

## Além do picadeiro: entre estratégias e táticas, a rua como “lugar praticado” da comunicação no Circovolante<sup>1</sup>

Pablo Gomes Barroso<sup>2</sup>

Adriana Bravin<sup>3</sup>

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

### RESUMO

O artigo analisa a apropriação da rua como “lugar praticado” da comunicação do grupo cultural circense Circovolante com a cidade de Mariana (MG), a partir de escolhas definidas em um *campo de possibilidades* e de *projetos* resultantes da interação de seus integrantes com o contexto social em que estão inseridos. Tais escolhas relacionam-se a contextos comunicativos excludentes, a partir dos quais grupos culturais, como o Circovolante, organizam suas plataformas midiáticas, estabelecendo *estratégias* e *táticas* próprias de comunicação. O estudo de caso integra investigação mais ampla sobre os modos como movimentos sociais criam subsistemas comunicativos sobrepostos em resposta à ausência de políticas públicas de comunicação, eficientes e equilibradas.

**PALAVRAS-CHAVE:** circo; rua; estratégias; táticas; agendamento social.

### Introdução

No presente estudo de caso, em andamento, nosso olhar se volta para o sistema comunicativo de Mariana (MG), cidade histórica do Ciclo do Ouro, localizada a cerca de 115 quilômetros da capital Belo Horizonte. Busca-se observar as peculiaridades, entendidas como os modos de organização dos fluxos comunicativos próprios, tais como o subsistema de comunicação, que aqui se configuram por cartazes, carros de som, panfletos, site próprio e blog<sup>4</sup>, e a própria rua, colocado em prática pelo objeto desse estudo, o grupo cultural circense Circovolante, fixado na cidade há 11 anos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – VII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Jornalismo da UFOP, bolsista do Programa de Iniciação Científica (PIP/UFOP), email: [pablogomes@ymail.com](mailto:pablogomes@ymail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho e do projeto de pesquisa “Entre estratégias e táticas: a comunicação no Circovolante” (2011/2012). Professora do Curso de Jornalismo da UFOP, email: [adriana.bravin@gmail.com](mailto:adriana.bravin@gmail.com)

<sup>4</sup> O site [www.circovolante.com.br](http://www.circovolante.com.br) e o blog, produzido em parceria com o Curso de Jornalismo da UFOP, <http://tribunapalhacaria2012.blogspot.com.br>, vencedor do Prêmio Expocom Nacional 2011, na categoria Jornalismo Informativo.

No atual estágio da pesquisa, iniciada em meados de 2011, buscamos responder: no sistema comunicativo de Mariana, onde comunidades, grupos políticos, religiosos, culturais e sociais estabelecem seus próprios canais e fluxos de comunicação, qual o "lugar praticado" pelo Circovolante? Ele possui um "espaço" de comunicação próprio? Esse espaço intervém, se articula ou agenda os demais espaços existentes na cidade? Quais estratégias e táticas comunicacionais podem ser pensadas, a partir da articulação espaço-lugar, em relação ao Circovolante?

A partir da conclusão desse estágio, voltado para os processos comunicacionais peculiares do Circovolante (principalmente no que diz respeito aos usos e às apropriações de meios comunicativos não-convencionais), nosso olhar se voltará para as estratégias e táticas comunicacionais com vistas ao agendamento social junto às mídias tradicionais, visando a seguinte questão: ao utilizar os serviços de uma assessoria de imprensa (em um dado momento estratégico, a realização do Circovolante Encontro de Palhaços<sup>5</sup>) e a comunicação em rede de computadores (por meio de site próprio e de blog, em parceria com o curso de Jornalismo da UFOP), que potencializa as possibilidades comunicativas e a competência argumentativa dos sujeitos (BRITTES,2003), o grupo estaria provocando um contra-agendamento?

Nesse artigo, nosso objetivo é analisar a apropriação da rua como "lugar praticado" da comunicação do Circovolante com a cidade de Mariana (MG), a partir de escolhas definidas pelo grupo em um *campo de possibilidades* e de *projetos* resultantes da interação de seus integrantes com o contexto social em que estão inseridos. Para tanto, abordamos: 1) a escolha do objeto e os procedimentos metodológicos utilizados; 2) as reflexões do sociólogo Gilberto Velho (2003), que fundamentam as discussões sobre *projeto, trajetória individual e campos de possibilidades*, a partir das quais entrelaçamos a história e trajetória do Circovolante aos seus principais agentes, os artistas Xisto Siman e João Pinheiro; 3) a "teoria das artes de fazer", de Michel de Certeau (2009), que nos ajuda a compreender, a partir da aplicação dos pares conceituais "estratégias" e "táticas", "espaço" e "lugar", "usos" e "apropriações", como o Circovolante divulga seus trabalhos, se comunica com a sociedade local e transforma a rua em *lugar praticado* dessa comunicação.

