



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

As particularidades do circo de rua: uma experiência

Lua Barreto

Para citar este artigo:

BARRETO, Lua. As particularidades do circo de rua: uma experiência. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0301>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



As particularidades do circo de rua¹: uma experiência²

Lua Barreto³

Resumo

A rua apresenta-se ao artista circense como uma possibilidade de atuação democrática. Entretanto, ela requer conhecimentos específicos que nem sempre são oferecidos pelos espaços formativos. Apresento, aqui, um relato de experiência de pesquisa realizada no *Summer Seminar Writing (about/on/with/at/the) Contemporary Circus*, na Universidade de Concordia, em Montreal (Canadá). A experiência consistiu em submeter uma artista de circo com bom domínio de sua modalidade, mas sem experiência de circo de rua, a três incursões em um espaço público. Após cada incursão, a artista teve a colaboração de uma artista de rua experiente para readequar sua apresentação. Sem a pretensão de oferecer um manual de instruções ou determinar formas de atuação, busco refletir sobre a articulação da teoria com a prática, debatendo, ainda, alguns aspectos da práxis do circo de rua.

Palavras-chave: Circo de rua. Formação. Circo.

The particularities of the street circus: an experience

Abstract

Report of research experience carried out at the Summer Seminar Writing (about/on/with/at/the) Contemporary Circus, at Concordia University, Montreal-CA. The experience consisted of submitting a circus performer with good command of her modality, but without street circus experience, to three forays into a public space. After each foray, the artist had the collaboration of an experienced street artist to readjust her presentation. Without intending to offer an instruction manual or determine ways of acting, we seek to develop reflections that can articulate theory with practice, bringing some articulations of the praxis of the street circus.

Keywords: Street circus. Formation. Circus.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Dheyne de Souza Santos, doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

³ Pós-graduada em Docência Universitária pela Universidade Católica de Goiás. Doutoranda em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFGO). Graduação em interpretação teatral pela Universidade Estácio de Sá.

 barretolua1@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/9310357985990510>

 <https://orcid.org/0000-0003-3314-9138>



Las particularidades del circo callejero: una experiencia

Resumen

Informe de experiencia de investigación realizada en el Summer Seminar Writing (about/on/with/at/the) Contemporary Circus, en la Universidad de Concordia, Montreal-CA. La experiencia consistió en someter a una artista circense con buen dominio de su modalidad, pero sin experiencia en circo callejero, a tres incursiones en un espacio público. Después de cada incursión, la artista contó con la colaboración de un experimentado artista callejero para reajustar su presentación. Sin pretender ofrecer un manual de instrucciones o determinar formas de actuar, buscamos desarrollar reflexiones que puedan articular la teoría con la práctica, trayendo algunas articulaciones de la praxis del circo callejero.

Palabras clave: Circo callejero. Formación. Circo.



A rua, em teoria, está sempre aberta e disponível, o que faz dela um ótimo espaço para o aprendizado através da prática, sendo considerada, muitas vezes, parte da pedagogia no aprendizado da palhaçaria (Baffi, 2009; Puccetti, 2017). Não obstante, se o artista não possui nenhum contato com espaços públicos ou algum conhecimento prévio, pode ser uma experiência desanimadora: “Nas primeiras vezes o entrar no sinal foi frustrante porque não consegui estabelecer um contato com o público” (Silva, 2017, p. 36). Compreendemos que o “jogo de atravessamento espetáculo/cidade também requer conhecimento e prática” (Turle, 2016, p. 105). Ou seja, para lidar com os desafios que a rua apresenta no momento da apresentação de uma performance, é necessário o domínio desse conhecimento específico. E esse domínio requer estudo e experiência.

As entrevistas do trabalho *Saltimbancos Contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas* (Barreto, 2018) estão repletas de relatos a respeito do estresse causado pela “primeira entrada” no sinal. Artistas que falharam inexplicavelmente em movimentos que faziam sem pestanejar; outros que voltaram para casa arrasados devido às reações agressivas de transeuntes; artistas que, devido à frustração das primeiras experiências, desistiram de atuar na rua (Barreto, 2018). Ou seja: sim, a rua é um espaço relativamente democrático e está de portas abertas, mas o acesso a conhecimentos que pudessem preparar esses artistas, em vez de obrigá-los a essa estreia a fórceps, poderia tornar a experiência menos traumática e aumentar a possibilidade de sucesso.

A proposta

Como espectadora do Festival Montreal *Completemant Cirque* 2018⁴, em Montreal, no Canadá, pude observar que, nas apresentações feitas na rua, muitos artistas fazem a transposição de suas performances do espaço fechado para a rua sem se atentarem a essas diferenças, sem estarem preparados para o contato com um público flutuante. Ainda que o espaço das apresentações tenha sido delimitado e sinalizado pela organização do festival, isso não garantiu aos artistas

⁴ Sobre o festival, rf: <https://montrealcompletementcirque.com/en/>.

a atenção do público. Na rua, o público pode ir e vir como quiser e, para o artista preparado para atuar na rua, manter seu público atento até o momento de passar o chapéu é a garantia de seu sustento.

Figura 1 – Foto de divulgação do festival Montréal *Complètement Cirque* 2018⁵



Com o objetivo de investigar as relações do artista com o espaço público, realizamos uma experiência ao longo do *Summer Seminar Writing (about/on/with/at/the) Contemporary Circus*⁶, buscando responder à questão:

⁵ Fonte: <https://montrealcompletementcirque.com/en/press-room/>.

