ritmo, visibilidade e proximidade com o público.

Esse processo também revela a resiliência dos artistas. A dificuldade de acesso ao teatro municipal poderia ter silenciado ou limitado as iniciativas culturais em Maracanaú. No entanto, a rua foi reinventada como palco legítimo, permitindo que a criação continuasse viva. É nesse gesto que se nota a força política do trabalho: ocupar os espaços públicos é também reivindicar o direito à cultura e à cidade. A rua,

nesse caso, não é apenas um cenário, mas uma arena de disputa e de afirmação da presença artística, portanto, é simultaneamente recurso e condicionante da prática, estruturando a performance de maneira concreta e sistemática.

O que inicialmente se configurava como limitação, a ausência de um teatro acessível, transformou-se em identidade artística. A rua tornou-se mais do que alternativa: tornou-se escolha, estética e poética. O Grupo Garajal, nesse movimento, reafirma a capacidade da arte de se reinventar diante das dificuldades, encontrando no espaço urbano um território fértil para o encontro entre artista e público, para a partilha e para a criação coletiva.

Henrique Rosa (2025) reconhece a importância da formação formal em teatro, destacando os cursos de iniciação disponíveis em Fortaleza e a relevância de instituições como o Theatro José de Alencar<sup>18</sup>. Esse reconhecimento mostra que, embora houvesse oportunidades estruturadas de aprendizado, a trajetória dele não seguiu o caminho tradicional do palco. Essa escolha evidencia uma dimensão importante do fazer artístico: a decisão do artista nem sempre é ditada pela oferta institucional, mas pelas afinidades estéticas e pelos espaços em que sente-se mais vivo.

Apesar do acesso às estruturas formais, Henrique se encantou pela rua, que ele considera um espaço de vida e de encontro. A rua, nesse sentido, não é apenas cenário, mas palco que possibilita interação direta com a comunidade, seja em escolas, faculdades ou em ambientes de trabalho. O artista encontra nesse espaço oportunidades únicas de diálogo com diferentes públicos e de troca com outros criadores, algo que os espaços institucionais nem sempre proporcionam.

O encantamento pela rua também se relaciona com a ideia de arte como prática viva. Henrique (2025) enfatiza que suas montagens são pensadas para ambientes dinâmicos, onde pessoas transitam e a cena se desenvolve em constante interação com o cotidiano. Essa perspectiva reafirma a rua como território de experimentação e aprendizado constante, no qual o artista aprende com o movimento da cidade, com o público que circula e com outros artistas que compartilham o mesmo espaço:

---

<sup>18</sup> Inaugurado em 1910, o Theatro José de Alencar em Fortaleza, é um marco na arquitetura cearense. O teatro combina fachada neoclássica com estrutura de ferro e vitrais. Além da sala principal, conta com jardins, auditórios e espaços de ensaio, sendo palco de espetáculos, oficinas e atividades culturais.

É sobre essa dinâmica de ruptura da ordem vigente que o Teatro de Rua irá atuar de forma contundente no espaço público, ao criar um território lúdico em meio aos fluxos cotidianos e as convenções da cidade. O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em público de teatro) torna-se, a partir deste momento, partícipe de um ato transgressor (TURLE; TRINDADE, 2020, p. 53).

Além disso, a fala de Henrique sugere uma relação de intimidade e adaptação com o espaço urbano. Diferente do teatro convencional, onde tudo é previamente planejado, a rua exige flexibilidade e sensibilidade às mudanças inesperadas do ambiente. Essa experiência contribui para uma formação artística distinta, na qual o contato direto com o público e com o espaço urbano se torna componente essencial da estética do Grupo Garajal. Nesse sentido, a prática do palhaço de rua reforça essa abordagem, consolidando uma estética que integra o corpo, o ambiente e a experiência coletiva como elementos indissociáveis da performance.

No entanto, essa vivencias nesses espaços com suas dinâmicas, trazem uma reflexão sobre as dificuldades de se apresentar na realidade contemporânea, especialmente no contexto da circulação de espetáculos de rua. Henrique Rosa (2025), ao discutir a realização de espetáculo de rua, observa que, mesmo em intervenções simples, estender uma lona, realizar o espetáculo e passar o chapéu, artistas frequentemente se deparam com restrições e proibições, inclusive em praças públicas de cidades grandes ou áreas turísticas. Segundo o artista, a situação varia bastante dependendo da cidade e do espaço: enquanto alguns lugares permitem apresentações mais estruturadas, com toda a logística do circo, outros restringem até mesmo intervenções mínimas. Esse cenário exige que os artistas desenvolvam resiliência e capacidade de adaptação, lidando com regras nem sempre claras e garantindo a circulação de sua arte. Em uma experiência concreta com a ocupação do espaço público, Rosa relata:

Em João Pessoa, no Busto Tamandaré, a gente chegou lá pra apresentar o espetáculo. Tava com a roda fechada, e os fiscais chegaram assim para terminar o espetáculo, para dizer que não podia fazer ali. E do lado da nossa roda, tava tendo uma feira que era da prefeitura. E eu na hora que eu vi os guarda chegando, falei assim: “Ah, quero agradecer aqui o apoio da feira, e a prefeitura aqui de João Pessoa por tá apoiando a ação de hoje”. E aí eles olharam pra aquilo e foram embora né. Aí, pra gente poder tá ali no meio de uma praça, onde o chapéu vai ser bom né, que é numa capital, num ponto turístico, a gente precisou mentir, dizendo que tinha o apoio da prefeitura pra poder tá ali né (ROSA, Henrique. Entrevista via watsapp, 23 de Maio de

2025).