### **Definindo objeto, métodos e metodologias**

---

<sup>5</sup> Trata-se de evento anual, realizado desde 2008, entre os meses de abril e maio, pelo Circovolante, que ocupa espaços públicos e privados em Mariana, promovendo espetáculos gratuitos de grupos circenses de todo o país.

A partir de indícios de exclusão de determinados movimentos sociais dos circuitos comunicativos convencionais em Mariana, a pesquisa em andamento volta-se para a investigação dos modos de produção de fluxos comunicativos e/ou informativos próprios e peculiares do Circovolante, e suas estratégias e táticas de agendamento social junto às mídias. A hipótese sustentada é a de que a ausência de políticas públicas alicerçadas no direito à comunicação é responsável pela manutenção de um sistema comunicativo excludente, alimentado por idêntico desequilíbrio em outras esferas, como a economia e a cultura, em suas acepções mais amplas.

Resultados parciais de estudos iniciados por outros projetos de iniciação científica vinculados ao Grupo de Pesquisa do CNPq, “Plataformas Midiáticas, Informação e Opinião”, ao qual o presente estudo está alinhado, indicam que, em resposta à ausência de políticas de comunicação, eficientes e equilibradas, diferentes grupos e movimentos sociais criam subsistemas comunicativos sobrepostos, nos quais se mesclam processos rudimentares e recursos tecnológicos avançados, de acordo com a competência comunicativa do grupo (BRITTES; CAMINHAS; GOUVEA, 2011).

Os grupos culturais de Mariana constituem um dos segmentos sociais excluídos do circuito comunicativo convencional da cidade, como apontado na pesquisa “Aspectos peculiares da comunicação em Mariana”, realizada em 2011 sob orientação da professora Juçara Brittes (UFOP), líder do grupo de pesquisa “Plataformas Midiáticas, Informação e Opinião”. A partir desse trabalho preliminar decidiu-se olhar mais a fundo a maneira como os grupos culturais marianenses utilizam diferentes formas de se comunicar com a cidade, e quais são suas estratégias de agendamento social junto às mídias.

A pesquisa realiza-se por meio de uma composição de ferramentas metodológicas voltada para a análise e estudo de caso da comunicação praticada pelo grupo circense Circovolante, escolhido como representativo do segmento cultural da cidade. Este tipo de estudo designa uma diversidade de pesquisas que coletam e registram dados de um caso particular ou de vários, a fim de organizar as informações, de forma ordenada e crítica, de uma determinada experiência, ou avaliá-la analiticamente, “objetivando tomar decisões a seu respeito ou propor uma ação transformadora” (Chizzotti, 2009, 102).

O caso é tomado como unidade significativa do todo e, por isso, suficiente tanto para um julgamento fidedigno quanto para propor uma intervenção. É também considerado como um marco de referências de complexas condições socioculturais que envolvem uma situação e tanto retrata uma realidade quanto revela a

multiplicidade de aspectos globais, presente em uma dada situação. (CHIZZOTTI, 2009, 102)

Para uma maior compreensão de multifacetada realidade, nos aproximamos da antropologia, adaptando os processos etnográficos aos objetivos da pesquisa. Segundo François Laplantine (2007), a etnografia é uma imersão total, na qual o pesquisador busca compreender a sociedade e/ou grupo estudado por meio da interiorização das significações que os próprios indivíduos atribuem a seus comportamentos; ou seja, uma apreensão da sociedade tal qual percebida pelos seus atores.

Utilizou-se, ainda, a observação sistemática que, segundo Ida Regina Stumpf (2006:151) “pressupõe a delimitação exata do que vai ser observado, tanto no tempo quanto no espaço”. As observações foram realizadas de 09/10/2011 a 15/11/2011, durante as fases de produção do Encontro de Palhaços, realizado em abril de 2012, em relação a: agendamento dos artistas, negociação com a Prefeitura de Mariana, com assessoria de imprensa e montagem da programação.

Esse processo foi complementado com a realização de entrevistas semi-estruturadas com os integrantes do grupo, os artistas Xisto Siman e João Pinheiro, a fim de conhecer suas trajetórias de vida e história do grupo, a preparação para o evento, o dia-a-dia de espetáculos e ensaios, assim como o modo por meio dos quais os processos de negociação e comunicação acontecem dentro do grupo e entre este e a sociedade local<sup>6</sup>. A primeira parte das análises, portanto, refere-se ao escopo conceitual baseado nos autores Gilberto Velho e Michel de Certeau, que seguem.

