

O documentário como género jornalístico:  
Uma investigação sobre o Circo em Portugal

Ilana Oliveira Rodrigues

Trabalho de Projeto de Mestrado em Jornalismo

Abril de 2025

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Jornalismo realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Pedro Manuel Rouxinol Samina Coelho

*Para o meu avô Chindo*

## AGRADECIMENTOS

Quando decidi fazer o Mestrado, a grande dúvida que pairava dentro de mim era se eu teria sido impulsiva ou ousada. Até hoje, e com este trabalho em mãos, sinto que nunca saberei. O que sei e tenho certeza são as pessoas que me apoiaram nesta impulsividade ou ousadia.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu avô por ter-me levado ao circo todas aquelas vezes quando criança e por ser inspiração para este estudo. Espero que veja aqui a sua neta como dantes, e que as nossas memórias sejam sempre feitas em carne e osso, mesmo que a tela do telefone seja um amparo para a saudade.

Agradeço ao meu orientador e amigo Pedro Coelho, que nunca me deixou desistir, apesar da minha imaturidade. O Pedro sempre acreditou naquilo que eu, por vezes, não soube expressar bem e dedicou muito do seu tempo, paciência e conhecimento para que eu chegasse onde cheguei.

Agradeço ao Ricardo Tenreiro pelo apoio à edição do documentário Sob a Tenda e por ver o potencial na parte visual e sonora desta história.

Agradeço às famílias Cardinalli, Noronha e Ribeiro, por abrirem as portas das suas casas e circos para o meu estudo. Agradeço à Teresa Ricou e a toda a equipa do Chapitô que, tão amavelmente, partilharam a riqueza dos seus saberes e arquivos para o meu estudo.

Agradeço ao Sindicato dos Jornalistas que, através da Maria João, da Isilda e das diferentes Direções que o Luís Filipe Simões presidiu e com as quais convivi, me ensinou tudo aquilo sobre o jornalismo que não aprendemos dentro de uma sala de aula e, às vezes, também não aprendemos nas redações.

Agradeço aos meus amigos e amigas, Julia, Duda, Artur, Maria Catarina, Fernanda, Victor, Taís, Alex, Luiz, Raquel, Déborah, Beatriz e Rita, e ao meu parceiro Gonçalo pela paciência para me ouvirem falar repetidamente sobre os mesmos assuntos, ouvirem-me reclamar intempestivamente sobre coisas que não deram certo, pelo tempo que não passamos juntos, pelas palavras de confiança e, apesar de tudo isso, pela permanência ao meu lado.

Agradeço ao meu cão Zé pela companhia que me fez sentado ao meu pé durante as longas horas de escrita, pelos olhinhos a brilharem e pelos inúmeros passeios que não demos.

Por fim, agradeço ao porto-seguro que é a minha família, mãe e pai. Agradeço ao compromisso com a educação, às consecutivas escolhas sem pestanejarem daquilo que é melhor para mim em detrimento dos vossos objetivos, a terem criado um ambiente onde eu pudesse ser livre para escolher aquilo que eu queria ser.

Mãe, por todos os longos abraços, palavras de apoio, conversas leves, conversas pesadas, choros e risos. Principalmente por atravessarmos toda a nossa vida com o amor incondicional que só é possível entre mãe e filha, muito obrigada. O que eu sou é uma homenagem ao que você é.

Muito obrigada.

**O DOCUMENTÁRIO COMO GÉNERO JORNALÍSTICO: UMA  
INVESTIGAÇÃO SOBRE O CIRCO EM PORTUGAL**

**THE DOCUMENTARY AS A JOURNALISTIC GENRE: AN INVESTIGATION  
ON THE CIRCUS IN PORTUGAL**

**ILANA OLIVEIRA RODRIGUES**

**RESUMO:** O documentário, um género cinematográfico há muito estabelecido, encontra-se historicamente com o jornalismo em diversos momentos. Os agentes de uma discussão sobre estas intersecções são a própria arte e o jornalismo, numa dicotomia entre aquilo que é ética jornalística e aquilo que a ultrapassa, em moldes únicos e que não se encaixam nem na televisão diária, nem no estrelato do cinema ficcional. Na questão clássica que envolve o método da criação do documentário, abre-se uma porta para a ligação de uma ponte com o método de criação jornalística, e, conseqüentemente, um método único para a criação do género do documentário jornalístico. Através do desenvolvimento de um documentário sobre o Circo em Portugal atualmente, este estudo tem como objetivo traçar aquilo que há de mais expressivo nesta linha ténue que é o exercício da ética, por vezes ameaçada pela preponderância do estilo artístico ou estético, e, por outras vezes, aquém nas expectativas do apelo ao público. Neste sentido, concluiu-se que o papel e a voz do jornalista são de suma importância para a efetivação do cinema documental, tornando-se o próprio em agente delineador da história de um ponto de vista mais subjetivo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jornalismo, Documentário, Ética jornalística, Géneros jornalísticos, Cinema, Circo

**ABSTRACT:** The documentary, a long-ago established cinematographic genre, historically intersects with journalism at various moments. The key agents of this intersectional discussion are art itself and journalism, playing a dichotomy between what is journalism ethics and what surpasses it – in ways that don't fit in daily television nor the stardom of fictional cinema. In the classic view on the method of creating a documentary there is a door that opens to connect with the journalistic method and, consequently, a unique method to create a journalistic documentary. Through the development of a documentary about contemporary circus in Portugal, this study aims to outline what is most expressive in this work of balance, like the practice of ethics – sometimes jeopardized by artistic style or aesthetic forms, some other times falling short on audience appeal. The conclusion lies in the paramount importance of the voice and role of the journalist in the creation of documentary cinema, becoming the defining agent of the story from a more subjective point of view.

**KEYWORDS:** Journalism, Documentary, Journalism ethics, Journalist genres, Cinema, Circus

## ÍNDICE

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1: Mergulhar para investigar .....</b>	<b>12</b>
1.1 Circo Mirene Cardinalli .....	15
1.2 Circo Marisol.....	17
1.3 Circo Cristal .....	19
<b>Capítulo 2: O jornalismo e o cinema, a crónica e o documentário: paralelismos .....</b>	<b>22</b>
2.1 O jornalista e o quadro de valores .....	22
2.1.1 <i>O público e a informação</i> .....	24
2.1.2 <i>O público e a arte</i> .....	25
2.2 Na esfera dos géneros.....	27
2.3 Na esfera prática.....	31
<b>Capítulo 3: O documentário “Sob a tenda” .....</b>	<b>34</b>
3.1 O ponto de partida .....	34
3.2 Arquivos do Chapitô .....	35
3.2.1 <i>Tendências europeias</i> .....	36
3.2.2 <i>Trabalho</i> .....	37
3.2.3 <i>Cultura</i> .....	38
3.2.4 <i>Habitação</i> .....	38
3.2.5 <i>A morte do circo?</i> .....	39
3.2.6 <i>Educação</i> .....	39
3.3 A educação: um problema no circo.....	40
3.3.1 <i>Direção-Geral da Educação</i> .....	40
3.3.2 <i>Inspeção-Geral das Atividades Culturais</i> .....	41
3.4 Cruzando jornalismo e cinema.....	42
3.4.1 <i>O texto</i> .....	42
3.4.2 <i>A imagem</i> .....	44

3.4.3 O documentário .....	46
<b>Conclusão.....</b>	<b>48</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>51</b>
Textos científicos .....	51
Artigos de jornais .....	52
Outras referências.....	54
<b>Glossário .....</b>	<b>55</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>56</b>

*“Transparência é o mais alto, mais libertador, valor na arte.”*

*- Susan Sontag*

## INTRODUÇÃO

O cheiro a farturas bateu-me na cara assim que puxei o toldo da primeira tenda no Circo Mirene Cardinalli. A banca de bebidas e pipocas do lado direito, os brinquedos infláveis do lado esquerdo, as figuras vestidas de personagens do mundo da fantasia a dar o “olá”. Tudo me transportava ao início dos anos 2000 quando, a cada passagem de um circo itinerante pela minha pequena cidade, estávamos eu e o meu avô de mãos dadas ansiosos na fila por mais um espetáculo que nos retiraria da realidade por duas horas.

Esta investigação não tem o circo como motivação inicial, mas sim duas grandes áreas, o Jornalismo e o Cinema. Nesta investigação, o Cinema é o comboio, o Jornalismo é o maquinista e o Circo é o carvão que alimenta esta locomotiva com o propósito de chegar a algum lugar. Uma homenagem ao meu avô e ao mesmo tempo um mergulho numa “forma de vida sobre a qual nada se sabe e muito se fantasia”, mesmo 23 anos depois desta frase ter sido escrita por Joana Afonso em “Os Circos não existem”, em 2002 (p.21).

O primeiro desta investigação, Circo Mirene Cardinalli, propriedade de uma das grandes famílias de circo em Portugal, é ainda o mais pomposo dos três que tive a oportunidade de acompanhar para esta investigação. Duas tendas e um *chapiteau*<sup>1</sup> com capacidade para 500 pessoas.

Foram duas semanas de dezembro de 2024 no terreno com o Circo Mirene Cardinalli, o Circo Marisol e o Circo Cristal, por esta ordem. Cada um sendo a sua própria via láctea dentro de um universo de circos. O primeiro, em Lisboa, contrata artistas externos e tem abertura para entrevistas na televisão, o segundo e o terceiro ficam em itinerância de cidade em cidade durante os meses do ano, salvo durante o verão – já que “as crianças não estão a estudar e a divulgação nas escolas é o nosso maior conversor de público”, como revelou a patroa do Circo Marisol, Zolinda.

Expressões como “patroa” ou “patrão” fazem parte de um vocabulário que é intrínseco ao grupo social que esta investigação tem como objeto. A linguagem, as dinâmicas familiares, a paixão pelo ofício para além do compromisso profissional compõem a realidade dos artistas de circo itinerantes em Portugal. A exploração deste

---

<sup>1</sup> Expressão circense derivada do francês (“tenda sob a qual um circo itinerante faz as suas apresentações”, dicionário Larousse) utilizada para designar a tenda do circo. Disponível no glossário.

diferente *modus operandi*, que foi sendo desenvolvida ao longo de um trabalho de campo, foi o que permitiu a conceção de um documentário.

O Circo Mirene Cardinalli conta com uma *trupe*<sup>2</sup> de 15 pessoas, entre externos e internos. O Circo Marisol é composto por uma família de cinco pessoas. O Circo Cristal conta com uma família de 13. Os três são liderados por uma família de gerações no ofício.

A metodologia deste trabalho atravessa uma pesquisa de arquivos históricos, a procura por dados governamentais da Inspeção-Geral das Atividades Culturais e da Direção Geral da Educação, o trabalho de campo e a investigação académica dos conceitos de Jornalismo de Investigação e do Cinema Documental.

No Chapitô – uma organização não governamental voltada para a formação artística e de economia social, fundada em 1981 por Teresa Ricou, a primeira mulher-palhaço portuguesa, e coletivo – foi possível ter acesso a documentos como um relatório de projeto apresentado à Comissão Europeia em 2005 pela Comissão da Cultura e da Educação, além de fotos e vídeos deste projeto ao longo dos seus 40 anos de existência e um vasto conjunto de recortes de imprensa e pesquisas sobre o mundo do circo em Portugal.

Do ponto de vista académico, Cinema e Jornalismo podem nem sempre andar lado a lado. O jornalismo é um serviço público que tem por base o escrutínio dos poderes, uma relação com a verdade de um ponto de vista objetivo e um propósito com o público de impactar diretamente na sua literacia e acesso à informação, ou simplesmente como Bill Kovach e Tom Rosenstiel definem, o jornalismo é a “função que as notícias exercem na vida das pessoas” (2007, p.11).

Por outro lado, o Cinema encontra-se na esfera da arte, por vezes do puro entretenimento, e a ficção é um dos seus géneros de maior expressão. No entanto, Jean-Louis Comolli define que o documentário é um exercício do real, o que possibilita a conjugação deste género em específico com o Jornalismo.

“A parte documentária do cinema implica que o registo de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não a sua realidade” (Comolli, 2008, p.170).

---

<sup>2</sup> Expressão circense derivada do francês *troupe* (“grupo de pessoas que se movem em conjunto ou que se dedicam à mesma atividade”, dicionário Larousse) utilizada para designar a família e os artistas que trabalham para o circo em específico. A *trupe* do circo Mirene Cardinalli. Disponível no glossário.

Este estudo, portanto, tem como objetivo caracterizar a intersecção destes dois mundos que, de maneira inicialmente antagónica, conseguem traçar uma linha comum no espectro do cinema documental. Sendo a transparência um valor da arte contemporânea (Sontag, 2009, p.13), e a estrutura basal do jornalismo, surge a pergunta “sendo o realizador do documentário um jornalista, pautado pela ética jornalística e orientado pelos fundamentos da profissão, temos consequentemente um produto jornalístico?”.

O trabalho apoia-se, portanto, na revisão de literatura dos conceitos de jornalismo, ética jornalística, cinema e documentário para construir uma abordagem sobre a liberdade da construção na história jornalística, os métodos documentais, os propósitos jornalísticos e a conjugação destes mundos.

Numa segunda fase, relacionam-se ainda estudos empíricos sobre documentários jornalísticos e a sua conceção a partir do ponto de vista do cinema e do jornalismo, a exemplificar filmes que tocam marginalmente a ética jornalística ou partem desta voz inteiramente, para, por fim, apresentar o produto final desta investigação, o documentário sobre as famílias de circo itinerante referidas anteriormente.

## CAPÍTULO 1: MERGULHAR PARA INVESTIGAR

Existem três proeminentes tipos de famílias designadas como itinerantes em Portugal atualmente, os da etnia *romani* – familiarmente denominados ciganos –, os circenses e os feirantes. Segundo a antropóloga Joana Afonso, as famílias de circo itinerante têm um modelo muito específico de estilo de vida.

“O circo é uma comunidade em que as pessoas, para além de partilharem uma profissão, partilham também uma forma de vida, uma identidade própria e a noção de que formam um grupo em que tudo se distingue dos demais. Nasce-se, vive-se e morre-se no circo” (Afonso, 2002, p.22).

O aprofundamento desta realidade, portanto, precisou responder a uma metodologia que se aliasse ao quadro de valores do jornalismo e que aplicasse o processo de investigação jornalística.

Bill Kovach e Tom Rosenstiel, no estudo sobre os elementos essenciais do jornalismo, definem que “a essência do jornalismo está na disciplina da verificação” (2007, p.5). Estabelecem ainda que o rigor é um conceito superior à objetividade do jornalista, já que o “jornalista não é objetivo, mas o seu método pode ser. A chave está na disciplina do ofício, não no alvo” (Kovach & Rosenstiel, 2007, p.83).

Neste sentido, a busca pelos dados atualizados sobre o circo, suas famílias e empresas, apresentou-se como ponto basilar para este estudo. Os órgãos oficiais e representantes desta classe trabalhadora foram, portanto, fontes essenciais para o desenvolvimento da problemática e dos objetivos desta investigação. O processo do conhecimento, ainda segundo estes autores, deverá passar por seis perguntas, que utilizei como exercício para responder a este desafio.