A fala evidencia a imprevisibilidade do espaço urbano e a necessidade de improvisação por parte dos artistas de rua. O relato mostra que, mesmo com a estrutura organizada e a intenção clara de apresentar o espetáculo, fatores externos como a chegada dos fiscais, podem interromper a ação, exigindo respostas rápidas e criativas. A estratégia adotada pelo grupo, de reconhecer e agradecer o apoio da feira e da prefeitura, revela como relações contextuais e sociais podem ser mobilizadas para permitir a continuidade da apresentação. Essa abordagem demonstra sensibilidade ao ambiente e capacidade de negociação simbólica, transformando uma situação de conflito em oportunidade



Foto 17 – Acervo pessoal/ Henrique Rosa



Foto 18 – Acervo pessoal/ Henrique Rosa

A atuação da palhaçaria na rua envolve níveis distintos de exposição, que variam conforme o corpo que ocupa o espaço público. Para as mulheres, essa presença no espaço urbano pode ser particularmente desafiadora, pois está frequentemente associada a riscos específicos, como situações de assédio, abordagens indesejadas e a constante vigilância sobre sua segurança. A necessidade de atenção e autoproteção durante a prática artística limita, muitas vezes, a liberdade de ação e a espontaneidade, características essenciais da palhaçaria. Além disso, esses riscos também interferem nas escolhas de atuação, nos horários, nos locais e nas estratégias adotadas pelas artistas, evidenciando que a experiência da palhaçaria na rua não é vivenciada de maneira uniforme, sendo atravessada por questões de

gênero, que impactam diretamente a prática e a forma como os corpos femininos são recebidos e percebidos no espaço público.

Assim, percebe-se que tantos os obstáculos e perigos envolvidos na atuação quanto a necessidade de negociação constante para o equilíbrio do espaço, incluindo as autorizações formais e informais, atravessam a prática do artista de rua, ou seja, a ação do grupo evidencia que a experiência de rua não depende apenas da performance em si, mas também da leitura atenta do contexto e da gestão de interações inesperadas. O artista também ressalta o desafio de manter o espetáculo viável economicamente em meio a essas restrições. Mesmo pequenas apresentações, com baixo custo e estrutura mínima, dependem da interação direta com o público para que a iniciativa seja sustentável. Rosa destaca que essa realidade demonstra como a prática de circo e palhaçaria de rua está intimamente ligada à capacidade de improvisação e criatividade, não apenas artística, mas também logística e organizacional.

Henrique Rosa (2025) ainda ressalta que a fiscalização em praças centrais torna a atuação de artistas itinerantes ainda mais difícil, especialmente para aqueles que não permanecem tempo suficiente na cidade para obter todas as autorizações necessárias. Para quem circula com espetáculos de rua, a exigência de liberação prévia cria barreiras logísticas significativas, limitando o acesso a espaços estratégicos e concentrando as apresentações em locais menos disputados. O artista constata que essas dificuldades se intensificam nas praças mais centrais e turísticas, onde a presença de fiscais é mais constante e rigorosa. Nessas áreas, mesmo intervenções simples podem ser interrompidas, obrigando os artistas a buscar soluções rápidas para manter o espetáculo em andamento.

Ao apresentar o espetáculo em bairros mais afastados ou cidades do interior, a experiência tende a ser muito mais positiva. A recepção gera entusiasmo tanto por parte da administração local, que acompanha a intervenção de maneira tranquila, quanto pela população, que recebe o espetáculo com interesse e alegria. Em comparação, em praças centrais de cidades maiores, a realização do espetáculo costuma ser mais complexa e sujeita a restrições, evidenciando as diferenças na dinâmica de ocupação do espaço público. Além disso, a descentralização oferece benefícios adicionais. Nos locais menos centrais, tanto a administração pública quanto a população local tendem a acolher o espetáculo com mais entusiasmo, reconhecendo o valor cultural da intervenção e facilitando sua realização:

[...] você chega num bairro ali mais afastado, numa cidade mais do interior, você apresenta e é uma felicidade só né. Tanto para o pessoal da prefeitura ali que acaba descobrindo que você vai apresentar, porque a divulgação numa cidade menor chega bem mais rápido nele né, e tanto pra população, porque quase não chega nada né, pra descentralizado no interior, e quando chega é muito bem recebido (ROSA, Henrique. Entrevista via watsapp, 23 de Maio de 2025).

Essa experiência evidencia que a circulação artística em bairros afastados não depende apenas da divulgação formal ou do aparato institucional. O palhaço, ao chegar ao espaço, atua de maneira autônoma, antecipando o alcance da notícia sobre sua presença e criando contato direto com o público, muitas vezes antes que a própria administração local se dê conta da apresentação. Esse movimento mostra como a arte pode ocupar lacunas deixadas pelas estruturas burocráticas, tornando-se viva e dinâmica. Henrique Rosa (2025) ainda observa que, diante da intensificação da fiscalização nas praças centrais, a tendência é que os artistas busquem cada vez mais alternativas fora dos grandes centros. A circulação para áreas periféricas ou cidades menores não surge apenas como escolha estratégica, mas como necessidade para que o espetáculo possa acontecer com menor risco de interrupção e maior interação com o público.

Ainda sobre esses afetamentos e vulnerabilidades que atravessam o trabalho do artista. Henrique Rosa (2005) relata outro fato que viveu na feira, onde colocava o seu palhaço à prova. Em 2016, durante uma pesquisa sobre as feiras livres, começou a se apresentar sozinho, testando números curtos e passando o chapéu no final. Escolheu a feira de Maracanaú, que acontece aos domingos, como um desses lugares de prática e aprendizado. Estar só na rua, sem dupla, sem ninguém pra dividir o jogo, é um ato de coragem. O artista precisa segurar tudo: o público, o ritmo, o cansaço e o calor, além de lidar com situações inesperadas que aparecem o tempo todo.