⁶ Nos anos de 2018 e 2019, participei da disciplina de Summer Seminar ministrada pelo Professor Doutor Patrick Leroux, na Concordia University, Faculty of Arts and Science, que gerou a experimentação citada. A experiência fez parte do intercâmbio que o Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS) da FEF-UNICAMP mantém com o *Centre de recherche, d'innovation et de transfert en arts du cirque* (CRITAC) da Escola Nacional de Circo de Montreal, respaldado por um convênio oficial entre as entidades, e que viabiliza diferentes formas de intercâmbio, como o que possibilitou essa pesquisa ora apresentada. Esse relato foi extraído da tese de



Como artistas de circo lidam com a singularidade do espaço público como lugar de atuação?

A proposta foi desafiar uma artista de circo com experiência em outros espaços, mas que nunca houvesse se apresentado na rua, a realizar um processo em que levasse seu número a um espaço público, sob o olhar de uma experiente artista de rua, Dawn Dreams⁷. A artista realizaria uma primeira apresentação, com o mínimo de interferência possível, e posteriormente, com a colaboração da Dawn Dreams, avaliaríamos o que havia e o que não havia funcionado, na apresentação. A malabarista Valerie Arthur⁸ se disponibilizou, afirmando que ficaria feliz em ser aquela que falharia, na experiência. Segundo a artista, ela estava interessada em pesquisar o fracasso, o que fez com que a proposta também lhe fosse útil. A possibilidade de se arriscar a fazer algo que não dominava aumentava a probabilidade de “fracassar”. É preciso coragem para correr o risco de fracassar diante de um público que não está pronto para recebê-lo. Essa é a primeira barreira que um artista de rua enfrenta. E Valerie se dispôs de uma forma linda e corajosa.

Após uma conversa inicial, concordamos com a proposta de fazer três apresentações, intercaladas por pelo menos um dia para que tivéssemos tempo de trabalhar nas observações de cada apresentação. Também concordamos em fazer um podcast imediatamente após cada intervenção, para registrar as primeiras impressões de cada uma de nós e o desenvolvimento do experimento. Uma das coisas que contribuiu para o sucesso do experimento foi o fato de os interesses pessoais estarem alinhados com o interesse geral da pesquisa. Para Dawn Dreams, sempre pareceu um prazer compartilhar sua experiência, falar sobre as especificidades da atuação na rua, sobre a relação próxima com o público. Sua calorosa receptividade foi essencial tanto para viabilizar o desenvolvimento da ideia inicial, já tão arraigada em minha mente, quanto para dar suporte e

doutorado da autora, defendida em 2022 na UNICAMP, recebendo diferentes contribuições do grupo CIRCUS e do orientador, Prof. Dr. Marco A. C. Bortoleto.

⁷ Dawn Dreams se apresenta como uma artista de circo contemporâneo especializada em malabares de contato, pernas de pau e palhaçaria. Mais informações em @Dawn_dreams e https://www.DawnDreamsdreams.ca/home/?fbclid=IwAR0NOgi8Wm2Bif7XdF9_ba7iJTL8MKTzWPHN9bg8iKyPE2oNtdPjXvsCda0.

⁸ Valerie Arthur é malabarista e acrobata circense. Para conhecer melhor seu trabalho, @valerie.arthur.967.



segurança a Valerie.

Antes da primeira intervenção, conversamos longamente sobre o fracasso. Discutimos como o medo do fracasso pode sufocar a criatividade, e como o artista se prepara para isso, e também como a pressão para acertar sempre pode fazer um artista se repetir, criar um lugar de conforto e parar de ousar. Para Dawn Dreams, o fracasso faz parte do desenvolvimento do artista de rua. Ela parte da afirmação de que, para um artista de rua, as primeiras cem apresentações não contam. Uma observação interessante trazida por ela foi o alívio que representou para o seu desenvolvimento a primeira vez que ouviu essa frase. Como as primeiras cem apresentações não contam, elas podem falhar. Sendo assim, identificamos como um aprendizado necessário para o artista de rua: aceitar o risco do fracasso como parte do processo de aprendizado e a autoaceitação desprovida de pressão como elementos libertadores para a criação.

Escolha do local

Decidimos fazer nossa primeira incursão e nos encontramos para escolher onde seria feito o experimento. Como critério para a escolha do local, Dawn Dreams trouxe à tona uma expressão muito interessante que, segundo ela, é usada por artistas de rua do Canadá para avaliar seu público: *pés rápidos e pés lentos*⁹. Ao escolher seu local de atuação, o artista precisa considerar a disposição dos transeuntes de se engajar em uma apresentação. A velocidade do caminhar dá ao artista de rua as primeiras pistas da viabilidade daquele espaço como espaço cênico. Se for um lugar onde a maioria dos transeuntes está correndo, talvez um lugar por onde eles passem a caminho do trabalho, provavelmente não seria uma boa escolha.

Um local repleto de transeuntes não significa, necessariamente, que eles estejam dispostos a parar para assistir a uma apresentação. *Pés rápidos* serão mais difíceis de serem convertidos em público. Um espaço onde as pessoas realizem caminhadas mais tranquilas, provavelmente será um local mais propício.

⁹ Slow feet, fast feet.



Pés lentos provavelmente serão cooptados, pois não estão com tanta pressa. Não basta, portanto, que um local tenha uma grande concentração de pessoas para ser propício a uma performance de rua. Em uma avaliação apressada, uma calçada com grande número de transeuntes pode parecer um bom espaço, mas, ao prestar mais atenção na diferença entre *pés lentos* e *pés rápidos*, percebe-se se essas pessoas estariam ou não dispostas a parar para assistir a uma obra artística.