“Qual conteúdo vou encontrar? A informação está completa? O que falta para estar? Quais são as fontes e por que devo acreditar nelas? Quais são as evidências e como as posso provar? Existirá uma explicação ou um entendimento alternativo? Aprendi o que é preciso para trabalhar esta matéria?” (Kovach & Rosenstiel, 2010, p.32)

*Qual conteúdo vou encontrar?* Informações práticas sobre registos de circos, espetáculos, legislação, factos históricos relacionados à arte do circo e as microrrealidades de cada uma das famílias que eu escolher acompanhar. *A informação está completa?* Do ponto de vista histórico-factual, sim; do ponto de vista dos registos governamentais, possivelmente não; do ponto de vista das relações interpessoais e sociais, seguramente que não. *O que falta para estar?* Aprofundar as leituras e desenvolver

trabalho de campo com estas famílias. *Quais são as fontes e por que devo acreditar nelas?* As fontes científicas são confiáveis, os registos governamentais devem ser analisados, os antropólogos e investigadores das ciências sociais, além das próprias famílias de circo, são as únicas pessoas capazes de revelarem o dia-a-dia deste grupo social. *Quais são as evidências e como as posso provar?* Arquivos históricos demonstram que há um desfazamento entre aquilo que é retratado eventualmente sobre estas famílias e o que é factual da sua experiência quotidiana, portanto, é necessário o trabalho de campo. *Existirá uma explicação ou entendimento alternativo?* Não haverá dúvidas sobre o facto destas famílias exercerem o ofício do circo em itinerância, mas é preciso salvaguardar a possibilidade do entendimento alternativo sobre o seu estilo de vida devido ao preconceito adquirido pela sociedade. *Aprendi o que é preciso para trabalhar esta matéria?* Após realizar a leitura da literatura sobre o assunto, cruzar documentos históricos, registos e efetuar o trabalho de campo, sim.

No entanto, os dados da Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC), fonte governamental sobre o registo das empresas culturais, são ainda esparsos e dificilmente representam a realidade destas famílias. Anteriormente intitulado Direção-Geral dos Espetáculos, este órgão detinha os processos de legalização dos circos entre 1939 e 1995, poder este que, com o Decreto-Lei nº 315/1995, foi transferido para as autarquias.

Diante dos relatos coletados durante o trabalho de campo, foi possível estimar que uma família de circo chega a apresentar-se pelo menos 80 vezes no ano, já que apenas não se trabalha durante os dois meses de verão e, por média, cada família apresenta-se duas vezes por semana, a totalizar 40 semanas de trabalho em cada ano.

Em 2024, o sítio online da IGAC, demonstrava 734 espetáculos circenses registados nos últimos cinco anos, sendo 589 deles em recintos não fixos. Ora, por ano, e arredondando, seriam 150 espetáculos de circo, o que faria sentido caso apenas existissem dois circos itinerantes a trabalharem por todo o país.

Em 2008, Mário Cabeças desenvolveu uma pesquisa para o Arquivo do Chapitô em que dava conta de 118 circos existentes até 1998, através de uma contabilização dos arquivos detidos pela IGAC. No entanto, de nove caixas, apenas seis teriam sido consultadas até à época.

Através de um mapeamento desenvolvido pelas redes sociais, especialmente o Facebook, rede na qual a comunicação é mais efetiva por parte destas famílias, foi

possível estimar que existam atualmente cerca de 30 famílias itinerantes do ramo circense em atividade.

Dentre os 734 espetáculos registados pela IGAC, Santarém é o distrito com maior número de espetáculos, a totalizar 112, seguido pelo Porto, com 78, e Lisboa em terceiro lugar, com 58 espetáculos registados desde 2019.

A partir da recolha e catalogação de recortes de jornais dos anos 80 e 90 sobre o tema, foi possível concluir que um dos grandes desafios dos artistas de circo nesta época resumia-se à falta de acessibilidade das suas crianças à escola. Desafio este colmatado em 2005, com um projeto da então Direção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular do Ministério da Educação, com o objetivo de acompanhamento do percurso educativo dos filhos de profissionais itinerantes<sup>3</sup>.

Em 2009, o projeto passou a ser intitulado Escola Móvel<sup>4</sup>, com o desenvolvimento de uma plataforma de ensino à distância. Mais tarde, em 2014, já sem o título de Escola Móvel, foi definido por despacho governamental<sup>5</sup> que a Escola Secundária Fonseca Benevides, em Lisboa, seria a escola sede de todo o ensino à distância português e detentora da base completa de dados destes alunos.

Os pedidos de acesso à informação dirigidos à Direção-Geral da Educação (DGE) e à Escola Secundária de Fonseca Benevides (ESFB) resultaram em dados essenciais para desenvolver a investigação. No caso da DGE, foram entregues os dados de alunos de famílias itinerantes não inseridos no regime à distância desde 2010. Ao mesmo tempo, foi possível concluir que nem a DGE, nem a ESFB, sabem o total de alunos inscritos no regime de ensino à distância, sendo esta escola a única que os acolhe por designação legislativa. Como justificativa, a diretora alegou não possuir meios administrativos de recolher os dados solicitados.

Após a primeira abordagem de pesquisa desenvolvida primariamente, entre os meses de agosto e setembro de 2024, o Circo Mirene Cardinalli, o Circo Marisol e o Circo Cristal foram os três circos escolhidos para o desenvolvimento desta investigação.

Todos os circos acompanhados durante esta investigação fazem itinerância ao longo do ano. No entanto, o Circo Mirene Cardinalli é parcialmente uma exceção a esta

---

<sup>3</sup> Circular nº 15/2005

<sup>4</sup> Portaria nº 835/2009

<sup>5</sup> Despacho nº 5946/2014

regra, porque durante os meses de inverno esteve localizado na Bela Vista, em Lisboa, de maneira fixa. Os meses de inverno assinalam a alta temporada dos circos, existindo casos como o Mirene Cardinalli, a apostarem em localizações fixas em grandes cidades para a afluência de grandes públicos.

O processo de investigação dos dados e desenvolvimento da história jornalística serão abordados com maior aprofundamento no capítulo 3 deste estudo, sobre o desenvolvimento do documentário “Sob a Tenda”, projeto de conclusão desta tese.

### 1.1 CIRCO MIRENE CARDINALLI

Pertencente a uma das grandes famílias de circo em Portugal, o circo Mirene Cardinalli esteve situado na Bela Vista durante a investigação. O primeiro contacto foi para o telefone disponibilizado nas redes sociais, que redirecionava para o serviço direto da bilheteira, e não me foi possível falar com nenhum responsável.

Para a primeira abordagem, assisti ao espetáculo na íntegra e procurei falar com a própria Mirene Cardinalli no fim da apresentação. Mirene estava encarregue da banca de pipocas e bebidas, o que eu posteriormente observei ser o cargo das mulheres das famílias de circo.

Uma senhora baixa, de cabelos loiros amarelados, uma maquilhagem exuberante e feitiço sereno, mas superior, mostrou-se logo acessível às poucas explicações que lhe tinha dado, quer sobre o projeto, quer sobre mim. Afinal bastava “aparecer no dia seguinte, fazer as imagens todas e publicar nas redes sociais com a marcação do usuário no Instagram”. Expliquei que não era este o intuito, pareceu-me não se interessar muito por aquilo que eu dizia ou com o que eu faria com o material ali captado.

A família nuclear e dona deste circo é composta por Mirene (mãe, 49 anos), Isabela (filha, 24 anos) e Flávio (segundo casamento de Mirene, atual patrão do circo, 50 anos). A família é impenetrável, as tentativas de entrevistas foram inúmeras, mas nenhuma teve sucesso.

Há ainda o resto da trupe, composta por um casal cubano e por uma família de palhaços. Entre ajudantes de cena, *partenaires* e artistas principais, o espetáculo tem 15 pessoas, todos a morarem nas roulottes estacionadas nas traseiras do circo. Ninguém aceitou dar entrevistas.

O espetáculo teve duas horas de duração. Isabela Cardinali desempenhou o papel de *augusto soirée*, responsável por entreter o público entre as apresentações de cada número, o casal cubano desenvolveu números aéreos e em patins, e a família de palhaços apresentou um número clássico com música e envolvimento do público.

Por número clássico entende-se uma apresentação praticada a partir do conceito de circo moderno, que surge em 1768, em Inglaterra, com Phillip Astley. O circo moderno inicia-se nesta data com a apresentação de equestres combinada com espetáculos que tinham como objetivo entreter o público geral.

Os palhaços, que já se apresentavam de maneira informal nas ruas – denominados saltimbancos – organizavam-se em *clowns*, *augustos* e *segundo-augustos*. O *clown* representa o topo da hierarquia dos palhaços, tem vestes suntuosas, por vezes brilhantes, e pinta a cara completamente de branco. O *augusto* é o mais engraçado, brincalhão e que envolve o público com números espalhafatosos. O *segundo-augusto* é virtualmente parecido ao primeiro, mas assume uma performance mais séria, por vezes através da música ou da mímica.

O grupo composto pelos palhaços pertencia à Família Dimas, uma outra família de circo que já trabalhou em inúmeros circos em Portugal e no exterior. O pai, pelos seus 60 anos de idade, exercia o papel de clown e seus filhos exerciam os papéis de *augusto* e *segundo-augusto*.

A dinâmica por trás da apresentação era baseada em pouca interação entre artistas. A casa, com capacidade de 400 a 500 pessoas, estava aproximadamente a 50%, tanto na primeira, como na segunda vez.

Nesta ocasião, captei imagens em vídeo de toda a produção do espetáculo pelo ponto de vista dos artistas. Acompanhei-os e tive oportunidade de ver pelo lado de fora o conjunto de roulottes-casa estacionadas na parte de trás do *chapiteau*. O único pedido foi feito por um dos palhaços; disse-me: “por favor não faça imagens do cão, apesar de não ser proibido, desde a última legislação não tivemos paz com isto”. A legislação referenciada foi a Lei nº 20/2019, que proíbe a utilização de animais selvagens pelos espetáculos circenses. Ora, o cão é um animal doméstico.

No terceiro dia, prometido para as entrevistas, assisti novamente do *backstage*, mas ainda assim nenhuma entrevista foi concedida. No quarto dia não havia espetáculos e a família pediu-me que não fosse.

A questão da liderança, que aparenta estar em transição de Mirene para Isabela, apresenta contornos complexos. Sendo que “os circos pertencem a uma família, e não a um proprietário, embora a liderança seja exercida por um ou mais elementos da família” (Afonso, p.24), Flávio é denominado como “patrão” pelos integrantes da trupe e é o responsável pela bilheteira – cargo comumente da responsabilidade do patrão.

## 1.2 CIRCO MARISOL

Ricardo, 43 anos, Zolinda, 45, Marisol, 20, Andrew, 17, Fátima, 18, Aaron, 7, e Kyara, 2. A família Noronha é dona do Circo Marisol, que adquiriram depois de terem trabalhado em diversos circos de Portugal.

Ricardo atende o meu telefonema dizendo “claro que pode vir, chegamos na terça-feira, mas só começamos a montar na quarta”. Em Vila de Rei, distrito de Castelo Branco, durante uma semana de dezembro, a trupe faria duas apresentações em escolas locais e duas apresentações no seu *chapiteau*.

Ricardo, palhaço desde que tem memória, conheceu Zolinda fora do circo. Foi numa feira em Góis, cidade onde ela nasceu. O circo Marisol é, nas palavras de Ricardo, “aquilo que eles sonhavam montar”.

“É que eu sou patega, sabe?”, Zolinda revela. Patego, ou patega, é uma expressão circense para denominar aqueles que não nasceram no circo. Joana Afonso, em sua investigação com a Família Chen, conclui que “a representação do mundo para os artistas estabelece uma barreira entre aqueles que são de circo e os que não são” (2002, p. 23).

A família estava instalada num terreno ao lado da Escola Básica Integrada do Centro de Portugal. Apesar do frio de dezembro e da localidade sujeita a muito vento, Zolinda debruçava-se sobre um grande toldo branco aberto no chão, que esfregava com força a utilizar lixívia.

Do lado direito do terreno, uma estrutura redonda estava erguida e só o topo da tenda estava colocado. Atrás estavam três grandes camiões com as portas laterais abertas. Do lado esquerdo, cinco roulotte estavam estacionadas em semicírculo. A família ainda possuía duas pequenas cadelas.

A montagem do circo foi faseada: uma parte na quarta e outra na quinta-feira, mas, a estrutura principal foi levantada apenas na sexta-feira. A abertura da trupe ao projeto

foi, por outro lado, praticamente instantânea. O interesse nas perspectivas, a receptividade com o tema apresentado e a curiosidade com o trabalho final, foram alguns dos pontos que me permitiram interagir facilmente com esta família.

Escalar estruturas para encaixar toldos, puxar grelhas de som e luz, montar cadeiras, limpar a pista com água fervente, abrir cortinados, colocar gásóleo no aquecedor, organizar adornos e truques fazem parte deste processo.

É escassa, ou quase nula, a hierarquia nesta troupe, o que reforça a teoria da cooperação familiar entre todos os serviços necessários para a concretização do espetáculo fora dos números.

“No trabalho não artístico os padrões de cooperação também assentam na solidariedade familiar e são, em larga medida, o resultado de uma complexa negociação entre famílias e empresas. A contratação para cada uma das funções é economicamente inviável” (Afonso, 2002, p.92).

Na pista de apresentação, Marisol apresenta números aéreos, Andrew é palhaço e malabarista, Fátima é contorcionista, Zolinda apresenta números cómicos, Ricardo é mágico e Aaron é palhaço. Kyara, a filha mais nova e com dois anos, não se apresenta. O investimento em treino diário, no entanto, é escasso, conforme revelou uma das artistas - “por vezes nem se treina, apenas apresentamos”.

Para a primeira noite de apresentação não havia ansiedade por parte da família. Do lado de fora, a fila estendia-se com crianças e pais. A casa estava cheia. Com alguns números de bonecos entre apresentações, a proximidade entre público e artista naquela tenda reduzida era o que trazia o fascínio ao olhar dos espetadores.

O exercício de organizar o espetáculo envolve a venda na banca de pipocas e dos *souvenirs*, a bilheteira, a maquiagem, as inúmeras roupas, a ordem das apresentações, o som e a iluminação, coisas estas que eram feitas pelas mesmas cinco pessoas que se apresentavam.

Entre as apresentações na tenda houve também apresentações em escolas locais, denominadas pialgatas em expressão circense. Os números adaptam-se, os moldes, a organização, a maquilhagem e as roupas repetem-se. Há uma ligação muito próxima dos circos de pequeno porte às escolas das pequenas cidades onde se apresentam.