Foto 19 – Acervo pessoal/ Henrique Rosa



Foto 20 – Acervo pessoal/ Henrique Rosa

Ele conta que, em um desses dias, o sol estava muito forte. Montou sua roda, preparou o número do chicote, fez os malabares e armou o aro pra pular dentro dele, um número clássico e de muito impacto. Mas, no meio da apresentação, começou a se sentir mal. A vista escureceu, as pernas enfraqueceram, e ele percebeu que estava prestes a desmaiar. Tentou segurar, mas não deu. Encerrou o número de repente, disse “acabou-se a roda”, e o público ficou ali parado, sem entender direito o que estava acontecendo. Depois, ele juntou suas coisas, pegou a caixinha de som e atravessou a avenida. Quando entrou numa rua lateral, o corpo não aguentou mais: desmaiou na calçada, abraçado com o material de trabalho. Essa situação revela mais uma realidade de quem trabalha na rua. Mostra o quanto o corpo do artista é o próprio instrumento da arte. É com ele que o palhaço cria, faz rir, se comunica, mas é esse mesmo corpo que sente o peso, o cansaço e o limite.

O desmaio de Henrique acaba dizendo muito sobre o que é fazer arte na rua. A rua exige presença, força e entrega, mas também cobra. Não há cortina, não há pausa, não há camarim. O artista está exposto o tempo todo, no meio da cidade, com seu corpo e sua vontade de encontro. Mesmo assim, é ali que o palhaço encontra sentido, na plateia, na roda que se forma, e no riso. É nesse risco que mora a beleza do trabalho: o artista que insiste, que continua, mesmo quando o corpo pede descanso.

Henrique conta que, depois de desmaiar, começou a recobrar os sentidos

ainda deitado na calçada. Ele descreve que teve “aquele passamento”, e quando voltou a si, olhou ao redor e viu as coisas em volta: as barracas, as pessoas circulando, o movimento normal da feira. Tudo continuava igual, e ele ainda estava ali, pintado de palhaço, vestido e arrumado para a cena. A imagem é curiosa e sensível, o artista acordando no meio do cotidiano, misturado à vida comum, sem o brilho da roda ou a atenção do público, mas ainda carregando a presença do palhaço no corpo.

Ele se levanta devagar, tentando entender o que havia acontecido, e nesse momento um homem para o carro e se aproxima para perguntar o que estava ocorrendo. Henrique, ainda tonto, tenta explicar o que sente, ao mesmo tempo em que observa a reação do outro diante da figura do palhaço fora do lugar habitual da cena. O diálogo que se segue mostra o contraste entre o olhar cotidiano das pessoas e a realidade do artista que trabalha na rua. É nesse ponto que Henrique relembra a situação em suas próprias palavras:

[...] aí eu entro dentro do carro dele, passo mal de novo, e ele sai comigo e para na frente da minha casa, e eu desço, entro dentro de casa, e quando eu entro dentro de casa, assim que eu estou ficando melhor eu fico, eu fiquei assim, como é que esse cara sabia que eu morava aqui, e quem era esse cara né, nunca encontrei essa pessoa de volta, só sei que passei mal, desmaiei na feira com todas as coisas da roda, fui deixado em casa sem nem conhecer a pessoa, e o cabra foi me deixar direto em casa. Se naquela época existisse o Uber né... parecia que tinha sido um Uber que foi me buscar especialmente pra me deixar em casa. Mas aí acabou que eu fiquei bem, depois descobri que foi uma dessas de muita quentura né, não tinha, não tava hidratado suficiente pra aguentar ali aquela roda num pingo do meio-dia no Ceará (ROSA, Henrique. Entrevista via watsapp, 23 de Maio de 2025).

O trecho evidencia como o humor permanece mesmo fora do contexto do espetáculo. O riso aparece não como técnica de cena, mas como resposta espontânea, como forma de lidar com o constrangimento e o próprio limite físico. O homem que o aborda representa o olhar comum da cidade, que nem sempre entende o artista ou reconhece o esforço por trás da figura do palhaço. Ainda assim, o encontro se transforma em cuidado, em conversa, em gesto de humanidade. Esse momento mostra como o palhaço, mesmo quando a apresentação termina, continua atravessando a vida real. A rua, que antes era o espaço da performance, agora se torna o lugar da vulnerabilidade e também da empatia. O artista, ainda com a pintura do rosto, já não está em cena, mas o riso segue presente, agora não como parte de um número, mas como expressão viva da relação com o outro.

As histórias dos dois palhaços (Jean Pessoa e Henrique Rosa) revelam que

o trabalho na rua é atravessado por intensidades que vão além da cena. Cada encontro, cada roda e cada improviso colocam o artista diante de situações imprevisíveis, que testam não apenas sua técnica, mas também sua relação com o próprio corpo e com o público. A rua se torna um espaço de exposição total, onde o artista precisa lidar com o acaso, o desgaste físico, os olhares curiosos e, muitas vezes, o descaso.

Ainda assim, é nesse mesmo ambiente que nascem as potências da palhaçaria urbana. O riso surge como uma forma de resistência, de reinvenção e de vínculo com quem passa. Entre quedas, sustos e gargalhadas, esses artistas seguem criando brechas de encontro no meio do cotidiano apressado das cidades. A palhaçaria, nesse sentido, não é apenas uma arte de fazer rir, mas um gesto de persistência, uma maneira de afirmar a vida mesmo em meio ao caos e à instabilidade do mundo urbano.

