



## CINEMA E CIRCO: REFLEXÕES SOBRE DOCUMENTAÇÃO

Raquel Guerra; Laédio Martins; Breno Surreaux Fixman (UFSM)

### Resumo:

*Este trabalho apresenta o processo de criação do documentário piloto “O circo passou...”. O objetivo principal da pesquisa é desenvolver uma série documental sobre a vida no circo itinerante que traça como rota de passagem as cidades da fronteira sul, a partir de Santa Maria, RS. Pesquisas de campo, registros de espetáculo e entrevistas iniciais foram realizadas no segundo semestre de 2016, junto ao Circo Kroner, nas cidades de Santa Maria e Santiago, RS. A partir desse material, apresentamos as primeiras reflexões e resultados.*

**Palavras-chave:** cinema; documentário; circo.

### Abstract:

*This paper presents the creation process of the documentary “O circo passou” (“The circus had gone”). The main goal is to develop a documental series on the life of the itinerant circuses they establish the cities of the Southern border from Santa Maria, Rio Grande do Sul and nearby cities as route of passage. The audiovisual production reported here is a pilot aimed to achieve this goal. Fieldwork, show records, and initial interviews with the Circo Kroner’s crew in the cities of Santa Maria and Santiago, were held in the second half of 2016. The first results of this research unfold in reflexive questions that follows in the paper.*

**Keywords:** cinema; documentary; circus.

Neste artigo apresentaremos o desenvolvimento do documentário piloto “O circo passou...” cujo objetivo é documentar o circo itinerante no Brasil, com circulação no interior do Rio Grande do Sul. A intenção deste protótipo audiovisual é desenvolver-se como uma série de curtas documentários sobre circos itinerantes que estabelecem Santa Maria e região como rota de passagem. Como ideário, temos a intenção de produzir cinco episódios. Como ação já realizada, “O circo passou...” é um projeto que se encontra no estágio de produção. O documentário piloto acompanhou o Circo Kroner, no período de novembro e dezembro de 2016, nas cidades de Santa Maria e Santiago, ambas no Rio Grande do Sul, quando foram captadas entrevistas e tomadas do espetáculo circense. Contudo, se o projeto piloto aqui descrito tem previsão de lançamento, a concretização da série depende de financiamentos futuros, de modo que, no presente texto, tratamos somente do projeto piloto. Entendemos que este compartilhamento do processo de trabalho com a comunidade de pesquisadores do circo possibilita o enriquecimento da pesquisa para o processo documental aqui exposto. Este projeto piloto é uma realização do Cinecirco, Grupo de Pesquisa do CNPq vinculado à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e produzido pelos grupos Ateliê do Comediante e Fontabala Produções Audiovisuais. O projeto contou com o financiamento de recursos dos editais institucionais PIBIC, FIPE e PROLICEN, através do Projeto de Pesquisa Teatro e Tecnologia (UFSM). O objetivo deste artigo, comunicado no GT “Circo, tradição, ruptura e tradição da ruptura” no VI Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, foi dispor nossas ponderações e avaliações na pesquisa sobre a criação deste documentário. Dividimos o artigo em três tópicos que contribuem para descrever o desenvolvimento e os primeiros passos da pesquisa: i – como chegamos neste piloto? (Descrição dos aspectos institucionais e nossas trajetórias de trabalho); ii – os procedimentos de documentação, (exposição das imagens dos planos realizados); iii – estudos sobre o documentário (alguns apontamentos e considerações, que dispõem os aspectos teóricos que orientam nossa prática e contribuem para refletir sobre ela).

### **Como chegamos neste piloto?**

Neste tópico apresentaremos alguns dados institucionais de projetos e grupos que se

envolvem nesta produção audiovisual. São distintos trajetos e encontros que possibilitaram o desenvolvimento deste documentário piloto que intitulamos “O circo passou...”. Para além das questões institucionais e formais, ligadas aos nossos vínculos com a universidade e editais de fomento necessários ao desenvolvimento da pesquisa e criação artística, neste caso, existe também a reunião de pessoas que gostam muito de cinema e de circo.