### **Identidade, campos de possibilidades e projeto individual**

As questões em torno da identidade têm sido vastamente discutidas na teoria social. Isto porque os indivíduos já não são mais compreendidos como seres centrados, unificados, mas vistos como um conjunto de partes, portanto, fragmentados. Nas sociedades contemporâneas, o indivíduo é o resultado de tudo que está a sua volta (HALL, 2006), ou seja, um misto dos *campos de possibilidades* (VELHO, 2003), que são colocados socialmente, e suas escolhas individuais.

O que gera uma constante tensão, já que significa dizer que as identidades pós-modernas não são fixas, mas sim resultado de um processo constante de negociação entre *campos de possibilidades* e os indivíduos. Desta forma, o “ser” se transforma no “momento

---

<sup>6</sup> Outros dados recolhidos, para análises futuras, referem-se ao material publicado na imprensa local, regional e nacional sobre o Encontro de Palhaços, realizado em 2011, a fim de empreendemos a parte do estudo referente ao agendamento e contra-agendamento praticados pelo grupo.

de ser”, assim como aparece na fala do artista circense Xisto Siman, quando indagado sobre o que compõe sua identidade. “Como isso tá ficando gravado, é só o que eu sou agora, porque a gente fica mudando o tempo inteiro”<sup>7</sup>.

O processo constante de construção da identidade do sujeito relaciona-se diretamente com os *campos de possibilidades* aos quais tem acesso, uma vez que só nos tornamos algo porque essa opção nos foi colocada socialmente. Nos termos de Gilberto Velho (2003), *campos de possibilidades* relaciona-se ao “(...) que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial sócio interpretativo do mundo simbólico da cultura” (2003, p.28). Em outras palavras, é o leque de finitas possibilidades colocadas socialmente.

Nesse sentido, o artista Xisto Siman se define como palhaço e músico porque *campos de possibilidades* que o permitiam assumir esses papéis foram colocados para ele socialmente. No entanto, tanto os *campos* quanto os *papeis* sociais não se encontram isolados, pelo contrário, estão em constante diálogo.

Eu sou palhaço, sou músico e uso desse costume que tenho de me relacionar com o público, como palhaço, que é olho a olho. Isso eu levo pra música. A comicidade rege parte do meu trabalho, (e) eu acho (que) o fato de eu ser palhaço direciona os meus outros trabalhos. Até quando vou compor tenho sacadas que, dentro da música, seriam engraçadas, não seriam comuns, não seriam sacadas que seriam as esperadas. E quando vou lidar com o desenho, a pintura, (é) a mesma coisa. A liberdade que tenho como palhaço é um pouco do que uso pra desenhar. Me deu uma ideia eu vou lá e começo a experimentar. Se você olhar ali vai encontrar um monte de papel, uns não vão virar nada, outros virarão alguma coisa, outros vão mudar, outros vão demorar dois ou três anos. Eu sou isso profissionalmente e na minha vida. (SIMAN, Xisto, entrevista)

Dentre os diferentes *campos de possibilidades* socialmente expostos e os diferentes papéis sociais que o sujeito desempenha há um trânsito constante que, como nota Gilberto Velho, acontece de forma “desdramatizada”: “Os indivíduos vivem múltiplos papéis, em função dos diferentes planos nos quais se movem, que poderiam parecer incompatíveis sob um ponto de vista de uma ótica linear” (2003, p.26). Tudo isso cria uma característica exclusiva das sociedades complexas, um jogo de papéis e de identidades constantes, ou seja, “os limites entre normas, conformismo, transgressão, continuamente são colocados em xeque”. (2003, p.25). Mais que isso, os limites entre um e outro papel social muitas vezes

---

<sup>7</sup>

Xisto Siman, em entrevista a Pablo Gomes, em Mariana, 26/11/2011

são tênues e se confundem. Assim, ser palhaço e ser músico são atividades artísticas que se influenciam mutuamente, como exposto por Xisto Siman.

Mas a constituição do sujeito não depende apenas do que é colocado socialmente, pois existe um nível de escolha inteiramente pessoal que se organiza a partir dos *campos de possibilidades*. A essas condutas individuais Gilberto Velho dá o nome de *projeto*.

O projeto no nível individual lida com a performance, as explorações, o desempenho e as opções, ancoradas à validação e definição da realidade. Essas, por sua vez, nos termos de Schutz, são resultados de complexos processos de negociação e construção que se desenvolvem com e constituem toda a vida social (VELHO, 2003,p.28).