## **2.5 Desafios e caminhos atuais do circo no Brasil: visões e referências.**

O circo no Brasil hoje mostra um cenário cheio de diversidade e novidade, atravessado por diferentes formas de criar, circular e se apresentar. As perspectivas atuais não se limitam à tradição circense clássica; elas se abrem para dialogar com a cidade, com o público e com outras linguagens artísticas. O circo é, ao mesmo tempo, herança de quem veio antes e território de reinvenção, capaz de criar novas poéticas e se mostrar presente no cotidiano urbano. Cada apresentação traz desafios, mas também oportunidades de experimentar novas formas de aproximação com as pessoas, seja no palco, na rua ou em espaços alternativos.

A cena circense atual reúne artistas mais experientes e novas gerações, promovendo trocas entre memória e inovação. Há uma mistura de linguagens: teatro, dança, música, performance e até intervenções urbanas conversam com o circo, criando espetáculos que não cabem mais só no picadeiro tradicional. Essa combinação aproxima o público de forma única: ele pode rir, se surpreender, participar ou até se afastar, e tudo isso faz parte da experiência. É um circo que respira a cidade, se adapta aos espaços, aos públicos e às situações, transformando ruas, praças e palcos em territórios de encontro e criação coletiva. Além da dimensão estética, o cenário circense também é atravessado por políticas públicas, leis de incentivo e editais, que ajudam a dar visibilidade e suporte financeiro aos artistas. Mesmo com

desigualdades regionais e lacunas de investimento, os artistas encontram estratégias para circular e se manter ativos.

A combinação de apoio institucional, quando existe, e muita criatividade mantém a cena viva e dinâmica, permitindo que diferentes projetos cheguem ao público e que a palhaçaria, o circo e as artes de rua se consolidem como práticas culturais relevantes. Tais mecanismos não apenas possibilitam a existência de múltiplos projetos, mas também promovem a inclusão de diferentes perspectivas estéticas e sociais, ampliando o alcance da palhaçaria e das artes de rua:

O fomento à cultura possibilita que uma diversidade de agentes culturais circule e participe da vida cultural de seu local, região e país, introduzindo estéticas não dominantes. A cidadania cultural se torna, então, a busca por uma sociedade comunicativa, uma vez que se defende que pessoas e grupos marginalizados e, por isso, invisibilizados, tenham liberdade de expressão (KAUARK; ALMEIDA, 2021, p. 259).

Essa reflexão evidencia que o fomento cultural não se limita apenas ao suporte financeiro: ele cria condições para que artistas e grupos historicamente marginalizados tenham voz e espaço de expressão, promovendo uma pluralidade de estéticas e práticas culturais. No contexto da palhaçaria e das artes de rua, isso significa que iniciativas criativas podem se consolidar e alcançar o público, mesmo em locais onde a infraestrutura ou os recursos são limitados.

Diante desse cenário, as perspectivas atuais sobre o circo incluem, ainda, uma atenção maior à experimentação e à construção autoral. Muitos artistas trabalham em cima de repertórios próprios, criam dramaturgias flexíveis, adaptam números clássicos e incorporam improvisos que respondem ao espaço, ao público e ao momento. Isso significa que cada apresentação é única e cada espetáculo se molda às condições do local, mostrando como o circo brasileiro consegue se reinventar constantemente. Entender essas perspectivas é perceber não apenas os espetáculos e suas técnicas, mas também os processos criativos, as estratégias de circulação e a relação com o público. É nesse jogo entre tradição e inovação, entre cidade e artista, palco e rua, que o circo brasileiro se mantém relevante e vivo, oferecendo experiências diferentes a cada apresentação e construindo caminhos que dialogam com a memória, com o presente e com novas possibilidades de futuro.

Sobre isso, de acordo com Jean Pessoa (2025) ele diz que, embora em períodos anteriores as políticas públicas tenham sido mais restritivas para a

palhaçaria, hoje ele percebe mudanças significativas. Ele aponta que leis como a Lei Paulo Gustavo<sup>19</sup> e a Lei Aldir Blanc<sup>20</sup> abriram novas possibilidades, principalmente em níveis federal e estadual, favorecendo a circulação de recursos e oportunidades para artistas e grupos de palhaçaria. Esse avanço permitiu que muitos projetos, que antes dependiam exclusivamente de esforços individuais ou pequenos patrocínios, ganhassem suporte oficial e pudessem alcançar mais pessoas, fortalecendo a cena artística e o acesso do público à cultura de rua.

No âmbito municipal, porém, especialmente em Timon, Maranhão, cidade onde Jean reside, os editais para cultura, circo e palhaçaria ainda são limitados. Apesar disso, ele percebe que algumas oportunidades começaram a surgir graças às leis federais e estaduais, mesmo que a prefeitura local ainda não ofereça um suporte consistente. Essa realidade mostra como a distribuição de políticas públicas no Brasil pode ser desigual: há avanços significativos em certos níveis, mas lacunas persistem em outros, exigindo que os artistas se adaptem e busquem estratégias próprias de circulação e sustentabilidade.

Jean (2025) enfatiza, entretanto, que essas mudanças tornaram possível trabalhar com mais liberdade e estabilidade. Ele observa que, mesmo com limitações municipais, é possível planejar apresentações, acessar editais e organizar projetos de palhaçaria com relativa segurança. Essa percepção revela que, quando há políticas públicas mínimas funcionando, elas não apenas oferecem recursos, mas também legitimam o trabalho do artista, tornando-o reconhecido e protegido socialmente, o que é fundamental para a consolidação da prática artística em qualquer cidade. E que embora ainda haja desafios e desigualdades, as leis recentes representam um avanço concreto para a palhaçaria urbana. É um sinal de que o campo artístico está ganhando espaço e visibilidade, permitindo que os artistas explorem sua criatividade e construam trajetórias mais sustentáveis. A experiência dele mostra que, mesmo em contextos onde o apoio municipal é limitado, a combinação de políticas públicas federais e estaduais e a própria iniciativa do artista pode transformar o cenário cultural e abrir caminhos para novas gerações de palhaços e grupos de rua.

