



PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM MATO GROSSO DO SUL: FILME *COMITIVA ESPERANÇA* COMPLETA 31 ANOS¹

Débora Alves Pereira CABRITA² – mestranda Programa de Pós-Graduação Mestrado em Comunicação pela Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Hélio Augusto Godoy de SOUZA³ – Prof. Dr. Programa de Pós-Graduação Mestrado em Comunicação da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

RESUMO

Para discorrer sobre a produção audiovisual em Mato Grosso do Sul este artigo pretende analisar o filme *Comitiva Esperança – uma viagem ao interior do pantanal*, lançado em 1985 originalmente com 45 minutos, sendo um dos quatro filmes selecionados e apresentados na 14ª Semana Nacional de Museus em Campo Grande/MS, no período de 16 de maio a 20 de maio de 2016 no Museu da Imagem e Som (MIS) na Capital. A semana teve como tema “Museus e Paisagens Culturais”, motivo pelo qual foram selecionados filmes com a temática Pantanal. O primeiro filme exibido foi *Escola das Águas – o desafio Pantaneiro* (2014), de Juliana Vicente, seguido de *Terra das Águas* (2006), de Rosiney Bigatão, na quarta-feira 18, (dia nacional do Museu) foi exibido o documentário *Comitiva Esperança* (1985), de Wagner Carvalho, e na sexta-feira, fechando a mostra, *Planuras* (2014), de Maurício Copetti. Este artigo pretende apresentar os passos utilizados para a produção do filme documentário *Comitiva Esperança*, tomando como base a palestra do cantor e compositor Paulo Simões, que ao final da exibição explicou ao público como foram os processos de pré-produção, produção, montagem e distribuição do filme. Paulo Simões, junto com cantor e compositor Almir Sater e o maestro e violinista Zé Gomes (falecido em 2009) participaram das filmagens durante uma viagem de 90 dias no Pantanal de Mato Grosso do Sul.

Palavras Chave: Produção audiovisual; Documentário; Comitiva Esperança.

¹ GT História da Mídia Audiovisual e Visual

² Jornalista, mestre em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional pela Uniderp em 2008; autora do livro *Viagem a bordo das Comitivas Pantaneiras*.

³ PhD em Comunicação e Semiótica, Pesquisador, professor universitário na área de cinema, vídeo e fotografia na UFMS. Atualmente pesquisando e produzindo documentários com fotografias e filmes 3D.



INTRODUÇÃO

A linguagem audiovisual no documentário foi usada no filme *Comitiva Esperança* (1985) para apresentar a realidade social do universo rural típico da região do Pantanal que utiliza os serviços das comitivas pantaneiras para o transporte do gado de uma fazenda, ou região, à outra. Importante destacar o papel do documentário como ferramenta audiovisual que apresenta o modo de pensar e agir de um determinado povo, de um lugar e leva as pessoas refletirem sobre o assunto, enquanto que a ficção tem como principal papel o entretenimento. De acordo com Bill Nichols (2012, p. 20), a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade dele nos transmitir uma impressão de autenticidade. “Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos.” (NICHOLS, 2012, p. 27).

A criação e fabricação de câmeras mais leves e ágeis, proporcionada pela inovação tecnológica, e com a gravação do som direto, sincronizado, causou nas décadas de 50 e 60 uma verdadeira revolução na forma de se produzir os documentários, (RAMOS, 2013, p. 269). O gravador Nagra, desenvolvido pelo polonês Stephan Kudelski em 1951 e aprimorado anos depois, é considerado o primeiro aparelho portátil que possibilitava a gravação de som sincronizado com imagens cinematográficas em tomadas externas. Fernão Pessoa Ramos (2004) explica que o aparelho foi introduzido no Brasil pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, que veio ao país em 1962 para ministrar um seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty. “É por meio de Sucksdorff que toda a geração do Cinema Novo tem contato com o fazer cinema e principalmente com as novas técnicas do “direto””. (RAMOS, 2004, p. 86).

