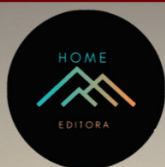


LINGUAGEM AUDIOVISUAL DO DOCUMENTÁRIO:

O TRABALHO DAS COMITIVAS
PANTANEIRAS A PARTIR DA EXPERIÊNCIA
DE UMA PEOA



DÉBORA ALVES PEREIRA
CABRITA

Débora Alves Pereira Cabrita

**LINGUAGEM AUDIOVISUAL DO
DOCUMENTÁRIO**
**O trabalho das Comitivas Pantaneiras
a partir da experiência de uma peoa**

1ª Edição

Belém-PA
Home Editora
2023

© 2023 Edição brasileira
by Home Editora

© 2023 Texto
by Autora

Todos os direitos reservados

Home Editora

CNPJ: 39.242.488/0002-80

www.homeeditora.com

contato@homeeditora.com

9198473-5110

Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque Verde, Belém - PA, 66635-110

Editor-Chefe

Prof. Dr. Ednilson Ramalho

Diagramação e capa

Autora

Revisão de texto

Autora

Bibliotecária

Janaina Karina Alves Trigo Ramos

Produtor editorial

Laiane Borges

Catálogo na publicação

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

C117L

Cabrita, Débora Alves Pereira

Linguagem audiovisual do documentário: o trabalho das Comitivas Pantaneiras a partir da experiência de uma peoa / Débora Alves Pereira Cabrita. – Belém: Home, 2023.

Livro em PDF

ISBN: 978-65-85712-08-8

DOI: 10.46898/home.3db7df50-1318-4a47-af77-80d47204a624

1. Linguagem audiovisual. I. Cabrita, Débora Alves Pereira. II. Título.

CDD 791.43

Índice para catálogo sistemático

I. Linguagem audiovisual



Todo o conteúdo apresentado neste livro é de responsabilidade do(s) autor(es).
Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-SemDerivações 4.0 Internacional.

Conselho Editorial

Prof. Dr. Ednilson Sergio Ramalho de Souza - UFOPA
(Editor-Chefe)

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof. Dr. Aldrin Vianna de Santana-UNIFAP

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof^a. Dra. Renata Cristina Lopes Andrade-FURG

Prof. Dr. Clézio dos Santos-UFRRJ

Prof. Dr. Rodrigo Luiz Fabri-UFJF

Prof. Dr. Manoel dos Santos Costa-IEMA

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof. Dr. José Moraes Souto Filho-FIS

Prof. Dr. Deivid Alex dos Santos-UEL

Prof^a. Dra. Maria de Fatima Vilhena da Silva-UFPA

Profa. Dra. Dayse Marinho Martins-IEMA

Prof. Dr. Daniel Tarciso Martins Pereira-UFAM

Prof^a. Dra. Elane da Silva Barbosa-UERN

“Acreditamos que um mundo melhor se faz com a difusão do conhecimento científico”.

Equipe Home Editora

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 DOCUMENTÁRIO: BREVE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA 15

- 1.1 Realismo no Documentário 22
- 1.2 Gênero Documentário 27
- 1.3 Linguagem Audiovisual do Documentário 36
- 1.4 Categorias do Documentário 42
- 1.5 Gênero feminino no cinema 48

2 A CONSTRUÇÃO DO SIGNO DOCUMENTÁRIO 57

- 2.1 Signos da Comitiva Pantaneira 58
- 2.2 A Comitiva como Signo: do Objeto ao Interpretante 61
- 2.3 Signos Complexos: sinopse e argumentos 65
- 2.4 Sinopse: signo simplificado 69
- 2.5 Argumento e adaptação: signos complexos 69
 - 2.5.1 *Ocupação Bovina no Pantanal* 71
 - 2.5.2 *Formação da comitiva* 79
 - 2.5.3 *Viagem com a Boiada* 83
 - 2.5.4 *Berrante* 85
- 2.6 Signo principal: Biografia da Personagem Mirele Geller 87

3 ESTRUTURA NARRATIVA E ROTEIRO: APROXIMAÇÃO AO SIGNO AUDIOVISUAL 95

- 3.1 Elementos que compõem o roteiro 98
- 3.2 Escaleta 104
- 3.3 Roteiro, Mirele Geller: peoa 109

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	139
ANEXO A – MÚSICA ARREBOL	147
ANEXO B – MÚSICA PEOA	148
SOBRE A AUTORA	151

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Corrida de Cavalos.....	20
Figura 2 - Charles Joachim Lefevre Galopando.....	20
Figura 3 - <i>The Horse in Motion</i>	21
Figura 4 - Acesso Humano à Realidade.....	22
Figura 5 - Cartaz da primeira projeção pública e paga em 1895.....	26
Figura 6 - Elementos que compõem a Linguagem Audiovisual.....	39
Figura 7 - Estrutura Narrativa.....	42
Figura 8 - Logomarca do aplicativo Alice: Mulheres no Cinema.....	54
Figura 9 - A história em quadrinhos que deu origem ao teste.....	55
Figura 10 - Hipoícone.....	62
Figura 11 - Índice: rastro do gado depois de beber água no Rio.....	63
Figura 12 - Comitiva Nova Esperança em viagem no Pantanal.....	63
Figura 13 - Peões se preparam para iniciar viagem.....	63
Figura 14 - Entre vaqueiros, o médico e escritor Guimarães Rosa, no pouso da comitiva.....	68
Figura 15 - Esquema apresenta formação da Comitiva Pantaneira.....	81
Figura 16 - Diagrama apresenta o assunto do filme, as ações e a personagem.....	96
Figura 17 - Diagrama da proposta de roteiro Mirele Geller: peoa.....	96
Figura 18 - Estrutura dramática de um filme.....	100
Quadro 1 - Tradução da história em quadrinhos de Alison Bechdel.....	55
Quadro 2 - Sinopse do documentário Mirele Geller: peoa.....	69
Quadro 3 - Modelo de tratamento com os principais tópicos do documentário feito nos moldes do Cinema Direto Americano.....	97

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Pesquisa por tipo de obra com emissão de CPB's nos anos de 2015 e 2016	51
Tabela 2 - Percentuais de Gênero em obras com emissão de CPBs em 2015 e 2016.....	52
Tabela 3 – Influência da prod. Exec. Femin. na equipe técnica	53
Tabela 4 - Influência da prod. Exec. Masc. na equipe técnica	53
Tabela 5 – Prod. Exec. mista na equipe técnica.....	53

PREFÁCIO

O estudo da linguagem audiovisual do documentário, usado aqui para retratar as comitivas, se justifica pela importância da atividade econômica desenvolvida pelos peões de comitivas no Pantanal. Uma realidade particular, tipicamente rural e que pode ser explicada pela dificuldade de acesso às fazendas e à escassez de estradas, tornando o trabalho imprescindível para a condução do gado de uma região para outra. Diferente do jornalismo, a estrutura narrativa do documentário exige uma lógica de início, meio e fim, sem a interlocução de um apresentador. Essa linguagem foi aplicada na elaboração de um roteiro de documentário sobre o trabalho das Comitivas Pantaneiras em Mato Grosso do Sul, tendo como destaque a história da peoa Mirele Geller, de 33 anos, que desde os 14 anos trabalha como peoa profissional. O filme documentário expõe e desenvolve o tema, mantém o público interessado no assunto, mostra os conflitos e as contradições do tema até chegar a uma resolução. Os estilos de documentário conhecidos como Cinema Direto Norte-Americano e o Cinema Verdade Francês, da década de 1960, marcaram o surgimento de documentários mais imersivos para os espectadores, e foram usados para a construção do roteiro do documentário *Mirele Geller: Peoa*. O Cinema Direto americano registra os acontecimentos sem interferir no curso dos fatos, e o Cinema Verdade francês permite a intervenção do diretor, por meio de entrevistas e coleta de depoimentos. Embora os dois tipos de documentários apresentem características próprias e técnicas de abordagem diferentes, podemos afirmar que eles são complementares. O documentário, signo da realidade, costuma ser produzido através de um processo de investigação do mundo real, e não se confunde com os signos criados por cineastas e roteiristas do cinema ficcional. A elaboração deste trabalho começou a partir da experiência fenomenológica, observando e contemplando o trabalho das comitivas, seguido de estudo exploratório e de pesquisa de campo realizados de 2006 a 2008 e retomados de 2015 a 2018. O processo de produção audiovisual do documentário passa pelas etapas de pesquisa, argumento, sinopse, roteiro, gravações, montagem, finalização e distribuição. Nesta pesquisa seguimos o processo até a elaboração do roteiro. Esta pesquisa pretende discutir a importância da linguagem audiovisual do documentário na disseminação do conhecimento.