Áreas que podem parecer distintas, geram em nós uma interlocução potente, que inspira leituras, discussões e práticas de criações artísticas. Portanto, não saberíamos afirmar se este projeto começa com nossas pesquisas sobre o circo, sobre o cinema ou sobre o teatro, que foi onde nós todos nos encontramos. Sabemos que, no desenvolvimento da pesquisa deste documentário, essas áreas estiveram em constante diálogo e interlocução. Essas misturas de campos de conhecimento e saberes técnicos distintos são fundamentais para nossa formação como artistas e pesquisadores. De um lado, temos todos um pé no teatro e nossa empreitada pelo universo circense vem desse lugar. De outro lado, o cinema atravessa-nos como desejo de produção, como memória de tantos filmes que vemos e gostamos, como trajetória de uma pesquisa que quer compreender e fazer cinema. De repente, as pessoas e os projetos institucionais se juntaram e decidimos contar a história dos circos que passam por Santa Maria e região. Mas o processo de documentar revelava-se como um espelho no jogo da alteridade. Filmar o circo chegou como uma pergunta: como é que o circo passa por nós? Para dizer como o circo passou por nós, vamos começar a contextualizar a história dos projetos e dos grupos que contribuem no desenvolvimento deste trabalho.

O grupo de pesquisa Cinecirco foi criado em 2016 com a finalidade de reunir dois núcleos de estudo que atuaram na Universidade Federal de Santa Maria junto ao Curso de Licenciatura em Teatro e ao Departamento de Artes Cênicas. Um núcleo tem origem no Projeto de Pesquisa Teatro e Tecnologia<sup>51</sup>, desenvolvido desde 2013. Ele coteja a produção audiovisual e suas afinidades com a criação cênica, concentrando-se em aspectos da pedagogia do cinema, da documentação de espetáculos e processos de criação. Esses estudos de caráter teórico-práticos tem o objetivo de promover e estimular a formação audiovisual no Curso de Teatro da UFSM e estabelecer aproximações entre estes campos de conhecimento. Nos últimos anos trabalhou na produção de materiais de arquivo sobre espetáculos, no desenvolvimento de oficinas de criação com dispositivos móveis, na promoção de ciclos de cinema e estudos de filmografia. Parte da trajetória deste projeto de

51 Projeto coordenado por Raquel Guerra.

pesquisa encontra-se descrita na comunicação que realizamos para o evento científico da ABRACE, ocorrido em Uberlândia (MG), em novembro de 2016<sup>52</sup>. O outro núcleo de estudos que integra o Cinecirco resultou de dois diferentes projetos sobre as técnicas circenses que desenvolvemos na UFSM: Luta Cênica e Perna de Pau<sup>53</sup>, desenvolvido em 2013 e 2014, e o Seminário Prático de Introdução às Técnicas Circenses, desenvolvido em 2015 como projeto de ensino no PIBID UFSM<sup>54</sup>. Estes projetos organizaram oficinas circenses, ciclos de Cinema e Circo, estudos teóricos, demonstrações técnicas e apresentações artísticas. Portanto, a criação do Grupo Cinecirco concentrou a natureza distinta destes projetos acadêmicos e agregou-as à pesquisa de artistas e produtores locais.

O encontro dos participantes destes projetos acadêmicos alimentou a parceria com alguns grupos artísticos locais, que assumiram a produção do projeto piloto “O circo passou...”. Por um lado, o Ateliê do Comediante, grupo teatral que tem em seu repertório um espaço dedicado aos elementos circenses, como os espetáculos “Guarda circo” (2010), “Pernas para que te quero” (2011), “Pirim conta histórias” (2009-2012) e “Poema ema” (2016). De outro lado, a Fontabala Produções Audiovisuais, que tem na documentação de bandas e espetáculos teatrais uma marca dos seus primeiros trabalhos desenvolvidos na produção audiovisual desde 2015. No meio disso tudo, os participantes desses e de outros grupos locais, como o Umbigo de bruxa e o Teatro no buraco, foram participantes dos projetos mencionados e pesquisadores integrantes do Cinecirco. Portanto, esses tantos projetos, pesquisas, grupos e espetáculos compõem a trajetória de encontro da equipe de realização e produção de “O circo passou...”.