A princípio, sugerimos escolher entre a calçada do 4th Space¹⁰ e o pavilhão do prédio EV¹¹, onde foram feitas apresentações na edição anterior do curso. Consideramos um bom local, pois é um espaço intermediário entre o público e o privado. Avaliando os *pés lentos* e *pés rápidos*, entretanto, decidimos que não seria uma boa escolha, por ter grande predominância de *pés rápidos*. Dawn Dreams sugeriu alguns lugares onde os artistas de rua tradicionalmente se apresentam, mas eles eram distantes e não teríamos tempo de acessá-los tão rapidamente quanto precisávamos. Pensamos em procurar um espaço público que não fosse muito longe, mas Dawn Dreams alertou sobre uma permissão que é necessária para um artista se apresentar na rua. A rua, que consideramos um espaço público e democrático, aparentemente não é mais nem tão pública, nem tão democrática. De acordo com Dawn Dreams, ela teve que pagar caro por sua permissão. Além disso, a permissão é válida para atuar dentro de um determinado perímetro.

Em um dos nossos podcasts, realizados ao longo do curso, Dawn Dreams fala sobre a liberdade de atuar na rua. Segundo ela, poder pegar sua bicicleta, pedalar até um determinado lugar, fazer malabarismos, ganhar algum dinheiro e voltar para casa, tudo isso a ajudou a melhorar suas habilidades. Quando perguntei sobre a diferença entre se apresentar no palco e se apresentar na rua, Dawn Dreams comentou sobre a liberdade de ser quem ela é, de poder oferecer ao público o que é possível naquele momento, sem pressão, já que o público não criou expectativas anteriores. No palco, ela sente a necessidade de provar que merece estar ali, o que não acontece quando atua na rua.

¹⁰ 4th Space é o local onde estava sendo realizado o curso: <https://www.concordia.ca/next-gen/4th-space.html>.

¹¹ EV é um dos prédios da Concordia University: <https://www.concordia.ca/maps/buildings/concordia-panoramas/ev-lobby.html>.

Figura 2 – Gravação de um dos podcasts. Fonte: Acervo pessoal.



Essa liberdade, tão crucial para Dawn Dreams na escolha da rua como seu local de atuação, não estava disponível para Valerie, a nossa pretendente a artista de rua. Antes que ela pudesse passar pela aprovação do público, ela teria que provar que merecia estar lá, não para seu público ou contratante, como Dawn Dreams se apresentando no palco, mas para a instituição que concederia a sua permissão. E, nesse caso, o atributo não seria sua qualificação, seu talento, sua habilidade. O atributo que prova que ela merece estar lá é o financeiro. Até pensamos em arriscar, porque provavelmente o momento de sua atuação não seria suficiente para chamar a atenção da polícia, mas preferimos não nos atrevermos. Não podemos ignorar o fato de que essa circunstância pesa na decisão de atuar em um espaço público. Se a pressão para se apresentar em um teatro é uma barreira, também o é a exigência de uma permissão oficial, principalmente se o fator determinante é o financeiro.

Após todas essas considerações, escolhemos o hall do prédio EV. Apesar de ser um edifício privado, o salão apresenta algumas características que o tornariam um espaço público. Em Montreal, vários espaços têm, ao meu olhar estrangeiro,



essa posição híbrida. Vários prédios são porta de entrada para a cidade subterrânea e para o metrô, causando um grande movimento de pessoas. Como porta de entrada para o metrô, o hall do prédio EV tem um bom fluxo de transeuntes. Por possuir um refeitório, mesas e bancos, há também um certo número de pessoas que ali passam um tempo, seja para fazer uma refeição, seja para trabalhar no computador ou como um ponto de encontro, o que nos dá um potencial público de pés lentos.

Primeira entrada

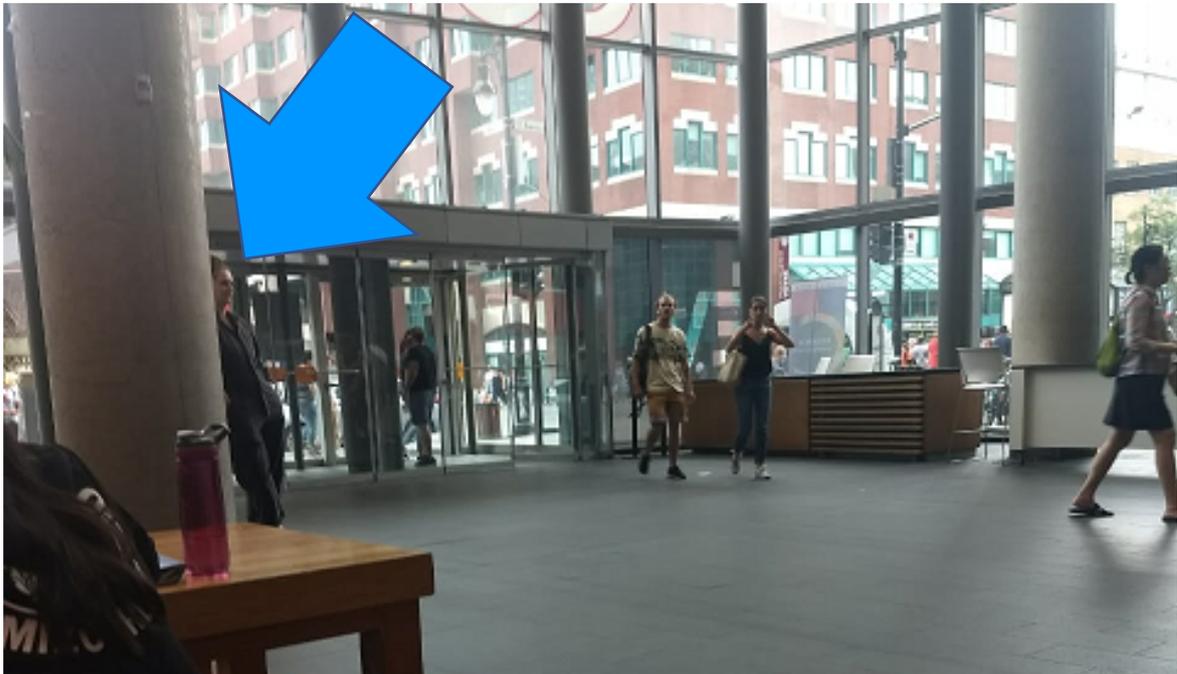
Em outras circunstâncias, simplesmente iríamos lá e faríamos a performance. No entanto, como estávamos realizando a experiência como parte do curso, preferimos comunicar ao coordenador, Patrick Leroux. A performance que havia acontecido no mesmo local, no ano anterior, teve que desenvolver alternativas para dar acesso ao áudio da apresentação¹², pois o som não era permitido no local. Fomos, então, informadas de que precisaríamos enviar um e-mail para um departamento, aguardar avaliação e uma posterior autorização para a atuação. Diante da burocracia, decidimos arriscar. Se a segurança nos abordasse, veríamos como resolver. Felizmente ou infelizmente, não tivemos problemas. Digo infelizmente porque o fato de sequer termos chamado a atenção da segurança fala muito sobre a performance. Mas esse é um assunto que abordarei mais adiante. Em relação a essa experiência, ficamos curiosas para saber, caso tivéssemos escolhido a rua, se teríamos problemas com a polícia. Onde estaríamos mais livres para agir: na rua, apesar da exigência de licença, ou no prédio EV, mesmo que não seja um espaço público? Talvez essa seja uma boa questão de pesquisa para futuras explorações.