É a partir da sua própria história que as pessoas constroem seus projetos individuais, e é a partir desse conceito também que buscamos entender como o Circovolante é o que é hoje, e o papel que seus integrantes desempenham no grupo. No entanto, não podemos considerar o indivíduo como um ser isolado; precisamos olhar para ele em relação tanto aos grupos dos quais faz parte no momento, quanto para a sua *trajetória*.

Assim, se os *campos de possibilidades* são colocados socialmente, a *trajetória* forma-se a partir das interações do indivíduo com os diferentes *campos*, resultando em um processo de formação único e intransferível, mas também ligado às possibilidades apresentadas socialmente.

### **Trajétórias e histórias**

Foi apenas depois de terem o primeiro contrato com o teatro que Xisto Siman, por meio de um programa na TV Cultura, na década de 1980, e João Pinheiro, por meio de espetáculos realizados na escola onde estudava, tomaram conhecimento do “mundo artístico” como um *campo de possibilidades*. A partir daí, começaram a organizar condutas próprias para fazer parte desse universo. Anos depois, decidem fundar a atual dupla de palhaços à frente do Circovolante. “Eu fiz um espetáculo quando morei na Bahia, coisa de fundo de quintal, com meus amigos. A gente fez no clube da cidade, que tinha 8 mil habitantes. Foi o primeiro trabalho que eu fiz”, contou Xisto Siman, em entrevista. “O meu primeiro contato foi com um espetáculo que foi à minha escola, eu estava no ensino médio. De primeira, eu não gostei muito, mas acabei fazendo uma oficina com o Antônio Caeiro, e foi aí que conheci o Xisto (Siman); ele estava fazendo a oficina também”.<sup>8</sup>

Nesse momento da discussão, torna-se importante o entendimento sobre *estratégias*, uma vez que esse é um conceito que organiza as condutas individuais e a construção dos projetos de Xisto e de João. De acordo com Certeau (2009), *estratégias* são

o cálculo das relações de força que se torna possível a partir do momento em que o sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um *lugar* capaz de ser circunscrito com o próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico (CERTEAU, 2009, p.45).

*Estratégia*, portanto, relaciona-se à norma e organização social. A *estratégia* é que “diz” que a palavra mesa se escreve com “s” e não com “z,” ou que porta não é livro. É, então, capaz de criar lugares que são identificados como próprios. Assim, quando em 1991 Xisto Siman faz um curso de teatro, estava utilizando de movimentos estratégicos para organizar um projeto pessoal, que naquela época era o de trabalhar com teatro.

Toninho [Antônio Caeiro] falou: E aí, Xisto ,vamos montar um grupo? Toninho estava dando oficina no Sesi, em 1991, [em Valadares]. Foi aí que conheci o João [Pinheiro], que fazia essas oficinas. A Jô [a atriz Joseli Alves] apareceu um pouco depois, mas a gente juntou uma galera dessas oficinas que rolaram, dessa do Toninho, de uma outra que ele deu no espaço de cultura de [Governador] Valadares, a que o outro cara deu em fevereiro, e o Toninho, em agosto, e fundamos um grupo, que foi o Stronzo (SIMAN, Xisto, entrevista).

Desta forma, temos as oficinas realizadas no Sesi, em Governador Valadares (MG), que se configuram como movimentos estratégicos, já que estão vinculadas a uma instituição, portanto representam “poder”, conseqüentemente, participar das oficinas é movimento estratégico. Temos também que tanto as oficinas quanto a própria cidade de Valadares constituem *campos de possibilidades* socialmente apresentados aos indivíduos citados para o desenvolvimento de seus projetos individuais.

Pode-se identificar também a formação de um *projeto coletivo*, que foi a criação do grupo Stronzo, que em um primeiro momento, segundo Xisto Siman, estava voltado para apresentações dentro de teatros, e que mais tarde decide usar a rua como palco, organizando, portanto, um movimento tático, que abordaremos mais adiante, e que definirá o campo de ação do futuro Circovolante. No coletivo, um *projeto* acontece quando duas ou mais pessoas têm um objetivo em comum e trabalham juntas para isso. De forma mais precisa podemos considerar que, assim como em nível individual, coletivamente os projetos não são estáticos.

O grupo Stronzo estava inserido em uma *província de significados*, que segundo Gilberto Velho constituem um “entre-lugar”, são em parte as situações e os campos de ação (campos de possibilidades) que a sociedade na qual estamos inseridos nos colocam, ao mesmo tempo em que se referem a uma escolha pessoal, ligada a nossa construção identitária. Para sobreviver, o grupo tem que compartilhar o que é teatro com o seu público, sociedade valadarense e região Leste de Minas. Nesse momento apresenta-se um empecilho ao desenvolvimento do *projeto coletivo* do Stronzo: o público não era consumidor dessa arte e não possuía conhecimento sobre teatro.