Entretanto, não foi de imediato que tivemos a intenção de documentar o circo itinerante. No âmbito de nossas pesquisas que envolviam o estudo de circo e teatro, haviam inquietações quanto à diversidade das manifestações do fazer circense, grande parte delas alimentadas pela programação e pelos debates promovidos pelo evento Santa Maria Sesc Circo nos anos de 2015 e 2016. Por meio do festival artístico, tivemos acesso

---

52 <https://www.even3.com.br/Anais/IXCongressoABRACE/32607-O-AUDIOVISUAL-NA-FORMACAO-TEATRAL-EXPERIENCIAS-NA-UFSM>

53 Criado e orientado por Laédio José Martins, o projeto agregou este conhecimento técnico/artístico ao contexto acadêmico da UFSM. Contou com a participação de Gelton Quadros da Rosa, na época bolsista FIEIX, e de Raquel Guerra, que coordenou e promoveu as ações de extensão do projeto.

54 Em 2015 o tema de estudos do Projeto de Teatro do PIBID UFSM foi o Circo. No decorrer do ano, os participantes realizaram estudos teórico-práticos sobre o circo. A partir de 2016, um pequeno grupo de bolsistas deu continuidade a estes estudos e passaram a integrar o Grupo de Pesquisa Cinecirco. Em 2015 e 2016, a pesquisa sobre circo foi desenvolvida por Raquel Guerra, orientadora, com Natália Dolwitsch, Gelton Quadros da Rosa, Júlia Abegg, Maria Christina Miño Rojas e Lainon William Ribeiro, na época bolsistas do programa PIBID UFSM, e também o pesquisador colaborador Laédio José Martins.

a espetáculos diversos que fomentaram a pesquisa. Nesse sentido, inquietava-nos o tema da pedagogia circense, dos aprendizados técnicos e artísticos<sup>55</sup>. Queríamos falar um pouco de como fazíamos isso. E foi assim que se pensou, para o segundo semestre de 2016, a produção de um vídeo institucional que exibisse um pouco de nossa pesquisa sobre o Circo e sua pedagogia.

Essa pesquisa seria tema para o estudo da produção audiovisual a ser produzido no contexto do projeto Teatro e Tecnologia, como parte da Iniciação Científica<sup>56</sup> naquele ano. Mas neste projeto queríamos estudar e desenvolver uma produção audiovisual que estivesse além do registro e da produção de arquivos ou do vídeo institucional. Sem desmerecer este processo importante de documentação e produtos audiovisuais, o desejo dos participantes do projeto era avançar na investigação sobre a criação cinematográfica, na época bastante influenciada pelas leituras de Bill Nichols (2016) e Sérgio Puccini (2013), conforme será abordado no tópico três deste artigo.

Aconteceu que um Circo chegou na cidade e tudo mudou. Fomos tomados pelo desejo de documentar aquele Circo. Queríamos documentar o circo de fato, um circo de verdade, um circo profissional. A fonte para a pesquisa estava ali: aos estudos circenses um campo de pesquisa que se dispôs, aos estudos do audiovisual uma prática de criação tornou-se possível. Juntos, iniciamos o que está configurando-se como “O circo passou...”

A primeira vez que vimos o Circo Kroner, quando estava instalado em Santa Maria, durante o mês de outubro de 2016, a lona recém estava armada. Assim, tão longe e tão distante como pode ser um plano geral, observamos aquele circo.

---

55 Este tema, sobre a formação circense do grupo de pesquisa, foi apresentado nos painéis de iniciação científica no Congresso da ABRACE 2016, pelos integrantes do grupo Cinecirco citados em nota anterior.

56 Participaram da Iniciação Científica deste projeto, em 2016, os bolsistas Breno Fixman, Mariana Freitas Magalhães, Guilherme Senna e Fernanda Abegg.



Figura 1: Lona do Circo Kroner. Plano Geral. Santa Maria.