Ramos (2013, p. 279 e 280) utiliza o conceito “direto” para designar o documentário novo brasileiro, tanto na vertente intervencionista (própria do *cinéma vérité*) quanto de recuo do cinema direto americano.



A expressão *cinema direto* parece mais adequada para representar o conjunto das tendências do novo cinema no contexto de sua emergência histórica e nas raízes que deixa na produção documentária. O termo *direto* permite uma elaboração conceitual mais densa, sem que tenhamos de nos debater a toda hora com conotações implícitas na palavra *verdade*. Também a sintaxe do português é mais amigável à utilização da palavra “direto”, trazendo uma gama ampla de construções terminológicas. (RAMOS, 2013, p. 280).

O Cinema Direto Americano (*Direct Cinema*) é um estilo de produção que teve origem nos anos de 1960 nos Estados Unidos, definido também com “a mosca na parede”, ou seja, “não estou interferindo no mundo ao representá-lo” (RAMOS, 2013, p. 269). O filme norte-americano “Primary” (1960), produzido por Robert Drew, foi considerado o precursor de uma série de produções que capturavam o que viam diretamente por meio da câmera, sem encenação e sem a interferência da equipe de produção, por isso o nome “cinema direto”. (LUCENA, 2012, p. 26). O filme apresenta a disputa eleitoral de dois candidatos à presidência dos Estados Unidos, os senadores Robert Kennedy e Hubert Humphrey. As filmagens acontecem no Estado de Wisconsin (EUA).

Mas não é apenas o cinema direto que busca registrar por meio do documentário o cotidiano, os rituais e as relações sociais de diferentes grupos. O Cinema Verdade francês (*Cinéma Vérité*) de Jean Rouch e Edgar Morin utiliza um estilo participativo baseado em entrevistas e depoimentos. Os filmes etnográficos, a partir da observação participante, buscam descrever e observar as sociedades. Patrícia Monte-Mór (2004, p. 99) revela que a antropologia, a partir da década de 1950, incorporou ao arsenal de trabalho e observação os equipamentos de fotografia e cinema, em busca do registro do “real”.

O filme *Rondônia* (1912) de Edgar Roquette-Pinto é considerado um dos pioneiros na história do filme etnográfico brasileiro. “São imagens do “exótico”, em gestos e comportamentos, que retratam o outro, imagens que podem viajar no espaço e no tempo para posterior pesquisa e divulgação”. (MONTE-MÓR, 2004, p. 99). O filme



Rondônia está disponível para consulta no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Muitos outros filmes etnográficos foram produzidos no Brasil, apenas para exemplificar “*Os Sertões de Mato Grosso*” (1912) e “*Rituais e festas Bororo*” (1917) foram gravados pelo major Luiz Thomas Reis, fotógrafo e cinegrafista que colaborou com a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas comanda pelo Marechal Cândido Rondon.

Fernando de Tacca (2004) realiza uma vasta pesquisa sobre os filmes documentários feitos durante a Expedição Rondon, em especial os que foram produzidos pelo major Reis. O filme *Rituais e festas Bororo* (1917) aborda o cotidiano da etnia e o ritual funerário típico desta cultura. Tacca (2004, p. 328), destaca que *Rituais e festas Bororo* recebeu devido reconhecimento como filme etnográfico ao ser apresentado em 1992 na mostra Premier Contact, Premier Regard na França. Já o filme *Nanook, o esquimó* (1922) de Robert Flaherty é considerado um dos primeiros filmes de longa metragem não ficcional. “Em 1926 o termo *documentary* foi usado pela primeira vez pela primeira vez pelo produtor e documentarista inglês John Grierson, numa crítica escrita para o jornal New York Sun sobre este e outros filmes de Fhaerty”. (LUCENA, 2012, p. 10).

