

CIRCO EM TRÂNSITO: veículos populares como equipamento cultural e espaço de criação.

Diana Alves de Souza Magalhães¹, PPGAC/IARTE/UFU

RESUMO

O circo tem passado por constantes atualizações ao longo de sua história contudo, a itinerância permanece como um de seus princípios fundantes e definidores. O processo de adaptação do espetáculo “Palhaça é a mãe!” à Kombi, integra a pesquisa de doutorado onde se investiga: *Circo em trânsito: Novas dinâmicas da itinerância circense*. Ao transformar uma Kombi em cenário, casa e corpo em trânsito, a artista, oriunda do contexto do circo-escola mesmo afastada da tradição dos circos familiares, a partir da inserção do filho ainda criança no processo criativo, inaugura uma nova geração circense que nasce da experiência compartilhada de um processo criativo.

PALAVRAS CHAVE: Circo; Dramaturgia; Itinerância; Processo criativo, arte circense.

ABSTRACT

The circus has undergone constant reformulations throughout its history; however, itinerancy remains one of its founding and defining principles. The adaptation process of the show "Palhaça é a mãe!" (Clown is the Mother!) to a Kombi van is part of phd research investigating: *Circus in transit: New dynamics of circus itinerancy*. By transforming a Kombi van into a stage, home, and body in transit, the artist, originating from the context of circus school even though distanced from the tradition of family circuses, inaugurates a new generation of circus performers born from the shared experience of a creative process, starting with the inclusion of her young son in the creative process.

KEYWORDS: Circus; Dramaturgy; Itinerancy; Creative process, circus art.

1. Corpos em Trânsito: A persistência dos saberes circenses itinerantes

A presença de artistas populares nas praças e feiras desde a Idade Média evidencia a longa trajetória das artes do corpo e do espetáculo fora dos espaços

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Orientação: Prof(a). Dra. Rita de Cassia Fernandes Mestre em artes cênicas pela mesma instituição, bacharel em Interpretação pela UNIRIO e técnica em circo pela Escola Nacional de Circo (ENC). Artista circense, palhaça, produtora e diretora. Gestora e idealizadora do Ponto de cultura Lona do Cerrado e Kombi do Cerrado

institucionais. Acrobatas, funâmbulos, malabaristas, marionetistas, músicos e dançarinos formavam um universo de expressões múltiplas de corpos versáteis e coletivos, “[...] se apresentavam ao ar livre, em barracas cobertas de tecido ou madeira, palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos[...]”. (SILVA, 2022, p. 49). Esses artistas ocupavam os espaços públicos com suas apresentações, fazendo desses locais, um palco efêmero, porém marcante.

De acordo com Silva (2022, p. 68), os artistas provenientes da Europa que chegaram ao Brasil entre o século XVIII e o início do século XIX, traziam consigo um repertório de saberes cênicos, corporais, técnicos e estéticos, transmitidos intergeracionalmente e continuamente atualizados. Desse contexto, emerge o conceito de "corpos multidão", que caracteriza esses sujeitos como corpos plurais, os quais transitavam entre distintas linguagens artísticas e se reconfiguravam em consonância aos contextos sociais, políticos e estéticos nos quais estão inseridos.

Os saltimbancos contemporâneos seguem ocupando os interstícios urbanos e simbólicos, ainda que frequentemente posicionados à margem dos sistemas hegemônicos de arte. Artistas de rua, performers, coletivos de circo independente, dançarinos urbanos e músicos itinerantes retomam o espírito de reinvenção e transversalidade que marca a tradição desses sujeitos. Em muitos casos, trata-se de artistas itinerantes que optam por modos de vida alternativos, coletivos e autônomos. São corpos criadores que operam à margem das normativas institucionais, ressignificando estéticas e políticas no cotidiano. Esses corpos contemporâneos, ainda "multidão", desestabilizam a lógica da especialização e do espetáculo comercial. Ao performarem em praças, favelas, transportes públicos, resgatam e atualizam a tradição saltimbanco, e o sentido de comunidade, de experiência estética coletiva e de partilha sensível com o público. São herdeiros de um saber encarnado, não apenas técnico, mas existencial, onde corpo, arte e vida são indissociáveis.