Como aproximar-se deles? Como fazer o contato inicial? Como ter a permissão para gravar o que se passava naquele circo? Foi com este enquadramento tão distante e com estas perguntas que o nosso projeto piloto foi se desenhando e se produzindo. Depois que o Circo chegou na cidade, depois de ver aquele universo encantador, nosso roteiro para um vídeo documental parecia não mais fazer sentido. Queríamos praticar a documentação frente ao circo vivo, registrar o que acontece no aqui e agora circense. Assim fomos, numa primeira pesquisa de campo, para conhecer aquele circo. Acompanhamos apresentações do espetáculo, fizemos algumas visitas fora do horário das apresentações e realizamos algumas tomadas para teste de luz e locação interna e externa. Fomos, pouco a pouco, estabelecendo contato com o **Circo Kroner**, que gentilmente nos forneceu o acesso aos bastidores circenses. Quando o Circo partiu de Santa Maria, analisamos o material inicial e elencamos uma série de pessoas e elementos que queríamos documentar. Foi então que partimos para a cidade de Santiago-RS, onde realizamos grande parte das entrevistas que compõe o vídeo apresentado neste evento e que irão integrar a versão final. Além disso, antes de qualquer lançamento, queremos retornar ao **Circo Kroner** para compartilhar o trabalho.

## Os procedimentos de documentação

Do ponto de vista dos procedimentos, nosso trabalho inclui entrevistas, materiais

de arquivo e tomadas de apresentações do Circo, conforme descrevemos e ilustramos a seguir.

Em relação às entrevistas, realizamos três tipos: com foco no entrevistado, entrevista participativa com a presença do entrevistador e entrevista coletiva.



Figura 2: Entrevista com foco em Evelyn Kroner. Entrevista concedida à Raquel Guerra. Plano Médio.



Figura 3: Entrevista participativa – conversa entre o capataz Lori, enquanto trabalhava, e Raquel Guerra.



Figura 4: Plano de conjunto da entrevista coletiva realizada com a Família Peterson.

Além das entrevistas, o documentário “O circo passou...” realizou tomadas das apresentações artísticas e de situações de bastidores.



Figura 5: Fernando Fernandes (Palhaço Potato) maquiando. Plano sequência.



Figura 6: Palhaço Potato prestes a entrar em cena. Plano Sequência.

Além de entrevistas e das tomadas em torno da apresentação circense, durante o período que acompanhamos o Circo Kroner tivemos acesso a arquivos fotográficos que compõem parte da história documentada.



Figura 7 Trapezistas. Arquivo Pessoal de Evelyn Kroner.

Em relação aos arquivos, temos a intenção de reencontrar o Circo e desenvolver algum processo de arquivamento destes documentos fotográficos para contribuir com preservação da memória do circo, bem como realizar outras comunicações após a finalização do projeto.

## **Estudos sobre o documentário: alguns apontamentos e considerações**

Os apontamentos realizados neste tópico do artigo provêm das discussões e elaborações teóricas desenvolvidas pelo núcleo de audiovisual do grupo Cinecirco<sup>57</sup>. Apresentamos aqui os estudos bibliográficos que indicam algumas reflexões associadas ao processo de criação abordado na pesquisa.

Em primeiro lugar, como nosso ponto de encontro é o Curso de Teatro da UFSM, gostaríamos de situar algumas reflexões sobre a relação entre Teatro e Cinema. De acordo com algumas fontes estudadas, tais como Beatrice Picon-Vallin (2008, 2011), Georgi Tovstonógov (1980), Maia Borelli e Nicola Savarese (2008), ainda que exista todo um histórico de críticas contrárias às proximidades entre as duas artes, provindas de teóricos e artistas de ambas as partes, é mais produtivo para a criação artística quando compreendemos que as duas linguagens possuem elementos em comum e podem contribuir com o desenvolvimento uma da outra. Longe de ser um consenso entre aqueles que pensam e fazem teatro e cinema, este é o ponto de vista que optamos por privilegiar.

A teoria cinematográfica reconhece alguns elementos de origem teatral que foram absorvidos pelo cinema, segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013), os processos de encenação e atuação migraram do teatro para o cinema. Por outro lado, há muitos elementos díspares, como a questão da presença física e a mediação tecnológica da linguagem audiovisual que fixa uma certa modalidade de presença e imputa distinções à atuação, conforme indicado por Walter Benjamin (2013). Existem distinções no tratamento dado ao tempo e espaço narrativo, no formato de recepção e toda uma trajetória de crítica

---

<sup>57</sup> No ano de 2017, o Grupo de Pesquisa Cinecirco atua no desenvolvimento de quatro projetos de pesquisa relacionados à criação audiovisual: “Teatro e tecnologia e documentação audiovisual das artes cênicas”, de Raquel Guerra, “Cinema Frankenstein”, de Paulo Tavares, “Pedagogias da cena: jogo entre teatro e audiovisual”, de Gelton Quadros da Rosa, e “Circo e criança”, de Natália Dolwitsch – todos desenvolvidos no contexto da UFSM.