DEPOIS DE 31 ANOS *COMITIVA ESPERANÇA* VOLTA A SER EXIBIDO

O filme *Comitiva Esperança*, objeto deste estudo, mescla as técnicas do cinema direto norte-americano, do cinema verdade e ainda possui característica dos filmes etnográficos. Depois de 31 anos do lançamento ele voltou a ser exibido ao público em Campo Grande/MS na 14ª Semana Nacional do Museu no auditório do Museu da Imagem e Som (MIS), em maio de 2016. Paulo Simões, um dos produtores do filme, foi convidado a ministrar palestra sobre o processo de produção do filme para uma plateia composta por convidados, artistas regionais, jornalistas e estudantes do 3º ano do Ensino Médio da Escola Estadual Padre José Scampini do bairro Coophavila em Campo Grande.



Uma descrição geral do filme pode ser feita da seguinte forma: imagens típicas da vida do homem pantaneiro que lida com o principal produto econômico da região (a pecuária) são alternadas com momentos de “cantoria”, geralmente em imagens noturnas; algumas entrevistas preenchem o intervalo entre os momentos da “lida” e as “cantorias”. Destacam-se alguns planos-sequência, com estabilização de câmera, que proporcionam grande imersão do espectador em algumas atividades cotidianas, como é o caso da alimentação das galinhas no terreiro; em outros momentos destacam-se planos de detalhe apresentando objetos, animais, ou atividades características do ambiente pantaneiro, como é o caso da longa panorâmica que apresenta detalhes do carro de bois, desde a parrelha até a junta do eixo de roda. A estrutura narrativa não se apresenta de forma bem articulada, parecendo um caleidoscópio, ou uma colagem de eventos que se sucedem no tempo sem uma informação mais objetiva a respeito do espaço ou dos deslocamentos que se apresentam. Não se deixa claro de onde a comitiva vem e para onde vai, de modo que a justaposição dos eventos se sobrepõe ao desenvolvimento de alguma história.

Mais do que participar das gravações, a iniciativa do filme *Comitiva Esperança* partiu dos amigos Paulo Simões e Almir Sater depois de uma viagem a passeio ao Pantanal da Nhecolândia, no início dos anos 80. Simões explica que eles estavam à procura de um cenário para a produção da capa de um dos discos, quando foram convidados a passar uns dias no Pantanal. Depois de passear de carro pelo Pantanal, o dono da fazenda Santo Antônio propôs um desafio para os jovens músicos em tom de crítica: “você andam por aí de carro e acham que conhecem o Pantanal e não conhecem nada.” Foi quando Paulo Simões questionou qual seria a melhor alternativa para conhecer, fotografar e conversar com as pessoas no Pantanal. De pronto o fazendeiro respondeu que eles deveriam viajar a cavalo, de carro de boi, de burro, para ter noção da visão do homem pantaneiro. “Vocês deveriam mesmo era pegar uma comitiva para viajar”, completou o produtor. Simões conta que esta foi a palavra mágica “**comitiva**”.



“Confesso a vocês que eu não tinha muita ideia do que seria uma comitiva, até que o Almir perguntou: o senhor tem burro pra emprestar?”, relembra o músico.

A semente, de um projeto audiovisual ousado para época, foi lançada nesta conversa informal, ideia que os músicos tiveram que amadurecer e batalhar durante três anos em busca de recursos e parceiros para então dar início a empreitada. Como destaca o autor Lucena (2012), a produção de um filme documentário é cara e requer planejamento. A produção de um roteiro bem estruturado, com argumentos capazes de convencer os investidores é primeiro passo. “O roteiro é um discurso verbal, escrito de forma que permita a pré-visualização do filme por parte do diretor, dos técnicos e dos possíveis financiadores”. (LUCENA, 2012, p. 39). Mas no início, tudo que os amigos músicos tinham era uma ideia na cabeça e a vontade de registrar o modo de vida do homem pantaneiro. Muitos empresários ofereceram ajuda, mas não o suficiente para acompanhar a viagem do início ao fim.