Aí o grupo Stronzo fez um projeto para levar espetáculos de outros grupos, que trabalhavam de maneira colaborativa como a gente, para Valadares. Em quatro meses levamos quatro grupos de teatro que trabalhavam de forma colaborativa como nós, que foi o [projeto] 150 Dias de Cultura. Nesses 150 dias, a gente mostrou para a cidade e divulgou muito o Stronzo, porque a gente tinha uma parceria com a TV Leste, filiada da TV Globo, e na época, a TV era transmitida para 140 e poucas cidades, eu acho, então o que rolou: a gente pegou quatro, cinco meses de 150 dias de Cultura para divulgar o projeto Stronzo. Ficamos dezembro, janeiro e fevereiro pesquisando espetáculos, estreamos em março e ficamos três meses rodando, aproveitando a fama da TV e o que a TV nos divulgou nessa época (SIMAN, Xisto, entrevista).

O projeto 150 Dias de Cultura apresentou para Valadarense e cidades vizinhas uma *província de significados* que o Stronzo precisava para “vender” seu trabalho, mas que se configura também como um movimento estratégico, pois foram feitos projetos e parcerias com uma rede televisiva por meio dessa iniciativa. Ao mesmo tempo, fica claro nesse *projeto coletivo* a necessidade de ocupar outros lugares, uma vez que das cerca de 140 cidades que o grupo visitou na época, apenas quatro possuíam teatros. A rua é, então, pensada como *tática* para a sobrevivência do grupo. Certeau (2009) denomina *tática* como

um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem como lugar o do outro, ela aí se insinua fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar sua independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo (...). O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformá-los em “ocasiões” (CERTEAU, 2009, p.46).

Dessa forma, a rua passa a ser o *espaço* de atuação do grupo Stronzo, um *lugar praticado*, onde o grupo tem a possibilidade de se relacionar com o público. Certeau (2009)



entende *espaço* como a vivência de um lugar, ou seja quando o Stronzo se apropria da rua, que não foi pensada pelo poder social para ser palco de um espetáculo de teatro, o grupo imprime, mesmo que momentaneamente, essa significação à rua, transformando-a em *lugar praticado*.

Em suma, o espaço é um lugar praticado, Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar construído por um sistema de signos – um escrito (CERTEAU, 2009, p.184)

E é a partir da relação com a rua que o Stronzo busca entender e pesquisar o circo, nesse primeiro momento, como uma *tática* para ocupar o espaço *rua* e transformá-lo em *lugar praticado*. Essa busca acontece por meio de oficinas, contatos e parcerias com outros grupos, incorporando esse *campo de possibilidades* aos projetos individuais e ao coletivo, “de forma natural”, conforme explica João Pinheiro, apontando ainda para o “casamento” da “linguagem” da rua com a do circo.

Foi uma coisa natural porque a nossa linguagem sempre foi a da rua, e algo que aprendemos muito rapidamente é que na rua o tempo teatral convencional nem sempre é conveniente. Agora, se você se propõe a ser um artista de rua, precisa ser muito mais versátil, ouvir, ver o público, estar ciente de que o lugar onde você está não é seu, é um lugar provisório, que quem está ali não é obrigado a te aceitar, gostar e achar que você é bom ou ruim e que você não tem que empurrar goela abaixo. E a gente aprendeu muito rapidamente que a linguagem do circo tinha tudo a ver com a rua. Primeiro, porque chamava muita atenção e, segundo, porque tinha uma capacidade de comunicação muito ágil, porque onde o circo está, as pessoas se sentem muito à vontade e se aproximam rapidamente também. O circo e a rua, a meu ver, são indissociáveis nesse sentido, requerem uma linguagem exagerada e que muito se assemelha aos palhaços, que requerem elementos que chamem a atenção. (PINHEIRO, João - Entrevista)

Então, mesmo fazendo uso de *táticas*, muito mais do que estratégias durante a ocupação da rua e o jogo com o público, a decisão do grupo de procurar novos espaços que não apenas o teatro e, mais ainda, de pesquisar e desenvolver técnicas circenses caracterizam-se como movimentos estratégicos. A rua, para garantir a existência e o acesso do público aos espetáculos, e o circo como forma de competir com tudo que a rua tem para oferecer.

Nesse sentido, o Stronzo buscou a todo o momento os *campos de possibilidades* nos quais atuar, e é nessa busca que a cidade de Mariana (MG), a partir de 1995, aparece para o grupo e onde seus integrantes encontram não apenas pessoas e empresas dispostas a

financiar seus trabalhos, mas uma tradição de produção teatral, que daria visibilidade ao grupo, conforme explica Xisto Siman.