ao teatro por conta do malfadado teatro filmado. Tal como dispõe a análise de Ismail Xavier (2014) acerca das teorias cinematográficas, a “utilização depreciativa do termo ‘teatro filmado’ vem desta desobediência, tanto às convenções dramáticas, quanto às próprias condições de percepção do espetáculo teatral” (XAVIER, 2014, p. 28) que o cinema promoveu. Sem adentrar na querela destas discórdias, pensamos que, como o próprio Xavier (1996) sugere em outro texto, para compreender as diferenças e semelhanças entre Teatro e Cinema, é necessário compreender de qual tipo de teatro e qual tipo de cinema de que se fala.

Se tomarmos em consideração o cinema documentário, podemos identificar que as diferenças são maiores ainda, uma vez que grande parte da produção audiovisual desse tipo opta justamente por dispensar e criticar os processos de encenação que ocorrem em certos tipos de documentário. Essa foi também uma das diferenças históricas entre as teorias cinematográficas de Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, conforme inferimos a partir dos estudos de Carlos Canela (2010) e dos trabalhos dos cineastas russos. Contudo, negar por absoluto que há certos controles e direcionamentos na produção de documentário é negar que o Cinema como linguagem se constitui como um arranjo formal.

Se identificamos as diferenças entre a produção teatral e a produção cinematográfica, é porque reconhecemos que são duas linguagens com elementos e formas distintas, com diferentes materialidades e formas de contato com o público. Contudo, ao transitar entre estas práticas artísticas, percebemos que há um elemento de similaridade e que se define pelo aqui-agora: trata-se da efemeridade dos acontecimentos como únicos no tempo. Esse momento é tão caro ao teatro porque tem sua existência constituída na efemeridade do tempo e na presencialidade circunstancial. Mas ele é tão caro e desejado também na produção cinematográfica de variados estilos de documentários e ficção. Pois, se documentar a vida e o acontecimento real é uma prerrogativa do cinema documentário em geral, então o cineasta e o diretor de fotografia não podem estar noutra tempo e momento senão aquele aqui-agora. Por esta mesma razão, nos valem de arquivos ou produzimos documentários inteiros com base neles, porque contém o registro de um acontecimento e tempo específicos que não retornam.

Curiosamente, ainda que pareça contraditório, o processo de encenação cinematográfica numa ficção também necessita manter um diálogo com esse aqui-agora, a fim de conquistar um momento vivo e único de atuação, senão dizemos que ela não

funciona, que é ilustrativa, que não tem presença. Pela mesma razão consideramos horríveis aquelas reconstituições de falsos documentários ou de programas televisivos, porque como encenação e atuação não capturam o tempo do aqui e agora. Ingmar Bergman (2013), diretor de Teatro e Cinema, comenta sobre esse aqui-agora do Cinema em sua autobiografia.

Compreendo o que Fellini quer dizer quando afirma que o cinema é para ele uma maneira de viver. [...] Em algumas ocasiões, ser diretor de cinema traz uma felicidade especial. Uma expressão que não foi ensaiada nasce naquele momento, e a câmera registra. Justamente isto aconteceu hoje. Sem preparo nem ensaio, Alexander se torna muito pálido, uma dor pura se desenha em seu rosto. A câmera registra o instante. A dor, difícil de apreender, esteve ali por alguns segundos e nunca mais vai voltar; ela não estava lá antes, mas na fita ficou gravado o momento. Então, acredito que os dias e os meses de disciplina e previsibilidade valeram a pena. Talvez eu viva para esses instantes. Como um caçador de pérolas. (BERGMAN, 2013, p. 78).

Essa passagem nos faz pensar que não apenas as artes efêmeras como **o teatro** e **o circo** carecem deste momento do aqui-agora, mas também uma arte como o Cinema, pois, no caso da ficção, se não há na atuação essa conectividade com o aqui-agora da ação, o aqui-agora do tempo da vida, a câmera irá capturar uma atuação que entendemos ser falseada, inverossímil. No caso do cinema documentário, ou em alguns estilos dele, que captam a vida em seu estado mais bruto, o estar no aqui-agora do acontecimento é fundamental.