INTRODUÇÃO

O cinema conquistou o público europeu já nas primeiras exposições públicas dos filmes dos irmãos Lumière, no final do século XIX. No Brasil não foi diferente. As pessoas lotavam as salas de exposições para contemplar os filmes americanos e para acompanhar as notícias e os filmes de curta metragem nos Cineclubes e Cinejornais. Com a consolidação da televisão, na década de 1950 nos Estados Unidos, e em 1970 no Brasil (com o significativo aumento de domicílios com televisores), o público migra das salas de cinema para acompanhar a programação da televisão. A TV, que ganha lugar privilegiado na sala de estar não substitui o cinema, apenas absorve uma parcela significativa de seu público.

Embora cada meio de comunicação tenha sua própria fórmula e técnica de produção, Antonio Costa (1987) afirma que atualmente as novas gerações de cinéfilos se formam mais pela televisão do que pela frequência às salas de cinema. O lado positivo está ligado ao fato de que, atualmente, se vê mais filmes pela televisão do que propriamente no cinema, já os aspectos negativos estão ligados à técnica, à estética e à semiótica. O filme foi feito para ser exibido na grande tela, para ser visto numa sala escura, com atenção exclusiva para o filme, momento no qual os sentidos são aguçados para contemplar as imagens, os sons, os efeitos especiais, os códigos e para a absorção dos significados. Ao assistir um filme na televisão, por maior que seja a tela plana e melhor o recurso de *home theater*, existe a dispersão do olhar e dos demais sentidos do espectador de televisão, que costumam ser facilmente distraídos.

A capacidade que o cinema ainda tem de provocar surpresa, espanto, emoções, empatia e conhecimento, continua cativando o público, mesmo cem anos depois de sua descoberta. O que para o espectador é tão familiar pela facilidade e pela naturalidade que se desenvolve o filme, para quem vê além do filme e no interior do filme, os procedimentos técnicos e formais ligados à linguagem cinematográfica são determinantes para o sucesso ou o fracasso da produção. Compreender o cinema é compreender os níveis de complexidades que formam a linguagem cinematográfica, desde a fotografia, o movimento, a montagem, o som e a estrutura narrativa. Mecanismos repletos de regras e convenções que serão abordados ao longo deste trabalho.

Este trabalho utiliza como metodologia a pesquisa qualitativa, aplicação dos conceitos da Semiótica Peirciana, revisão bibliográfica sobre o gênero documentário e finaliza com a construção do roteiro *Mirele Geller: peoa*.

A partir da revisão bibliográfica sobre a linguagem audiovisual do documentário e do método da observação *in loco* foi possível registrar o cotidiano das Comitivas Pantaneiras, da peoa Mirele Geller, para a construção do argumento, sinopse, escaleta e roteiro. Não foi realizada pesquisa quantitativa ou recorte temporal de análise, o objetivo deste trabalho é mostrar que não basta “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, como afirmava Glauber Rocha (1960), para que aconteça uma produção audiovisual. A própria tese de Glauber Rocha foi questionada pela professora Josette Monzanni, na obra *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 2006. Monzanni (2006) analisou os arquivos pessoais de Glauber Rocha e constatou que ele trabalhou quatro anos na construção dos roteiros da obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964. A autora concluiu que o cineasta estava preocupado com a criação de uma estética cinematográfica, reafirmando a importância da pesquisa e do planejamento antes de iniciar a produção cinematográfica.

Esta pesquisa começa com uma breve revisão bibliográfica sobre cinema derivado da fotografia, os primeiros filmes considerados documentários e continua discorrendo sobre os conceitos da Linguagem Audiovisual do Documentário, com o objetivo de mostrar que o gênero documentário, quando realizado dentro da ética profissional, se aproxima do fazer investigativo e científico e, por isso, tem a capacidade de revelar e representar aspectos da realidade como fonte de produção e disseminação do conhecimento científico. Usamos nesta pesquisa os conceitos do Cinema Direto Americano e o Cinema Verdade Francês para propor a produção audiovisual a partir do roteiro presente no terceiro capítulo. Ainda no primeiro capítulo, de revisão teórica, apresentamos o conceito Realista de que o documentário não é uma reprodução da realidade e sim uma representação do mundo em que vivemos. A partir das reflexões dos teóricos André Bazin (1991) e de Philipe Dubois (1994), podemos dizer que o filme documentário, assim como a fotografia, são testemunhas da existência de um referente. A fotografia é em primeiro lugar um índice, pois atesta a existência de um referente, depois pode se tornar um ícone, pela semelhança e, finalmente, adquire complexidade sendo um símbolo.

No segundo capítulo utilizamos a Semiótica Americana de Charles Sanders Peirce (2010) para apresentar o signo documentário e para entender os processos de comunicação presentes no documentário. Além dos signos presentes no objeto Comitiva Pantaneira, à medida que os conceitos da fenomenologia de primeiridade, segundidade e terceiridade vão sendo apresentados, o signo documentário se torna mais complexo. A semiótica de Peirce nos ajuda a compreender os processos de

comunicação desde a fotografia até o signo documentário. Como diz Santaella (1995, p.11), não há, de modo algum, comunicação, interação, projeção, previsão, compreensão, etc. sem signos. Para a construção da estrutura narrativa do documentário, neste capítulo são apresentados os signos complexos que vão desde a sinopse até os argumentos históricos.

No terceiro capítulo apresentamos as definições de roteiro, os elementos que o compõem, até propriamente o roteiro *Mirele Geller: peoa*. A produção audiovisual do documentário foi finalizada em março de 2019, quando ocorreu o lançamento do filme no Sesc Campo Grande, durante o evento promovido pelo Sesc Cultura *Filmes Daqui*. O roteiro tem o objetivo de mostrar o trabalho das Comitivas Pantaneiras a partir da história de vida da peoa Mirele Geller, 33 anos, dentro do contexto da linguagem audiovisual.

É importante deixar claro que a pesquisa exploratória sobre o trabalho das Comitivas Pantaneiras começou no segundo semestre de 2006 no Mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional pela Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal (UNIDERP) concluído pela mestre Débora Alves Pereira Cabrita, em novembro de 2008. Para a elaboração da dissertação em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional foi realizada revisão bibliográfica, pesquisa qualitativa e a técnica de observadora participante. Foi realizada viagem de 12 dias, em novembro de 2007, com a Comitiva Nova Esperança na condução de 1.200 cabeças de gado e na companhia de sete peões boiadeiros. A viagem, que percorreu 150 quilômetros dentro do Pantanal, teve início no dia 06 de novembro de 2007, na Fazenda Colorado, localizada no município de Aquidauana e terminou no dia 18 de novembro de 2007, na Fazenda Dois Irmãos, em Corumbá, às margens do Rio Paraguai.

As informações colhidas e as fotos realizadas durante o percurso foram usadas em 2008 no trabalho de conclusão do Mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional (UNIDERP) e para a construção do livro-reportagem com o título *Viagem a Bordo das Comitivas Pantaneiras*, 2014¹. O livro-reportagem, a exemplo do que acontece no cinema, serviu como argumento para a elaboração do roteiro *Mirele Geller: peoa*, presente neste trabalho. Em 2015 a pesquisa foi retomada, dessa vez com a personagem Mirele Geller, 33 anos, que não esteve presente nos trabalhos anteriores, e foi realizada uma longa revisão bibliográfica sobre

¹ *Viagem a bordo das Comitivas Pantaneiras*, 2014, Campo Grande, MS; Ed.Life; recebeu subsídio do Fundo de Investimentos Culturais (FIC/MS) do Estado de Mato Grosso do Sul.

a ocupação bovina em Mato Grosso do Sul, para que os dados históricos fossem atualizados.

A primeira entrevista aberta com a peoa Mirele Geller e com o pai Nelson Geller, aconteceu nos dias 25 e 26 de Julho de 2015 na cidade de Bonito, Mato Grosso do Sul, e logo depois, nos dias 01 e 02 de agosto de 2015, quando a pesquisadora acompanhou durante dois dias um trecho da viagem de Mirele Geller na condução de gado, na região de Bodoquena/MS. Nessas oportunidades foram realizadas entrevistas abertas com a peoa e com os colegas de profissão. Ao conhecer os detalhes da vida da peoa Mirele Geller qualquer viagem menor de que 30 dias, na condução do gado, vira aperitivo se comparado à experiência da jovem que começou a viajar com o pai aos quatro anos de idade, não por escolha, mas por necessidade.