2. Poéticas em Trânsito: A Kombi como corpo cênico, dispositivo de criação itinerante e equipamento cultural

Ao retomar a figura dos saltimbancos, artistas populares que, historicamente, circularam entre territórios e linguagens, o estudo observa como essas práticas se atualizam diante das dinâmicas urbanas, das precariedades do trabalho artístico e das disputas por visibilidade e acesso. No Brasil, veículos populares têm sido apropriados

por artistas de rua, coletivos circenses e performers independentes como suporte cênico, meio de transporte e espaço simbólico.

Figura 1 - Espetáculo: Palhaça é a mãe!



Apresentação na Escola Municipal do Moreno situada na Zona rural de Uberlândia/MG (COSTA, 2025)

O espetáculo aqui apresentado: *Palhaça é a mãe!*, que faz parte dessa investigação em trânsito, não se limita a ser mais um componente da pesquisa, trata-se, sobretudo, da materialização cênica de um percurso em andamento. Nesse contexto, a criação artística assume o papel de jornada poética que se desenvolve a partir do objeto de estudo e em constante diálogo com ele, evidenciando a indissociabilidade entre prática e reflexão teórica no processo de pesquisa-criação. Sendo assim, a prática artística não é um meio para se alcançar um fim, mas o próprio território onde se investigam formas de fazer, de existir e de compartilhar. A pesquisa se dá na ação, no gesto, na experiência concreta da criação.

Portanto, o espetáculo não se configura como um produto acabado, mas como um processo em movimento, no qual se articulam pesquisa, performance, memória e invenção. Ao reinscrever a figura dos artistas itinerantes do passado, resgata modos de vida e de arte sustentados pela partilha e pela mobilidade, enquanto propõe novos caminhos para a criação contemporânea. O inacabado não é ausência de forma, mas a forma da continuidade do gesto criador. É nesse estado de construção contínua que

reside a potência deste espetáculo-trajeto, feito de escuta, de espera, de afeto e de matéria viva.

O percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado. É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo. (SALLES, 2011, p.35)

No espetáculo: *Palhaça é a mãe!* a Kombi, veículo símbolo da mobilidade e do nomadismo urbano, é elevada à condição de espaço cênico, habitação e corpo dramatúrgico, instaurando um campo de experimentação que rememora os modos de organização tradicionais do teatro e do circo. Adornada com elementos circenses e posicionada diante de um picadeiro, retoma esse modelo ancestral, que contava com um palco anexado ao espaço circular onde aconteciam as apresentações equestres. Assim, a Kombi, com sua estrutura inacabada e vulnerabilidade exposta, torna-se metáfora e matéria de criação: corpo em transformação, cena em construção, testemunha e agente desse processo. Além de cenário, é personagem, suporte e presença viva, cujo corpo de lata, ruído e texturas múltiplas interagem com os corpos dos artistas e com o espaço em que se apresenta. A partir dela, o espetáculo reativa simbolicamente a lógica móvel que deu origem ao circo, atualizando-a sob novas relações, presença e invenção artística.

A presença de mãe e filho na cena presentifica e intensifica essa perspectiva, pois adiciona uma camada de intimidade e partilha que ressoa com as dinâmicas familiares e interpessoais. A cena é habitada por vínculos reais que se tornam matéria estética. Além dos palhaços performados por mãe (Diana Magalhães/Trifina) e filho (Anthony Magalhães/ Panquequinha), a Kombi, nesse processo, deixa de ser apenas meio de transporte para se tornar sujeito da cena, corpo vivo que abriga memórias, tensões e afetos.