Nós viemos apresentar em Mariana em outubro de 1994. Rolou um contato com o Sesi, fizemos apresentações aqui e a diretora do Sesi, na época, propôs pra gente vir pra cá e fazer uma parceria com eles. Aí nós apresentamos projetos para a Vale, Samarco e Samitre, que era uma empresa que a Vale acabou comprando depois, e eles financiaram durante dois anos esse projeto aqui. (SIMAN, Xisto, entrevista)

### **Das artes de fazer: a proposta do Circovolante**

Com o fim do financiamento da Vale, em 1996, e a proximidade cada vez maior com o circo, o grupo Stronzo se divide. Para João Pinheiro, foi um processo “doloroso, mas ao mesmo tempo natural”, já que “nós não tínhamos mais sincronismo e havia inúmeras divergências estéticas. Ao mesmo tempo, tínhamos espetáculos solos, o que eu acho que era resultado dessas divergências”<sup>9</sup>.

Com o fim do Stronzo, Joseli Alves e Toninho fundam a Cia. Lunática e, em 2000, João e Xisto criam o Circovolante, mantendo a rua como *lugar praticado*. Em um primeiro momento, a dupla de palhaços opta por dar continuidade aos trabalhos e espetáculos do Stronzo. No mesmo ano, com a direção de Márcio Libar, o Circovolante estreia seu primeiro espetáculo, auto-intitulado. “Um Frankenstein de tudo que já havíamos feito”, confessa João. Hoje, o grupo se divide em duas linhas de trabalho: uma empresarial e outra de resgate e manutenção da memória do circo.

Pelo exposto, o Circovolante já nasce dentro de um *campo de possibilidades* proporcionado pelo mercado marianense, sendo ao mesmo tempo teatro empresarial e grupo circense, ou seja, utiliza-se de uma *estratégia* de viabilização para seus projetos.

Nós temos uma frente que é empresarial, que sustenta o grosso dos nossos cachês, a estrutura inteira do Circovolante, e os investimentos, tudo que a gente consegue fazer, tudo foi comprado e prosperado com dinheiro de teatro empresarial. É uma linha de atuação nossa, pois a gente pensa muito na questão da memória do palhaço e do circo, de forma geral. (SIMAN, Xisto, entrevista)

Existe, ainda, uma sobreposição de *províncias de significados*, tanto no que diz respeito ao teatro empresarial, que faz uso de todas as técnicas e treinamentos desenvolvidos nos trabalhos no Circovolante, quanto na “influência” de outros circos com

---

<sup>9</sup> PINHEIRO, João. *Op cit* nota 8.

os quais João e Xisto têm contato.

Nós temos também os espetáculos que são resultantes da aproximação que a gente tem com os circos da nossa vida. Os circos que a gente viu na nossa infância, que a gente viu na TV, que já fomos pessoalmente, os donos de circo que a gente conhece, os palhaços de circo, os palhaços de teatro, todos esses circos a gente liquidifica e faz o circo pessoal do João e do Xisto. (SIMAN, Xisto, entrevista)

Já a memória é trabalhada por meio do acervo de livros e filmes disponibilizado na sede do grupo, com portas sempre abertas para a rua. Assim, a própria existência da sede configura-se como “lugar de comunicação”, uma maneira de manter viva a memória do circo, ainda que ressignificada, uma vez que se torna ponto de referência tanto para a cidade quanto para o país, a partir do momento que o grupo ganha visibilidade com o Encontro de Palhaços, que promove anualmente, e através do qual ganhou, por dois anos, o Prêmio FUNARTE Carequinha de Estímulo ao Circo, em 2010 e 2012.

O próprio Encontro de Palhaços representa a manutenção da tradição do circo de ocupar os espaços públicos e chamar a população para os espetáculos, por meio dos cortejos de abertura que percorrem a principal rua do centro histórico de Mariana, indo da sede do Circovolante à Praça Central da cidade, a da Sé <sup>10</sup>.

Assim, quando a dupla Xisto e João organiza um evento que, durante uma semana, leva as pessoas para a rua para assistir espetáculos de circo, e que tem início com um cortejo, ou mesmo antes disso, quando distribui cartazes e coloca carros de som pela cidade para divulgar os espetáculos, está mantendo vivas tradições circenses e, dessa forma, trabalhando para a manutenção da memória do circo, conforme exemplifica Ermínia Silva (2007), ao relatar a chegada de um circo à cidade.