Em 2016, ao ingressar no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, a proposta apresentada à banca examinadora foi transformar o estudo sobre as Comitivas Pantaneiras, a partir da história da peoa Mirele Geller, em um **Roteiro de Documentário**. O estágio seguinte foi realizar a revisão bibliográfica sobre cinema e documentário para então retomar a pesquisa qualitativa com a peoa nos dias 03 e 04 de fevereiro de 2017, quando foram realizadas novas entrevistas abertas com Mirele Geller e com o pai Nelson Geller. No dia 02 de março de 2018, foi realizada entrevista aberta com o ex-patrão, Pantanleão Flores, dono de comitiva, e com outros colegas de profissão de Mirele Geller. Acompanhamos mais dois trechos de uma viagem em que Mirele Geller estava trabalhando na condução da boiada, nas datas de 09 e 10 de março de 2018; e 24 e 25 de abril de 2018, no Pantanal do Rio Negro/MS.

As informações colhidas durante a revisão teórica, as entrevistas com a personagem e com os colegas de trabalho dela, foram fundamentais para entender o funcionamento da produção cinematográfica, no gênero documentário. Diferente de uma reportagem para televisão, a construção de um roteiro exige muito estudo, pesquisa e determinação. Syd Field (2001, p. 183) diz que ao escrever um roteiro, você vai do geral para o particular, encontra primeiro a história, depois coleta fatos. O jornalismo parte do particular para o geral, primeiro coleta os fatos, depois encontra a história. Ainda de acordo com o pensamento de Field (2001, p. 12), quando o roteirista procura um assunto, o assunto procura pelo roteirista, devemos apenas dar a oportunidade para que ele nos encontre. Acreditamos que a escolha do tema tem uma responsabilidade conjunta, o tema nos procurou enquanto estávamos à procura do assunto.

CAPÍTULO I

DOCUMENTÁRIO:

Breve revisão bibliográfica

Um dos objetivos deste trabalho é responder como é possível o documentário ser fonte de conhecimento da realidade se para a construção de um filme, mesmo não ficcional, são usados aparatos tecnológicos operados com base na objetividade e subjetividade do roteirista, do diretor e de outros especialistas envolvidos. Para Abbagnano (1998, p. 217) é possível ter acesso ao conhecimento utilizando diferentes técnicas de verificações controláveis que possibilitam a descrição, o cálculo e/ou a previsão de um objeto (fato, coisa, realidade e ou propriedade) a partir da repetição de diferentes graus e técnicas de verificação.

A verificação e a observação participante, proporcionadas pela produção do documentário, permitem utilizar as técnicas descritas por Abbagnano para ter acesso ao comportamento e aos costumes de grupo de pessoas, animais e/ou plantas em diversas partes do planeta. Dois exemplos, em diferentes épocas, são os documentários *Nanook, o esquimó* (1922) e *Camelos Também Choram* (2003). No documentário *Nanook, o esquimó* de Robert Flaherty, o espectador conhece como viviam e se alimentavam os esquimós habitantes da Baía de Hudson, no Canadá. Local inóspito, de difícil acesso onde possivelmente uma pessoa comum não teria condições de conhecer ou visitar, a não ser pela disponibilidade de um antropólogo que encara o desafio de enfrentar o frio do Ártico para contar uma história que ninguém conhecia.

Oitenta anos mais tarde, *Camelos Também Choram*, indicado ao Oscar 2005 como o melhor filme documentário, foi vencedor de três prêmios internacionais, melhor direção em documentário (2005), prêmio concedido pelo *Directores Guild of America* e pelo *San Francisco Internacional film FIPRESCI Prize* (2004), e melhor documentário pelo *Bavarian Film Award* (2004). Os premiados diretores Byambasuren Davaa e Luigi Falorni mostram como vivem quatro gerações nômades de criadores de camelos e cabras no deserto de Góbi, na Mongólia. O drama acontece no período de nascimento dos camelos, depois de um parto doloroso, a mãe despreza o filhote albino e após inúmeras tentativas de

aproximar a cria da jovem mãe, a família de criadores recorre à tradição de um ritual. Mas para que isso aconteça, duas crianças são enviadas à cidade em busca da intervenção de um professor de música. Ao longo do documentário os diretores apresentam os contrastes da vida rudimentar dos criadores em relação à vida das pessoas que moram na cidade e que têm acesso às tecnologias de massa como a televisão, principal desejo de consumo das crianças retratadas no filme.

Robert Flaherty é reconhecido como precursor da linguagem do documentário na década de 1920. De acordo com Lucena (2012), o filme *Nanook, o esquimó* é considerado o primeiro no gênero não ficção. Em 1926, o produtor e documentarista inglês John Grierson usou pela primeira vez o termo *documentary*, inspirado na palavra francesa *documentaire*, que denominava os filmes de viagem. O termo foi publicado por Grierson, numa crítica escrita por ele, no jornal *New York Sun* sobre este e outros filmes de Flaherty.

Mesmo com o reconhecimento do filme *Nanook, o esquimó* ao longo da história do cinema, o documentário foi vítima de discriminações. Demorou décadas para ser reconhecido como gênero contrário à ficção. Bill Nichols (2012) revela que a definição de documentário não é uma tarefa fácil, mas é possível afirmar que o documentário é uma representação da realidade, uma representação do mundo em que vivemos, enquanto o filme ficcional está preocupado com o consumo e o entretenimento de massa.

Embora o documentário apresente um conjunto de técnicas variáveis, que podem ser abordadas de diferentes formas, no seu início nos anos de 1930 e 1940, foi possuidor de uma narrativa clássica, por isso, nesta época o documentário foi associado a assuntos sérios, cansativos, tediosos, pois utilizava em excesso o recurso da *voice-over*² “detentora do saber sobre o mundo que retrata” (RAMOS, 2013, p. 21), também conhecida como a “voz de Deus”, porque tudo sabia, conhecia e conduzia o espectador. A partir dos anos de 1960, com a revolução estilística do cinema direto (americano) e do cinema verdade (francês), cineastas e documentaristas se apropriaram da evolução tecnológica para propor diferentes narrativas.

Fundador e diretor do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, Amir Labaki (2005, p. 14-15) afirma que o documentário é a mais subestimada força-motriz da história do cinema brasileiro. Parte desta negligência pode ser percebida nos estudos voltados ao cinema. Embora John Grierson tenha publicado o ensaio *First principles of*

² É o narrador com voz de Deus, que ouvimos em *voz-over* ou *voice-over*, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação, um problema ou apresentar argumentos. (NICHOLS, 2012, p.40); recurso também usado pelo telejornalismo.

documentary, entre 1932 e 1934, o desenvolvimento da Teoria do Cinema, com caráter acadêmico, isto é, como atividade de investigação universitária, teve início apenas em 1970, com Christian Metz, que levou em consideração o estruturalismo europeu de Levi-Strauss e a linguística de Ferdinand Saussure:

Christian Metz é quem inaugura a moderna Teoria do Cinema, dando-lhe finalmente o caráter científico que faltava. Sua obra “*Langage et Cinéma*” (1971) tem origem como tese e lhe deu o *Doctorat d’Etat*. Ele define essa nova área de conhecimento que inaugurou, como uma Semiologia do Cinema, que tomava como pressuposto as ideias básicas existentes na Linguística de inspiração Saussureana. Os ensaios produzidos representam dois tipos de esforços: inicialmente a fundamentação de uma ciência do cinema e posteriormente o uso dos conceitos dessa ciência na análise de filmes. [...] Seu projeto científico inicia-se pela definição de áreas de análise. Estabelece um campo de análise que ele denomina de “audiovisual” que está composto por um grupo de linguagens próximas onde estão incluídos o cinema, a televisão, o desenho animado, as gravações sonoras, a fotografia, a fotonovela, os quadrinhos. Afirma ainda que embora esse campo seja facilmente distinguível no seu centro, torna-se vago em sua periferia (a imagem de radar e a televisão, por exemplo) (GODOY-DE-SOUZA, 2017, p. 79-80).

A influência de Metz foi observada durante anos (e ainda é), incluindo a guinada à esquerda que a intelectualidade francesa deu no período de pós-maio de 1968. Assim, com essa guinada, a ideia de ficção definitivamente ampliou-se, incluindo o filme documentário.

O ponto de vista defendido era o de que o cinema narrativo convencional apoiava a ideologia burguesa, e representava uma forma também de dominação. Essa posição não se estruturava somente em torno dos métodos de funcionamento e de produção industrial que se verificavam no cinema, mas também no que diz respeito ao próprio sistema de produção das imagens, o “aparelho base” (roteiro, filmagem) (GODOY-DE-SOUZA, 2017, p. 52).