Foi quando a professora e escritora Aline Figueiredo Espíndola soube da proposta e se ofereceu para formatar e transformar a ideia em projeto. Depois que o projeto foi datilografado, saiu do campo das ideias e se materializou, os músicos conseguiram o apoio financeiro da Fundação Nacional de Artes (Funarte). O dinheiro foi usado para pagar o aluguel de dois meses da comitiva. “Para os produtores rurais que possuem fazendas no Pantanal, a comitiva é a opção mais econômica para realizar o transporte de animais bovinos a longas distâncias”. (CABRITA, 2014, p. 45).

Os peões que trabalham nas comitivas são prestadores de serviço. O dono da comitiva é quem possui os equipamentos de viagem, as montarias (mulas e burros), além de ser o responsável pela contratação verbal dos peões. Por isso os músicos tiveram que contratar os serviços de uma comitiva para a viagem. E exigiram que nela tivesse um carro de boi⁴. Aproveito para explicar porque os músicos fizeram questão da presença de um carro de boi. Segundo Lúcia Garcia (2009), o carro de boi foi

⁴ Veículo rural usado no transporte de carga e pessoas.



introduzido no Brasil durante a colonização portuguesa e foi usado nas áreas rurais durante quase três séculos. O carro de boi é composto por duas grandes rodas de madeira, uma prancha, grades laterais sendo puxado por juntas de bois que seguem em duplas emparelhadas.

A imagem do carro de boi ou carro de bois como também era conhecido, está tão ligada à história do nosso país, que o cineasta Humberto Mauro, produziu o filme *Carro de bois*⁵, em duas épocas distintas em 1955 enquanto trabalhava no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e 10 anos depois de deixar o Instituto. O filme *Carro de bois*, de 1974, narrado por Hugo Carvana, tem 9'25" e mistura poesia com informações da estrutura física do carro em seguida mais poesia. “[...] A princípio ele foi uma espécie de rei em toda a vastidão de campos e serras do Brasil. [...] Seu canto inconfundível sugere um hino, cantando glórias e triunfos”. Já a composição do carro recebe um rico detalhamento. “[...]Suas partes principais são a mesa e o rodeiro, as *chedas* (pranchas laterais que comprimem a mesa - de Óleo Vermelho ou Sucupira) recebem fueiros que suportam as esteiras e as cargas [...]”.

Depois de enaltecer as qualidades do carro de bois, Humberto Mauro utiliza o recurso da trilha mais lenta e triste para aos 6'49" descrever o declínio do que no início do filme definiu como “máquina do progresso”. Para Sheila Schwarzman (2004, p. 296) são imagens do próprio cineasta que persiste e documenta o fim do seu ciclo e trabalho.

“A cabo de longos anos de trabalho, depois de conhecer muito carreiro e muita boiada, de vencer ásperas estradas, brejos e perigosos lamaçais, o carro um dia parece que cansa. Mais do que a recuperação, tecnicamente desaconselhável, uma doença de desencanto o atira para fora da estrada, para fora da vida...morre...” (HUMBERTO MAURO, 1974, filme *Carro de bois*).

⁵ *Carro de bois* foi o tema de um documentário produzido por Humberto Mauro em 1974, dada a importância desse meio de transporte para a cultura do homem do campo no Brasil (“*Carro de Bois*”-1974). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iEzQbA2oFgU>. Acesso em 30/05/2016.