Fizemos a primeira apresentação no dia 5 de julho de 2019, por volta das 15h30min. O local estava muito movimentado, com um bom número de pessoas sentadas e muitos dos transeuntes. Dawn Dreams e eu fizemos filmagens de pontos diferentes, de uma distância que nos permitiria não sermos notadas.

¹² Um link para a trilha sonora da apresentação foi fornecido através do sistema de rádio da universidade.

Avaliando o local, Dawn Dreams sugeriu um espaço onde mais pessoas estivessem sentadas. Seu olhar já havia procurado os *pés lentos* presentes, e esse público estava pronto, sem pressa, com nada além de seus telefones celulares para distrair sua atenção. Valerie estava visivelmente apreensiva. Depois que nos afastamos, ela passou alguns minutos observando o espaço, se preparando para começar.

Figura 3 – Valerie reunindo coragem para entrar em cena. Foto: arquivo pessoal.



A performance foi preparada por Valerie sem nossa interferência. Na hora da apresentação, não tínhamos ideia do que ela ia fazer. A cena começou com uma queda aparentemente acidental. Subiu e continuou caindo, agora claramente proposital. A certa altura, Valerie tirou bolas de malabarismo e começou a jogar, até rolar para trás e sair.

Ao final da performance, voltamos ao 4th Space e nos sentamos para avaliar a experiência. A primeira observação de Valerie foi a de que ela, definitivamente, havia chamado mais atenção quando as pessoas pensaram que sua queda tinha sido acidental. Uma vez que perceberam que era uma performance, perderam o interesse. Essa constatação nos leva a um dos princípios da atuação na rua: não



basta chamar a atenção do público, é preciso fazer algo para manter seu interesse. O artista de rua não tem, inicialmente, um público. As pessoas não estão lá para vê-lo. Em teoria, todos estão envolvidos com suas próprias atividades e pensamentos. O artista de rua precisa trabalhar para converter esse público potencial em público de fato. E mais do que isso, precisa mantê-lo. Um ditado comum entre os artistas de rua é: quanto maior a multidão, maior o chapéu. Valerie conseguiu chamar a atenção de algumas pessoas, mas não conseguiu convertê-las em plateia. “Você nem chamou a atenção do segurança. [...] Isso mostra o quanto eles ignoraram você”¹³, disse Dawn Dreams. Na verdade, ela obteve algumas reações, mas não conseguiu usá-las para estabelecer um relacionamento com os transeuntes.

Durante nossa conversa, Valerie observou que pôde ter esperado demais para entrar em cena. Antes de entrar, enquanto se preparava, notou que havia dois grupos de três pessoas que olhavam ao redor, como se estivessem perdidas, sem saber o que fazer ou para onde ir, e que possivelmente estariam mais dispostas a se engajar na performance, mais receptivas. Mas ela ainda não se sentia pronta para começar, e essas pessoas acabaram seguindo seu caminho. A sensibilidade para observar as pessoas e encontrar um público para iniciar sua performance, com pessoas que estão disponíveis e dispostas a assistir a um espetáculo, é um ponto importante para o artista de rua. Um começo esvaziado torna muito mais difícil atrair as pessoas para seu público. “Na performance de rua, há essa estrutura de fazer com que algumas pessoas prestem atenção, sabe, cinco pessoas, antes de começar qualquer coisa [...] e o que quer que você faça em seguida, tem que ser muito bom”¹⁴, explicou Dawn Dreams.

Dawn Dreams também chamou a atenção para o fato de que tentar fazer contato visual pode ser uma armadilha: “Essas pessoas são um público cativo e você estará tornando-as desconfortáveis, porque você acabou de entrar no espaço delas e fez contato visual”¹⁵. Ela considera o contato visual importante, mas como

¹³ “You didn't even get the attention of the security guard. [...] That's how awesome they ignored you”. (Tradução nossa).