No contexto da pesquisa de doutorado da artista-pesquisadora, esse espetáculo afirma-se como dispositivo de pensamento e criação. O fazer artístico é compreendido como gesto cartográfico, no qual o trajeto da Kombi se articula a um trajeto conceitual e existencial. Mais do que um produto a ser apresentado, a obra é processo, é devir. Assim, o espetáculo em construção se inscreve como um rizoma em movimento, cuja potência está justamente na instabilidade e na abertura. Não parte de um roteiro fechado mas se desenha a partir dos materiais, dos corpos e da

relação constante entre criação e transformação. “[...] o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). A criação portanto, é uma trajetória que incorpora desvios, hesitações e descobertas, e que se constitui como obra em movimento. Nesse sentido, a obra em processo não é falta de forma, mas a forma do próprio processo.

3. A praça: Território histórico a partir do qual a pesquisa será armada

O circo, enquanto linguagem artística e prática cultural, passou por profundas transformações sociohistóricas, culturais, técnicas e estéticas no que diz respeito à sua organização, aos modos de produção e aos espaços de apresentação. Diferentemente da imagem consolidada no imaginário contemporâneo, o circo nem sempre apresentou a estrutura que hoje lhe é atribuída. Conforme destaca Silva (2022, p. 29), “na verdade, só a partir do início do século XIX o circo passou a ser identificado como um espetáculo com apresentações de animais, ginastas, acrobatas e cômicos, realizado em um espaço cercado por uma plateia pagante, sentada em cadeiras e arquibancadas dispostas em círculo”. Inicialmente, essas apresentações ocorriam em estruturas fixas de madeira, como hipódromos e pavilhões, e posteriormente em estruturas móveis cobertas por tecido, processo que contribuiu decisivamente para a consolidação da itinerância como característica central do circo.

A constituição do espaço cênico circense está intrinsecamente ligada a essa condição itinerante e à necessidade histórica de adaptação a diferentes contextos geográficos, sociais e econômicos. A mobilidade impôs à cenografia circense um caráter funcional, compacto e flexível, orientado pela eficiência, pela rapidez de montagem e desmontagem e pela adequação aos terrenos disponíveis. Nesse sentido, o espaço cênico não se configura apenas como um dado arquitetônico, mas como resultado de uma lógica de produção marcada pela transitoriedade e pela relação direta com o território.

Historicamente, antes da consolidação das lonas e tendas como estruturas predominantes, as manifestações circenses aconteciam em espaços múltiplos e provisórios. Esses espaços marcados pela convivência direta com o cotidiano urbano e rural, possibilitavam apresentações ágeis e interativas, nas quais a separação entre cena e plateia era constantemente tensionada. As carroças, por sua vez, acumulavam

funções de transporte, moradia e espaço cênico, reforçando a mobilidade como condição de existência dessas manifestações. Nesses contextos, o espaço cênico não era previamente dado. Tal dinâmica exigia dos artistas soluções criativas e uma escuta atenta às especificidades do lugar, contribuindo para a consolidação de uma estética circense marcada pela adaptação e pela interação direta com o público. Essas práticas constituem um dos núcleos fundamentais da formação do circo enquanto arte popular e itinerante.

No contexto das práticas artísticas itinerantes, marcadas pela circulação constante e pela ocupação de espaços cênicos provisórios, observa-se o surgimento de processos gradativos de organização e sistematização das apresentações circenses. Nesse movimento, a associação entre artistas ambulantes que atuavam em feiras e praças públicas e grupos equestres de origem militar é apontada pela historiografia como “a base do chamado circo moderno”. (SILVA, 2022, p. 51).

Conforme descreve Andrade (2006, p. 15–16), o espaço cênico circense organizou-se tradicionalmente a partir de uma divisão nítida entre a área destinada ao público e a área de espetáculo, esta última estruturada em dois espaços complementares: o palco e o picadeiro. O palco, geralmente elevado e situado em uma das extremidades da tenda, era considerado a região mais nobre, destinada às representações teatrais, às pantomimas, aos shows musicais e às apresentações de artistas convidados, enquanto o picadeiro, de forma circular e localizado no centro ao nível do solo recoberto de serragem, permanecia reservado aos números circenses e equestres.