No período de construção, que levava pelo menos de três a quatro dias, um cartaz de propaganda era afixado no terreno, anunciando que haveria espetáculos às quintas-feiras, sábados e domingos, se fizesse bom tempo. Na tarde do dia da estreia, e em todos os outros dias, movimentava-se mais ainda o cotidiano da cidade, enlouquecendo a garotada, quando saía o “palhaço com a cara sarapintada, cavalgando um bucéfalo abundante de ossos e falto de carnes”. Formava-se um verdadeiro cortejo, tendo o palhaço à frente “ladeado por dois molecotes”, os quais empunhavam tabuletas “com dizeres bombásticos”, anunciando que a função teria o “homem que engolia fogo e comia espadas, o cavalo que adivinhava”. (SILVA, 2007, p.88).

---

<sup>10</sup> É importante ressaltar que se, por um lado, o Encontro de Palhaços existe porque havia *campos de possibilidade* que o tonaram possível, por outro, o próprio evento se configura como tal, não apenas para o Circovolante, mas também para o comércio local, uma vez que atrai a atenção de turistas e de moradores de cidades vizinhas.

### **O Circovolante e a rua: *lugar praticado da comunicação***

“Se você se propõe a ser um artista de rua, você deve estar ciente de que o lugar onde você está não é seu”. Desse modo, João Pinheiro define o “lugar” que o grupo ocupa na rua, ou melhor, o entre-lugar que representa a rua para o artista que dela faz uso. Assim como João, Michel de Certeau (2009) defende que a rua é um lugar sem dono e que, por isso, nela tudo cabe. A rua, como explicitada tanto durante as entrevistas com os dois artistas quanto durante o processo de observação das práticas comunicativas do grupo, configura-se como um entre-lugar, quase como uma massa de modelar, que se adapta às ações dos agentes sociais que dela se apropriam.

Em relação à rua, os conceitos de “usos” e “apropriações” (Certeau, 2009) nos ajudam a compreender o movimento empreendido pelo grupo. Segundo esse autor, o uso é qualquer operação realizada sobre um objeto previamente apropriado. Então, o Circovolante toma a rua para si durante sua apresentação, agindo como locatário, se apropriando desse *espaço* usando-o sem, no entanto, exercer nenhuma relação de posse. O uso da rua perpassa toda a história do grupo, e é nesse espaço que ele interage com a plateia, se comunica com seu público e se apresenta. No entanto, a relação com a rua o obriga a adotar condutas diferenciadas para ocupar esse local, transformando-o em *lugar praticado*. Inclui-se nesse momento a própria utilização de técnicas circenses.

O uso da rua pelo Circovolante se dá em dois momentos: 1) a divulgação dos espetáculos e convocação da plateia; 2) a realização dos espetáculos. Uma vez que em Mariana os diversos grupos culturais não possuem visibilidade na mídia local<sup>11</sup>, o Circovolante utiliza uma prática comunicativa própria para divulgar seus eventos, através de *táticas* de agendamento social, na qual são utilizados panfletos, cartazes, carros de som, motossom e cavaletes em praças, postes e pontos de ônibus, ressignificando esses locais, que acabam por se qualificarem como *lugares praticados*.

Já o processo de apropriação e ressignificação da rua pode ser descrito como *uso* nos termos de Certeau: “trata-se precisamente de reconhecer ‘ações’ que são a sua formalidade e sua inventividade própria e que organizam em surdina o trabalho de formiga do consumo” (2009, p.45). Dessa forma, ao se apropriar dos espaços públicos como, por exemplo, para a divulgação dos espetáculos, o Circovolante está dirigindo o consumo dos moradores de Mariana, ensinando a eles onde encontrar informações sobre o grupo, o que com o passar

---

<sup>11</sup> BRITTES, Juçara; CAMINHAS, Lorena; GOUVEA, Mayara, 2011.

do tempo, pela repetição, pode acabar inserindo significado a esse *lugar praticado*.

Assim, da mesma forma que vamos à padaria e não à locadora para comprar pão e leite, o Circovolante dirige o seu público para as ruas, pontos de ônibus, postes, ou para a própria sede, para “consumir” informações sobre o grupo. Ao mesmo tempo, trabalha para manter viva a memória do “circo tradicional”, tal qual explicitado por Erminia Silva (2007), ao adotar práticas de ocupação da rua advindas dessa tradição.

Por outro lado, existe uma conduta estratégica no uso da rua – “todo mundo vai pra rua”, afirma Xisto Siman, em entrevista –, que visa englobar o maior número de pessoas possível, tanto durante o espetáculo quanto durante sua divulgação. Assim, usar a rua também representa um *campo de possibilidades* durante o processo de divulgação dos espetáculos e principalmente do Encontro de Palhaços.