“A memória coletiva reproduz a recordação de um passado próspero em que o circo era o grande espetáculo de massas, as salas enchiam e havia trabalho para toda a gente. A degradação e instabilidade atuais são recorrentemente

comparadas com esta memória, que, provavelmente, só em parte corresponderá à realidade” (Afonso, 2002, p. 48)

As inúmeras modalidades de entretenimento disponíveis representam um dos desafios da conquista do público destes circos de pequeno porte, no entanto, não será o único. A precarização do trabalho, a falta de licenciamento e a dependência familiar do ponto de vista económico demonstram que a crise circense pode vir não de fora, mas de dentro da sua dinâmica basilar.

Os números resultantes dos espetáculos do Cirque du Soleil ou, do ponto de vista português, do Circo Victor Hugo Cardinalli, demonstram que as empresas organizadas atraem um largo público.

Conforme revelou em entrevista Ricardo Noronha, o grande problema no seu dia-a-dia não é a transferência do filho Aaron de escola em escola a cada semana, ou o desinteresse do público das pequenas cidades, mas sim o preço do gasóleo “que não para de subir”, o imposto sobre os camiões, que “estão muito tempo parados”, a falta de apoio por parte do Estado aos artistas itinerantes durante a pandemia da COVID-19.

No meu último dia com a família Noronha foi-me oferecido um almoço à mesa da roulotte principal, onde todos almoçavam em conjunto, mas pela necessidade de gravar e a levar em consideração a proximidade para além do que a situação profissional permitia, preferi desenvolver as imagens.

### 1.3 CIRCO CRISTAL

A montagem funcionava como uma orquestra. Um camião estava encostado a uma das estruturas que delineavam a tenda azul de dois picos; e a família, que mais parecia um exército, trazia silenciosamente cada um dos ferros para o espaço onde o circo iria tomar forma.

Israel, 26 anos, é o atual patrão do Cristal. O primeiro contacto foi feito da mesma maneira que fiz com o Circo Marisol, através do número disponibilizado nas redes sociais. Nestes últimos dois casos que relato, como posteriormente me apercebi, documentar o circo não é visitar um ambiente de trabalho, mas adentrar a casa de uma família.

Em fila indiana transportavam no ombro ferros, plataformas e cadeiras para as arquibancadas, nesta exata ordem. No espaço a que esses objetos estavam destinados esperavam outros dois elementos da família, prontos para o encaixe das ditas estruturas.

Ao mesmo tempo, outros dois ocupavam-se do som, tendo uma carrinha especialmente para isso. Ao mesmo tempo, crianças brincavam com cabos e pequenas ferramentas. Ao mesmo tempo, conduziam-se camiões com outras estruturas.

A montagem começou por volta das 16 horas, mas, duas horas depois, os toldos já estavam todos atacados e os 400 lugares prontos para serem utilizados, e as famílias nucleares foram jantar nas respetivas roulottes.

A Família Ribeiro é complexa, alguns dos nomes não consegui registar. Há o pai e a mãe, ambos ainda trabalham para o Cristal, mas não são mais os patrões. Há ainda o tio, com mulher e filho. Depois, há seis filhos homens – entre eles, Israel – cada um com as respetivas companheiras, mas apenas dois destes casais têm filhos. Entre todas as mulheres do Cristal, apenas a mãe não é patega.

“Salvo raras exceções, quem entrou para o circo fê-lo través do casamento. Na sua esmagadora maioria, são mulheres” (Afonso, 2002, p.128). O caso da Família Ribeiro é um exemplo claro desta constatação, na qual todos os casamentos exogâmicos ocorreram com mulheres de famílias feirantes, o que corrobora também a proximidade entre estas duas classes trabalhadoras.

“As pessoas de circo parecem conhecer relativamente bem algumas famílias de feirantes, provavelmente devido às uniões conjugais que desde sempre ligaram os dois grupos. (...) Para além dos laços de parentesco, podemos aperceber-nos de que o contacto entre os dois grupos permanece ativo” (Afonso, 2002, p.129).

O Circo Cristal estava em Alpiarça, no distrito de Santarém, e apresentou-se três vezes durante o fim de semana. As placas estavam distribuídas pela cidade e a montagem aconteceu na quinta-feira. Na sexta-feira de manhã houve uma apresentação numa escola local e, à noite, a estreia.

Depois das bandeiras serem hasteadas, a bilheteira iluminou-se e, pouco a pouco, surgiu um protótipo de fila. Levando em consideração que não houve tempo para divulgações em escolas como normalmente, como me revelou um dos artistas, houve uma certa incerteza sobre a adesão do público naquela localidade. A incerteza acabou por se concretizar no início do espetáculo, que teve apenas metade da casa ocupada.

O trato da família comigo foi, por norma, simpático, mas distante. Observei uma outra dinâmica formal, uma hierarquia de posições, quem pôde ou não pôde falar com quem é de fora. Esta ordem, no entanto, foi subtil e não-verbalizada, mas expressada por

Israel. Sou bem recebida, mas a dinâmica bem estabelecida de montagem e organização do circo torna o ambiente hermético e difícil de penetrar. Entre todos os familiares, apenas consegui entrevistar cinco.

A primeira noite, a espelhar a metodologia que apliquei no Circo Mirene Cardinalli, foi para assistir ao espetáculo e captar imagens dos artistas. A segunda noite, foi voltada para o *backstage*. Foi possível traçar similaridades com o primeiro circo devido, exclusivamente, à sua dimensão e a certas adaptações que são necessárias para comportar grandes espetáculos. Apesar da família Ribeiro ser numerosa e participativa em todo o processo, há ainda um ajudante de pista/faz-tudo que não pertence à família.

“A pertença a uma família de circo passa necessariamente pela participação numa unidade coletiva de produção e não apenas de parentesco, residência e consumo” (Afonso, 2002, p.76), o que se confirma com o caso de Tiago, 24 anos, que trabalha há dois para a família Ribeiro. No entanto, a não-pertença passa a ser geográfica, já que a sua roulotte, adaptada no fundo do caminhão-oficina, apesar de ter o conforto de um ar condicionado, é a que fica estacionada mais longe.

A última apresentação aconteceu num domingo, pelas 16h. O número final praticado em toda a apresentação é um número musical com toda a família na pista. Às 18h iniciou-se a desmontagem, às 21h estavam todos a jantar. Na terça-feira seguinte, partiram para recomeçarem.

## **CAPÍTULO 2: O JORNALISMO E O CINEMA, A CRÓNICA E O DOCUMENTÁRIO: PARALELISMOS**

### **2.1 O JORNALISTA E O QUADRO DE VALORES**

Os conceitos de verdade, objetividade, credibilidade e assinatura, de especial relevância para esta investigação, são historicamente analisados a partir da ótica do quadro de valores do jornalismo e sempre respondem – ou devem responder – à soberania da ética jornalística.

Bill Kovach e Tom Rosenstiel relembram, no seu livro “Blur”, a atuação de Homer Bigart, um veterano jornalista de guerras estadunidense. Bigart definia que os jornalistas têm a responsabilidade de “investigar factos por eles mesmos, aceder às provas empiricamente e não aceitar versões de outras pessoas” (Kovach & Rosenstiel, 2010, p. 27). Neste sentido, a verdade é uma finalidade, é aquilo que se procura durante todo o processo de desenvolvimento de uma história.

A objetividade torna-se o meio pelo qual é possível atingir este fim, “o trabalho do jornalista é tornar-se mais consciente do viés a que está sujeito numa devida história e decidir quando tal viés é útil e apropriado e quando não o é”, (Kovach & Rosenstiel, 2007, p.102). Kovach e Rosenstiel definem ainda como elemento essencial do jornalismo a lealdade aos cidadãos (2007).

Uma história não é sempre jornalismo, mas só há jornalismo com estórias e “uma boa estória jornalística é algo que os outros ainda não sabem, ou sabem apenas superficialmente” (Granado, 2021, p.128).

Para esta investigação, houve dois aspetos a serem levados em consideração. A estória central deste estudo encontra-se no circo, no campo da cultura. O trabalho desenvolve-se a partir da tentativa de estabelecer uma relação entre as realidades das famílias itinerantes de artistas circenses em Portugal e o motivo da sua marginalização na sociedade dita “normal”, ou seja, fixa. O meio utilizado para a efetivação deste projeto, o documentário, pressupõe o aprofundamento utilizado em alguns géneros jornalísticos. Dentre eles, o paralelismo com a crónica e os métodos utilizados pelos jornalistas que as escrevem será objeto de análise deste capítulo.

No centro desta análise há que estabelecer a que métodos e regras estes jornalistas respondem. O jornalista que exercita a profundidade e que trabalha com “extrema

paciência” (Anderson e Benjaminson, 1976) e também aquele que, com a sua escrita e a sua credibilidade, “dá-se a revelar a si próprio” (Soares, 2021, p. 69).

Historicamente, o circo só é notícia em dois contextos: quando a matéria é trabalhada pelos jornalistas da secção de sociedade, estes destacam a precariedade dos laços laborais; nos casos em que o circo é tratado por jornalistas culturais, o destaque é o fascínio da produção artística.

Na análise do jornalista cultural, o investigador Jaime Lourenço (2023) explicita que os jornalistas são também os responsáveis pela legitimidade de uma história, com impacto direto na sociedade. Os jornalistas “influenciam a forma como a qualidade é negociada na cultura e sociedade, ou seja, ao atribuir determinado valor a um filme, realizador ou ator, o jornalista está a legitimá-los, podendo criar um determinado impacto” (p.188).

Há ainda o jornalista literário. O género, que é objeto de crescente investigação académica desde o início dos anos 2000, é identificado por Isabel Nery como um género que exerce “função social, (...) descrevendo as sociedades através das palavras das pessoas, e mesmo até dos falhados” (2021, p.42).

Isabel Soares estabelece que “se no jornalismo convencional não se ‘ouve’ o jornalista, caso distinto ocorre no jornalismo literário” (2021, p.69).

“Somos capazes de visualizar os próprios jornalistas literários inseridos no contexto dos seus artigos porque também eles são temas dos mesmos, além de que se nos torna possível ficar a conhecê-los melhor. Logo, estabelecemos laços mais pessoais com o jornalista literário e, dessa feita, o vínculo autor/leitor sai reforçado” (Soares, 2021, p.69).

A voz do jornalista é colocada, portanto, num patamar de importância que, em outros géneros jornalísticos, não pode ser observada. “O jornalista literário afigura-se, consequentemente, como um compositor da narrativa que leva ao leitor, imbuindo-a de características estéticas importadas do domínio literário, gozando, ao mesmo tempo, da liberdade de poder adotar pontos de vista” (Soares, 2021, p.70).

Esta liberdade particular dos géneros jornalísticos que se aproximam do exercício literário não divergem, no entanto, daquilo que é estabelecido como aspetos basilares da ética jornalística ou do quadro de valores.

As questões éticas surgem das mesmas bases, nomeadamente a interação com as fontes, o acesso a estas, os limites do sensacionalismo, a preservação da vida privada, a

não-exploração da dor do outro, ou seja, independe do formato ou da plataforma ou gênero utilizados para desenvolver uma peça jornalística.

Há, por outro lado, uma aura que afasta ou aproxima o leitor/espetador do jornalista. O estabelecimento da credibilidade é um processo que funciona em via de mão dupla, não há credibilidade sem reconhecimento do público e também não há credibilidade sem constância. A credibilidade dos jornalistas, no entanto, historicamente apresenta-se um alvo de alta volatilidade.

“O jornalista é um ícone cultural rodeado por amor e repugnância, ressentimento e respeito, admiração e raiva – uma figura percebida como herói e vilão, tratado como uma estrela do rock num momento e como ser rastejante noutro. Há poucos exemplos de profissões com estereótipos culturais tão extremos e aparentemente opostos como este. (McNair, 2010, p.13)

Esta percepção do jornalista pelo público, no entanto, não deverá afetar o exercício diário do seu ofício. O rigor, a transparência, a pluralidade de vozes, a identificação da opinião – e não a sua inexistência –, a rejeição do sensacionalismo e da censura e a apresentação de provas incontestáveis são pressupostos que guiam o método para o desenvolvimento de uma história.

### *2.1.1 O público e a informação*

Esta percepção do público sobre o jornalista está diretamente relacionada com a realidade do mercado sob a qual a sociedade ocidental funciona. A colocação do jornalismo como 4.º poder, a partir da sua habilidade de escrutinar os outros três, surge num contexto valorativo deste ofício, de que é exemplo o caso Watergate, no qual os jornalistas Carl Bernstein e Bob Woodward levaram a público o acontecimento jornalístico, que resultou na demissão de Richard Nixon. Casos como esse são lembrados com nostalgia. No entanto, como assinalava McNair, esta visão é passível de rápida mudança.

O relacionamento do público com os jornalistas encontra cada vez mais nuances após a democratização do acesso à informação e “uma audiência que participa pode influenciar o trajeto dos media, do jornalismo e, como consequência direta, da democracia” (Coelho, 2015, p.60).

Neste sentido, é importante relacionar o público e a evolução digital. Os novos formatos alteraram a relação entre informação e público, ameaçando a mediação

jornalística e exacerbando a veiculação da desinformação. Kovach e Rosenstiel, na revisão da sua tese sobre os elementos do jornalismo, adicionam um novo elemento derivado desta observação: “Os cidadãos têm direitos e responsabilidades no que concerne às notícias” (2010, p.6).

O mundo digital e as suas inovações acabaram por potenciar a difusão da informação, anulando por vezes o papel de um mediador, o que cria uma relação diferenciada não só do público com os jornalistas, mas também das fontes com o público.

“As fontes com interesses determinados, conscientes desses efeitos da associação entre a tecnologia e o jornalismo, começam a aperceber-se que basta afirmarem, serem assertivas, para que a informação que querem veicular seja difundida. A possibilidade de não existirem os filtros da verificação passou a ser muito elevada.” (Coelho, 2015, p. 122)

A explosão desta “informação” sem mediação – muitas vezes designada meramente como conteúdo – que se encontra disponibilizada fora das plataformas oficiais de órgãos de comunicação social - resultou ainda na criação do conceito de *fake news*, inicialmente largamente difundido. Atualmente, tal conceito é rechaçado por não existirem notícias-falsas, ou é notícia – a seguir o rigor jornalístico e, portanto, a conferência de informações e provas – ou não.

### 2.1.2 *O público e a arte*

O intuito do jornalismo, além de informar, escrutinar e descortinar aquilo que está escondido, é transformar o seu público em cidadãos ativos e literatos sobre as causas sociais e sobre os meandros das ações políticas.

No âmbito da arte, Jacques Rancière pressupõe que o público esteja já apto a interpretar uma peça artística, seja ela qual for, antes da sua conceção, “a nossa [do artista] tarefa não é transformar os espetadores em atores e os ignorantes em cientistas. Precisamos de reconhecer o saber que opera no ignorante e a atividade própria do espetador” (Rancière, 2008, p.16).

Nesta questão entre cidadãos e espetadores há uma convergência entre cinema e jornalismo, ambos têm o intuito de emancipá-los intelectualmente, “a distância que o ignorante tem de transpor não é o abismo entre a sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ainda ignora, mas que pode aprender como aprendeu o resto” (Rancière, 2008, p.17).