¹⁴ “In the street performance there's this structure of getting a couple of people to pay attention, you know, five people, before you start anything [...] and whatever you do next, has to be very good”. (Tradução nossa).

¹⁵ “Those people are a captive audience and you're making them uncomfortable because you just walked into



usá-lo é algo que você aprende com o tempo. Antes de fazer contato visual direto, deve haver um “convite” ao público. O público precisa sentir que está autorizado a olhar. É preciso lembrar que essas pessoas não estão ali para assistir a alguma coisa. Para se permitirem assistir, é preciso deixá-las à vontade para isso, para que não se sintam invadindo o espaço do performer. O contato visual direto, feito antes desse convite, pode ter o efeito oposto e soar como uma repreensão. A pergunta “ela quer que eu veja o que ela está fazendo?” não deve cruzar a cabeça do público, senão os transeuntes se sentirão como invasores.

Esse sentimento foi observado na reação de um menino que estava sentado bem próximo ao local onde Valerie atuava: ele queria olhar, mas não se sentia à vontade com isso, estava preso em uma luta interna entre desejo e desconforto. Ele fingiu olhar para o telefone, mas assistiu à performance com o canto do olho. Apesar da tentativa da artista de fazer contato visual, ele não foi “convidado” a olhar. Dawn Dreams sugeriu que usar o nariz vermelho já é um código que deixa claro que o transeunte pode olhar. Apesar de considerar um facilitador, ela deixou claro que essa escolha deve ser de Valerie, pois não é a única forma de engajar um público, e cada artista deve encontrar seu próprio caminho.

Durante a conversa, perguntei a Dawn Dreams se o trabalho havia funcionado, se ela achava que essa performance funcionaria como uma performance de rua. Ela disse que funcionaria, mas por enquanto Valerie estava “se esforçando demais”¹⁶. Valerie havia dito que, em algum momento da apresentação, ela percebeu que ninguém estava prestando atenção e ficou imediatamente claro que seria terrível. Foi aí que ela parou de se preocupar, relaxou e pensou: “Está f..dido. Está tudo bem. Eu vou fazer esse malabarismo, depois vou sair com um rolamento e está tudo bem”.¹⁷ Para Dawn Dreams, esse clima, quando Valerie aceitou que não ia dar certo e relaxou, é o clima que ela deveria ter desde o início. “Aconteça o que acontecer, vai acontecer agora”¹⁸. As primeiras cem apresentações não contam.

their space and made eye contact”. (Tradução nossa).

¹⁶ “trying too hard”. (Tradução nossa).

¹⁷ “It’s fucked. It’s fine. I’ll do this juggle, then I’ll roll away and it’s fine”. (Tradução nossa).

¹⁸ “Whatever happens it’s going to happen right now”. (Tradução nossa).

Ao final da conversa, sugeri deixar Valerie com algumas tarefas, algo para trabalhar até a próxima apresentação. Pedimos que ela pensasse se queria ou não que o público soubesse que é uma representação, pois essa decisão poderia mudar todo o rumo da performance. Outra questão levantada por Dawn Dreams era se deveria ou não usar o nariz de palhaço, que seria a escolha dela, mas talvez não fosse a de Valerie. Também pedi que ela pensasse em manter a atenção de mais pessoas por mais tempo, e Dawn Dreams observou que o que ela precisava era pensar “como você consegue que uma pessoa tenha permissão para assistir você? Você só precisa de um que faça você não ficar mais sozinha”¹⁹. Por fim, pedi a ela que escolhesse um presente, algo precioso e incrível para oferecer ao público, e que escolhesse uma forma de sair de cena, já que virar as costas e sair pode fazer o público se sentir abandonado. Isso não é necessariamente ruim, mas é uma escolha que precisa ser feita por ela.

Figura 4 – Dawn Dreams encoraja Valerie, antes da primeira entrada. Fonte: Acervo pessoal.



¹⁹ “How do you get one person to have permission to watch you? You only need one that makes you not alone anymore”. (Tradução nossa).



Segunda entrada

Fizemos a apresentação novamente no dia 8 do mesmo mês (julho de 2019), por volta das 16h. Valerie fez algumas mudanças na apresentação: trocou o salto alto por sapatos mais confortáveis, desistiu das quedas e começou sua apresentação com bolas de malabares. Essas escolhas aparentemente pequenas fizeram uma grande diferença no resultado final. Usar sapatos mais confortáveis trouxe um ar menos social. A escolha dos sapatos de salto foi provavelmente para sublinhar a veracidade da queda inicial. Quando Valerie desistiu desse componente realista de sua performance, ela não precisava mais dos saltos. Em vez de usar um nariz de palhaço, ela optou por iniciar sua cena com as bolas de malabares, que também cumprem o papel de estabelecer o código de que se trata de uma performance, para que as pessoas se sintam autorizadas a assistir.

Ela estava muito menos nervosa e precisou de menos tempo de preparação antes de tomar a decisão de intervir, “o que eu acho que foi em parte porque não era a primeira vez”²⁰, disse Valerie. A outra parte ela atribuiu ao fato de que, após o feedback da apresentação anterior, ela estruturou a apresentação de forma diferente, tentando pensar em “pedir uma coisa versus dar uma coisa”²¹. Embora se sentisse menos carente de atenção, ela acreditava que ainda não havia chegado ao ponto de ter algo expressivo para compartilhar com o público.