A gente sempre cerca o público, a maioria das vezes que a gente confia na divulgação alheia a gente se ferra (sic). O que a gente procura sempre nos nossos eventos e nos espetáculos de grande porte é colocar carro de som nosso, ou a motossom. O importante é ter uma divulgação ampla! É carro de som, é o cartaz, é via internet se você pode (dependendo do público que você quer atingir), tem umas coisas que é tudo junto agora. (SIMAN, Xisto, entrevista)

Em um segundo momento, o grupo transforma a rua em picadeiro. Mas, para que isso se torne possível, é necessária uma *negociação*. Primeiro, com o poder constituído, configurando uma *estratégia*. Para ocupar a rua durante o Encontro de Palhaços, deve-se obter autorização da prefeitura. Esse uso também está ligado a movimentos táticos, uma vez que nem todas as intervenções que aconteceram na rua foram negociadas. Segundo, há a *negociação da realidade* entre os agentes envolvidos. Velho (2003) explica que, nas sociedades complexas, isso se dá por meio das interações entre os indivíduos e suas redes de relações possibilitadas pela linguagem.

A própria ideia de negociação implica o reconhecimento da diferença como elemento constitutivo da sociedade. Como sabemos, não só o conflito, mas a troca, a aliança e a interpretação em geral, constituem a própria vida social através da experiência, da produção e do reconhecimento explícito ou implícito de interesses e valores diferentes (VELHO, 2003, p.22).

Nesse sentido, o Circovolante tem que entrar em um acordo sobre o que pode ser dito, ou feito, e precisa criar uma *província de significados* que dialogue, ao mesmo tempo, com o público, o ambiente físico no qual o grupo está inserido e o poder social representado

pelo governo municipal. Ou seja, as situações e o campo de ação colocados pela rua, e o uso que os artistas do Circovolante fazem dela, amplificam a *negociação da realidade* nesse lugar praticado ao qual o artista deve recorrer, permanentemente, como se estivesse se equilibrando numa corda bamba.

Na rua é louco porque você, como artista, tem que pegar esse público e ainda lidar com o barulho da construção, com o barulho da buzina do ônibus, com o barulho do carro, com o bêbado que passa, com o cachorro que avança em você. (SIMAN, Xisto, entrevista)

## CONCLUSÃO

Ao buscar compreender como o grupo cultural circense Circovolante se comunica com a cidade de Mariana (MG) e, ainda, como e por que se apropria da rua, usando esse espaço público como via de interação social, procuramos entrelaçar a trajetória de seus integrantes à própria história de constituição do grupo para esclarecer a partir de quais *campos de possibilidades* e de quais *projetos individuais e coletivos* criou-se esse campo de ação e configurou-se a rua como *lugar praticado* de comunicação, a partir de seus novos usos e apropriações.

Dessa forma, compreendemos que o Circovolante não constroi um espaço que seja unicamente seu, mas sim lança mão de um repertório de ações em benefício próprio (entre diversas estratégias e táticas comunicativas aqui descritas). Ao fazer isso produz sentido, comunica-se – uma comunicação que define, ou ajuda a definir, uma identidade ligada à sua maneira de habitar, ou de utilizar as regras impostas socialmente, assim como estreita laços com outros grupos de circo tradicionais, uma vez que essa, dentre outras práticas, leva à identificação do Circovolante como um grupo de circo pelos seus pares.

Tais escolhas nos apontam: 1) por um lado, o alinhamento do grupo – um circo sem lona e que tem sede própria – à própria tradição circense de ocupação dos espaços públicos para encenar sua arte e subverter tais espaços, promovendo deste modo sua identificação com a tradição do circo e a manutenção dessa memória; 2) por outro, os *usos e apropriações* da rua e sua transformação em *lugar praticado* configuram-se como práticas comunicativas próprias e de agendamento social em contextos comunicativos excludentes, tais como o existente em Mariana (MG).

## REFERÊNCIAS

BRITTES, Juçara. **Internet, Jornalismo e Esfera Pública**: Estudo sobre o processo informativo do ciberespaço na formação da opinião. São Paulo: 2003. 189 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, USP- 2003.

BRITTES, Juçara; CAMINHAS, Lorena; GOUVEA, Mayara. **Aspectos Peculiares da Comunicação em Mariana**. Artigo apresentado ao International Association for Media and Communication Research - IAMCR 2011 – Cities, Creativity, Connectivity. Istanbul, Turquia, 2011

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano : Artes de fazer**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009

CHIZOTTI, Antonio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais**. São Paulo: Cortez, 2009

HALL, Stuart, **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006

LAPLANTINE, François, **Aprender Antropologia**. Trad. Marie Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2007

SILVA, Erminia, **Circo – teatro**: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Atena, 2007

STUMPF, Ida Regina C. *Pesquisa bibliográfica*. In DUARTE, Jorge & BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2006

VELHO, Gilberto, **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003