Por outro lado, teóricos do cinema como André Bazin (1918-1958) e Siegfried Kracauer (1889-1966), fazem parte da Tradição Realista em relação às obras cinematográficas. Realismo baseado na ideia de continuidade, no respeito ao espaço e ao tempo, tal como foi registrado em seu estado bruto pela película cinematográfica. Para a posição realista a função do cinema é a de revelar o real através do olho do artista como se a câmera fosse uma extensão de seu próprio corpo. “A concepção do

cinema como experiência revelatória, também esteve presente em algumas elaborações teóricas ligadas ao movimento de cinema de vanguarda norte-americano no final da década de 60.” (XAVIER, 1984, p. 103).

Mas, o que é realidade? É possível que o cinema, por meio do documentário, possa representar a realidade de um determinado lugar, ou de uma comunidade? O termo Realidade refere-se a uma circunstância externa à percepção humana e que é independente dela (MORA, 1982, p. 346). Para Peirce (2010), a Realidade representa todos os fenômenos do universo, cujas leis podem ser alcançadas pelo ser humano e que independem de nossa vontade. Ele contesta a concepção (kantiana) de “uma coisa em si-mesma”:

Esta teoria da realidade é instantaneamente fatal à ideia de uma coisa em si mesma – uma coisa que exista independente de toda relação com a concepção que dela tem a mente. Todavia, ela de modo algum nos impede, pelo contrário nos encoraja, de considerar as aparências dos sentidos apenas como signos da realidade. E o consenso católico que constitui a verdade não deve, de modo algum, ser limitado ao homem nesta vida terrena ou à raça humana, mas estende-se a toda a comunhão de mentes a que pertencemos, incluindo algumas, provavelmente, cujos sentidos são bem diferentes dos nossos, de forma que desse consenso não pode participar nenhuma predicação de uma qualidade sensível, exceto como uma admissão de que assim certos tipos de sentido são afetados. Esta teoria também é altamente favorável a uma crença em realidades externas. Observando que “o exterior” significa apenas aquilo que é independente de todo fenômeno imediatamente presente, isto é, de como possamos pensar ou sentir, assim como “o real” significa aquilo que é independente de como possamos pensar ou sentir *a respeito disso*, deve-se admitir que há muitos objetos da ciência verdadeira que são exteriores, porque há muitos objetos do pensamento que, embora sejam independentes daquele raciocínio pelo qual são pensados (isto é, embora reais), são inquestionavelmente independentes de todos os *outros* pensamentos e sentimentos. (PEIRCE, 2010, p. 321-322).

Para Nichols (2012), o documentário não é uma reprodução da realidade e sim uma representação do mundo em que vivemos. “Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (NICHOLS, 2012, p. 47). Tomemos como exemplo, a evolução do pensamento científico da humanidade em que a ciência aristotélica foi tida como a única verdade durante dois mil anos, independente das descobertas do homem ou das

Leis da Natureza descritas pelos pesquisadores da Grécia antiga, os fenômenos naturais do universo continuavam a existir. Embora Aristóteles defendesse o modelo *geocêntrico* (onde a Terra ocupava o centro do Universo), os planetas do sistema solar continuavam a girar em torno do Sol, no que milhares de anos depois ficou conhecido como modelo *heliocêntrico*; “o Sol ocupa o centro, não mais do Universo e sim, mais modestamente, do nosso sistema solar.” (LUCIE, 1978, p. 52). Foi a partir dos aperfeiçoamentos no método de observação, com a utilização de equipamentos, que a ciência passa a evoluir, depois de muita estagnação.

Para um observador principiante, é muito difícil diferenciar os planetas das estrelas. Como as estrelas, os planetas se apresentam ao olho *sem instrumentos* (binóculo ou telescópio), como pontos brilhantes na esfera celeste (LUCIE, 1978, p. 29).

Esse exemplo foi dado para mostrar que independente do que sabemos ou conhecemos, a realidade existe. As contribuições de Aristóteles são totalmente inválidas? Pierre Lucie (1978) acredita que não. O autor afirma que sem a herança grega, a humanidade estaria mais pobre intelectualmente, Aristóteles deixou de legado, também, a curiosidade para o estudo da Natureza, e a capacidade humana em entender as leis da Natureza e descobrir a ordem suprema do Cosmos, ou seja, descobrir e não inventar (1978, p. 49).

A possibilidade de conhecer a Realidade é uma premissa do Realismo Científico, e se conhecermos apenas os fenômenos não teríamos acesso à Realidade. Segundo Immanuel Kant ([1781], 2012), temos um conhecimento limitado sobre a realidade, e isso ocorre porque nossa estrutura cognitiva delimita nosso entendimento e nos dá acesso somente ao mundo dos fenômenos, e o fenômeno é tudo aquilo que podemos perceber através dos sentidos e organizado por nossa estrutura racional. Para Peirce (2010), a realidade é um modo de ser, em virtude do qual as coisas reais são como elas são, independentes de qualquer mente ou coleção definida de mentes. Sabemos que a *Teoria do Conhecimento* perdeu significado na filosofia contemporânea e foi substituída pela *Metodologia*; método de análise das condições e dos limites de validade dos procedimentos de investigação e dos instrumentos linguísticos do saber científico.

Representar o real e atuar sobre ele no futuro, quando a ocasião permitir são para Peirce dois aspectos inseparáveis do conhecimento e do pensamento. Por isso mesmo, o proceder intelectual encontra seu sentido na medida em que cria um hábito de conduta que facilite a interação com o objeto que se quer conhecer (SILVEIRA, 2007, p. 23).

Ao evoluirmos como pensadores, o repertório de signos vai se ampliando ao ponto do homem criar mecanismos fora do cérebro para o armazenamento de informações. Marshall McLuhan, em sua obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*, dedica um capítulo para explicar os meios como tradutores, armazenadores e transmissores de uma espécie de conhecimento para outra, “[...] a cada dia que passa, sabemos mais e mais sobre o homem. Queremos dizer que podemos traduzir a nós mesmos cada vez mais em outras formas de expressão que nos superam” (MCLUHAN, 1964, p. 77). McLuhan recorre a teoria do historiador Lewis Mumford (1895-1990) para explicar que a utilização da roda surgiu a partir da observação do rolar de uma tora de madeira, que era mais fácil do que empurrá-la.

E este princípio foi incorporado ao cinema, mas como? Antes mesmo da primeira exibição pública de imagens em movimento pelos irmãos Auguste Louis Lumière e Louis Jean Lumière (1895), o americano criador de cavalos Leland Stanford queria saber como funcionava o galope e se durante uma corrida, os cavalos conseguiam ou não levantar simultaneamente as quatro patas do chão, por isso contratou o fotógrafo Edward Muybridge. As representações feitas pelos artistas plásticos Théodore Géricault, Alfred de Dreux, entre outros, retratavam nas pinturas os cavalos como se estivessem voando (Figuras 1 e 2), as patas dianteiras esticadas para frente e as patas traseiras esticadas para trás.

Figura 1 - Corrida de Cavalos



Obra de Théodore Géricault, 1821.

Figura 2 - Charles Joachim Lefevre Galopando

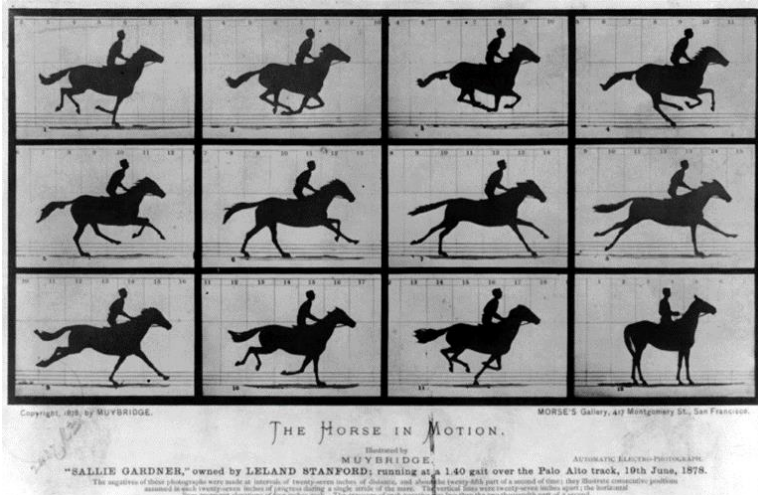


Obra de Alfred de Dreux 1853-1855.