Noutras palavras, o que queremos afirmar é que, como artistas e pesquisadores, procuramos em nossos trabalhos estar em contato com este aqui-agora essencial da vida, que nos faz sentir vivos, como sugere Bergman (2013) em sua reflexão. Quer falemos do teatro, do *set* de gravação ou do real documentado, há sempre um acontecimento que é único no tempo. Este acontecimento morre no teatro, no circo e na dança para renascer noutra tempo, pois são artes da efemeridade. No cinema, o acontecimento é fixado como duração, como tempo passado, transcorrido, que renasce na visualização final da obra fílmica. Com isso, não queremos situar estas distintas artes num mesmo lugar. Nem afirmar que elas produzem o mesmo tipo de acontecimento artístico, mas dizer que, ao trabalhar com elas encontramos, de modos distintos, o efêmero da vida. E é este tempo do aqui-agora que nos é caro no teatro, na dança e no circo que buscamos viver e produzir na criação do documentário.

Em nosso processo, podemos pensar em alguns exemplos disto que estamos tratando. Em um dos dias de gravação junto ao Circo Kroner, estávamos frente ao *trailer* de uma das famílias circenses. Ali havia um tapete bem arrumado, dois pares de sapato ao lado que compunham uma bela imagem e que estavam a nos revelar um instante real do cotidiano de vida daquelas pessoas. Quisemos filmar, mas não o fizemos. Pensamos em fazer a tomada em outro dia, porque para aquele dia estavam previstas algumas entrevistas. Mas, no outro dia a cena não estava mais daquele jeito, não era a mesma luz, não havia a mesma organização, não vivíamos o mesmo tempo. Aprendemos com isso a estar sempre com a câmera ligada.

No processo do documentário, poderíamos falsear aquilo que vimos no outro dia, poderíamos organizar o quadro como estava, dispor de luz artificial. Diríamos então que usamos do recurso de uma encenação<sup>58</sup>. Mas o que nossa origem teatral nos ensinou é que a encenação, mesmo marcada e ensaiada, constitui algo vivo, algo que ocorre no tempo real, jamais algo falso, ainda que ficcional, pois está diretamente relacionada ao aqui-agora. Além disso, como estilo, nossa proposta de documentário procura evitar recursos como o da encenação cinematográfica. Pensamos que este estilo de documentário condiz com a natureza do fazer circense, cuja arte é a do risco sempre em tempo real. Nesse sentido, nossa escolha por evitar as encenações e os falsos depoimentos é para tentar criar uma linguagem que tenha uma proximidade com aquilo que o circo provoca em nós como espectadores. Entretanto, isso não quer dizer que não pensamos nas situações de gravação, que não planejamos onde podemos estar posicionados com a câmera, pelo contrário, quanto mais tempo passamos em contato com o Circo, mais fomos amadurecendo nossas tomadas em termos técnicos e mais atentos ficamos ao que acontecia no espaço em que estávamos.

Como bem pontua Sérgio Puccini (2013) apesar do jargão ‘uma ideia na cabeça e uma câmera na mão’ ser inspirador e até mesmo um princípio em certos filmes, o planejamento, a pesquisa e a organização da proposta fazem parte da produção de documentários. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 531), “todo documentário alega apresentar informações

---

58 Um tema muito profícuo a ser discutido no âmbito dos conceitos e teorizações entre teatro e cinema é o conceito de encenação que, apesar de ter sua origem no teatro e estar relacionada ao colocar em cena os elementos e coordenar os arranjos e movimentos, de modo semelhante ao que pode ser feito no cinema, o uso do termo no contexto das duas artes pode adquirir sentidos distintos. Algo semelhante ao que ocorre com o termo montagem, por exemplo, que tem origem no cinema e grande aplicação nas terminologias teatrais. Aqui estamos discorrendo em um entendimento superficial de encenação, num sentido que possa ser aplicado ao teatro e ao cinema como ações assemelhadas ou mesmo idênticas, do ponto de vista da atuação e direção da ação transcorrida no interior do plano.

factuais sobre o mundo, mas a maneira como isso pode ser feito é tão variada quanto o é em filmes de ficção”. Com isso, entendemos que o documentário, ainda que trate da vida e da realidade das pessoas, constitui-se através da criação artística. Este pode ser realizado através dos cânones clássicos e do formato tradicional de documentário expositivo, com um narrador em *voz over*, ou se constituir como um documentário participativo, em que o cineasta rejeita o comentário distanciado “e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta conserva a câmera, e com ela, um certo grau de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos)” (NICHOLS, 2016, p. 190).