Numa possível convergência encontramos o papel do mediador. O jornalista como mediador e o artista como mediador, ambos com responsabilidade sobre a mensagem a ser remetida ao público, ambos com uma inteligência pré-adquirida sobre o assunto a ser remetido.

Rancière faz um apelo para que estes mediadores – em sua literatura faz referência aos artistas, nesta leitura, agregamos os jornalistas por extensão – induzam o conhecimento ao consumidor da mensagem: “forçá-lo-emos a trocar a posição de espectador passivo pela de alguém que conduz uma investigação ou uma experiência científica, alguém que observa os fenómenos e investiga as respetivas causas” (Rancière, 2008, p.9).

Para o exercício de uma peça jornalística híbrida com a peça cinematográfica, acaba por colocar o espectador numa posição de prestígio por ser um recetor não ignorante de informação e participante do processo de investigação, não exaurindo o sentido jornalístico dentro da própria peça, mas possibilitando que a peça sobreviva no conhecimento de cada um que a percebeu ativamente.

Por outro lado, é preciso levar em consideração a existência de informação não mediada. Susan Sontag, já em 1961, estudava os impactos desta exposição e a dependência da interpretação<sup>6</sup>, já que quando a informação é mediada e possui tratamento, a mensagem “torna-se peculiarmente visível, à mão, mais exposto” (2009, p. 11).

A falta de tempo e mediação resultam numa mensagem com o intuito de disseminar informações que levam ao ignorante de Rancière<sup>7</sup> um conhecimento que não corresponde à realidade.

“O tempo de hoje é tal que o projeto da interpretação é largamente reacionário, opressivo. Como a fumaça de um veículo ou de uma fábrica que preenchem a atmosfera urbana, a efusão da interpretação da arte atualmente envenena a sensibilidade. Numa cultura em que o dilema clássico é a hipertrofia do intelecto às custas da capacidade sensual e enérgica, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte” (Sontag, 2009, p.7)

---

<sup>6</sup> “Um ato consciente do pensamento que ilustra um certo código, certas ‘regras’ de interpretação”. Sontag, 2009, p.5.

<sup>7</sup> Jacques Rancière define que o ignorante é aquele que não segue “métodos duros ou suaves, tradicionais ou modernos, passivos ou ativos, mas cujo rendimento se pode comparar” (2008, p.26)

## 2.2 NA ESFERA DOS GÊNEROS

O jornalismo visual tem como um dos seus fundadores os cinejornais. Estabelecidos em 1895 pelos irmãos Lumière, contemporâneos da criação do cinema, consistiam na exibição de peças jornalísticas em salas desenvolvidas para o efeito. “Foram os cinejornais e a estrutura das suas redações que serviram de inspiração para os primeiros modelos de redação das televisões, bem como das reportagens que influenciaram a linguagem televisiva” (Sousa, 2008, p. 231-232). Este modelo resistiria até meados de 1970, com a popularização da televisão e a erradicação de peças informativas das salas de cinema.

Com a migração para a televisão, os cinejornais profissionalizaram-se e transformaram-se em reportagens jornalísticas, a seguirem o método anteriormente explicitados neste estudo. Os efeitos da tecnologia e da evolução tecnológica no jornalismo criaram circunstâncias e métodos de produção de conteúdos jornalísticos, sejam eles notícias, reportagens, grandes reportagens, o direto, entre outros.

“O jornalista que – em qualquer circunstância da sua profissão – tenha de usar as imagens em movimento como a matéria-prima das suas histórias jornalísticas deve simplesmente conhecer a relevância jornalística da imagem. Ao invés de usar a imagem para revelar os dramas da vida privada, resgatando a atenção voyeurista de telespectadores ávidos de escândalos, o jornalista visual deve tomar consciência do papel que a imagem representa na construção do seu objeto jornalístico” (Coelho, 2021, p.168)

A levar em consideração o papel da imagem na construção jornalística, Jaime Lourenço fala sobre a possibilidade de hibridização de géneros no meio televisivo, definindo-o como um meio “permeável” (Dunn, 2005 *as quoted in* Lourenço, 2023, p.254). É relevante definir que a hibridização entre o jornalismo e o cinema acaba por abrir novas possibilidades ao formato visual jornalístico, desenvolvendo nomeadamente o exercício da informação comprometida e mediada.

A crónica é um género jornalístico definido pelo seu carácter narrativo e de retrato da atualidade, no entanto, é possível encontrar diferentes abordagens desta análise, já que o seu conceito foi-se alterando ao longo do tempo. Para esta investigação é importante estabelecer que a definição utilizada será aquela que José Ricardo Carvalheiro sumariza como sendo a definição francesa.

Nesta definição há a necessidade de traduzir “a importância do comentário acerca da atualidade e privilegiar a expressão de opiniões, permitindo abordar os acontecimentos através de ‘exercícios de estilo brilhantes’” (Neveu, 2005, p.21 *apud* Carvalheiro, 2020,

pg.3). Grevisse, citado por Carvalheiro, explicita ainda que a crónica se define “como uma rubrica eminentemente assente na ‘criatividade’, com vista a ‘interessar, surpreender e agradar’ (Grevisse, 2014, p.168 *apud* Carvalheiro, 2020, pg.4).

“A autonomização da crónica faz também com que ela se instale num espaço intermédio entre o jornalismo e a literatura, tornando-se um género que articula os dois campos” (Carvalheiro, 2020, p.7). O estabelecimento da crónica como género jornalístico acontece ainda por determinação da lógica do mercado.

“Um género firmado e persistente devido à transição para a fase em que o trabalho jornalístico se foi especializando e profissionalizando, se industrializou nos processos e se comercializou em larga escala (...) Mas terá sido o próprio processo de diferenciação (organizacional e discursiva) da imprensa, ao criar um sistema de géneros, que garantiu um lugar à crónica nos contextos jornalísticos cujas articulações com outras esferas, como a política ou a literária, a favorecem” (Carvalheiro, 2020, p.7)

Nesta articulação com a esfera literária é que se torna possível estabelecer relações entre a crónica e o documentário como géneros jornalísticos. Tal como na crónica, o documentário pressupõe uma assinatura. Neste aspeto, o estilo de Martha Gellhorn, jornalista de guerra norte-americana, falecida em 1988, foi também objeto de estudo para Kovach e Rosenstiel, que procuraram analisar aquilo que se destacava nos seus textos, cunhando o conceito de “subtil assinatura” (Kovach e Rosenstiel, 2010, p.152).

O documentário é um género cinematográfico, o que o faz ter de respeitar regras formais do cinema no que diz respeito à técnica cinematográfica. Barroso explicita que este “choque dialético” (2023, p.130) entre o cinema e os géneros que assumem a verdade como base pode “causar que essas imagens acabem por ficar desmanteladas, em ruínas” (Barroso, 2023, p.130).

No entanto, para os formatos mais aprofundados, o método tem de ser diferenciado, como explicitam Cristina Melo, Isaltina Gomes e Wilma Morais, “ao contrário do trabalho jornalístico voltado para a produção de notícias e reportagens, o documentário necessita, além de um maior tempo de elaboração, um envolvimento exclusivo dos profissionais que trabalham em sua execução” (2001, p.5).

Essa característica implica afirmar que o documentário é um género fortemente marcado pelo “olhar” do diretor sobre seu objeto. Ao contrário do que ocorre com os demais géneros jornalísticos, nos quais se busca uma suposta neutralidade ou imparcialidade, no documentário, a parcialidade é bem-vinda. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é

concedido ao repórter sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia. (Gomes & Melo & Morais, 2001, p.5)

Esta assinatura, ou voz, acaba por ser assumida como essencial, também, no trabalho de Lourenço, que enfatiza que “a aposta em formatos híbridos sem a presença da voz do jornalista pode levar a uma perda da dimensão autoral das peças e, por consequência, estarem menos legitimadas do ponto de vista jornalístico” (2023, p.255).

Com a importância da voz e da presença do jornalista, sendo ele o responsável pela criação do discurso que segue a ética jornalística, apenas resta assegurar que a subjetividade esteja à favor do propósito jornalístico de informar o público.

A assinatura e a profundidade da investigação são pressupostos para a construção deste formato já conhecido tanto para o jornalismo, como para o cinema. Os documentários, mesmo em exemplos não jornalísticos, apresentam o seu compromisso com a informação fidedigna, ou seja, “o documentário aproxima-se do jornalismo por ser um discurso sobre o real” (Carvalho, 2020, p.6).

“Afirmar que o documentário é marcado pela subjetividade do diretor não significa dizer que ele seja por natureza monofônico, isto é, que dê vez e voz a apenas um lado da história, omitindo outros” (Gomes & Melo & Morais, 2001, p.6), ou seja, é essencial admitir a subjetividade deste género, no entanto, a sua natureza não é necessariamente opressiva sobre a história a ser contada, já que há o pressuposto do real e o pressuposto da ética jornalística.

A crónica ainda permite que, “por um lado, através da forma narrativa, ela instaura um tipo de relação cujo motor principal é a curiosidade pela ação. Por outro, pode levar a lançar mão de recursos estéticos, líricos, humorísticos. Tornar-se-ia um conselho dos manuais, e não por acaso: a crónica de jornal tem de dar gosto na leitura” (Carvalho, 2020, p.13).

Jean-Louis Comolli, em “Sob o Risco do Real” (2008), analisa especialmente a aproximação do jornalismo com o documentário.

“O que o [o documentário] aproxima do jornalismo é o facto de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos factos, das relações, elaborando a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o facto de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os factos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas do ponto de vista de um sujeito” (Comolli, 2008, p. 174)

O trabalho do jornalista documental passa não só pela construção da história – e, consequentemente, do guião – como também pela construção da narrativa da realização – o seu método. O papel do documentarista é o de alguém que “almeja convencer o público de que a história que está sendo narrada tem uma moral - à semelhança das narrativas literárias” (Gomes & Melo & Morais, 2001, p.7).

Este método, para Comolli pressupõe um não-controle, que “surge como a condição de invenção” (2008, p. 177). O desenvolvimento de uma história num documentário tem de estar sujeito a uma certa incapacidade de controlo daquilo que se retrata. Esta falta de controlo não será a abdicação de um guião ou argumento, mas sim a habilidade de se deixar registar uma realidade que surpreende e que “se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar. Cinema como práxis” (Comolli, 2008, p. 175).

A práxis no cinema, neste sentido, é onde pode habitar o método jornalístico e o seu quadro de valores, permitindo então a criação de um documentário jornalístico. “O documentário não tem outra escolha a não ser realizar-se sob o risco do real” (Comolli, 2008, p.169).

O cumprimento destas regras em conjunto resulta na criação de um documentário jornalístico que não só conta uma história, mas cria uma relação com o seu público, já que “em bons filmes, há sempre uma franqueza que nos liberta da vontade de interpretar” (Sontag, 2009, p.11). Apesar da interpretação ser decorrente do trabalho jornalístico, a descodificação do assunto pelo público depende da articulação entre a sua literacia e o acesso à informação que, por sua vez, é garantido pela democracia, o único sistema que permite ao jornalismo florescer.

Não é por acaso que muitos jornalistas, “especialmente em anos recentes, com o crescimento do interesse por assuntos em documentários televisivos ou cinematográficos”, quando têm essa possibilidade, migram para a construção documental (Swimmer, 2004).

Diante dos paralelismos estabelecidos entre a crónica e o documentário, devido às liberdades permitidas na sua conceção, é possível observar uma aproximação deste género visual com este género jornalístico exercido nas plataformas escritas.

### 2.3 NA ESFERA PRÁTICA

É necessário afastar a possibilidade da manipulação das imagens e dos factos, “as únicas alterações aceitáveis são aquelas que melhoram a qualidade da fotografia, mas sem alterar o contexto ou os factos da fotografia em qualquer sentido (isto também se aplica ao filme)” (Livramento, 2019, p.54).

Em duas experiências profissionais ocorridas em 2024, tive a oportunidade de assistir a documentários que dialogam com a ética jornalística em certos momentos, ou na sua totalidade. O primeiro deles foi “Dahomey”, da realizadora franco-senegalesa Mati Diop. A estreia decorreu em fevereiro deste ano, no âmbito da 74.<sup>a</sup> edição do Festival de Cinema de Berlim, no qual se consagrou vencedor.

O documentário, que retrata o retorno de 26 obras de arte do Museu do Quai Branly, em França, para o país Benim (antigo Reino do Daomé), cria, no limiar com o ficcional, uma personalidade para cada uma dessas obras de arte – os personagens do documentário – na sua viagem de volta à terra natal. Ao mesmo tempo, e através da discussão da repatriação de artefactos e obras de arte, coloca como protagonista o povo beninense em discussão ativa sobre os impactos culturais e sociais desta reapropriação e como o poder público lidará com os desafios da sua manutenção.

Ainda numa outra oportunidade, como júri de documentários da 15.<sup>a</sup> edição do Festival de Cinema Itinerante em Língua Portuguesa, assisti a “Rua Aurora – Refúgio de Todos os Mundos”, um filme brasileiro sobre as diversas histórias dos atuais moradores da Rua Aurora, uma zona em São Paulo profundamente alterada e que hoje conta com um avultado número de imigrantes e expressiva desvalorização imobiliária.

Nestes dois exemplos é possível perceber o conceito da polifonia dos protagonistas, que aborda as diferentes perspetivas das muitas pessoas que ali habitam, a assinatura dos realizadores e a negação do sensacionalismo, criando, portanto, documentários que atendam tanto ao quadro de valores do jornalismo, como aos pressupostos do cinema.

O documentário de máxima expressão no Brasil será “Cabra Marcado Para Morrer”, de Eduardo Coutinho, lançado em 1984, analisado por Helena Teixeira de Carvalho.

“Em *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho também é personagem, o que dá uma dimensão subjetiva às imagens. O filme não traz apenas a história dos camponeses e de Elizabeth Teixeira, mas a história do diretor e do próprio

filme. O documentário rememora a experiência da equipe nas primeiras filmagens, com o golpe militar, e mostra o reencontro deles com o filme. Pode-se dizer que o documentário é um metacinema, pois é um filme sobre ele mesmo.” (Carvalho, 2023, p.25)

O jornalista Eduardo Coutinho tem como propósito neste documentário traçar a realidade de pessoas anteriormente sem voz, um líder camponês assassinado e as pessoas à sua volta. Interrompido pela censura da ditadura militar, Coutinho retornou ao local após a restauração da democracia para retomar as rodagens.

“Cabra Marcado mescla características inerentes à reportagem jornalística e ao cinema – tanto do documentário clássico, onde havia essa presença intensa da voz over, quanto do cinema-verdade de Jean Rouch, em que se privilegiava a entrevista e o encontro entre cineasta e personagem como condutores da narrativa” (Carvalho, 2023, p.36), ou seja, Coutinho assume a perspectiva jornalística não só do protagonismo de suas fontes, mas como a intenção jornalística de contornar as imposições de um estado antidemocrático.