Por conta de todo o romantismo que envolve o carro de boi, ficou definido que na viagem haveria o veículo, mesmo sabendo que ele não fazia mais parte do dia-a-dia das comitivas. “Descobrimos que na década de 80 os carros de bois não eram mais utilizados nas comitivas. Até por que os animais (bovinos) precisam ser treinados para trabalhar em duplas”, explica o compositor. E enquanto Paulo Simões e Almir Sater pesquisavam sobre o material necessário para a filmagem, encontraram a produtora que aceitou fazer o trabalho a Tatu Filmes de São Paulo. O diretor Wagner Carvalho aceitou produzir e dirigir o filme, mas em contrapartida solicitou a aquisição dos negativos das filmagens. A parte mais cara do projeto foi viabilizada com o apoio do governador do Estado de Mato Grosso do Sul, na época, Wilson Barbosa Martins que aceitou financiar a compra dos rolos de película tendo como condição uma cópia da produção (para compor o acervo do Estado) e o direito de reprodução gratuita da obra em MS. O valor financiado foi suficiente para a compra dos rolos de filmes. O prefeito de Campo Grande, na época, Lúdio Coelho, pagou a viagem de barco pelo Rio Paraguai durante 30 dias.

As filmagens aconteceram entre os meses de novembro de 1983 e fevereiro de 1984. Neste período a equipe; formada pelos três músicos: Almir Sater, Paulo Simões e Zé Gomes; o câmera e fotógrafo Aloysio Raulino, o técnico de som Artur Bandeira e o diretor Wagner Carvalho; percorreu as regiões pantaneiras conhecidas como Paiaguás, Nhecolândia, Piquiri, São Lorengo e Abobral junto com a comitiva formada por peões, cavalos, muares e um carro de boi.

No decorrer do trajeto, Simões explica que eram gravadas pequenas cenas de um minuto para economizar filme. Em contra partida foram tiradas dezenas de fotos, porque a empresa que vendeu os negativos forneceu, como brinde, filmes fotográficos. Cerca de vinte dias depois do início das gravações, a equipe conseguiu uma carona num avião para enviar as primeiras latas gravadas no Pantanal. “Elas saíram do Pantanal, foram para Campo Grande, depois para São Paulo onde, no laboratório, os filmes foram revelados. A Tatu filmes entrou em contato com Campo Grande que passou um rádio



para a fazenda, onde nós ainda iríamos passar, para dizer que a gravação estava OK e que poderíamos continuar”, conta Paulo Simões.

Mas esta não foi a única dificuldade de filmagens. Muitas tomadas foram feitas à noite numa região que não contava com luz elétrica. Foi preciso recorrer aos lampiões de querosene para fazer a iluminação dos *set's*. “Num trecho da viagem, quando íamos gravar com o trovador André “Preto”, a câmera começou a derramar óleo e novamente o processo de enviar para Campo Grande, de Campo Grande para São Paulo para que fosse feito o conserto.” Simões explica as dificuldades inerentes de uma filmagem no meio rural com a seguinte constatação: “foi a coisa mais louca que a gente fez na época, se parar para pensar na estrutura que tínhamos, hoje talvez não faríamos”, dividiu com os espectadores.

O filme *Comitiva Esperança – uma viagem ao interior do pantanal* inicia mostrando um barco hotel (Botel 7101) no Rio Paraguai onde estão os músicos Almir Sater, Zé Gomes e Paulo Simões tocando e cantando a música “Sonhos Guaranis” (autoria de: Almir Sater e Paulo Simões), cinco minutos depois, com o recurso do “*fade in*”⁶ os músicos aparecem na fazenda à noite numa roda de viola; mas o que chama atenção nesta cena é a presença do violino tocado pelo maestro Zé Gomes. Provavelmente a primeira vez que moradores rurais assistem e ouvem, ao vivo, o som de um violino. O maestro foi convidado para compor a equipe dias antes de começar a viagem.

Ao assistir ao filme é possível identificar subtemas. Primeiro a vida dos ribeirinhos que vivem às margens do Rio Paraguai; as reuniões festivas nas fazendas no período da noite e na hora do almoço onde os músicos tocam para os moradores da propriedade e das fazendas vizinhas; trechos da comitiva junto com o carro de boi viajando pelo Pantanal; a atividade rural predominante no Pantanal que é a bovinocultura e por fim as corridas de cavalo, que reunia dezenas de pessoas.