---

<sup>19</sup> A Lei Paulo Gustavo (Lei complementar nº 195/2022) é uma lei federal que destina recursos do governo para apoiar artistas, coletivos e projetos culturais em todo o Brasil, com o objetivo de fortalecer a cultura.

<sup>20</sup> A Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020) foi criada para proteger trabalhadores e espaços culturais durante a pandemia de COVID-19, destinando recursos para a manutenção de projetos, casas de cultura, artistas e grupos culturais do Brasil.



Foto 21 – Acervo pessoal/ Jean Pessoa



Foto 22 – Acervo pessoal/ Jean Pessoa

Na visão de Jean Pessoa (2025) sobre o circo atual, ele destaca que é uma arte de grande importância, uma linguagem que merece o mesmo reconhecimento de outras formas artísticas. Ele percebe o circo como um espaço de experimentação, mas também como uma prática que carrega memórias e tradições. Em suas observações, ele ressalta que, dentro da palhaçaria e do circo, existem debates constantes sobre as diferenças entre o circo contemporâneo e o circo tradicional. Segundo ele, há uma percepção de conflito: artistas do circo contemporâneo frequentemente se posicionam em contraponto ao circo tradicional, mesmo sabendo que suas práticas se baseiam em elementos desse circo histórico.

Apesar desses debates, o artista não enxerga um distanciamento real entre as linguagens. Para ele, o circo continua sendo tradicional, mesmo em sua contemporaneidade, e é possível valorizar tanto as formas mais clássicas quanto as inovações que surgiram ao longo do tempo. Ele destaca que o circo-teatro, que muitas vezes é considerado uma linguagem mais tradicional, convive com outras linguagens e técnicas que foram se transformando, incorporando elementos que antes não existiam ou eram pouco explorados. Assim, o circo se apresenta hoje como um campo plural, capaz de dialogar com diferentes públicos e espaços:

Muitos são da habilidade da palhaçaria, circo queer, tem LGBT, circo LGBT, tem um monte, tem muita linguagem. Eu acho que o circo também, ele não ficou parado como a gente pode dizer, tradicional, não ficou só naquele tradicional, ele se contemporaneizou demais, ele está acompanhando assim o movimento né, ele está acompanhando o dia-a-dia, ele tá se modificando também, mas não perdendo suas raízes. Ainda tem quem faça o tradicional, ainda tem quem pesquise contemporâneo. Então pra mim, o circo, ele está pra mim, ele está nas artes como todas as outras assim, ele é importante e necessário como todas as outras áreas, e é assim que eu vejo. Não sei se eu me expressei muito bem nessa daqui não, mas o circo pra mim é uma linguagem como todas as outras, importante tanto quanto (PESSOA, Jean. Entrevista via whatsapp, 01 de Maio de 2025).

A fala evidencia como o circo brasileiro contemporâneo é plural e aberto a diferentes expressões, incorporando novas linguagens e identidades, como o circo queer e o circo LGBTQIA+, sem perder suas raízes tradicionais. Jean aponta que, apesar das inovações e adaptações ao dia a dia da sociedade, o circo mantém sua essência, equilibrando tradição e contemporaneidade. Essa visão mostra que o circo não é estático: ele se transforma, acompanha os movimentos culturais e sociais, e ao mesmo tempo preserva elementos históricos que lhe conferem identidade. Além disso, a percepção de Jean reforça que o circo é uma linguagem artística completa, tão importante quanto outras formas de arte. Ao reconhecer essa pluralidade, ele demonstra que o circo não se limita a uma estética ou estilo, mas oferece espaço para experimentação, diálogo com o público e reflexão sobre temas contemporâneos.

Essa abertura permite que o circo participe ativamente da vida cultural, incorporando discussões sobre identidade, diversidade e práticas inovadoras, e ao mesmo tempo mantém seu vínculo com tradições e técnicas históricas. No conjunto, a fala sugere que o circo brasileiro atual é uma arte viva, capaz de se reinventar continuamente, dialogando com diferentes públicos e contextos, sem perder sua força como linguagem cultural singular e necessária. Essa combinação de tradição, inovação e diversidade torna o circo uma prática artística resiliente, relevante e em constante movimento.

Já Henrique Rosa (2005) ressalta que não é possível falar sobre como o circo se apresenta no Brasil como um todo, devido ao acesso limitado a outras regiões. No entanto, ele destaca que, em suas circulações pelo Nordeste, o circo de rua tem se mostrado muito bem produzido e organizado, evidenciando um trabalho consistente e de qualidade. Ele observa que os grupos de circo de rua estabelecem uma rede de contatos sólida, que possibilita a troca constante de informações e experiências. Essa rede se faz presente em estados como Piauí, Paraíba,

Pernambuco, Maranhão e Bahia, de modo que, ao passar por algumas cidades, os grupos visitantes já são recebidos por aqueles que fazem parte da rede local.