A adoção de um recinto delimitado e fechado representou, ainda, uma transformação significativa no modo de produção do espetáculo, pois possibilitou o controle do acesso do público e a cobrança de ingressos, diferentemente das apresentações ao ar livre, dependentes da contribuição espontânea dos transeuntes. Porém no século XIX, muitas companhias passaram a abandonar edificações fixas e a adotar estruturas ambulantes, deslocando-se em carretas. Nesse contexto, segundo Andrade (2006, p.54) a introdução da lona como cobertura, atribuída a John Bill Ricketts, representou um marco decisivo, permitindo que o circo mantivesse suas características espaciais ao mesmo tempo em que ampliava sua mobilidade. A partir de 1820, a lona consolidou-se como símbolo do circo, associando definitivamente o espaço cênico à itinerância.

Essa lógica nômade não se restringe apenas à estrutura física, mas estende-se à relação do circo com o público e com os territórios por onde passa. A capacidade de adaptação ao gosto local favoreceu a criação de novos números e a incorporação de valores socioculturais regionais. Desse modo, o espaço cênico circense pode ser compreendido como um espaço relacional, resultado de um processo histórico marcado pela mobilidade, pela organização coletiva e pela adaptação constante.

A partir do início do século XIX, o Brasil passou a integrar a rota de turnês de circos estrangeiros, ampliando o intercâmbio de técnicas, estéticas e modelos organizacionais. Entre 1870 e 1910, a linguagem circense fazia-se amplamente presente “nas ruas, nas feiras, nos tablados, nas tendas, nos pavilhões e nos palcos teatrais” (SILVA, 2022, p. 29), revelando uma prática profundamente adaptável aos contextos socioculturais locais. As primeiras apresentações em recintos fechados no país receberam denominações como “circo de tapa-beco, circo de pau a pique e circo de pau fincado” (SILVA, 2022, p. 30), evidenciando soluções arquitetônicas provisórias, diretamente relacionadas às condições locais. Independentemente do modelo arquitetônico adotado, a organização interna dos grupos circenses manteve-se como elemento estruturante da prática. Segundo Silva (2022, p. 30), “qualquer dos modelos arquitetônicos de circo, o pressuposto básico era a organização do grupo circense”, sendo as relações familiares, culturais e coletivas a base para a transmissão dos saberes que sustentaram a formação do artista circense brasileiro.

Para aqueles que desejarem aprofundar-se na história do circo, a produção acadêmica deixada pela saudosa Erminia Silva, bem como por outros pesquisadores e pesquisadoras do campo, oferece um vasto e consistente repertório de análises históricas, estéticas e socioculturais sobre essa linguagem artística. No contexto deste artigo, o percurso histórico tem como objetivo evidenciar os espaços simbólicos que estruturam o circo enquanto prática itinerante e relacional, estabelecendo diálogo com a adaptação do espetáculo *Palhaça é a mãe!* para o equipamento cultural móvel Kombi do Cerrado. Para esse aprofundamento conceitual, a dissertação: *Espaço cênico circense*, de Zé Carlos de Andrade, constitui referência fundamental, ao oferecer uma análise consistente sobre a constituição, a organização e os sentidos simbólicos do espaço circense.

4. Variantes cênicas na Kombi do Cerrado.

Andrade propõe uma abordagem sistematizada da relação palco/plateia, entendida como eixo fundamental da organização do espaço cênico, destacando as variações que essa relação assume ao longo da História do Teatro e que possibilitam distintas formas de interação entre artistas e espectadores. Para fins de análise e classificação, o autor distingue modalidades do espaço teatral a partir de suas funções e articulações: “o espaço teatral como um todo (o edifício teatral), o espaço cênico (área destinada à representação), o auditório (área destinada aos espectadores) e o espaço cenográfico (conjugação do palco e da plateia).” (ANDRADE, 2006, p. 65) A partir dessas categorias, o mesmo autor, identifica variáveis específicas relacionadas às formações do palco e da plateia, que se consolidam como características próprias de cada configuração espacial.

Neste artigo, serão apresentadas apenas as variáveis dos espaços teatrais apontadas por Andrade que contemplam características específicas do circo, as quais serão analisadas com vistas à sua adequação ao equipamento cultural móvel *Kombi do Cerrado*.