Já com *CitizenFour*, um filme norte-americano de Laura Poitras sobre Edward Snowden e a fuga de informações da Agência Nacional de Segurança (NSA), o ethos jornalístico encontra-se no retrato do método jornalístico.

“Em vez de focar nos detalhes da agenda da NSA, ou da biografia pessoal e característica de Snowden, o filme coloca em foco o ato e o processo da revelação da sua identidade. Em vez de fornecer informação ou uma nova perspectiva sobre a história, *CitizenFour* apoia-se nas experiências anti-representativas do desaparecimento, da ilegibilidade, da encriptação e do exílio de maneira disruptiva sobre as noções de individualidade, ação individual, identidade e cidadania” (Landberg, 2021, p.14)

Neste aspeto, Poitras, também jornalista, centra-se no impacto social previsto por uma nova realidade, a da proteção das fontes numa sociedade dominada pela pégada digital, “há duas maneiras de olhar para *CitizenFour*... a primeira e mais óbvia é que é uma peça de jornalismo ativista... o segundo é um filme, uma contribuição elegante e inteligente para o género da alegoria distópica. É um filme que pretende alterar as noções habituais de política e sua própria representação” (Landberg, 2021, p.15).

A partir dos exemplos dados, é possível perceber o compromisso jornalístico nos filmes realizados por jornalistas, mesmo que o produto final seja definido como cinema, e, por consequência, arte. O propósito destas obras insere-se dentro do quadro de valores do jornalismo, assim como da literacia do público sobre um assunto pré-definido, sendo

ele de valor expressivo para a manutenção do bem público ou do status social democrático.

## CAPÍTULO 3: O DOCUMENTÁRIO “SOB A TENDA”

### 3.1 O PONTO DE PARTIDA

Há uma grande distância entre teorizar sobre um assunto e pô-lo em prática. A criação do documentário jornalístico sobre o circo passou por diversas fases, algumas delas lineares e outras nem tanto, nomeadamente a da liberdade criativa. Sob a perspectiva da história, foi necessário seguir o método jornalístico, ou seja, aplicar todos os conceitos discutidos nos capítulos anteriores.

É verdade que o tema, objeto de imensa curiosidade da minha parte, foi poucas vezes abordado, tanto pela academia como pelo jornalismo, visto o pouco material disponível para pesquisa. Neste sentido, era necessário identificar as histórias, associadas ao grande tema do circo, que teriam maior relevância para o público.

Utilizar este método de investigação do contexto antes do trabalho de campo era essencial, já que “o jornalista, mediador da realidade, acede a lugares onde os outros não acedem, investiga, analisa e interpreta factos que disponibiliza ao seu público, para que este possa compreender o mundo e agir sobre ele” (Coelho, 2015, p.53).

Como foi estabelecido por Bill Kovach e Tom Rosenstiel, os “jornalistas excepcionais desenvolvem designados métodos para criarem uma maneira de disciplinar a sua curiosidade. É uma maneira de aprofundar o seu questionamento” (2010, p.153). Esta disciplina da curiosidade afeta diretamente o olhar que temos sobre os personagens, sobre as escolhas que fazemos para estabelecer o seu perfil e sobre os meandros daquilo que se investiga, quase como num exercício de farejar a história, “fazer o significante interessante e relevante” (Kovach & Rosenstiel, 2007, p.6).

Era importante delinear um possível resultado que se afastasse dos estereótipos que o circo carrega, um grupo social marginalizado e envolto em preconceitos, seja pelo fascínio ou pela ignorância. Ignorância essa de que eu própria era vítima, já que o meu conhecimento sobre o mundo do circo e as suas pessoas era emocional, apenas alimentado por um senso comum. O conhecimento que eu dispunha resumia-se ao facto de ter assistido a muitos espetáculos de circo enquanto criança, sem me ter aproximado, sequer, das pessoas responsáveis por tais espetáculos.

A conceção do projeto inicia-se, portanto, com a pesquisa de literatura sobre o circo ainda meses antes do trabalho de campo. O estudo das nuances antropológicas deste

grupo social foi o primeiro passo para estabelecer o método de desenvolvimento desta investigação, já que é um grupo que atua à margem dos funcionamentos orgânicos das cidades ocidentais e que possui dinâmicas próprias de funcionamento, nomeadamente a hierarquia, as relações familiares e as relações económicas.

Num segundo momento, a contextualização histórica, feita através de literatura disponível sobre o tema, arquivos de legislação governamental e recortes de jornal em diferentes épocas, foi essencial para o estabelecimento de um quadro geral de dificuldades, interesses e tendências deste grupo social específico.

“De facto, o que distingue os jornalistas de todos os produtores de informação é o método que o jornalista utiliza na recolha e distribuição dessa informação; é essa capacidade de olhar para a realidade selecionando-a, transformando factos em notícias, a que se atribui o estatuto de acontecimento.” (Coelho, 2015, p.61)

A definição de acontecimento dada por Pedro Coelho é uma consequência de um trabalho apoiado num método. Este estatuto pode ser atingido de maneira direta, com um facto passível de uma investigação rápida, como a queda de um governo, uma morte por acidente ou o alastramento de um vírus. No entanto, este estatuto pode também ser atingido de uma maneira menos direta, que é o caso do circo representado nesta investigação. Não há um facto gritante que espoleta o estudo, existe uma investigação aprofundada sobre o dia-a-dia de um conjunto de pessoas que, através da aplicação do método jornalístico, atinge o estatuto de acontecimento.

Para me afastar da “visão mitificada e rocambolesca da vida de circo” (Afonso, 2002, p.27), o método utilizado foi combinar o processo de conhecimento pautado em seis perguntas de Bill Kovach e Tom Rosenstiel<sup>8</sup> e a aproximação às pessoas do circo, mas também daqueles que as estudam.

### 3.2 ARQUIVOS DO CHAPITÔ

A primeira fase da pesquisa deu-se em agosto de 2024, quando abordei a organização não-governamental Chapitô, fundada e dirigida por Teresa Ricou. Teresa Ricou é artista circense, criadora do Departamento de Circo da Secretaria do Estado da Cultura durante a presidência de António Ramalho Eanes e detentora de um vasto arquivo sobre a história do circo em Portugal e no exterior.

---

<sup>8</sup> Consultar o capítulo 1 deste estudo.

Dentre fotos e vídeos do Chapitô durante os seus 44 anos de existência, há também um vasto conjunto de recortes de jornal, livros e documentos governamentais relacionados com o tema. Através destes materiais foi possível desenvolver um retrato generalista da realidade dos artistas circenses em Portugal ao longo dos anos.

### 3.2.1 *Tendências europeias*

Em 2005 foi publicado um projeto de relatório da Comissão da Cultura e da Educação do Parlamento Europeu sobre “os novos desafios enfrentados pelo circo enquanto parte integrante da cultura da Europa”, documento este também na posse do Arquivo do Chapitô.

Neste projeto, a relatora Doris Pack (2005) elencou cinco grandes temas como sendo pontos focais de ação para delinear as diretivas europeias:

1. Reconhecimento como parte integrante da cultura da Europa
2. Formação escolar e profissional
3. Estruturas temporárias
4. Trabalhadores de circo: mobilidade e emprego de cidadãos de países terceiros
5. Proteção dos animais

A transposição destes tópicos para a legislação nacional não foi linear. Sobre a formação escolar e profissional, é solicitado o “desenvolvimento e apoio à ciberaprendizagem (*e-learning*) e a projetos de ensino à distância como componente da iniciativa alargada para a escolarização das comunidades itinerantes”. Em 2005, mesmo ano da publicação do projeto, a então Direção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular do Ministério da Educação efetivou a criação do ensino à distância para famílias itinerantes<sup>9</sup>.

O reconhecimento como parte integrante da cultura europeia é concretizado, em Portugal, no entanto, apenas em 2017, com a atribuição de apoios governamentais através do Programa de Apoio às Artes para as artes performativas, a englobarem o circo pela primeira vez<sup>10</sup>.

O conjunto de normas específicas sobre as instalações móveis de circo, que são citadas no ponto 3 “estruturas temporárias”, são revistas, pela primeira vez, quatro anos

---

<sup>9</sup> Consultar Capítulo 1 “Mergulhar para Investigar” deste estudo.

<sup>10</sup> Portaria n.º 301/2017, de 16 de outubro.

depois da publicação deste projeto, no Decreto-Lei n.º 268/2009, e, pela segunda vez, no Decreto-Lei n.º 9/2021<sup>11</sup>, versão em vigor atualmente.

Em relação à mobilidade dos trabalhadores de circo entre os Estados-Membros da União Europeia, o projeto exorta “uma análise do atual sistema de concessão de vistos e autorizações de trabalhos a artistas itinerantes”, o que, até o momento, não prevê na lei um apoio exclusivo a este tipo de trabalhadores. No entanto, em março de 2024, foi celebrado um acordo entre a Direção-Geral das Artes (DGArtes) e a Agência para Integração, Migrações e Asilo (AIMA), órgão responsável pela emissão de vistos e supervisão da migração, no sentido de ser criado um concurso para as artes nas periferias urbanas, sendo esta a primeira iniciativa a juntar os dois órgãos.

Por fim, no quesito da proteção dos animais, o projeto pretendia rever “as condições de guarda de animais em empresas de circo”, o que, em Portugal, apenas teve reflexo a partir de 2019, com a lei que proíbe a utilização de animais selvagens em espetáculos circenses<sup>12</sup>.

### 3.2.2 Trabalho

“Seis mil palhaços defendem as suas máscaras contra imitações” era o título de uma notícia em dezembro de 1955 no Diário de Notícias. Seis mil era o que se estimava ser o número total de palhaços no mundo e a notícia relatava a criação da Sociedade Internacional de Palhaços do Circo, sediada em Inglaterra, e que tinha como objetivo salvaguardar os direitos de autor sobre as máscaras utilizadas por cada um dos palhaços registados. Já em 1955 se discutiam as condições de trabalho dos artistas de circo.

Após a revolução de 25 de Abril de 1974, com o fim da censura, fica ainda mais clara esta precariedade. “O circo deixará de ser um mundo de escravatura”, escreveu Goulart Machado no Diário, em 31 de janeiro de 1976. “600 artistas de circo iniciam a temporada sem qualquer subsídio”, lê-se a 8 de fevereiro de 1978 no Diário de Lisboa. “Artistas de circo revelam como é a vida debaixo da ‘lona’”, foi o título da reportagem publicada a 19 de dezembro de 1979 no *se7e*. “Artistas obrigados a conviver com droga e prostituição”, demonstra o Diário de Notícias a 30 de julho de 2000.

---

<sup>11</sup> Decreto Lei n.º 268/2009

<sup>12</sup> Consultar o título “CIRCO MIRENE CARDINALLI” no capítulo 1 desta tese.

Ainda assim, lê-se um anúncio no Diário de Notícias a 22 de abril de 1979: “Candidatos a Palhaço. Que saiba tocar qualquer instrumento, indicar a idade e o instrumento que toca. Resposta a este jornal ao n.º 242.” Este anúncio é curioso devido à tendência do circo ser “um grupo fechado sobre si próprio”, no qual “pouca gente abandona o circo e raríssimas pessoas nele entram sem ser pela via familiar” (Afonso, 2002, p.24). O fim da ditadura salazarista em Portugal pode representar uma abertura no interesse do público relativamente ao circo, tendo facilitado a expansão dos seus núcleos.

### 3.2.3 *Cultura*

Um indicativo deste interesse do público é o crescimento do número de recortes de jornal com reportagens sobre as curiosidades da organicidade do circo. Em outubro de 1971, na vanguarda deste interesse, o *Século Ilustrado* publicava uma grande reportagem com fotos de Eduardo Gageiro intitulada “O Circo não cabe dentro das palavras”. Igualmente neste âmbito, destaco a notícia publicada a 4 de novembro de 1977 n’O *Jornal*, intitulada “Vinte e sete pontos naturais – preço da glória para domador”. Nestes dois casos observamos a abordagem quotidiana e leve sobre algo que poderá despertar o fascínio do leitor.

Há ainda uma valorização do papel destes artistas, como se pode perceber através da notícia “O Papa e os palhaços”, de 8 de janeiro de 1979 n’O *Dia*, sobre a visita dos palhaços do Circo Americano ao então Papa João Paulo II no Vaticano.

### 3.2.4 *Habitação*

A colaborar com a dualidade no retrato dos trabalhadores do circo, muitas vezes definida como misticismo<sup>13</sup>, há o caso da Comuna Guevara. Em 1 de outubro de 1975, o *Diário de Lisboa* publicava uma notícia de Manuel Geraldo, com fotografias de Rui Pacheco, que tinha como título “Na ‘Comuna Guevara’ uma aldeia de circo para oitocentos artistas”. O projeto, que destinava 15 hectares de terra do Muxito, região de Seixal, a trabalhadores do circo, era uma potencial resposta do Governo às diversas reivindicações destas pessoas.

---

<sup>13</sup>Joana Afonso fala sobre a misticidade à qual os trabalhadores do circo estão sujeitos em seu livro “Os Circos Não Existem”, de 2002.

“A planificação da futura aldeia incluirá uma escola primária, um ginásio, uma escola de circo aberta a toda a gente (embrião de uma possível universidade para o ensino daquela arte), um infantário e amplas instalações sanitárias (lavabos, lavandarias, balneários)”, lê-se na notícia, que define os trabalhadores do circo como pessoas que “conhecem a fome, o trabalho excessivo, a insegurança gerada por manhãs de miséria, em que a invalidez precoce, motivada por múltiplos e graves acidentes, em números mais arriscados, é ocorrência corrente”.

Três anos depois, a 2 de janeiro de 1978, o mesmo jornal noticiava “Expulsos da Comuna ‘Guevara’ acampam na berma das estradas”, após a então Direção-Geral de Cultura Popular retomar a posse do terreno e não aprovar o subsídio para a construção da infraestrutura planeada.

### *3.2.5 A morte do circo?*

Há ainda a ridicularização de certas componentes da realidade circense, como por exemplo na notícia d’A Capital, a 10 de abril de 1979, “Leões em Algés. Comem burro ao almoço e aguardam início da temporada”, fazem também parte de um discurso mais alargado, e dramático, sobre a morte do circo.

Este assunto começa a surgir logo após a revolução. “Mais um circo que morre!”, lê-se numa breve do Correio da Manhã a 13 de julho de 1975. O assunto da morte continuaria por todas as décadas seguintes. A notícia “Circo em Portugal está em decadência” foi publicada no Correio da Manhã a 30 de janeiro de 1989. Em 1993, o Público tinha como título de uma notícia a 26 de março “Circo dorme e aguarda melhores dias” e, no ano seguinte, foi ainda mais determinista com o título “O despejo dos circos”, a 16 de janeiro de 1994. Era o fim de um protocolo celebrado, em 1980, entre a Câmara Municipal de Lisboa e o Sindicato de Artes e Espetáculos. O protocolo cedia um terreno que, em Carnide, servia como parque residencial para 70 roulottes de famílias circenses, nas quais viviam perto de 200 pessoas.