Em 1878, Muybridge (Figura 3) colocou uma série de câmeras dispostas lado a lado, sincronizadas com disparadores simultâneos, para fixar os instantes das patas em movimento. “O fotografo usou para isso uma série de 30 câmeras dispostas ao longo de uma pista de corrida. Ao passar, o animal disparava, através de um fio, um mecanismo elétrico que acionava o obturador da câmera, um de cada vez. A tecnologia usada denominava-se ‘obturador elétrico.’” (GODOY-DE-SOUZA, 2017, p. 169).

“A câmera e o projetor de cinema foram desenvolvidos a partir da ideia de reconstituir mecanicamente o movimento dos pés. A roda, que começou como extensão dos pés, viria a dar um grande passo evolucionário nas salas de cinema” (MCLUHAN, 1964, p. 208).

Figura 3 - *The Horse in Motion*



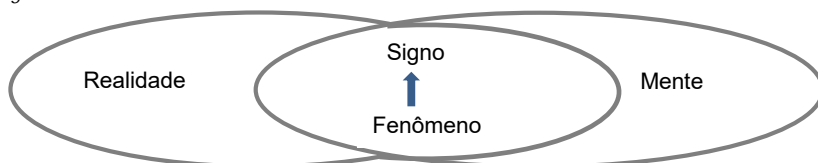
Experimento de Edward Muybridge para registrar o movimento das patas do cavalo, em 1878.

Mcluhan (1964, p. 319) afirma que o cinema enrola o mundo real em um carretel, que, ao ser desenrolado “como um tapete mágico”, proporciona o casamento da velha tecnologia mecânica da fotografia com o novo mundo elétrico do cinematógrafo. Os exemplos mostrados acima, nos ajudam a perceber como a tecnologia, e hoje a tecnologia digital, nos ajudam a compreender o mundo, os acontecimentos reais e ter acesso a uma parte da história. Os documentários de representação social, chamados de não ficção, produzidos com ética, nos dão a capacidade de ver e conhecer questões que necessitam de atenção, além de proporcionar novas visões de um mundo comum. Permitem que as pessoas conheçam outras regiões, o comportamento de determinados grupos e espécies animais. Por tratar de questões reais, o documentário não precisa, necessariamente, ser cansativo, chato, tedioso, ao contrário o documentário também pode ser fonte de prazer e encantamento, o que não podemos negar é o vínculo entre o documentário e o mundo histórico. “O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2012, p. 27).

1.1 Realismo no Documentário

No esquema apresentado pelo pesquisador Godoy-de-Souza³ (2016), o acesso à realidade é permitido pelos órgãos dos sentidos em junção com elaborações mentais (Figura 4), nos quais a imaginação exerce papel importante no acesso à realidade. Para Peirce, não há lugar para um pensamento totalmente desinteressado. “O pensamento é sempre aprendizagem e jamais uma imposição da realidade.” (SILVEIRA, 2007, p. 24).

Figura 4 - Acesso Humano à Realidade



Fonte: Godoy-de-Souza (2016).

O diagrama acima apresenta a função fundamental do Signo conforme a Teoria da Realidade de Peirce, ou seja, o Signo pertence à categoria dos fenômenos que permitem a cognição da Realidade por uma Mente. Já, os elementos funcionais do Signo são definidos da seguinte forma:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino seu *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento do representâmen* (PEIRCE, 2010, p. 46).

Esta breve introdução, sobre como é dado ao ser humano o acesso ao conhecimento e como ele pode aumentar seu repertório, servirá para entrarmos propriamente no Realismo do Documentário. Na obra *Documentário, Realidade e Semiose*, de 1999, reeditada em 2017, o autor Hêlio Augusto Godoy de Souza afirma que a Teoria Realista do Documentário vem sendo negligenciada e combatida pelos teóricos do

³ Anotações em sala de aula na disciplina *Documentário e Semiótica*, ministrada pelo prof. Dr. Hêlio Godoy de Souza, no Mestrado em Comunicação do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Comunicação da UFMS, em 10/06/2016.

cinema e do audiovisual. O potencial investigativo do documentário audiovisual, como produtor e divulgador de conhecimento sobre a Realidade, tem sido questionado pela concepção desconstrucionista da vanguarda teórica cinematográfica (GODOY, 2013, p.01).

A vanguarda, a qual se refere Godoy de Souza, é composta por um grupo de teorizadores identificados com uma tradição Formalista (Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim e Sergei Einsenstein), investigadores dedicados a discutir o fenômeno de forma mais científica e acadêmica (Jean Mitry e Christian Metz) e, outro grupo, voltado a uma crítica ideológica desenvolvida na década de 1960, pelas revistas francesas *Cahiers de Cinema* (após a morte de André Bazin) e *Cinethique*. “De forma genérica as teorias que foram desenvolvidas não conseguem dar conta das potencialidades investigativas do documentário. É necessário reafirmar que o documentário é uma fonte de produção e de disseminação do conhecimento” (GODOY-DE-SOUZA, 2017, p. 07). Embora a corrente do pensamento Realista tenha também seus representantes, como André Bazin e Siegfried Kracauer. Este, não chegou a defender abertamente o documentário, mas afirmou que o cinema tornou visível ao homem um mundo material que sem o advento do cinema não seria possível.

Mas por que ainda é preciso defender o gênero audiovisual do documentário como uma tecnologia feita pelo homem em favor do conhecimento humano, muitas vezes usada para registrar hábitos e costumes de povos que viviam em regiões isoladas do país, como por exemplo, nos filmes etnográficos? Ou mesmo, quarenta anos depois da gravação do documentário *O Apito na Panela de Pressão* (DCE-USP, 1977)⁴ e do recente documentário *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Tavares, o qual aborda a atuação americana no golpe de 1964. Quem seria capaz de questionar a veracidade das imagens, dos acontecimentos históricos e das consequências da Ditadura Militar no Brasil? Por que, apesar disso, os livros e textos produzidos em pleno século XXI duvidam da capacidade reveladora do documentário? Bill Nichols (1991), mesmo sendo um dos teóricos mais reconhecidos do gênero documentário, defensor do documentário e da representação da realidade no sistema analógico, afirma que as imagens digitais constituídas por *bits* numéricos não representam a realidade e produzem, ao invés disso, uma versão modificada.

Técnicas de amostragem digital, através das quais uma imagem é constituída por *bits* digitais (números), que são objetos de infinita modificação, torna (...) a natureza

⁴ Esse filme trata do ressurgimento do movimento estudantil em São Paulo no contexto da ditadura militar, mostrando a primeira passeata estudantil (05 de maio de 1977, no Viaduto do Chá), assim como, a primeira concentração política externa aos *campi*.

indicial da fotografia obsoleta. A imagem tornada uma série de *bits*, um padrão de escolhas entre sim/não, registradas dentro da memória de um computador. Uma versão modificada daquele padrão não será em nenhum sentido derivada do “original”: ela se torna, ao invés, um “novo original” (NICHOLS, 1991, p. 268, apud GODOY-DE-SOUZA, 2017, p. 265).

A principal crítica em relação à captura e armazenamento digital está relacionada às características técnicas dos sistemas audiovisuais, nos quais a imagem deixa de ser um processo analógico para um sistema eletrônico baseado em combinações numéricas. As críticas não estão relacionadas à qualidade e sim ao sistema numérico das imagens chamado de “Picture Element” (Pixel)⁵. Infelizmente, “a polêmica instala-se em torno do pixel como constituinte fundamental da nova imagem eletrônica digital” (GODOY-DE-SOUZA, 2017, p. 263), sem levar em consideração que as imagens digitais estão mais próximas de representar a realidade dos objetos, das pessoas, dos lugares, dos acontecimentos do que o antigo sistema analógico, cheio de falhas e ruídos.

A polêmica chama atenção de outros pesquisadores. Lucena (2012) esclarece que a imagem só vai se tornar digital no momento do armazenamento em um arquivo digital, porque a captura da imagem é feita de forma analógica, com a ação da luz que emite uma informação luminosa.

Toda imagem de vídeo é e será capturada de maneira analógica, uma vez que o princípio envolvido associa-se à conversão de luz em energia com outra frequência. Então, quando falamos sobre imagem digital, na verdade estamos nos referindo à maneira como essa imagem foi armazenada, ao processo realizado pelos sensores nas câmeras digitais, correspondentes ao do filme plástico nas câmeras que usam película. Entre a formação da imagem pelo CCD (*charge-coupled device*, ou “dispositivo de carga acoplada”) e o registro do impulso elétrico num suporte magnético, há um conversor analógico-digital que lê o sinal analógico e atribui a ele um valor numérico “traduzido” em números binários (0 e 1), ou seja, uma onda de frequência elétrica passa a ser escrita e lida como um número. Daí o termo digital – dígito, número. (LUCENA, 2012, p. 89 -90).