Dessa vez, ela nem tentou qualquer tipo de contato visual, o que significa que ela foi na direção oposta da apresentação anterior. Ela podia perceber que algumas pessoas andavam mais devagar quando passavam por ela, mas ela não podia prestar atenção, porque estava equilibrando uma bola de malabares em seu rosto. A opção de já estabelecer uma performance desde o início funcionou. Algumas pessoas que estavam sentadas nas proximidades pararam de olhar para o celular e começaram a assistir, mas ela ainda não conseguiu estabelecer uma conexão que pudesse prender sua atenção. “Todas as coisas técnicas funcionaram bem, por exemplo o malabarismo não caiu, mas ainda assim [a performance] falhou”²²,

²⁰ “witch I think was partly because it wasn't the first time”. (Tradução nossa).

²¹ “ask for a thing versus given a thing”. (Tradução nossa).

²² “All the technical things worked well, like the juggling didn't drop, but it still fails”. (Tradução nossa).



disse Valerie.

O mais interessante dessa segunda experiência é que Valerie trouxe mais dúvidas do que da primeira vez. É como se, dessa vez, ela tivesse se tornado mais presente, mais consciente do que estava acontecendo. Como havíamos pedido para ela pensar em como terminar, ela se perguntou como fazer, já que as pessoas não estavam olhando claramente, mas sim disfarçadamente, como se não estivessem olhando. Então, o que fazer, agradecer ao público por não assistir, assistindo? Sua questão sobre como lidar com as pessoas que estavam assistindo disfarçadamente era: como se relacionar com elas sem fingir que não sabia que elas estavam assistindo?

Dawn Dreams fez uma pergunta: por que ela escolheu o silêncio? Valerie respondeu que não saberia o que dizer, sem pedir atenção. Nossa observação sobre ela parecer carente na primeira apresentação pode ter causado uma autocrítica que a fez passar do contato visual direto para o fechamento absoluto em si mesma. Ela disse que ainda não consegue compreender a linha entre esses dois extremos. Além disso, há a barreira do idioma. Valerie se sente insegura ao falar inglês para o público de Montreal. Isso nos faz refletir sobre o grande número de artistas de rua que se aventuram em países estrangeiros, sem saber quase nada da língua, como eu mesma já havia feito. Pedimos a ela que, em sua próxima apresentação, considerasse o uso da fala. Não que seja essencial, mas como uma experiência. Dawn Dreams apontou que, entre um discurso ruim e nenhum discurso, ela certamente escolheria nenhum discurso, mas, considerando sua teoria de que as primeiras cem apresentações não contam, vale a pena tentar.

Pedi permissão a Valerie para interferir um pouco em sua performance, pedindo que ela inserisse uma cena em que deixasse a bola cair várias vezes, usando o fracasso como forma de construir um relacionamento com o público. O pensamento veio a mim quando ela disse que sentiu a necessidade de um grande truque para encerrar a apresentação, algo maior para oferecer. Sim, prometer um grande truque, com certeza, é uma das formas que os artistas de rua usam para manter o interesse do público, e cumprir a promessa pode ser sensacional, mas o que eu queria trabalhar com ela era a ideia de que o fracasso também pode ser interessante. Mesmo uma tarefa relativamente simples, como equilibrar uma bola



sobre o rosto, pode ser um mote para estabelecer contato com o público. Infelizmente, o tempo não foi suficiente para desenvolver essa ideia, mas o destino interferiu e a colocou nos trilhos. Não foi desenvolvido adequadamente, mas aconteceu, de qualquer forma. Talvez tenhamos uma proposta para uma possível continuação desta pesquisa.

Terceira entrada

A última apresentação foi feita no dia seguinte à anterior²³, então Valerie não teve muito tempo para trabalhar nas observações que fizemos. Além disso, foi um dia atípico, com todos trabalhando nas apresentações finais do curso. Tínhamos marcado a apresentação para as 15h. Contudo, devido ao horário de ensaio da apresentação final, adiamos para as 15h45, o que significava que teríamos que correr, caso contrário não haveria tempo para registrar as impressões antes da reunião final. Essas circunstâncias afetaram o humor de Valerie. O fato de ela ter precisado aquecer duas vezes, somado ao fato de que estávamos atrasadas e tudo o mais que envolveu aquela apresentação, a fez entrar em cena irritada e desconcentrada. Isso refletiu claramente em sua atuação: ela esqueceu a fala que havia preparado, a bola de malabares não parava de cair e ela passou a cena toda só ocupada em pegar sua bola de malabares no chão. “Uma verdadeira experiência de artista de rua²⁴”, disse Dawn Dreams. Para um artista de rua, as circunstâncias raramente são ideais. A artista de rua tem que lidar com um público que não espera que sua rotina seja interrompida por uma performance, lidar com os sons da rua, o clima e muitas vezes com a expectativa de ser interrompido a qualquer momento pela chegada da polícia. O ambiente da artista de rua não é um ambiente controlado, como um teatro. O que Valerie estava vivenciando era uma pequena parte do que uma artista de rua lida em seu cotidiano.

Apesar disso, ela recebeu mais atenção do que antes, o que nos diz algo sobre o que as pessoas estão interessadas em ver. Dessa vez, Valerie não estava

²³ Dia 09 de julho de 2019.