A produção de Documentários, segundo análises de Bill Nichols (2016) pode ser categorizada em função de diferentes aspectos relacionados a como ocorre a estruturação audiovisual, ao modo de dirigir-se ao espectador e apresentar o tema. São seis os modos propostos pelo autor (cf. Nichols, 2016)<sup>59</sup>:

1 – Documentário expositivo: modelo tradicional, retórico, que utiliza *voz over*.

2 – Documentário poético: ênfase na estética visual, menos representação realista.

3 – Documentário observativo: caráter etnográfico, o cineasta observa, dá a impressão de que o público apenas vê o que a câmera está a captar.

4 – Documentário participativo: cineasta participa da cena, tem caráter antropológico.

5 – Documentário performático: voltado a expressividade e personalidade da composição.

6 – Documentário reflexivo: autoquestionamento, reflete sobre a própria criação fílmica.

David Bordwell e Kristin Thompson (2013) oferecem outras categorizações e sugerem dois tipos: o documentário categórico, que objetiva transmitir a mensagem de modo analítico e o documentário retórico, que visa convencer o espectador de sua mensagem.

Nosso projeto aproxima-se do modo participativo, proposto por Nichols e do tipo retórico, descrito por Bordwell e Thompson. Mas, de fato, não se enquadra exclusivamente nestas categorias. Como sugere o próprio Bill Nichols (2016), essas categorias funcionam para orientar a reflexão, não constituem armaduras capazes de encerrar a diversidade dos

<sup>59</sup> Dispomos aqui uma exposição genérica, para maiores detalhamentos ver Nichols (2016).

estilos de documentário.

## Considerações finais

Apresentamos, neste artigo, um pouco do que realizamos na produção do documentário piloto, quais foram nossas fontes teóricas de estudo sobre a criação cinematográfica e como entendemos que sua prática artística nos coloca em contato com questões que também são essenciais quando desenvolvemos criações artísticas em outras linguagens, como o teatro e o circo. Todavia, nossa reflexão está longe de encerrar-se nestas páginas, pelo contrário, pois trata-se de nossa primeira tentativa de falar sobre o que estamos fazendo, sobre aquilo que está em processo e, com certeza, somente poderemos ter um alcance reflexivo maior sobre este trabalho quando ele estiver de fato finalizado.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutividade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna mágica**. Cosac Naify: São Paulo, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

BORELLI, Maia; SAVARESE, Nicola. **Te@tri NellaRete, arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media**. Roma: Carocci, 2004.

CANELA, Carlos. 2010. **Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética**. Disponível em: [http://www.bocc.ubi.pt/\\_esp/autor.php?codautor=1804](http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1804). Acesso em: 03 junho de 2016. ISSN: 1646-3137

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

PICON-VALIN, Beatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo. **Sala Preta**, USP, vol. 11, dez/2011.

\_\_\_\_\_. A cena em ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Pappus, 2013.

TOVSTONÓGOV, Georgi. **La profesión de director de escena**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1980.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. Teatro e Cinema: A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith à Hitchcock. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

## **CURRÍCULO DOS AUTORES**

**Raquel Guerra** é professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas, na UFSM. Produtora cultural, atriz, palhaça e diretora de vídeo. Coordena projetos nas áreas da pedagogia teatral e seus hibridismos com o circo e o cinema. É integrante do Ateliê do Comediante e Líder do Grupo Cinecirco CNPq.

**Laédio José Martins** é pesquisador colaborador no Cinecirco. Mestre em Teatro. Produtor, Diretor e Ator do Coletivo Ateliê do Comediante.

**Breno Surreaux Fixman** é bolsista de Iniciação Científica PIBIC-CNPq no Grupo Cinecirco. Diretor de vídeo e fotografia na Fontabala Produções Audiovisuais.