Figura 2 - Kombi do Cerrado. No detalhe Palhaça Trifina e Panquequinha na Kombiem frente `a Lona do Cerrado



Fonte: COSTA, 2025

A adaptação de uma Kombi como equipamento cultural e palco para o circo pode ser compreendida à luz das classificações propostas por Andrade (2006) acerca das variantes das configurações de palco, plateia e espaço cenográfico. No que diz

respeito à natureza dos espaços teatrais, Andrade distingue-os entre permanentes e eventuais ou inusitados (ANDRADE, 2006, p. 67). Nesse contexto, a Kombi configura-se como um espaço eventual e inusitado, uma vez que não foi originalmente concebida para fins cênicos, mas passa a assumir essa função por meio de um processo de resignificação.

Essa característica aproxima-se do que o autor denomina de "*espaço inusitado específico*", no qual o encenador ajusta a montagem às propriedades características do espaço original, tal como ele se encontra, conservando seu perfil arquitetônico e incorporando-o às necessidades da encenação." (ANDRADE, 2006, p. 68). Assim, a estrutura física da Kombi, suas dimensões reduzidas, mobilidade e configuração interna, não é anulada, mas integrada à proposta cênica circense, tornando-se parte constitutiva da linguagem do espetáculo.

Em relação à forma, "os espaços teatrais podem ser identificados como: *abertos, semi-abertos, fechados e conversíveis*." (ANDRADE, 2006, p. 68). A Kombi, quando utilizada em praças, parques ou espaços públicos, estabelece uma relação direta com o conceito de espaço aberto, entendido como aquele realizado ao ar livre, e de livre acesso ao público (ANDRADE, 2006, p. 69).

No que se refere às "variantes do espaço cênico", Andrade define o espaço de representação como a "área de representação utilizada pelos atores.". A Kombi, nesse sentido, atua como um "palco móvel, categoria que engloba estruturas capazes de se deslocar "de um lugar para outro, indo ao encontro do público que os acolhe." (ANDRADE, 2006, p. 71). Ele destaca que essa modalidade possui precedentes históricos importantes, como as carroças ambulantes das companhias itinerantes europeias, estabelecendo um paralelo direto com a tradição circense itinerante. (Idem)

A relação entre palco e plateia, na adaptação da Kombi, tende a aproximar-se da configuração de semi-arena ou palco avançado, na qual a área de representação não é completamente "envolvida pelos espectadores em seus 360 graus"(ANDRADE, 2006, p. 73), mas permite uma disposição frontal ampliada, adequada às limitações espaciais do veículo e às dinâmicas do espetáculo circense.

No âmbito da "máscara cenográfica", Andrade compreende a cenografia como o elemento que preenche o espaço cênico e lhe confere identidade, funcionando como uma máscara que atribui "personalidade própria, em harmonia com todos os demais elementos que compõem a linguagem teatral" (ANDRADE, 2006, p. 75). Na Kombi, essa máscara tende a assumir a forma de uma máscara única, isto é, um único cenário

que se mantém ao longo de toda a apresentação explorando soluções visuais sintéticas e multifuncionais (ANDRADE, 2006, p. 76).

Por fim, quanto à "estrutura do espaço cenográfico", Andrade aponta as categorias "fixa, flexível ou processional" (ANDRADE, 2006, p. 77). A Kombi, enquanto palco circense, aproxima-se predominantemente da "estrutura fixa", pois conserva sua organização espacial básica do início ao fim do espetáculo (ANDRADE, 2006, p. 77). Dessa forma, a Kombi reafirma-se como um dispositivo cênico coerente com a tradição do circo, articulando mobilidade, economia de meios e forte relação com o espaço público.

Quanto a reflexão sobre cenografia e espaço cênico, essa adquire contornos específicos quando aplicada à Kombi enquanto dispositivo cênico no contexto circense. De modo geral, a cenografia tem como função ampliar a leitura do espetáculo, uma vez que "a cenografia no teatro, ou a ambientação cenográfica circense, tem como principal função fornecer, dentre os muitos que estão à disposição, um elemento a mais que ajude o espectador a 'ler' o espetáculo do qual esses componentes são partes integrantes" (ANDRADE, 2006, p. 88). No entanto, ao se tratar da Kombi, essa função extrapola a dimensão representacional, pois o veículo não apenas é cenário, mas constitui-se materialmente como espaço de atuação.