²⁴ “A true street performer experience”. (Tradução nossa).



tentando representar uma queda, não estava pensando em como chamar a atenção das pessoas. Ela estava com raiva, frustrada, e o que as pessoas viam era alguém realmente tentando manter suas emoções sob controle, para realizar um trabalho. “O público se conecta com o fracasso. A execução perfeita de um truque talvez não seja tão envolvente quanto mostrar o erro humano”²⁵, foi a conclusão a que Valerie chegou. Dessa vez, ela ainda recebeu alguns aplausos tímidos, que ela acredita terem sido encorajadores, solidários. O que isso pode nos mostrar é que o público se identificou e se sentiu mais à vontade para fazer parte da apresentação. Para Dawn Dreams, o fato de Valerie ter abandonado a expectativa de atrair o público, simplesmente tentando fazer seus malabarismos, fez com que as pessoas se sentissem autorizadas a assistir e até a aplaudir.

Valerie havia preparado uma cena em que, equilibrando a bola no rosto, tentava conversar com as pessoas, experimentando uma desconexão entre o contato visual e a fala. Devido às circunstâncias, ela não pôde realizar a cena, mas isso nos levou a algumas considerações sobre a necessidade da fala. Em vários momentos da performance, quando percebi que havia pessoas na plateia que aguardavam um retorno da performer, um convite, uma permissão ou qualquer reação que significasse o assentimento da performer, senti que, se ela recorresse à fala, teria sido mais fácil estabelecer uma conexão com o público. Ao longo da performance, ficou claro que a fala não era essencial. Poderia tornar o relacionamento mais fácil, mas tudo o que ela precisava fazer era olhar para o público. Algumas pessoas até tentaram fazer contato, mas não tiveram retorno e acabaram indo embora. Ou seja, a ação da performer conseguiu estabelecer a primeira conexão, obteve alguma identificação, mas se fechou sobre si mesma e ignorou completamente a reação do público, o que fez com que as pessoas perdessem o interesse. Valerie deu o primeiro passo. E ela tem as próximas 97 apresentações para descobrir como manter seu público interessado.

²⁵ “The audience connects with failure. The perfect execution of a trick is maybe not as engaging as showing the human error”. (Tradução nossa).

Figura 5 – Momento em que um transeunte praticamente pede por uma interação.
Foto: arquivo pessoal.



Considerações sobre a experiência e suas relações com a bibliografia

Ao final dessa experimentação, vimos que atuar no espaço público tem suas próprias demandas e que não basta ter um número tecnicamente bom para ter sucesso como artista de rua. Obviamente, um experimento de duas semanas, com apenas três incursões a público, tem suas limitações, mas a imersão fez com que a intensidade da experiência superasse as expectativas.

Pudemos perceber a importância da escolha do local e também como observar os detalhes do comportamento dos transeuntes pode contribuir para o sucesso ou o fracasso do espetáculo. Escolher um espaço onde predominem os *pés rápidos* pode tornar o trabalho do performer de captar a atenção do público uma atividade árdua e cansativa, enquanto escolher um local onde predominem os *pés lentos* facilita o primeiro contato e a conexão com o público. Ficou latente também a necessidade de perceber a disponibilidade do público na hora de escolher o momento de entrar em cena. Os primeiros momentos de uma apresentação podem ser decisivos. É muito mais difícil recuperar a atenção do público depois que ele perde o interesse do que usar o impacto da entrada em



cena para estabelecer um relacionamento. Além disso, uma vez que a artista chama a atenção de algumas pessoas, fica mais fácil despertar o interesse de quem está ao seu redor.

A sutileza do contato visual é outra questão premente em relação ao público da rua. Como as pessoas não estão lá exatamente para assistir a uma apresentação, o contato visual direto pode soar como um bloqueio ou uma intrusão. Por outro lado, a posição oposta, ignorando completamente a presença do público, pode fazer com que o transeunte perca o interesse pelo que está acontecendo. O equilíbrio entre esses dois pontos é fundamental para que os passantes se sintam convidados a se engajar como público.

Lidar com pressão e expectativa é outro ponto que merece atenção. Pudemos ver como o estresse, tanto externo (nervosismo sobre a reação do público, expectativa sobre o progresso da performance, reação do público) quanto interno (emoções do performer, frustrações pessoais, tensões cotidianas) podem influenciar uma apresentação. Saber relaxar e estar presente de corpo e alma no momento da apresentação também são fatores determinantes para o fracasso ou o sucesso da empreitada.

Finalmente, a experiência deixou claro que técnica e virtuosismo não são suficientes para garantir o sucesso. Apesar de ser uma malabarista talentosa, a artista não conseguiu sequer reunir um público em torno de si. Mesmo quando tudo correu bem tecnicamente, Valerie não conseguiu chamar a atenção do público. Quando tudo deu errado, foi o momento em que ela teve a melhor reação do público. Claro que o circo envolve virtuosismo, superação de limites, habilidades que provocam admiração e encantamento. Mas o que trouxe o engajamento e a identificação do público foi a humanidade, a falha²⁶.

A relação com o público é uma das mais prementes questões. O público da rua, na maioria das vezes, não saiu de casa para assistir a um espetáculo. Mesmo nos casos de espetáculos anunciados, como os que participam dos festivais, o

²⁶ As reflexões se baseiam no ensaio “Permission to Failure”, de autoria da pesquisadora e realizado como avaliação parcial do Summer Seminar Writing (about / on / with / at / the) Contemporary Circus: A Seminar on Research-Creation, Creative practices and Meaning-Making, que teve lugar na Concordia University, em 2019.



público passante é sempre um desafio. Na rua, os códigos de comportamento e as convenções sociais que predominam nos espaços fechados (não conversar, não usar o celular etc.) não são tão rígidos (Carreira, 2007). Na rua, as pessoas conversam, chegam e saem quando querem. Esse público precisa ser conquistado. Chacovachi (2018) compara essa relação com o jogo de xadrez, que se situa entre a ludicidade e a guerra. Em uma apresentação na rua, é preciso provocar a identificação com o público a todo momento, pois a rua é dispersa, e o público retira-se sem nenhuma cerimônia, caso perca o interesse. O público que não está envolvido com o espetáculo, “como a primeira brisa que passa, voa” (Chacovachi, 2018, p. 66). O artista que atua em praças precisa mantê-lo ali até o fim, sob a pena de perder a colaboração dada no chapéu. Já nos sinais de trânsito, essa identificação precisa ser imediata, pois o artista tem apenas alguns segundos para conquistar sua plateia.