### *3.2.6 Educação*

A educação das crianças de circo é a espinha dorsal de todas as grandes dificuldades enfrentadas por este grupo social. Já em 1969, o jornal República publicou, em 3 de dezembro daquele ano, uma notícia, parcialmente censurada pela ditadura, com

o título “Circo: o maior espetáculo do mundo! O problema mais grave dos artistas circenses é a educação escolar dos seus filhos”. O Diário de Notícias, a 1 de dezembro de 1978, publicou “Do berço à pista se traça o caminho do artista de circo”, uma reportagem sobre as crianças que nascem no circo e seguem o ofício.

Em 2000, o Público desenvolveu uma reportagem com o título “Com a escola às costas”, publicada a 5 de março daquele ano, e acompanhada por uma notícia intitulada “Artistas e empresários pedem professores”.

### 3.3 A EDUCAÇÃO: UM PROBLEMA NO CIRCO

O estabelecimento da educação como um dos temas basilares da investigação sobre os artistas de circo levou-me à segunda fase desta pesquisa, a consulta dos arquivos da Direção-Geral da Educação (DGE) e da Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC).

Assumindo um compromisso com o rigor jornalístico, esta fase da pesquisa justifica-se pela necessidade da atualização dos dados relativos à educação e ao trabalho dos artistas circenses.

#### 3.3.1 *Direção-Geral da Educação*

A 10 de janeiro de 2024 solicitei à Direção-Geral de Educação (DGE) que me fornecesse o número total de alunos de famílias itinerantes, nomeadamente os de famílias circenses, inscritos no sistema escolar durante os últimos dez anos letivos por região do país<sup>14</sup>.

A informação demonstrava que em 2010 existiam 321 alunos de famílias itinerantes inscritos no sistema escolar português, no ensino básico, ou seja, nenhum desses alunos estava inscrito no ensino secundário. O projeto Escola Móvel, como antes referi, teve início em 2009.

Entre pequenas variações ao longo dos anos, é de ressaltar o ano de 2014, já que é a data de estabelecimento da Escola Secundária de Fonseca Benevides (ESFB), localizada em Lisboa, como escola-sede para a oferta de ensino à distância em Portugal.

---

<sup>14</sup> A informação foi cedida apenas depois da instauração de processo por parte da Comissão de Acesso aos Documentos Administrativos pelo não-cumprimento do prazo da resposta previsto por lei.

Neste ano, 396 alunos estavam registados sob o estatuto de família itinerante, desses, apenas três estavam inscritos no ensino secundário.

Em 2019, fica estabelecido, por Decreto-Lei, que filhos de pais separados com regime de guarda compartilhada poderiam também ter acesso ao ensino à distância. Neste ano estavam registadas 429 crianças sob o regime de família itinerante, sendo duas delas no ensino secundário.

Atualmente, no ano letivo 2024/2025, existem 401 alunos com este estatuto. 53 em regime pré-escolar, 225 no 1.º ciclo, 80 no 2.º ciclo, 39 no 3.º ciclo e quatro no ensino secundário. Do total, 176 são da região Norte, 79 da região de Lisboa e Vale do Tejo, 53 da região Centro, 54 da região do Alentejo e 39 da região do Algarve.

A DGE sublinha no documento que “o número de alunos que frequentam o ensino para a itinerância poderá não estar atualizado, uma vez que ocorrem frequentemente alterações no seu percurso educativo”, tais alterações englobam a possível desistência do ensino à distância e retorno ao ensino regular, integração no ensino profissional, a mudança para o ensino à distância a partir do 2.º ciclo do Ensino Básico, entre outros. A DGE ainda informa que “não possui” a informação acerca dos alunos inscritos sob o regime de ensino à distância, que compete à Escola Secundária Fonseca Benevides.

A 7 de fevereiro apresentei, portanto, um pedido de acesso à informação diretamente à direção da ESFB sobre estes dados. O pedido foi respondido via e-mail pela diretora, Prof. Helena Brites, a estabelecer que não tinha “hipótese de fazer este levantamento dado o reduzido número de Assistentes Técnicos” de que dispunha.

### *3.3.2 Inspeção-Geral das Atividades Culturais*

No seu site oficial, a Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC) tem à disposição os dados estatísticos dos últimos cinco anos referentes aos registos dos profissionais da área da cultura, aos recintos de espetáculos, à comunicação de espetáculos de natureza artística e outros.

Foi possível então observar que, desde 2019, 14 artistas de circo haviam apresentado novos registos e 786 espetáculos de circo haviam sido comunicados, o que representa 2% do universo de espetáculos culturais em Portugal.

No ano de 2024 foram comunicados 192 espetáculos. Destes 192, 48 foram realizados na região Centro do país, 33 ocorreram na região Norte, 22 no Alentejo, 19 na região de Lisboa e 18 na região do Algarve.<sup>15</sup>

### 3.4 CRUZANDO JORNALISMO E CINEMA

Na sequência da sistematização das informações históricas, governamentais e estatísticas sobre o circo, parti, então, para o trabalho de campo. Iniciei esse trabalho em dezembro de 2024 com o acompanhamento de três famílias de circo itinerante em Portugal. Nesta fase revelou-se de extrema importância definir como âncora jornalística o compromisso de rigor com as fontes e, neste exercício, encontrar a liberdade criativa necessária para criar um produto jornalístico que respondesse ao quadro de valores jornalísticos.

O jornalista pode assumir que o seu texto e a sua voz são a sua assinatura, mas, na reportagem visual, a assinatura do jornalista é muito mais do que texto e voz. A assinatura do jornalista constrói-se no terreno, na forma como recolhe a informação, como – em conjunto com o repórter de imagem – descobre as imagens que fazem a história, na forma como fala com as fontes, as respeita e as cativa. A assinatura do jornalista afirma-se na forma como estrutura cada reportagem. A assinatura do jornalista é um processo em construção, feito de pequenos invisíveis que, um dia, finalmente se revelam. (Coelho, 2021, p. 180)

Os conceitos de assinatura, crónica jornalística, reportagem visual e documentário serão abordados neste capítulo, que sumariza as escolhas editoriais da construção deste projeto, enquanto relata a sua conceção.

#### 3.4.1 *O texto*

O objetivo deste documentário passa também pelo exercício de construir um texto jornalístico que demonstra os paralelismos entre o género do documentário – no âmbito visual – com o género da crónica – no âmbito do jornalismo.

A crónica é um exercício, entre muitas definições, de relato do quotidiano das pessoas comuns. As liberdades criativas no método de escrita, seja narrativa ou descritiva, faz com que a crónica “se instale num espaço intermédio entre o jornalismo e a literatura, tornando-se um género que articula os dois campos” (Carvalho, 2020, p.7).

---

<sup>15</sup> Ao apresentar pedido de acesso à informação dos dados de anos anteriores a 2019, a Direção dos Serviços disse via e-mail que apenas poderia disponibilizar a informação já apresentada no site.

Os cronistas, por vezes, “utilizam a dúvida como ferramenta (...) e constroem para si, como narradores e personagens, um lugar de não autoridade, onde podem mesmo representar as suas próprias fragilidades” (Carvalho, 2020, p.10). Este lugar de não autoridade explicitado por José Ricardo Carvalho advém de uma posição em que o jornalista se coloca sobre o acontecimento que narra.

Esta não autoridade praticada pelo jornalista, numa primeira leitura, pode soar como conflituante em face do compromisso com o rigor ou com a verdade, sobretudo porque, a objetividade jornalística, como definida por Bill Kovach e Tom Rosenstiel, não se expressa através da personalidade do jornalista, mas deve ser atingida através do método (2007, p.83).

Ao sentar-me ao lado dos membros da família Noronha, donos do Circo Marisol, no horário do almoço, foi possível perceber que, ao participar do quotidiano daquelas pessoas, o compromisso jornalístico estava em pleno funcionamento.

“Ele [o jornalista] é, na maior parte das narrativas, um dos participantes da história (um narrador homodiegético, que também é personagem, mas nunca protagonista) ou, noutras vezes, um observador explícita ou implicitamente presente nas cenas apenas como testemunha, adotando, portanto, uma posição interior em episódios da vida comum, que muitos leitores podem tomar também como sua” (Carvalho, 2020, p. 10).

Ao ser participante da história da família Noronha, como nas outras duas famílias que tive a oportunidade de acompanhar, delineei o produto jornalístico sobre a atual realidade das famílias de circo itinerante através de uma amostragem qualitativa deste universo.

Não somente o ato de sentar-me à mesa, mas acompanhar a montagem e desmontagem do circo, as conversas íntimas, ouvir os sonhos de cada um ou as angústias financeiras relatadas em entrevistas e, marginalmente, pertencer ao núcleo familiar durante alguns dias possibilitou a aprendizagem de expressões linguísticas típicas do circo, a familiarização com as dinâmicas de apresentação, a relação entre circos, a trajetória profissional de certos artistas e outros fatores que habilitam a investigação jornalística sobre o “significante”<sup>16</sup> daquela história.

A narração de abertura do documentário serve como exemplo deste exercício que alia a crónica e a investigação jornalística, ouve-se: *Patego, manego, chapiteau*,

---

<sup>16</sup> Kovach e Rosenstiel definem como 7.º elemento do jornalismo “Ter como objetivo fazer o significante tornar-se interessante e relevante” (2007, p.10)

*partenaire, parelha, pialgata, trupe, saltim, percha, clown, agosto. Foram alguns dias a tentar romper o invólucro de um grupo social envolto em mistério e fascinação para alguns ou pleno desinteresse para outros. Na estrada, as famílias de circo itinerante chamam-nos através de placas que, muitas vezes, aparentam pertencer a um tempo que já não é mais o nosso. Família Cardinalli, Família Noronha e Família Ribeiro. A vida no circo sob a tenda.*

A escolha da 1.<sup>a</sup> pessoa do plural representa este exercício da crónica de localização numa posição interior desta realidade e a possibilidade do leitor de tomá-la também como sua (Carvalho, 2020, p.10).

O glossário, em formato de grafismo na tela, instiga o espetador e possibilita o aprofundamento deste tema que será resgatado num momento posterior do documentário, no qual Marisol Noronha cita diversas destas expressões e explica-as.

A proximidade com a crónica demonstra a “subtil assinatura” (Kovach & Rosenstiel, 2010, p. 152) que permeia o texto presente dentro deste documentário.

### 3.4.2 A imagem

Na conceção da imagem para o documentário foi necessário estabelecer uma linguagem que negasse os estereótipos aos quais o circo está sujeito, mantendo-me, ao mesmo tempo, aberta para a realidade nuclear de cada uma daquelas famílias. Apesar de famílias itinerantes, as três famílias retratadas no documentário têm diferenças marcantes, seja no número dos elementos que as compõem, na dimensão do *chapiteau* ou na relação que mantêm com o público.

Como explicita Pedro Coelho, era preciso rechaçar a ideia de um *voyeurismo* exploratório, no qual a montagem de certos momentos familiares poderia resultar numa perceção de que existem muitas discussões entre os membros da família, ou que a pobreza de certas famílias é, por consequência, a realidade de todas:

“Ao invés de usar a imagem para revelar os dramas da vida privada, resgatando a atenção *voyeurista* de telespectadores ávidos de escândalos, o jornalista visual deve tomar consciência do papel que a imagem representa na construção do seu objeto jornalístico” (Coelho, 2021, p.168).

A construção dos planos, no campo da realização, e a montagem são, na sua essência, a expressão máxima do quadro de valores do jornalismo. Isto dá-se na conceção do género do documentário, que pressupõe o tratamento da realidade.

“Do ponto de vista do documentário, eu sei que o encontro de facto aconteceu, pois foi filmado, mas sei também que o encontro é real, pois de outro modo não poderia ter sido filmado. A dose de realidade, se assim posso dizer, é aqui mais forte. A crença nessa realidade filmada é maior” (Comolli, 2008, p. 171).

Para André Bazin, e no sentido da montagem, o documentário é um género desprovido de “trapaça”<sup>17</sup> (1967, p.46) e que tem como objetivo “apresentar factos que seriam desinteressantes caso não ocorressem diante da câmara” (1967, p.51).

Cristiana Santos é artista do Circo Cristal e pratica números aéreos no espetáculo. A entrevista realizada com Cristiana acontece na sua segunda roulotte, que funciona exclusivamente como um camarim, e retrata a contorcionista a fazer a sua maquilhagem enquanto se prepara para a apresentação. Filmada assim, ao natural e apenas ela, fora do contexto, a imagem de Cristiana a maquilhar-se não possui valor jornalístico; a imagem das suas roupas ao lado do ferro de passar a roupa não possui valor jornalístico; o plano-detalle do seu *blush* não tem valor jornalístico.

O valor jornalístico é adquirido apenas, e somente apenas, após a montagem destas imagens e é neste momento valioso que o jornalista demonstra também a sua voz. Jornalistas visuais produzem a história jornalística.

“Algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles” (Comolli, 2008, p. 176)

Há, ao mesmo tempo, a possibilidade da construção de planos que são carregados de mensagem, e a bagagem do jornalista é o que conta para a sua construção. Durante a desmontagem do Circo Marisol, por exemplo, tive a oportunidade de registar um plano aberto no qual, no canto esquerdo, estava a bandeira de Portugal e, no canto direito, encontrava-se Zolinda, sentada num apoio improvisado ao lado da roulotte e com todas as suas roupas estendidas a secarem. A mensagem criada através dessa imagem é baseada na pobreza que uma pessoa portuguesa poderá vir a experienciar, um exercício de linguagem visual também encontrada no fotojornalismo.

“O Cinema, como sendo a última reconhecida entre as artes, está numa posição capaz de incursão com as outras artes e pode apresentar relativamente vários elementos destas em inumeráveis novas combinações” (Sontag, 1961, p. 245).

---

<sup>17</sup> André Bazin, ao analisar a montagem de “Le Ballon Rouge”, filme de 1956 de Albert Lamorisse, teoriza que “some will object that there is a trickery in the handling of Lamorisse's balloon. Of course there is, otherwise, we would be watching the documentary of a miracle” (1967, p.46).

### 3.4.3 O documentário

A conceção do documentário “SOB A TENDA – Pão e Circo no Portugal contemporâneo” conjuga então o género da crónica jornalística com o género do documentário cinematográfico, criando um produto híbrido denominado documentário jornalístico.

O processo de verificação dos dados, a pesquisa documental e o trabalho de campo compõem a primeira peça de um trabalho que se conclui através do trabalho cinematográfico, o resultado deste projeto.

“À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se contruir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, eu diria, no mundo” (Comolli, 2008, p.173).

Os paralelismos encontrados entre o objetivo do documentário e o objetivo do jornalismo fazem com que estas duas expressões comunicacionais tenham diversos processos em comum.

“A parte documentária do cinema implica que o registo de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não a sua realidade” (Comolli, 2008, p.170)

Jean-Louis Comolli constata que “subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário” (2008, p. 174), mas mesmo a subjetividade pode ser comprometida ao retrato da verdade, à verificação, à independência, à consciência, ao escrutínio – elementos essenciais do jornalismo – caso o método de construção da subjetividade atenda ao quadro de valores deste ofício, quem determinará este processo será efetivamente o jornalista responsável pelo método.