Segundo Andrade (2006, p. 89), "o espaço cênico é real e concreto, enquanto que o cenário é falso e parte do pressuposto de que todos devem estar a par dessa convenção". A Kombi tensiona essa distinção, uma vez que, ao mesmo tempo em que é um objeto real, utilizado como meio de transporte, assume a função de cenário, incorporando a convenção teatral sem deixar de ser um elemento concreto do cotidiano. Nesse sentido, aquilo que tradicionalmente teria como função apenas "parecer" e "transmitir a aparência de alguma coisa" (ANDRADE, 2006, p. 89) passa a existir de forma híbrida, unindo realidade e representação em um único corpo cênico.

Ele vai afirmar que "o caráter da construção cenográfica é efêmero, passageiro" e perde seu sentido quando o espetáculo se encerra (ANDRADE, 2006, p. 89). No caso da Kombi, contudo, a noção de efemeridade não se sustenta plenamente. Diferentemente de uma cenografia que se esgota com o fim do espetáculo, a Kombi, que será inteiramente adaptada, mantém-se como um elemento que ultrapassa o tempo da apresentação. Ela continua habitando o campo do imaginário, do lúdico e dos sonhos, transitando entre territórios físicos e simbólicos. Ainda que a cenografia seja tradicionalmente compreendida como passageira, a Kombi não perde sua função

simbólica ao término do acontecimento estético; ao contrário, preserva e prolonga seu sentido cênico, permanecendo como espaço de fabulação, memória e deslocamento poético.

Essa lógica aproxima a Kombi da estrutura circense como um todo, pois, assim como ocorre no circo, “toda a estrutura [...] faz parte do cenário e integra o espaço cênico” (ANDRADE, 2006, p. 92). A chegada da Kombi ao local de apresentação configura-se como uma intervenção concreta no espaço urbano, criando um acontecimento cênico onde antes havia apenas um espaço ordinário. Durante o período da apresentação, esse espaço passa a abrigar “simulacros das emoções humanas que despertarão [...] emoções verdadeiras” no público (ANDRADE, 2006, p. 92). Ao final, com a partida da Kombi, o local retorna à sua condição anterior, “conjugando tanto o simulacro quanto a realidade em uma única expressão do vazio” (ANDRADE, 2006, p. 92), evidenciando a potência da Kombi como espaço cênico, cenário e meio de deslocamento simultaneamente.

5. Da rua ao dispositivo móvel: Adaptação de *Palhaça é a mãe!* para a Kombi do Cerrado

O espetáculo *Palhaça é a mãe!* já foi apresentado anteriormente em contexto de rua, estabelecendo diálogo com o teatro popular e com a tradição circense ao ocupar o espaço público. No âmbito desta pesquisa de doutorado, propõe-se um processo de adaptação do espetáculo para o equipamento cultural móvel *Kombi do Cerrado*, o qual ainda será realizado e constituirá parte fundamental da prática investigativa da autora. Essa adaptação é compreendida não como mera transposição espacial, mas como um procedimento de pesquisa que permitirá analisar, à luz das reflexões de Andrade (2006), as relações entre cenografia, espaço cênico e simulacro em um dispositivo cênico móvel.

Segundo Andrade, o circo se organiza a partir de uma “fusão de sistemas aparentemente independentes, articulando funções, espaços, estruturas e formas conforme sua necessidade de itinerância” (ANDRADE, 2006, p. 104). Na adaptação proposta, essa lógica se expressa na articulação de três espaços cênicos distintos e interdependentes: o picadeiro posicionado à frente da Kombi, destinado aos números de variedades e às reprises de palhaço; o interior da Kombi, concebida como casa do

circense e espaço de bastidores; e um palco elevado, voltado às artes consideradas nobres, como o teatro e a música, instalado sobre o teto do veículo.