⁶ Surgir de uma imagem a partir de uma tela escura



REALIDADE E INTERPRETAÇÃO

Ao longo do filme são apresentadas falas dos moradores e trabalhadores rurais, com ênfase nas lendas e casos, como a de uma onça laçada por um peão e os repentes do trovador André “*Preto*”, com pitadas de bom humor. Mas sem dúvida a doma de um cavalo é a cena mais forte do filme. Um peão, tido como valente, desafia o animal, encilha, monta e mesmo com o animal pulando e corcoveando o peão não cai. Nas versões menores do filme, os produtores retiraram a parte que os peões abatem um boi para carnear e fazer o churrasco.

Paulo Simões acredita que por conta das imagens dos animais, primeiro da doma e depois do abate o filme não teve uma repercussão positiva em outros países. “Fora do Brasil os gringos adoram o Pantanal, mas não entendem muito o trato com os animais. Eles comem churrasco, mas não querem ver de onde vem à carne”, analisa. O filme chegou a ser usado em campanha política, por conta de o filme fazer parte do acervo do Estado, e foi exibido duas vezes na íntegra num domingo no horário político em pleno feriado de finados.

No Brasil, desde a década de 1920, os produtores de cinema buscam reconhecimento e aspiram por lucro em suas atividades. Tarefa nada fácil ainda nos dias de hoje, levando em consideração que as salas de exibição, em sua maioria, abrem espaço para a produção norte-americana - sinônimo de bilheteria garantida.

O tema do Dirigismo Cultural apresentado por Godoy-de-Souza (2016), referente a programas de incentivo à produção audiovisual no Brasil da atualidade, também aconteceu em outras épocas. Para censurar o cinema nacional, controlar o conteúdo das mensagens dos filmes que mostravam os povos indígenas que viviam em regiões remotas do país, o Governo Federal publicou, em 1932, o decreto 21.240 e como estratégia usou como desculpa o incentivo de produção e exibição de filmes



educativos. Schvarzman (2004, p. 265) explica que cineastas, intelectuais e educadores foram favoráveis a medida. “Produtores como Adhemar Gonzaga acreditavam que muitos desses filmes que mostravam índios ou o interior primitivo “denegriam” a verdadeira imagem do Brasil, que seria moderna, desenvolvida e urbana”. (SCHVARZMAN, 2004, p. 267). Neste período nasce o cinema educativo nacional, por falta de recursos para outras produções os cineastas acabaram seguindo as especificações exigidas.

Desde o seu surgimento no Brasil, o cinema chamou a atenção de intelectuais, políticos, religiosos, militares, médicos e educadores. Podemos arrolar um sem-número de opiniões cuja tônica é, por um lado, o fascínio absoluto por este instrumento moderno, capaz de ver e aproximar o desconhecido, ensinando qualquer coisa sem que se perceba, para o bem ou para o mal e, por outro lado, justamente por essa possibilidade desavisada, mostrando o que não se espera que mostre, gerando daí temores profundos de ordem moral, sobretudo em relação às crianças. (SCHVARZMAN, 2004, p. 264 e 265).

A proposta apresentada no título *Comitiva Esperança – uma viagem ao interior do Pantanal*, não se consolida por inteiro. As festas nas fazendas se repetem seis vezes, enquanto que as imagens do percurso da viagem da comitiva são poucas. A questão da economia de material sensível (película cinematográfica) aparentemente serviu para se justificar o uso da película nos depoimentos dos “pantaneiros” que ocuparam uma boa parte do filme, em detrimento de filmagens mais detalhadas do percurso da comitiva. A tradição do documentário brasileiro em “dar voz” aos trabalhadores do campo e das cidades, possivelmente estabeleceu uma prioridade para a utilização do material sensível, uma vez que as entrevistas são longas para os padrões observados mesmo em documentários brasileiros. Destaque deve ser dado ao depoimento do trovador André “Preto”, no final do filme, que corrobora que seus problemas são advindos das eternas diferenças entre ricos e pobres, tão comuns às posições ideológicas do documentarismo brasileiro que se pautou desde a década de 70 pelo conceito de “luta de classes”. A concluir daí que ao priorizarem-se os depoimentos, optou-se por não descrever