A relação com as fontes, no caso específico de “Sob a tenda”, foi um exercício de proximidade e distanciamento que representou um grande desafio durante o trabalho de campo. António Granado estabelece que “o jornalista tem de estar disposto a ouvir e a aprender com o que as suas fontes têm para lhe contar” (2021, p. 135), aspeto extremamente representativo para o aprofundamento na realidade destas famílias.

Ao mesmo tempo, a falta de interesse social experienciada por este grupo desperta uma carência de atenção que eu anteriormente não imaginava. A proximidade com as fontes teve de ser gerida caso a caso, já que estive exposta não só a estes profissionais,

mas também aos seus filhos, filhas, tendo acompanhado a sua vida quotidiana durante dias.

Numa primeira abordagem, a ideia seria desenvolver um documentário que fizesse uma exposição, em tempo de tela, idêntica entre os três circos. Durante o processo de montagem, no entanto, o método do compromisso com o significante (como definem Bill Kovach e Tom Rosenstiel) apresentou uma necessidade de alteração de decisão.

Não houve abertura por parte da família Cardinalli para aceitar entrevistas, o que dificultou a divisão idêntica dos tempos e o aprofundamento no perfil dos seus artistas, além disso, a questão da educação estava muito mais presente na família Noronha (com quatro filhos em idades diferentes) do que na família Cardinalli (apenas uma criança) ou na família Ribeiro (duas crianças a frequentarem o ensino básico).

Para saber discernir o que é objetividade nestes momentos é preciso observar todos os aspetos e ângulos da história, e se há justificativas jornalísticas ou não para o seu desenvolvimento.

Neste sentido, a história jornalística encontrava-se nas experiências em comum que aquelas famílias partilhavam. A construção do guião em conjugação com a imagem acontece, conforme Comolli explicita, durante o próprio trabalho de campo e em exposição ativa àquela realidade. Não há possibilidade de efetivamente prever o que vai ser exposto pelos personagens retratados.

É possível sim, jornalisticamente, preparar-se de maneira a aprofundarmos as temáticas mais estruturantes desta realidade. Ao apresentar-me, por exemplo, exigia de mim própria um exercício de perceção sobre a hierarquia de cada família. Ao estudar a legislação e os recortes de jornais, apercebia-me dos assuntos que faziam parte da coluna vertebral da experiência de viver e trabalhar no circo.

A construção do documentário é, portanto, um trabalho de fases em convergência. Primeiro, a investigação, depois a conceção da imagem que vai ao encontro ou não com as hipóteses criadas através do estudo. No fim, a montagem é um exercício de estruturação daquilo que foi possível comprovar e daquilo que rechaça os estereótipos sociais a que aquele grupo está sujeito.

## CONCLUSÃO

Este estudo surge na convergência de diferentes contextos. O primeiro deles, um contexto pessoal de homenagem que inspirou o surgimento do tema do circo. O segundo, o contexto da produção jornalística que é praticada atualmente e os seus possíveis desafios. Por último, o jornalismo visual e a sua proximidade com o cinema através do documentário. Neste sentido, o estudo tem um enquadramento teórico multidisciplinar além da componente prática do projeto, o documentário em si.

Do ponto de vista do contexto jornalístico era necessário referenciar o quadro de valores ao qual o jornalista deve responder para estabelecer um produto jornalístico ideal. Ao mesmo tempo, era necessário também explicitar o contexto atual da produção jornalística e definir o que ameaça – ou não – o desenvolvimento destes produtos.

Com a democratização da informação e a evolução exponencial da experiência digital, que era também importante citar pelo suporte escolhido para veiculação deste projeto de Mestrado, abordou-se a relação do público com os produtos jornalísticos e os próprios jornalistas.

Os elementos do jornalismo estabelecidos por Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2007) são essenciais para o enquadramento teórico, porque demonstram as linhas sob as quais o jornalista deve atuar para servir o interesse do público, alimentando-o de notícias, desde o compromisso com a verdade até a independência, a objetividade e a responsabilidade do público. Os conceitos tratados pelos dois autores criam um ambiente fértil no qual os géneros jornalísticos podem florescer.

Em especial para este estudo estão a crónica e o jornalismo literário. José Ricardo Carvalheiro (2020) fala sobre este espaço intermédio entre jornalismo e literatura em que a crónica se encontra, definindo-a como um texto assente na criatividade, criando uma possibilidade de discurso sobre aquilo que é real. A liberdade de ser não convencional, como é referenciado por Isabel Soares (2021) na sua definição de jornalismo literário, é, portanto, o que possibilita um encontro entre este género – aqui expresso pela crónica – e o jornalismo visual – aqui expresso pelo documentário.

Do ponto de vista do contexto visual e do cinema, o estudo foca-se sobre delinear o que é fazer um documentário dentro do mundo do cinema, que é muito mais vasto do que este género em específico.

Aquilo que a imagem pode representar é uma construção jornalística, como argumenta Pedro Coelho (2021), portanto, como agente criador desta peça, é preciso nunca esquecer a ética. Neste aspeto, o documentário encontra-se com o jornalismo

porque é habitat do real, como define Jean-Louis Comolli (2008). O realizador e teórico francês explicita ainda que o engajamento no mundo é o cerne do género documental.

No centro da questão sobre o documentário encontra-se ainda o olhar do realizador. Cristina Melo, Isaltina Gomes e Wilma Morais (2001) teorizam sobre a parcialidade que é bem-vinda dentro do documentário, mas que não é concedida ao repórter, sob o risco de ser considerado manipulador. Esta constatação, que sobressai na análise de Soares (2021), Nery (2021) e Carvalheiro (2020), encontra no jornalismo literário e na crónica a liberdade para o aprofundamento e a imersão, podendo assim exercer esta parcialidade e certas liberdades criativas.

Para a construção do documentário foi preciso existir uma convergência entre este fazer cinematográfico e o fazer jornalístico, que se deu no trabalho de campo. As experiências partilhadas com as três famílias de circo itinerante em Lisboa, Castelo Branco e Santarém permitiram responder às hipóteses que foram criadas ao longo do caminho.

Para negar o possível *voyeurismo* sobre as famílias de circo, que são vistas como herméticas na sociedade, foi preciso estudar antropologicamente as suas dinâmicas e especificidades. O primeiro desafio, no entanto, foi encontrar literatura académica sobre tal. Joana Afonso, no seu livro “Os circos não existem” (2002), acompanha a família Chen, dona de um dos grandes circos em Portugal, durante três meses – dorme numa van, janta e partilha do dia-a-dia com eles – para desenvolver o seu estudo.

As conclusões que retira sobre as especificidades dos circenses sobre relações familiares, relações empresariais, dinâmica salarial, relacionamentos dentro e fora do circo, a relação de circenses com feirantes e ciganos, por exemplo, foram de extrema utilidade para a primeira abordagem com as famílias escolhidas.

A sintetização das teorias de Joana Afonso, aliada ao trabalho de campo, acaba por demonstrar uma mudança muito singela destas dinâmicas ao longo dos anos. As dinâmicas familiares e económicas sofreram mudanças quase nulas ao longo dos últimos 20 anos, ainda se mantendo a hierarquia, a precarização, a falta de acesso à escola ou o simples registo falho de quanto eles são. Esta manutenção dos hábitos prova que os circenses vivem efetivamente à margem da sociedade, seja por uma vontade própria, seja para escaparem aos impostos, seja pelo desinteresse dos órgãos responsáveis pela sua regularização.

A oportunidade de acompanhar as três famílias deste estudo permitiu colocar estas teorias à prova, e praticar o jornalismo no subcampo da investigação. A criação do documentário “Sob a tenda – Pão e Circo no Portugal contemporâneo” é um exercício da

voz do jornalista. O argumento, escrito em formato de crónica, representa esta liberdade de existir entre o jornalismo e a literatura em formato visual.

A investigação jornalística feita através da verificação de dados em diferentes entidades está presente dentro do documentário, sendo a montagem a responsável pela intermediação entre desenvolvimento de factos e desenvolvimento de personagens.

O projeto permite estabelecer que o jornalista pode exercer a sua “subtil assinatura” (Kovach & Rosenstiel, 2010) através da sua voz, e no caso específico do produto deste projeto veiculado em plataforma visual, isto é feito através da estruturação da história no âmbito da montagem e através da construção da imagem no âmbito da realização.

É certo que o cinema é uma arte coletiva (Bazin, 1967), mas os desenvolvimentos tecnológicos atuais permitem que uma pessoa desenvolva uma peça visual através de diferentes equipamentos. Sendo a paciência e a insistência características ideais de um jornalista de investigação (Anderson & Benjaminson, 1976), sendo o jornalismo de investigação e o jornalismo literário géneros de alta profundidade, cria-se um ambiente propício para esta convergência.

É possível concluir então que o jornalista deverá sempre ser o agente desta convergência, sendo dele a responsabilidade de cumprir o dever cívico que demanda do ofício. Assumindo essa responsabilidade, o jornalista percorre o caminho para efetivar essa convergência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos científicos:

Afonso, Joana (2002). *Os circos não existem*. Imprensa de Ciências Sociais. Instituto de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.

Anderson, David & Benjaminson, Peter (1976). *Investigative Reporting*. Bloomington e Londres: Indiana University Press.

Barroso, Eduardo Paz (2023). *A propósito da desinformação, da crise e da Ucrânia. Da guerra de argumentos à ruína das imagens*. Universidade Da Beira Interior, LabCom, Estudos Em Comunicação. <https://doi.org/10.25768/1646-4974N37V1A10>

Bazin, André (1967). *What is Cinema?* Los Angeles: University of California Press.

Carvalho, José Ricardo (2020). *A crónica como género jornalístico e o emergir do subgénero “do quotidiano”*. Comunicação Pública, vol. 15 n.º 29. Open Edition Journals.

Coelho, Pedro (2021). *A Imagem: Elemento Âncora da Reportagem*, in Coelho Pedro, Reis Ana Isabel, Bonixe, Luís, org. (2021) Manual de Reportagem REC, Covilhã. Livros LabCom. Col. Livros de Comunicação, p 163-185. [http://labcom.ubi.pt/ficheiros/202101151504-202009\\_manualreportagem\\_pcoelhoireislbonixe.pdf](http://labcom.ubi.pt/ficheiros/202101151504-202009_manualreportagem_pcoelhoireislbonixe.pdf)

Coelho, Pedro (2015). *Jornalismo e Mercado: os novos desafios colocados à formação*. Covilhã: Livros LabCom.

Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Granado, António (2021). *O Texto: Elemento Âncora da Reportagem*, in Coelho Pedro, Reis Ana Isabel, Bonixe, Luís, org. (2021) Manual de Reportagem REC, Covilhã. Livros LabCom. Col. Livros de Comunicação, p 127-145. [http://labcom.ubi.pt/ficheiros/202101151504-202009\\_manualreportagem\\_pcoelhoireislbonixe.pdf](http://labcom.ubi.pt/ficheiros/202101151504-202009_manualreportagem_pcoelhoireislbonixe.pdf)

Kovach, Bill & Rosenstiel, Tom (2010). *Blur: how to know what's true in the age of information overload*. Nova Iorque: Bloomsbury.

Kovach, Bill & Rosenstiel, Tom (2007). *The Elements of Journalism*. Nova Iorque: Three Rivers Press.

Landberg, S. Topiary (2021). *Citizenfour and the Anti-Representational Turn: Aesthetics of Failure in the Information Age*. Reclaiming Popular Documentary. Indiana University

Press.

[https://www.academia.edu/47943066/Citizenfour\\_and\\_the\\_Anti\\_Representational\\_Turn\\_Aesthetics\\_of\\_Failure\\_in\\_the\\_Information\\_Age\\_book\\_chapter](https://www.academia.edu/47943066/Citizenfour_and_the_Anti_Representational_Turn_Aesthetics_of_Failure_in_the_Information_Age_book_chapter)

Livramento, Maria Rui (2019). *Tendências do Documentário Interativo: Fronteiras entre a Ficção e a Realidade*. Universidade Nova de Lisboa.  
<https://run.unl.pt/handle/10362/87725>

Lourenço, Jaime (2023). *Jornalismo de Cinema em Portugal*. Castelo Branco: RVJ – Editores.

McNair, Brian (2010). *Journalists in Film – Heroes and Villains*. Edimburgo: Edinburgh University Press

Melo, Cristina & Gomes, Isaltina & Morais, Wilma (2001). *O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral*. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação.

Nery, Isabel (2021). *Jornalismo Literário: Aspetos Cognitivos da Receção*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa.

Carvalho, Helena Teixeira de (2019). *Cinema -> Eu: O espectador do documentário de Eduardo Coutinho*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG.

Rancière, J. (2008). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Soares, Isabel (2021). *A reportagem e o jornalismo literário*, in Coelho, Pedro, Reis, Ana Isabel, Bonixe, Luís, org. (2021) *Manual de Reportagem REC*, Covilhã. Livros LabCom. Col. Livros de Comunicação, p 57-76. [http://labcom.ubi.pt/ficheiros/202101151504-202009\\_manualreportagem\\_pcoelhoireislbonixe.pdf](http://labcom.ubi.pt/ficheiros/202101151504-202009_manualreportagem_pcoelhoireislbonixe.pdf)

Sontag, S. (2009). *Against Interpretation and other Essays*. Londres: Penguin Classics.

Artigos de jornais:

Alcambar, José. (1969, 3 de dezembro). Circo: o maior espetáculo do mundo! O problema mais grave dos artistas circenses é a educação escolar dos seus filhos. *República*.

Gageiro, Eduardo. (1971, outubro). O Circo não cabe dentro das palavras. *Século Ilustrado*.

Geraldo, Manuel & Pacheco, Rui. (1975, 1 de outubro). Na ‘Comuna Guevara’ uma aldeia de circo para oitocentos artistas. *Diário de Lisboa*.

Lopes, José David. (1978, 1 de dezembro). Do berço à pista se traça o caminho do artista de circo. *Diário de Notícias*.

Machado, Goulart. (1976, 31 de janeiro). O circo deixará de ser um mundo de escravatura. *O Diário*.

Miguel, João Dias. (1994, 16 de janeiro). O despejo dos circos. *Público*.

Redação. (1978, 8 de fevereiro) 600 artistas de circo iniciam a temporada sem qualquer subsídio. *Diário de Lisboa*.

Redação. (1979, 19 de dezembro). Artistas de circo revelam como é a vida debaixo da “lona”. *se7e*.

Redação. (2000, 30 de julho). Artistas obrigados a conviver com droga e prostituição. *Diário de Notícias*.

Redação. (1979, 22 de abril). Candidatos a Palhaço. *Diário de Notícias*.

Redação. (1989, 30 de janeiro). Circo em Portugal está em decadência. *Correio da Manhã*.

Redação. (1978, 2 de janeiro). Expulsos da Comuna “Guevara” acampam na berma das estradas. *Diário de Lisboa*.