Segundo o artista, essa interação entre grupos contribui para o fortalecimento do circo de rua, permitindo que os artistas assumam múltiplas funções, como produtor, encenador e diretor, e ampliem sua autonomia e capacidade de gestão das próprias apresentações. O trabalho coletivo, portanto, consolida a prática circense mesmo em espaços e estruturas limitados. O artista ainda enfatiza que essa circulação não se restringe apenas a apresentações, mas também envolve trocas de experiências, aprendizados e apoio mútuo. As conversas entre grupos, a observação de trabalhos alheios e a colaboração em eventos ajudam a criar um ambiente de cooperação e reconhecimento mútuo, fortalecendo a identidade do circo de rua no Nordeste.

Esse movimento de articulação e troca entre os grupos de circo de rua revela como a prática circense se mantém dinâmica e capaz de se adaptar às transformações culturais e sociais, permitindo-lhe renovar-se constantemente:

Toda manifestação cultural sofre alterações (inovações), conforme os contextos e transformações sociais, como, por exemplo, uma ópera, um concerto, a literatura, etc.

Esse processo de evolução confere ao circo múltiplas modificações e adaptações, propiciando a ele uma nova configuração capaz de mantê-lo ativo em um mundo de intensas transformações e inúmeras opções de lazer" (MIRANDA; CORREIA, 2019, p.46).

A citação evidencia que, assim como outras formas de expressão cultural, o circo de rua não é fixo ou imutável; ele se transforma e se adapta às demandas de cada época e contexto. A rede de contatos entre grupos, descrita por Henrique Rosa (2025), é um exemplo concreto desse processo, permitindo que a prática circense incorpore novas experiências, estratégias de circulação e formas de produção. Esse dinamismo garante que o circo de rua continue relevante e conectado com seu público, mesmo diante de mudanças sociais, culturais e econômicas, e reforça a ideia de que sua sobrevivência depende tanto da inovação interna dos grupos quanto da capacidade de se relacionar e dialogar com outras manifestações culturais.



Foto 23– Acervo pessoal/Henrique Rosa



Foto 24– Acervo pessoal/Henrique Rosa

O artista observa, no entanto, que, embora a rede regional seja robusta, ela ainda não se estende de maneira significativa para outras regiões do Brasil ou para o exterior. A circulação do circo de rua permanece, em grande parte, restrita à região Nordeste, mostrando que há espaço para expansão e maior integração entre diferentes grupos circenses. Apesar dessa limitação geográfica, Rosa (2025) acredita que a força dessa rede regional é um indicativo do potencial de consolidação do circo de rua no país. A organização interna dos grupos, a capacidade de assumir múltiplas funções e a troca constante de experiências formam a base para o crescimento e o fortalecimento do circo como prática cultural viva e relevante.

Em síntese, a visão de Henrique Rosa (2025) evidencia que o circo de rua no Nordeste vem se fortalecendo a partir da colaboração entre grupos e da criação de redes locais. Ao mesmo tempo, aponta que o potencial do circo brasileiro contemporâneo depende tanto da consolidação dessas redes quanto da ampliação de sua abrangência geográfica, sugerindo que o futuro dessa prática está ligado à capacidade de articular e conectar experiências dentro e fora da região.

Cada artista, com seu estilo, repertório e relação com o público, demonstra que o circo vai além do picadeiro tradicional, ocupando ruas, praças e diferentes espaços urbanos. Essa pluralidade evidencia que a prática circense atual não se limita a uma forma ou tradição única, mas se reinventa continuamente, incorporando elementos do teatro, da música, da dança e da performance. Observar a atuação desses dois palhaços permite compreender como a criação artística e a presença do circo nas cidades se conectam diretamente com a experiência do público, revelando a capacidade de adaptação, improviso e expressão própria que caracteriza o circo brasileiro contemporâneo.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Refletir sobre a palhaçaria contemporânea nos espaços urbanos é perceber a força de uma arte que resiste, se transforma e se reinventa a cada gesto. Ao longo deste trabalho, vimos que o circo, o teatro de rua e a palhaçaria compartilham a mesma pulsação: levar o riso e a poesia para lugares onde o cotidiano muitas vezes parece duro. A palhaçaria urbana é mais que um gênero artístico; é uma maneira de olhar o mundo, uma forma de existir que questiona as lógicas de consumo e espetáculo e devolve à arte seu lado humano e comunitário.

Esta pesquisa buscou entender como o circo e a palhaçaria se mantêm e se transformam nas cidades do século XXI. Da história do circo tradicional até as novas formas de artistas de rua, percebe-se um deslocamento simbólico: o picadeiro saiu do chão de lona e foi para o asfalto, o céu se tornou o teto do palco e o público, que antes ficava em arquibancadas, agora participa, reage e improvisa. Essa mudança não é só física, mas também política e estética, mostrando como a arte se adapta e encontra novos caminhos para continuar viva. Nos espaços urbanos, a palhaçaria se mostra como resistência. É na calçada, na praça, no mercado e nas esquinas que o artista reafirma seu direito de ocupar o espaço público como lugar de encontro e expressão. Em um contexto em que a cultura enfrenta cortes, burocracia e falta de continuidade de políticas públicas, o palhaço urbano cria novas maneiras de existir. Ele inventa estratégias coletivas, usa o chapéu como bilheteria simbólica e transforma cada olhar em uma troca de experiências, mostrando que a arte não precisa de grandes estruturas para ser impactante.