Ao mesmo tempo em que Lucena defende que a captura da imagem é analógica e o armazenamento é digital, o autor questiona a realidade presente na imagem numérica, aberta a manipulação. “O computador e os sistemas de edição permitem não somente o domínio do pixel como

⁵ Pixel é a menor unidade de uma imagem digital, da mesma forma que o grão de prata na fotografia; (SALLES, 2009 *apud* LUCENA, 2012, p.88).

unidade básica da imagem, mas também sua decomposição, substituição e manipulação” (LUCENA, 2012, p. 109). É claro que uma imagem digital armazenada num computador está passível de manipulação, mas mesmo as películas foram manipuladas no cinema, durante o processo de montagem. Ao cortar e emendar os fotogramas as cenas estavam sendo manipuladas e editadas na moviola. Sergei Eisenstein, considerado o pioneiro na Teoria da Montagem, utilizava o recurso do corte e emenda para proporcionar ritmo à narrativa cinematográfica. O que não podemos perder de vista é a natureza real de armazenamento e reprodução da imagem, o que vai determinar a manipulação do real é a ética de seus diretores.

Labaki (2005) compara a evolução tecnológica do digital à evolução, ocorrida nos anos de 1960, com o nascimento do cinema direto (americano), proporcionado por equipamentos portáteis que permitiam a captação sincrônica de imagem e som. Para Labaki (2005), o documentarismo digital compartilha questões técnicas, éticas e estéticas com a escola norte-americana do cinema direto, dos pioneiros Robert Drew, diretor de *Primary* (1960), dos irmãos Albert Maysles e David Maysles, diretores do *Grey Gardens (Jardins Cinza)*, de 1975, e, Don Alan Pennebaker, diretor de *Bob Dylan, Dont't Look Back* (1967).

O cinema direto nos trouxe câmeras mais leves e a possibilidade, até então inédita, de captar o som sincronicamente à imagem, avanço simbolizado pelo velho e bom gravador “nagra”. A equipe de cinema ganhou mobilidade. O registro instantaneidade: imagem mais som captados no mesmo instante. O cinema digital nos traz agora câmeras levíssimas, com grande autonomia de gravação e imensa sensibilidade à luz, permitindo registros em situações antes impossíveis para a câmera tradicional sem recorrer à iluminação artificial. (LABAKI, 2005, p. 261).

O cinema digital, com equipes mais enxutas, proporcionou a inserção do próprio cineasta no filme como, por exemplo, Michael Moore, Eduardo Coutinho, Kiko Goifman e Sandra Kogut. Michael Moore, diretor dos documentários *Roger & Eu* (1989) e *Tiros em Columbine* (2002), é ao mesmo tempo diretor e protagonista. Eduardo Coutinho, em *Edifício Master* (2002), explica seu método de filmagem durante a produção do documentário. Kiko Goifman, diretor de *33* (2003), ao completar 33 anos de idade decide encontrar a mãe biológica com um prazo de 33 dias. O modelo Video Diário protagonizado por Goifman também foi usado por Sandra Kogut no documentário *Um Passaporte Húngaro* (2001). O filme documentário mostra o desenrolar do pedido de nacionalidade da diretora cujo avô húngaro imigrou para o Brasil na década de 1940. Labaki (2005) destaca que nenhum desses filmes e outros, como *Férias*

Prolongadas (2000), de Johan Van Der Keuken, *Família* (2001), de Sami Saif e Phie Ambo, seriam possíveis antes da revolução tecnológica das pequenas videocâmeras digitais.

Esses são alguns dos motivos que justificam rever as primeiras teorias sobre o cinema que começaram a ser formuladas por volta de cinquenta a sessenta anos depois do seu nascimento, em 1895. Como ainda hoje é questionada a natureza realista do cinema *não-ficção*, o cinema nos primeiros anos debateu-se entre o caráter de autenticidade de reprodução do real que o novo meio assegurava e a facilidade com que se podia produzir simulações perfeitamente aceitáveis pelo público. Entre os pioneiros do cinema, como já foi dito anteriormente, houve quem considerasse justo defender o cinema como autêntico, pertencente ao campo da objetividade e os que viam apenas a ficção, o fascínio da representação como espetáculo.

O público tomou conhecimento do cinema (cinematógrafo) em 1895, com a primeira exibição pública dos Irmãos Lumière (Figura 5), *Empregados deixando a Fábrica Lumière* (1895), *Chegada do trem à Estação Ciotat* (1895) e *o Almoço do Bebê* (1895) são filmes com duração de 45” (quarenta e cinco segundos) cada um.

Figura 5 - Cartaz da primeira projeção pública e paga em 1895

LE CINÉMATOGRAPHE
SALON INDIEN
GRAND CAFE
14. Boulevard Des Capucines. 14.
PARIS

Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.

SUJETS ACTUELS

<ol style="list-style-type: none"> 1. La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon. 2. Le Village. 3. La Pêche aux Pétoncles à Nantes. 4. Le Submergissement de Cognac de Photographie à Lyon. 	<ol style="list-style-type: none"> 5. Les Forgerons. 6. Le Jardinier. 7. Le Repas. 8. Le Sauf à la Couronne. 9. La Place des Cordeliers à Lyon. 10. La Mer.
---	---

Fonte: <http://cinemapretoebranco.blogspot.com>

Embora outras gravações e reproduções já tivessem ocorrido, como o caso de Edwing Muybrierd com *The Horse in Motion* (1878), a primeira notícia que se tem de um documentário propriamente etnográfico foi “durante a Exposição Colonial de Paris, em 1895, em que Charles Comte e o médico antropólogo Félix-Louis Regnaul filmaram uma mulher

africana fazendo um pote: *Poterie Crue et origine du tour*” (WINSTON 1995, p. 170 apud GODOY-DE-SOUZA, 2017, p. 357).

Os filmes de Lumière são frutos de experimentos dos irmãos engenheiros que estavam testando novas películas fotográficas. Houve, já na primeira exibição pública, a empatia e um encantamento imediato da plateia com a nova forma de ver o mundo. Não seria pretensão dizer que os filmes de Lumière foram os primeiros documentários produzidos pelo cinema, embora o gênero documentário ainda não existisse. Labaki afirma que “o documentário nasceu retratando o Outro – ou o Desconhecido. Operários saindo de uma fábrica e o cotidiano de um esquimó” (2005, p. 181), entre outros documentários, como *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov e *Chuva* (1929), de Joris Ivens e Mannus Franken. Lucena (2012, p. 19) também afirma que o cinema nasce como documentário a partir da análise dos filmes projetados pelos irmãos Lumière. Já o filme de ficção nasce sete anos depois, em 1902, com o filme *Viagem à Lua*, do francês Georges Méliès.

O filme *Empregados deixando a Fábrica Lumière*, (ou apenas *Saída da Fábrica*, como também ficou conhecido), começa mostrando a fachada da fábrica, um funcionário abrindo a porta e dezenas de operários deixando o local. A maioria mulheres, todas de saias longas, já os homens de terno, gravata e chapéu, alguns saem com suas bicicletas de dentro do local. Outros detalhes que chamam a atenção são a presença de dois cachorros na calçada, que entram e saem da cena, e no final, quando praticamente todos deixam o galpão, acontece a saída de uma grande carroça puxada por um cavalo. O filme *Chegada do trem à Estação Ciotat* mostra o trem se aproximando e os passageiros que estão à espera começam a se movimentar. Conforme o trem diminui a velocidade, as pessoas seguem para entrar enquanto outros passageiros estão desembarcando.

E o *Almoço do Bebê* (1895) mostra apenas uma família à mesa tentando alimentar o bebê enquanto a senhora (aparentemente a mãe) aprecia seu café. São pequenos filmes em preto e branco com quarenta e cinco segundos de duração, filmados com uma câmera fixa e sonorizados por um piano ao vivo durante a exibição. Uma espécie de registro do mundo real, caracterizado nos filmes etnográficos clássicos que buscam registrar aspectos da cultura observada sem interferências do cineasta.