Redação. (1979, 10 de abril). Leões em Algés. Comem burro ao almoço e aguardam início da temporada. *A Capital*.

Redação. (1975, 13 de julho). Mais um circo que morre!. *Correio da Manhã*.

Redação (1979, 8 de janeiro). O Papa e os palhaços. *O Dia*.

Redação. (1955, dezembro). Seis mil palhaços defendem as suas máscaras contra imitações. *Diário de Notícias*.

Redação (1977, 4 de novembro). Vinte e sete pontos naturais – preço da glória para domador. *O Jornal*.

Sanches, Andreia. (2000, 5 de março). Artistas e empresários pedem professores. *Público*.

Sanches, Andreia. (2000, 5 de março). Com a escola às costas. *Público*.

Outras referências:

*Comunicação de Espetáculos de Natureza Artística Anual - IGAC.* (s.d.). IGAC. <https://www.igac.gov.pt/comunicacao-de-espetaculos-de-natureza-artistica-anual>

*Ensino para a Itinerância (alunos filhos de profissionais itinerantes, não inseridos no ensino à distância) – DGE.* (20 de janeiro de 2025). Direção-Geral da Educação.

Gaumont (1984). *Cabra Marcado Para Morrer*. Brasil.

Les filmes du losange (2024). *Dahomey*. França.

Lira filmes (2023). *Rua Aurora – Refúgio de Todos os Mundos*. Brasil.

Pack, Doris (2005). *Projecto de Relatório sobre os novos desafios enfrentados pelo circo enquanto parte integrante da cultura da Europa*. Comissão da Cultura e da Educação do Parlamento Europeu.

Swimmer, J. (2004). *Exchanging the Pen for the Camera: When Journalists Make the Jump into Documentaries*. International Documentary Association. <https://www.documentary.org/feature/exchanging-pen-camera-when-journalists-make-jump-documentaries>

The Westein Company (2014). *Citizenfour*. EUA.

Viana, Magda. (1993, 26 de março). Circo dorme e aguarda melhores dias. *Público*.

## GLOSSÁRIO

Augusto – Tipo de palhaço bufão, que geralmente tem números atrapalhados e veste-se de maneira espalhafatosa e colorida.

Trupe – Expressão derivada do francês troupe (“grupo de pessoas que se movem em conjunto ou que se dedicam à mesma atividade”, dicionário Larousse) utilizada para designar a família e os artistas que trabalham para o circo em específico. A trupe do circo Mirene Cardinalli, por exemplo.

Chapiteau – Expressão derivada do francês (“tenda sob a qual um circo itinerante faz as suas apresentações”, dicionário Larousse) utilizada para designar a tenda do circo.

Clown – Tipo de palhaço comumente conhecido pelas vestes suntuosas e que se apresenta com a cara pintada de branco.

Manego(a) – Expressão utilizada para fazer referência a homens ou mulheres comuns, comumente utilizado em terceira pessoa.

Pialgata – Tipo de apresentação circense que é realizada fora da tenda do circo, geralmente em ambiente escolar.

Partenaire – Posto de um artista de apoio a outro artista principal do número, geralmente ocupado por uma mulher.

Parelha – Um conjunto de dois ou mais palhaços numa apresentação.

Patego(a) – Expressão utilizada para fazer referência a quem não nasceu e não pertence ao circo.

Percha – Estrutura metálica que alicerça o toldo do circo ou serve de base para equipamentos de luz e som.

Saltim – Pessoa que nasce no circo e pertence ao circo. Dentro das famílias de circo, pode ser utilizado com tom de desdém para referenciar artistas de qualidade baixa.

## ANEXOS

Anexo 1:

Documentário “SOB A TENDA – Pão e Circo no Portugal contemporâneo”

<https://youtu.be/Tnr16bdIFp0>

Anexo 2:

Guião do documentário “SOB A TENDA – Pão e Circo no Portugal contemporâneo”

[Roteiro\\_VF.pdf](#)

Senha de acesso: sob@tenda

Anexo 3:

Link para acesso ao Projeto de Relatório sobre os novos desafios enfrentados pelo circo enquanto parte integrante da cultura da Europa da Comissão da Cultura e da Educação do Parlamento Europeu: [10.pdf](#)

Senha de acesso: sobatenda1

Anexo 4:

Link para acesso aos dados fornecidos pela Direção-Geral de Educação sob o abrigo da lei de acesso à informação: [informação ensino itinerancia 2025.pdf](#)

Senha de acesso: sobatenda2

## Anexo 5:

### Acordo de colaboração com o Chapitô



#### Declaração de Autorização de Utilização de Imagem

Para os devidos efeitos, o **Chapitô – Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina**, com sede em Costa do Castelo, 1 – 1149-079 Lisboa, IPSS e ONGD, com número de identificação fiscal 501 395 458, endereço de e-mail [teresa.ricou@chapito.org](mailto:teresa.ricou@chapito.org), neste ato representada por **Maria Teresa Madeira Ricou**, na qualidade de Directora do Chapitô, com poderes para o ato, doravante designada por “Chapitô”, declara AUTORIZAR que **Ilana Oliveira Rodrigues**, detentora da autorização de residência permanente Q3790Q798, com validade do cartão em 12/10/2028, pessoa física registada na Autoridade Tributária de Algés sob o número de identificação fiscal 293197903, com morada na Rua Aquilino Ribeiro, 69, 1º esquerdo, 2790-029 Carnaxide, doravante designada por “Ilana Oliveira”, no âmbito do desenvolvimento do Trabalho de Projeto de conclusão do Mestrado em Jornalismo inscrita na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com o número de aluna 56476, a:

1. Utilizar toda a imagem (vídeo ou foto) de que dispõe o arquivo e acervo do Chapitô, mediante a apresentação de uma lista com as referências seleccionadas e com a contrapartida de apresentação do nome do autor, quando indicado pela equipa Audiovisual do Chapitô, e a expressão “Acervo Chapitô”
2. Utilizar a imagem de Teresa Ricou captada por Ilana Oliveira durante o tempo de permanência nas dependências do Chapitô
3. Utilizar toda a imagem de alunos e alunas da EPAOE captadas por Ilana Oliveira durante as apresentações das Provas de Aptidão Profissional

Mais declaro que:

1. Não tenho qualquer direito de intervenção na obra final desenvolvida para o efeito do trabalho de projeto de Ilana Oliveira
2. Não detenho nenhum direito de exploração sobre a obra final
3. Foi acordado entre as partes a utilização da expressão “Colaboração: Chapitô”, e o logotipo da organização será fornecida a Ilana Oliveira para efeitos de crédito e comunicação da obra sem contrapartida

Lisboa, 19/03/2025

  
Teresa Ricou

  
Ilana Oliveira

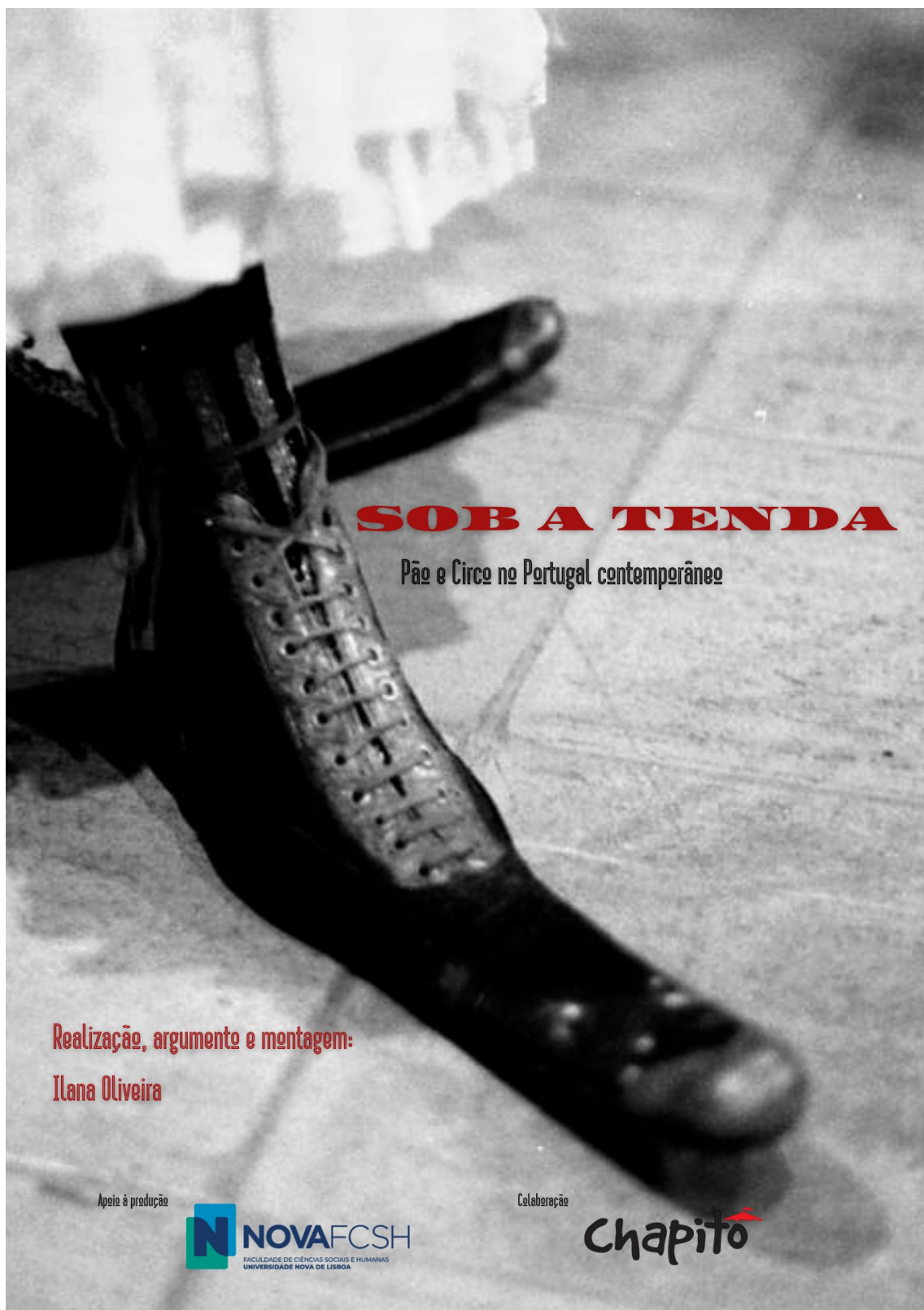
COLECTIVIDADE CULTURAL E RECREATIVA STA. CATARINA  
CONTRIBUINTE 501 395 458  
Rua Costa do Castelo, 1  
1100 LISBOA  
1.ª DIRECÇÃO

Pessoa Colectiva de Utilidade Pública  
Contribuinte nº 501 395 458

IPSS - Instituição Particular de Solidariedade Social  
ONG (D) - Organização Não Governamental para o Desenvolvimento

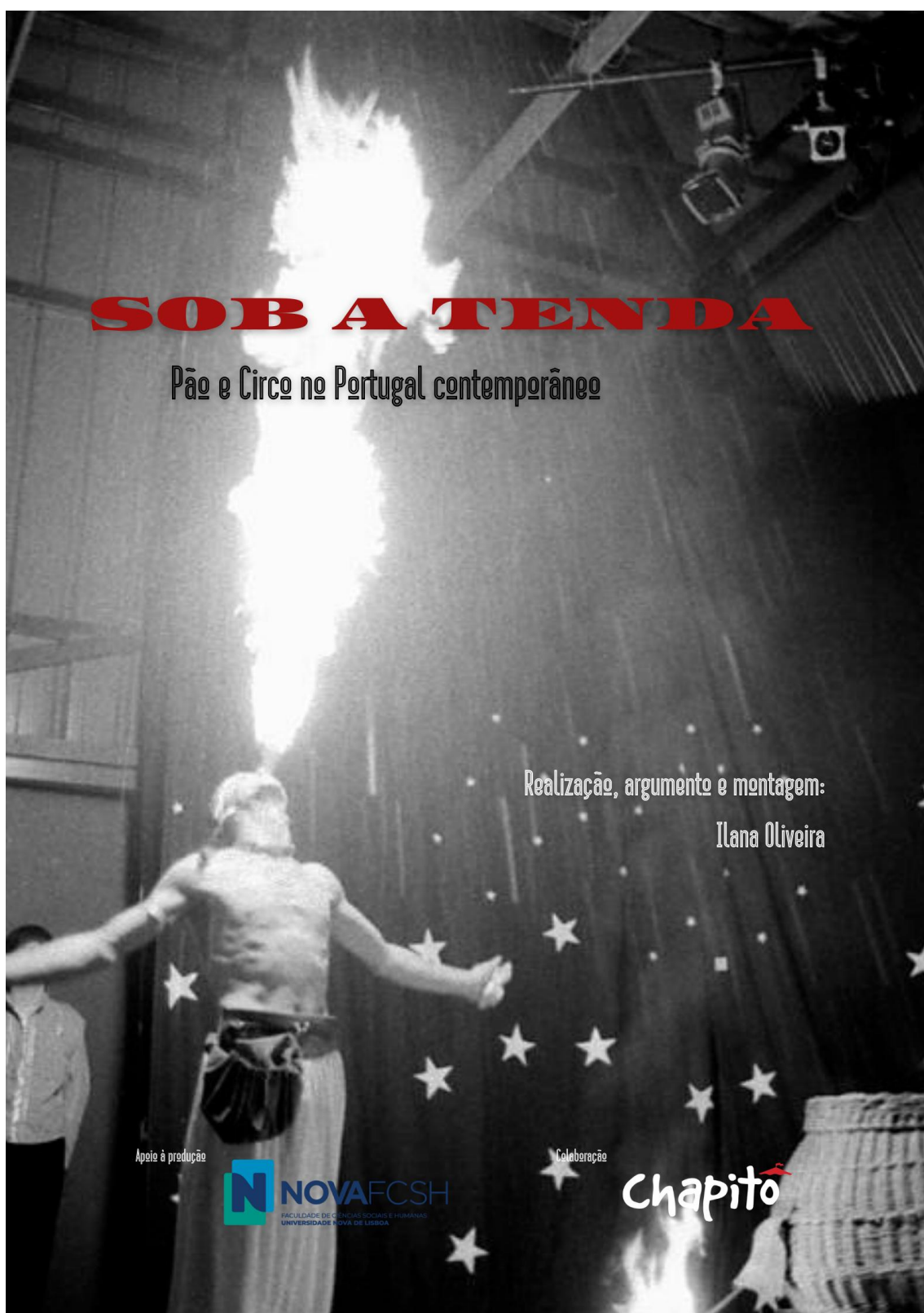
Anexo 6:

Cartaz do documentário – versão 1



Anexo 7:

Cartaz do documentário – versão 2



Anexo 8:

Cartaz do documentário – versão 3



# SOB A TENDA

Pão e Circo no Portugal contemporâneo

Realização, argumento e montagem:

Ilana Oliveira

Apoio à produção

**N** NOVA FCSH  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Colaboração

**Chapito**