cinematograficamente o próprio ambiente e a trajetória da comitiva. O filme começa no rio e termina com um arrasta pé. Embora os três músicos (Almir Sater, Paulo Simões e Zé Gomes) sejam os produtores/personagens praticamente não falam e não intervêm, apenas cantam e tocam. Dessa forma é construída uma visão de Pantanal repleta de informações vindas basicamente de trabalhadores, sem muita instrução, plenos em descrever suas vidas, mas incapazes de descrever o grande cenário ambiental e econômico que existe no Pantanal.

Simões lembra que por conta da falta de recursos e para economizar filme o diretor tinha uma técnica definida por ele como “macete”. “Gravava um minuto e já mandava cortar. Pra não ficar chato, sem graça para com as pessoas que tinham preparado a recepção e o churrasco, a gente continuava tocando. E diretor gritava para a equipe “chapa 13”. A expressão significava que o câmera deveria desligar o equipamento e apenas fingir que estava filmando. E assim muito boi morreu por conta do “chapa 13””, relembra com humor.

A música “*Comitiva Esperança*” (de Almir Sater e Paulo Simões) começou a ser desenhada no período que antecedeu a viagem fruto das expectativas dos músicos enquanto pensavam sobre o projeto e sobre o pantanal. “Foi um processo natural, de sonhar acordado com uma coisa que a gente não tinha certeza se tinha a ver com a viagem. Não programamos fazer a música, a intenção da viagem não era a composição e sim o registro dos modos de vida”, esclareceu Paulo Simões. Tanto que ela foi sendo finalizada no percurso e concluída depois da viagem.

O documentário original de 45 minutos foi reeditado, por isso tem versões menores, a que estava em cartaz na 14ª Semana Nacional dos Museus tem 38 minutos de duração. Uma das versões publicadas no Youtube pelo cantor e compositor Paulo Simões tem 33’28”, e nesta publicação consta a seguinte ficha técnica: argumento – Wagner Carvalho; câmera – Aloysio Raulino; produção executiva – Wagner Carvalho; edição de som Walter Rogério; adaptação - Paulo Simões; direção - Wagner Carvalho;



roteiro – Wagner Carvalho; fotografia – Aloysio Raulino; montagem – Walter Rogério; Música original – Almir Sater, Paulo Simões e Zé Gomes; som direto – Arthur Bandeira e produção – Almir Sater, Filme Brasil Ltda e Wagner Carvalho.

REFERÊNCIAS:

CABRITA, D. A. P. *Viagem a bordo das Comitivas Pantaneiras*. Campo Grande: Life, 2014. 192 p.

GASPAR, L. Carro de boi. *Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco. Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em: 26 de maio de 2016.

GODOY-SOUZA, H. A. Comunicação ação governamental pró-audiovisual: teoria e prática do dirigismo cultural. *Palestra II Jornada Internacional GEMINIS*, São Carlos, SP: Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, 2016.

LUCENA, L.C. *Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção*. 2. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2012. 128 p.

MONTE-MÓR, P. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 97-116.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 270 p.

RAMOS, F. P. *Mas afinal...O que é mesmo documentário?* 2. ed. São Paulo: Senac, 2013. 447 p.

_____. F.P. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-96.

SCHVARZMAN, S. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 261-296.

SIMÕES, P. Comitiva Esperança: *Palestra 14ª Semana Nacional de Museus*, no Museu da Imagem e Som. Campo Grande, MS, maio de 2016.



TACCA, F. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 313-370.