A dramaturgia de *Palhaça é a mãe!* apresenta duas gerações, mãe e filho, que dividem o mesmo picadeiro em um espetáculo de variedades, ao mesmo tempo em que expõem aspectos das relações afetivas e do cotidiano familiar no universo circense. Na adaptação, essa dimensão metateatral é potencializada pela organização espacial: o picadeiro concentra os números de variedades, enquanto o interior da Kombi evoca as barracas ou trailers do circo tradicional, que funcionam simultaneamente como moradia e camarim (ANDRADE, 2006, p. 104). Já a parte superior do veículo, equipada com uma plataforma cênica, remete ao palco como espaço de constante tensão entre o circo em seu estado dito “puro” e a incorporação de outras linguagens artísticas, configurando um hibridismo próprio da prática circense.

Figura 3 – Camarim



Mãe e filho se preparando no interior da Kombi (COSTA, 2025)

A chegada da Kombi à praça deverá operar, no contexto da adaptação, como um simulacro da montagem do circo. Andrade (2006, p.104) destaca que o circo é tradicionalmente instalado em terrenos planos, bem localizados e de fácil acesso, com sua frente voltada para áreas de grande circulação, de modo a garantir visibilidade ao público. Essa visibilidade será marcada simbolicamente por uma fachada composta

por um cartaz do espetáculo disposto em um cavalete rústico de madeira, com arte desenhada em estilo clássico, remetendo aos antigos cartazes circenses e anunciando a presença do acontecimento cênico no espaço da rua.

Em síntese, a adaptação de *Palhaça é a mãe!* para a *Kombi do Cerrado* irá configurar-se como um dispositivo poético e metodológico que tensiona as fronteiras entre circo, teatro e espaço público. Ao articular picadeiro, espaço doméstico-simbólico e palco elevado em um equipamento móvel, a proposta reafirma a lógica itinerante e híbrida da linguagem circense, ao mesmo tempo em que atualiza suas formas de ocupação da rua. Assim, a Kombi não apenas abriga o espetáculo, mas opera como simulacro da montagem do circo, potencializando a dimensão metateatral da dramaturgia e contribuindo para a investigação das relações entre cenografia, espaço cênico e experiência coletiva no contexto do circo de rua.

PONTO DE PARADA - Considerações finais

A pesquisa aqui apresentada evidencia como a adaptação do espetáculo *Palhaça é a Mãe!* já tem se configurado um gesto artístico potente, no qual vida e arte se entrelaçam de forma indissociável. Ao transformar a Kombi em dispositivo cênico, a investigação rompe com formatos tradicionais de produção e difusão artística, propondo um modo de criação que é, ao mesmo tempo, processo e resultado, deslocamento e enraizamento. A prática artística em movimento, ancorada na experiência cotidiana de mãe e filho, revela-se como um espaço fértil de resistência simbólica, reinvenção estética e construção de novas territorialidades culturais.

A partir de uma metodologia que privilegia o fazer como forma de conhecimento, esta pesquisa valoriza o percurso em sua integralidade, assumindo o inacabamento como força criadora. O uso da cartografia, da crítica genética e do diário de bordo permitirá acompanhar as transformações do espetáculo e do próprio dispositivo cênico, oferecendo pistas sobre como o artístico pode operar como ferramenta de escuta, cuidado e reencantamento dos espaços.

Mais do que um produto final, *Palhaça é a Mãe!*, ocupa um processo contínuo de invenção, cujas implicações ultrapassam o campo do teatro e tocam debates urgentes sobre políticas culturais, acesso à arte e valorização de saberes marginalizados. Nesse sentido, a pesquisa contribui para o fortalecimento de práticas culturais autônomas e para o reconhecimento da arte itinerante como linguagem

legítima e necessária. A Kombi, como corpo em movimento, torna-se metáfora viva de uma arte que insiste, resiste e reinventa formas de estar no mundo.

REFERÊNCIA

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O espaço cênico circense*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001563610> > . Acesso em: 20 jan. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coleção Trans, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 11–38.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011.

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