As entrevistas com os artistas mostraram a força dessas trajetórias e a profundidade de suas práticas. Cada fala evidencia um compromisso com a arte como forma de vida e com o riso como instrumento de transformação social. O palhaço, a palhaça, o grupo, a cena, todos se reconhecem como parte de uma rede viva, onde criar também é compartilhar afeto e resistência. Essa dimensão comunitária sustenta a palhaçaria nas ruas e a diferencia das produções voltadas apenas ao mercado, reforçando a importância de se valorizar o artista e sua prática cotidiana. Mesmo diante de desigualdades regionais e falhas institucionais, os artistas encontram maneiras de circular, formar público e manter viva a cena circense. O apoio institucional, quando existe, junto à criatividade cotidiana dos artistas, mantém a

chama acesa. É nesse espaço entre a ausência e a invenção que nasce a palhaçaria do século XXI, aquela que não se cala diante da falta de políticas, mas enfrenta os desafios com coragem e criatividade e resistência.

O fomento à cultura, quando acontece, funciona como uma ponte para a cidadania. Ele não só viabiliza projetos, mas garante o direito de expressão e de diversidade estética. Mesmo assim, as entrevistas mostram que ainda há uma distância entre as políticas formuladas e a realidade do artista de rua. As leis existem, mas muitas vezes não chegam aos corpos pintados, às risadas espalhadas e às lonas invisíveis que se estendem pelo chão quente da cidade. Esse contraste evidencia a necessidade de políticas mais próximas da prática e do cotidiano artístico. Ao longo da pesquisa, ficou claro que o palhaço urbano vai além do riso como entretenimento. Ele é mediador, provocador do olhar e mensageiro do absurdo do cotidiano. Sua presença nas ruas questiona a ordem, desorganiza certezas e transforma a vulnerabilidade em força.

Esse artista do riso, símbolo deste estudo, representa essa condição híbrida e potente. Ele é artista e cidadão, corpo político e poético, indivíduo e coletivo. Sua falta de lona não é uma limitação, mas liberdade: estar em qualquer lugar, improvisar o palco na vida, transformar a rua em cena e o transeunte em público. Ele existe entre a arte e o real, e é nesse espaço que seu riso ganha sentido. A cidade se torna um grande palco em disputa. O espaço urbano, com suas tensões e desigualdades, é também o lugar onde o palhaço constrói novas formas de convivência e afeto. Ao rir e fazer rir, ele reorganiza o espaço, ressignifica o tempo e propõe uma nova maneira de se relacionar. O riso vira diálogo e cuidado, uma forma de humanizar a pressa e a indiferença das cidades, aproximando pessoas e criando conexões que muitas vezes não acontecem em outros contextos urbanos.

O Palhaço sem lona não é apenas um título, mas um jeito de existir: uma arte que não depende de paredes, que se mantém na relação com as pessoas e que revela o sentido profundo de estar junto. Ele mostra que o palco pode estar em qualquer lugar, na praça, na esquina, na calçada. Sua prática transforma o cotidiano em espaço de encontro e expressão, provocando pequenas revoluções diárias no olhar de quem observa, ri ou participa. Cada gesto do palhaço sem lona é um convite à presença, à escuta, à atenção ao outro e ao mundo à sua volta. Ele caminha entre o sonho e o concreto, entre o poético e o político, lembrando que a rua também é casa e que o encontro é possível.

O riso continua sendo uma forma de resistência, mas também de diálogo, educação e transformação social. Ao ocupar as ruas, o palhaço sem lona questiona estruturas, desafia desigualdades e cria novos modos de relacionar-se com o espaço e com as pessoas. Sua presença mostra que, mesmo em meio à pressa, à indiferença e às dificuldades da vida urbana, ainda é possível rir, sonhar, inventar e recomeçar. A palhaçaria urbana, assim, não é só entretenimento: é um convite constante à reflexão, à empatia e à ação, reafirmando que a arte tem um papel vital na construção de uma sociedade mais justa, sensível e conectada.

A expansão do circo para além da lona e sua inserção nas escolas de circo representa um processo significativo de reorganização das formas de transmissão e preservação dessa arte. Essa mudança marca uma transição entre o modelo tradicional de aprendizado, baseado na convivência familiar e na prática cotidiana sob a lona, e o modelo institucional, voltado para o ensino técnico e sistematizado. Ao adentrar as escolas de circo, a arte circense passa a dialogar com estruturas pedagógicas formais, incorporando metodologias, avaliações e registros, sem, contudo, perder sua dimensão empírica e vivencial. Esse movimento contribui para a legitimação do circo como campo de conhecimento e amplia as possibilidades de formação profissional para artistas e educadores.

A presença da palhaçaria nesse contexto educacional específico evidencia um processo de consolidação e expansão de saberes. Nas escolas de circo, o palhaço deixa de ser apenas um personagem popular aprendido pela observação direta e pela prática dentro da trupe e passa a integrar um campo de estudo que articula teoria, técnica e criação. Essa sistematização do conhecimento circense permitiu novas formas de aprendizagem, de pesquisa e de produção artística, aproximando a palhaçaria de outras linguagens, como o teatro, a dança e as artes visuais. Além disso, o ambiente escolar possibilita o encontro entre diferentes gerações e tradições, fortalecendo a transmissão dos saberes de forma mais ampla e acessível.

A institucionalização do ensino circense não representou o fim da lona, mas a ampliação de seus significados. As escolas de circo tornaram-se espaços de preservação, experimentação e inovação, garantindo a continuidade das práticas tradicionais ao mesmo tempo em que estimulam novas criações. A palhaçaria, nesse processo, expandiu-se para diferentes contextos, mantendo o vínculo com sua origem popular, mas incorporando novas referências estéticas e pedagógicas. A formação em palhaçaria passou a incluir reflexões sobre o corpo, o jogo, a comicidade e o papel

social do artista, o que contribui para a consolidação dessa linguagem como área de conhecimento autônoma dentro do campo das artes cênicas.