Outro tópico que mostrou ser de importância na experiência citada foi a capacidade de improvisação. Apresentar-se na rua exige um preparo técnico e psicológico para lidar com a imprevisibilidade e mutabilidade características do espaço público. Um artista de rua nunca sabe de antemão quem será seu público: se será composto por mais crianças, ou mais adultos, se haverá um bêbado na plateia... (Chacovachi, 2018). Ele precisa ter estratégias para tudo. Para Chacovachi, a improvisação que serve ao artista de rua é aquela que ele pode repetir, ou seja, o que ele chama de improvisação são as pequenas *gags* ou piadas das quais o artista pode dispor em situações as mais diversas. Mas a rua sempre reserva surpresas, mesmo aos mais preparados.

A estrutura dramaturgica da apresentação de rua também tem suas características próprias.²⁷ Em geral, as apresentações de rua possuem uma convocatória, um desenvolvimento, um desfecho e a passagem do chapéu. A convocatória é o momento em que o artista vai convocar seu público, vai chamar a atenção da sua plateia para si. Quanto mais interessante o artista consegue

²⁷ Para Chacovachi (2018), essa estrutura se divide em sete momentos: pré-convocatória, convocatória, farsa de começo, número de início, número participativo, passagem do chapéu, despedida e final. No entanto, ele próprio afirma que essa estrutura se refere a um tipo específico de espetáculo de rua, dentre tantos. Nesse trabalho, foi feita uma opção por uma estrutura mais simples e genérica, com uma estrutura comum e uma maior diversidade de espetáculos, ainda que não seja a única utilizada. As apresentações de rua são tão variadas quanto são os espaços, públicos e artistas.



tornar sua convocatória, mais público irá atrair. No entanto, a estrutura de uma apresentação de rua deve levar em consideração o local onde será realizada. Se o artista vai fazer sua apresentação em um sinal de trânsito, sua convocatória precisa ser breve e chamativa. Se o artista vai atuar em uma roda, quanto mais tempo ele conseguir manter o interesse, maior será a roda. O desenvolvimento é a preparação para o desfecho. É quando o artista vai preparar seu público para o *grand finale*. “Porque você pode ser um palhaço com umas habilidades incríveis, mas se as apresenta rapidamente e as gasta em meio minuto, o que fará com o resto do tempo?” (Chacovachi, 2018, p. 61). Já atuando no sinal, meio minuto, em média, é todo o tempo que o artista tem para conquistar seu público, impressioná-lo e ainda passar o chapéu. A escolha do momento de se passar o chapéu difere de um artista para outro. Há aqueles que preferem passá-lo antes do desfecho, para evitar a evasão do público. Assim, se quiser ver o desfecho prometido, terá que colaborar no chapéu. Outros passam o chapéu após o desfecho, não sem antes explicar à plateia que é dali que sai o sustento do artista.

Também em relação à espacialidade, a rua traz seus desafios. Apresentações em praças, geralmente, acontecem no formato de roda, em que o artista precisa lidar com a presença do público em todas as direções. É comum artistas escolherem locais em que há estátuas ou outros monumentos, que lhe ajudem a *proteger* as costas (Chacovachi, 2018). Já outros preferem o formato arena, pois, quanto maior a roda, maior o chapéu. Nos sinais de trânsito, existe uma maior frontalidade, posto que, em geral, os carros estão em uma única direção. Porém, o artista de circo de rua não pode se dar ao luxo de ignorar o público passante. Nos espetáculos de itinerância, essa relação com o espaço pode ser ainda mais intensa, porque, além de ter público em todas as direções, este precisa se mover junto com a apresentação.

A experiência realizada nesse seminário teve o objetivo de levantar alguns dos desafios que a rua pode apresentar a uma artista circense cujo cabedal prévio de conhecimentos não incluísse a rua. Pudemos observar que, ainda que a artista dominasse seu número e conseguisse obter pleno sucesso em uma apresentação em espaços controlados, a escolha por um espaço público exigiu uma série de conhecimentos que se apresentaram como totalmente novos para a artista,



evidenciando que a performance na rua possui um conjunto próprio de saberes que podem e devem fazer parte dos conhecimentos oferecidos como possibilidade pelas escolas de circo.

Referências

BAFFI, Diego Elias. *Olha o palhaço no meio da rua: o palhaço itinerante e o espaço público como território de jogo poético*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BARRETO, Lua. *Saltimbancos Contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2018.

CARREIRA, André. *Teatro de Rua: (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.

CHACOVACHI, Palhaço. *Manual e Guia do Palhaço de Rua*. La Plata: Contramar, 2018.

PUC CETTI, Ricardo. *A Travessia do Palhaço – a busca de uma pedagogia*. Campinas, SP: [s.n.], 2017.

SILVA, Juliana Oliveira. Ser, estar e fazer: notas sobre circo de rua na Amazônia. *Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 2, n. 7, p. 25-46, 2017.

TURLE, Licko. *Teatro(s) de Rua do Brasil: a luta pelo espaço público*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Recebido em: 28/01/2023

Aprovado em: 17/04/2023