1.2 Gênero Documentário

A partir da década de 1960, as duas principais correntes relativas à produção de documentários são o *Cinema Direto*, criado pelos norte-americanos, e o *Cinema Verdade*, criado pelos franceses. Elas surgem com a revolução tecnológica no final dos anos de 1950. O filme norte-

americano *Primárias* (1960), filmado 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). Definido também com “a mosca na parede”, ou seja, “não estou interferindo no mundo ao representá-lo” (RAMOS, 2013, p. 269). 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). Já o cinema verdade (*Cinéma Vérité*), representado pelos cineastas Edgar Morin (filósofo) e Jean Rouch (antropólogo), considerados pioneiros desta corrente, permite a presença física da equipe, dos equipamentos, a interferência do diretor, por meio de entrevistas, perguntas e discussões coletivas.

Nicholls (2012) utiliza outra classificação para apresentar os modos de documentários com suas principais características e deficiências, ao todo são seis:

- a) modo poético: reúne fragmentos do mundo de modo poético; já as deficiências seriam na visão do autor, apresenta falta de especificidade, abstrato demais. E assim seguem os demais tipos de documentários, resumidamente os aspectos positivos e negativos;
- b) modo expositivo: trata diretamente de questões do mundo histórico, excessivamente didático;
- c) modo observativo: evita o comentário e a encenação, observa as coisas conforme elas acontecem; falta de história e de contexto;
- d) modo participativo: entrevista os participantes ou interage com eles, usa imagens de arquivo para recuperar a história; fé excessiva em testemunhas e história ingênua;
- e) modo reflexivo: questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos; abstrato demais;
- f) modo performático: enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo; a perda de ênfase na objetividade, uso excessivo de estilo⁶.

Em todos existem aspectos positivos e negativos, o que vai determinar a veracidade do documentário é a ética do documentarista realizador. O documentarista deve ter consciência de que possui, no mínimo, responsabilidade política sobre aquilo que ele está realizando. Godoy-de-Souza (2017) esclarece que o documentário não deveria ser considerado apenas uma atividade jornalística, mas sim uma atividade muito mais próxima à atividade científica, uma forma de investigação da

⁶ O detalhamento de cada modo será apresentado nesta pesquisa no tópico 1.4 Categorias do Documentário.

realidade que possui uma tradição própria, ancorada em filmes e autores específicos, os quais desenvolveram os métodos de produção audiovisual documentária, consagrados na atualidade. A tradição do documentário está profundamente enraizada em sua capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade. “Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e as 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 1950 e 1960, uma verdadeira revolução na forma de se produzir os documentários (RAMOS, 2013, p. 269). O gravador *Nagra*, desenvolvido, em 1951, pelo polonês Stephan Kudelski, 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. 279-280) 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).

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 dessa 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.

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 (2018), levando em consideração que as salas de exibição, em sua maioria, abrem espaço para a produção norte-americana, sinônimo de bilheteria garantida. Depois de uma longa realização de filmes etnográficos, na década de 1930, o governo decide censurar o cinema nacional, controlar o conteúdo das mensagens dos filmes, principalmente os que mostravam os povos indígenas que viviam em regiões remotas do país. O Governo Federal publicou, em 04 de abril 1932, o decreto 21.240, com o preâmbulo “Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a ‘Taxa Cinematográfica’ para a educação popular e dá outras providências”. A estratégia para a censura foi usar o incentivo à produção e exibição de filmes educativos, presente no artigo 15, inciso I, parágrafo 4º – Apoio ao cinema escolar⁷. 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). Nesse período nasce o cinema educativo nacional, por falta de recursos para outras produções os cineastas acabaram seguindo as especificações exigidas.

⁷Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>. Acesso em 26 abr. de 2018.

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).

Segundo David Bordwell (2005), deste o surgimento do cinema, em 1895, até a década de 1950, o cinema foi discutido em duas grandes linhas: como forma de arte e como força cultural peculiar à moderna sociedade de massa. A partir de 1960-1970, com a abertura de cursos universitários de cinema nos Estados Unidos, Canadá, França, Grã-Bretanha, Escandinávia e Alemanha surgiram movimentos intelectuais com base no estruturalismo francês nos países de língua inglesa. “Um dos primeiros trabalhos estruturalistas traduzidos foi de Lévi-Strauss, assim como a semiologia estruturalista de Christian Metz” (BORDWELL, 2005, p. 430). Bordwell explica que o modelo interpretativo estruturalista concebia o filme como objeto análogo ao mito e ao ritual. Para Lévi-Strauss a função do mito é a de traduzir uma contradição da vida social na abordagem da estrutura narrativa como temas que envolviam vida/morte, homem/mulher, indivíduo/comunidade, trabalho/lazer, ordem/desordem entre outras abordagens binárias. Christian Metz (1977), ao longo dos seus estudos, realiza duas abordagens do cinema, uma sobre a linguagem do cinema com suas significações, e outra sobre o aspecto da psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan.

No aspecto da psicanálise Metz (1977) afirmou que os códigos cinematográficos estimulam o prazer, e a partir do olhar e da observação criam uma identificação com a câmera e com o ego do espectador, como sujeito transcendental exclusivamente perceptivo. Para Metz o cinema nada mais é do que a impressão de realidade. “Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real”. (METZ, 1977, p.16). Neste ponto, o autor deixa claro que a impressão de realidade é provocada pela interação entre as propriedades físicas da imagem cinematográfica e as atividades mentais do espectador e quando são introduzidas distorções por parte da lente o referencial de realidade é perdido, assim como a impressão de realidade.

Já na abordagem estruturalista, prevalece a ideia de que todo discurso fílmico é ficcional e que o cinema estava a serviço da ideologia burguesa, na qual os meios de comunicação de massa estavam sendo

usados como ferramenta de opressão e manobra da população. Houve, entre os teóricos e professores universitários, grande aderência à Teoria Estruturalista.

Os ideários do marxismo althusseriano, da psicanálise lacaniana, da semiótica metziana e da análise textual foram disseminados entre os acadêmicos de cinema anglófonos por revistas como *New Left Review*, *Screen*, *Camera Obscura* e publicações do *British Film Institute*. Por essa mesma época, os teóricos do cinema da França foram convidados a lecionar em escolas de várias partes do mundo, e seus cursos produziram uma legião de propagadores das novas ideias entre os estudantes ingleses e norte-americanos (BORDWELL, 2005, p. 30).

Marcel Martin (1926-2016), em sua obra publicada originalmente em 1955, apresenta duas características da imagem que resultam na natureza de reprodução objetiva da realidade, uma delas é a representação que permite apenas uma interpretação ou significado, pois extrai aspectos precisos e determinados, únicos no espaço e no tempo, da realidade. De acordo com o autor, a segunda característica da imagem é a de que ela encontra-se sempre no presente, na qualidade de fragmento da realidade exterior. Para Martin (2005) a imagem filmica é, antes de tudo, realista, dotada de todas as aparências da realidade.

Em primeiro lugar, evidentemente o movimento, que suscitou o espanto admirativo dos primeiros espectadores, surpreendidos por verem as folhas das árvores mexerem sob o efeito da brisa, ou um comboio avançar para eles: neste aspecto, o movimento é o aspecto mais específico e mais importante da imagem filmica. O som é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real. (MARTIN, 2005, p. 28).

Embora o realismo tenha seus defensores, o que prevaleceu, e ainda na academia prevalece, é a crítica ao realismo do cinema, e conseqüentemente, ao realismo do documentário, como herança na história da fotografia em que críticos e teóricos apresentaram pelo menos três posições críticas: a) a fotografia como espelho do real – mimese⁸; b) fotografia como transformação do real – desconstrução; e c) fotografia como traço do real – índice e referência. Entre as pesquisas pós-estruturalistas que defendem a teoria realista da imagem está o primeiro capítulo *Da Verossimilhança ao Índice*, da obra *O ato fotográfico*, de 1994, de Philippe Dubois. O autor encontra apoio nos conceitos de ícone, índice

⁸ Na filosofia o conceito de mimese é a imitação da realidade, (DUBOIS, 1994, p. 27).

e símbolo, das teorias de Charles S. Peirce, para definir a imagem fotográfica como princípio de realidade próprio da fotografia. Com base na Semiótica, Dubois afirma que “a foto é, antes de mais nada, índice antes de ser ícone.” (DUBOIS, 1994, p. 35), ou seja “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1994, p. 25).

Para os defensores da mimese, a fotografia só era percebida como espelho do real, um olhar ingênuo como análogo ao objeto real. E essa foi a primeira abordagem sobre a fotografia desde o início do século XIX. As declarações contraditórias ora pessimistas, ora entusiásticas, formaram a concepção, na época, de que a fotografia era a imitação mais perfeita da realidade, sem que a mão do pintor interviesse diretamente. O poeta e teórico da arte francesa, Charles Baudelaire (1821-1867), foi um dos mais críticos, mas ao mesmo tempo em que denunciava, deixava-se fotografar por famosos fotógrafos franceses como Nadar e Carjaf.