Quando o circo sai da lona e passa a habitar as escolas de circo, ele amplia não apenas seus espaços de atuação, mas também seus modos de existir e se perpetuar. Essa transição permitiu a criação de novas redes de circulação de saberes e a formação de profissionais que, além de atuar artisticamente, assumem funções de docência, pesquisa e gestão cultural. O processo de ensino formalizado fortalece a presença do circo no campo educacional e cultural, garantindo maior visibilidade e reconhecimento social à arte circense. Assim, as escolas de circo se configuram como importantes mediadoras entre a tradição e a contemporaneidade, preservando práticas históricas e impulsionando novas linguagens.

Portanto, quando o circo sai da lona e se insere nas escolas de circo, ele não apenas muda de espaço, mas transforma sua própria estrutura de transmissão e criação. A palhaçaria ganha novos contornos, amplia seus espaços de atuação e reafirma seu papel como linguagem artística e pedagógica de relevância cultural. Esse deslocamento simboliza um processo de fortalecimento da arte circense enquanto campo de saber, de formação e de resistência. Ao unir tradição e institucionalização, o circo contemporâneo demonstra sua capacidade de adaptação e continuidade, garantindo que a arte da palhaçaria permaneça viva, dinâmica e em permanente diálogo com a sociedade e com as novas gerações de artistas.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Raquel Franco. A rua é o picadeiro e o céu é a lona: a criação de uma palhaçada brincante. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Departamento de Artes, Natal, 2014;
- ARAÚJO, Felipe Ferreira. Espaços públicos em demanda: as atuais responsabilidades do Estado frente à efetivação do acesso à cultura. **Revista em Tempo**: Revista de Artigos do Primeiro Simpósio sobre Constitucionalismo, Democracia e Estado de Direito, Marília, v. 1, n. 1, 2016;
- BARROS, Rafael de. **Palhaço de rua**: a experiência de um artista latino-americano - um estado de risco. São Paulo: Giostri, 2022;
- BENÍCIO, Eliene. **Saltimbancos urbanos**: o circo e a renovação teatral no Brasil 1980-2000. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2018;
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 8º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008;
- BOLOGNESI, Mário. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2013;
- CABRAL, Michele Nascimento. **Processos comunicacionais no teatro de rua**: performatividade e espaço público. São Luís: Paco Editorial, 2018;
- CARREIRA, André. “**Reflexões sobre o conceito de teatro de rua**”. In: Telles, Narciso; CARNEIRO, Ana (orgs). **Teatro de rua**: olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-papers, 2005;
- CASTRO, Alice Viveiros de. **Elogio da Bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005;
- CASTRO. Lili. **Palhaços**: multiplicidade, performance e hibridismo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019;
- CASTRO. Lilian Cristina Abreu. **A arte do palhaço na história do teatro brasileiro**: ausências e intercessões. RS HISTÓRICA, São Paulo, v. 14, p.102-121, jun. 2017. ISSN 2178-244X;
- CONTIN, Claudia; CASTAMAN, Aline. A maquiagem e o rosto sob a máscara da Commedia Dell'Arte. DAPesquisa, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 018-025, 2018. DOI 10.5965/1808312907092012018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13941>. Acesso em: 20

fev. 2025;

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, abr. 2023;

GALLO, Fabio Dal. **Escola Picolino**: o circo social e arte-educação. São Paulo: Perspectiva, 2018;

KAUARK, Giuliana; ALMEIDA, Juliana Silva. **Políticas de fomento à cultura como instrumento de promoção da cidadania e dos direitos culturais**. Extrapensa, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 247-263, jan/jun. 2021;

KRONBAUER, Gláucia Andreza. **A criação da escola nacional de circo no Brasil**. 1<sup>a</sup> ed. Curitiba: Apres, 2019;

MENEZES, Flávia Andresa Oliveira de. **O risível no reisado de caretas do Maranhão**. Curitiba: Editora CRV, 2018. 136 páginas;

MIRANDA, Elderson Melo; CORREIA, Eliana Rosa, Narciso (org). **Circo popular: tradição e arte na contemporaneidade**. In: TELES, Narciso (Org). **Estudos de comicidade e circo**. Coleção Artes da Cena, vol. 2. Jundiaí: Paco Editorial, 2019;

NOGUEIRA, Patrick da Costa Pereira. **A escola de circo**: caminhos pedagógicos e cenários políticos na construção e implantação da escola nacional de circo Luiz Olimecha. 2024. 108 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Rio de Janeiro, 2024;

PANTANO, Andreia. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007;

PESSOA, Jean. Entrevista concedida a Augusto Torre via whatsapp, em 1º de Maio de 2025;

ROSA, Henrique. Entrevista concedida a Augusto Torre via whatsapp, em 23 de Maio de 2025;

SANTOS, Wander Paulus de Sousa dos. Atuação do palhaço de rua: histórias de fazer e de como ensinar a fazer. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPU, 17., 2016, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ANPU, 2016;

SILVA, Hermínia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural; WMF Martins Fontes, 2022. 220 p.;

\_\_\_\_\_. **O circo no Brasil**: sua arte e seus saberes: do final do século XIX a meados do século XX. 1996. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 162 p.;

- \_\_\_\_\_. Palhaço Piolín e Suas Histórias. Galpão do Circo, 06 out. 2009. Disponível em: <https://www.galpaodocirco.com.br/noticias/palhaco-piolin-e-suas-historias>. Acesso em: 07 fev. 2025;
- TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de rua do Brasil**: a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016;
- VIEIRA, Marcílio de Sousa. *Estética da Commedia Dell' Arte*: contribuições para o ensino das artes cênicas. Dissertação de Mestrado. Universidade do Rio Grande do Norte, Natal, 2025. 148 p.