Nessa oscilação, a atitude de Baudelaire é exemplar: “o novo sol” adorado pela multidão idólatra é com certeza a luz que entra na caixa escura, imprime a imagem sem que o fotógrafo tenha algo a ver com isso: “ele contenta-se em assistir à cena, não passa de um assistente da máquina” (DUBOIS, 1994, p. 28).

Outro crítico da fotografia, neste período, foi o teórico Walter Benjamin, afirmando que o aparelho de Daguerre havia despedido os pintores e que a verdadeira vítima da fotografia tinha sido o retrato em miniatura. Em contrapartida, no início do século XX, Pablo Picasso deu uma declaração dizendo que a fotografia havia libertado a pintura da precisão, do concreto, do real, do utilitário e do social. Para Baudelaire, a fotografia não passava de um simples auxiliar da memória e uma mera testemunha do passado. Na ideologia estética do século XIX, a fotografia tinha como papel conservar o traço do passado e auxiliar as ciências a compreender melhor o mundo e não fazer concorrência com as artes plásticas. Mas na corrente otimista há outro representante, André Bazin, que prolonga a abordagem libertadora.

Rematando o barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente em sua própria essência a obsessão do realismo (...). Libertado do complexo da semelhança, o pintor moderno – cujo mito é hoje Picasso – abandona-o ao povo que o identifica a partir de então por um lado à fotografia e, por outro, apenas à

pintura que se aplica a isso. (BAZIN, 1945, p. 14 apud DUBOIS, 1994, p. 31).

Já no argumento desconstrucionista, a fotografia é utilizada como instrumento de transformação do real, uma máquina de efeitos deliberados em favor das classes dominantes e não um agente reprodutor neutro. Há no aspecto desconstrucionista uma desconfiança quanto à objetividade, à neutralidade e à naturalidade do meio fotográfico na sua reprodução da realidade empírica, influenciado pelo movimento estruturalista e este foi o ponto de vista que mais se desenvolveu no Brasil, tanto em relação à fotografia quanto ao cinema.

Dubois (1994, p. 39), destaca que um dos textos mais famosos contra o realismo e a objetividade da imagem é o artigo de Jean-Louis Baudry, produzido em 1968 e publicado em 1970, na revista *Cinèthique* nº 7/8, intitulado *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho base*. Nele, Baudry afirma que o cinema é o “aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo” (BAUDRY, 1970, p. 398). Enfim, a posição desconstrucionista não considerava a câmara neutra e inocente, mas uma máquina de efeitos deliberados, simulacro de uma memória coletiva. Até mesmo as fotografias que retratavam guerras e catástrofes eram entendidas como um recorte, uma encenação da realidade. O crítico de cinema Alain Bergala escreveu, em 1976, um artigo para a revista *Cahiers du Cinéma*, dizendo que a objetiva grande angular usada por repórteres de guerra trabalhava em favor de um humanismo “choramingão”, que isolava os personagens em sua dor e solidão.

Por fim, no discurso do índice e da referência, a fotografia é como traço de um real, em que admite a existência de um referente diante da objetiva e que sem ele não haveria fotografia. Philippe Dubois utiliza as reflexões contidas na obra *A Câmera Clara*, de 1980, (*La Chambre Claire*) de Roland Barthes sobre a existência real do referente e os conceitos semióticos de Charles S. Peirce para defender a condição indicial da fotografia.

A imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido [símbolo] (DUBOIS, 1994, p. 53).

Ainda:

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos

aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice] (PEIRCE, 1895, p. 151 *apud* DUBOIS, 1994, p. 49).

O que é importante destacar no conceito de foto-índice é que ele atesta a existência, mas não o sentido de uma realidade, ou seja, o sentido é exterior e tem relação efetiva com o seu objeto e com a situação enunciada. Um fato é a existência e o outro é o sentido. Por exemplo, a fotografia de uma pessoa comum numa praça atesta que aquela determinada pessoa esteve presente naquele espaço, num dia específico e numa determinada hora ou momento (relação espaço-tempo), mas o que ela estava fazendo ali, e há quanto tempo só terá sentido e um significado para os participantes da situação ou para as pessoas que têm relação com a pessoa fotografada.

A partir desse conceito podemos dizer que o filme documentário, assim como a fotografia, são testemunhas da existência de um referente. André Bazin, crítico de cinema e defensor do realismo, acreditava que a objetividade da fotografia confere poder de credibilidade ausente nas pinturas. “Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço” (BAZIN, 1945, p. 14 *apud* DUBOIS, 1994, p. 35).

Ao concluir o capítulo *Da Verossimilhança ao Índice*, Dubois (1994, p. 53) apresenta as três posições epistemológicas que se referem ao realismo e ao valor documental da imagem fotográfica:

- a) A foto como mimese da realidade, verossimilhante, como espelho do mundo é nesta perspectiva, um **ícone** [grifo nosso] no sentido de C. S. Peirce;
- b) Na segunda concepção em que qualquer imagem é analisada como interpretação-transformação do real, com uma formação arbitrária cultural, ideológica e codificada, a foto aqui é entendida como um conjunto de códigos, um **símbolo** [grifo nosso] nos termos peircianos;
- c) E a terceira questão ao se abordar o realismo, a imagem torna-se inseparável de sua existência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar **índice** [grifo nosso]. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)

A importância da fotografia como fragmento do real e como representação da realidade tem continuidade em outros estudos, como apresentado por Milton Guran (2002) na obra *Linguagem Fotográfica e Informação*. O fotógrafo francês Cartier-Bresson (1976) afirma que a fotografia é uma extensão da nossa capacidade de olhar, além de ser um ato pessoal e intransferível e, para Roland Barthes (1984), a fotografia reproduz o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa e fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; (BARTHES, 1984, p. 13).

A semiótica sempre dedicou atenção particular às linguagens estéticas e aos processos comunicativos presentes nas artes e no cinema. “A cultura icônica, ou seja, a imagem em todas as suas possíveis articulações e em suas integrações com a palavra, tem papel importante nos processos informativos e formativos,” (COSTA, 1987, p.39). Voltaremos aos conceitos peircianos de índice, ícone e símbolo no Capítulo 3, quando serão aplicados à Comitiva Pantaneira, proposta nesta pesquisa para representar a produção audiovisual do documentário.

1.3 Linguagem Audiovisual do Documentário

Inicialmente tido como um espetáculo filmado, o cinema aos poucos tornou-se uma linguagem, isto é, um processo que conduz uma narrativa, no qual são veiculadas ideias e expressões próprias. Marcel Martin, em sua obra *A Linguagem Cinematográfica*, (2005), explica que o cinema como linguagem contém forma, conteúdo, estilo, é um meio de comunicação, de informação, de propaganda, além de possuir seu próprio vocabulário, sintaxe, flexões, elipses e convenções dotados de significados.

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima filmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exacta e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta actividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em

vários níveis da realidade, em virtude de um certo número de caracteres fundamentais. (MARTIN, 2005, p. 27).

Mas o cinema demorou pelo menos quinze anos para possuir sua própria linguagem. Os filmes gravados no início do cinema, de 1895 a 1910, praticamente não possuíam estrutura narrativa. Os filmes dos irmãos Lumière, de 1895, as experiências de Edward Muybrigde, em 1878, ou mesmo o protótipo conhecido como Cinetoscópio, máquina que mostrava em um *loop* contínuo imagens de um filme fotográfico, na qual permitia ser visto individualmente por uma janela que funcionava como visor, desenvolvido em 1891, por William Dickson, membro da equipe de inventores de Thomas Edison, não apresentavam filmes longos, eram todos de pequena duração, com menos de um minuto. As câmeras usadas para os experimentos permaneciam paradas num único enquadramento e o efeito de movimento era proporcionado pela projeção das imagens gravadas quadro a quadro. Mesmo assim, as imagens dos irmãos Lumière causaram espanto e emoção, sobretudo quando o trem projetado numa tela de 18 metros de altura por 21 metros de largura causou a impressão que saíria da tela em direção aos espectadores.

De 1895 até meados de 1908-1910, o filme tinha a duração de um rolo, só a partir dos anos de 1910-1915 o cinema começa a contar com técnicas cinematográficas, uma delas é feita na montagem em que os rolos são emendados e os filmes passam a ficar mais longos, com 15 minutos de duração. É nesse período também que o cinema passa a contar uma história, com uma linguagem cinematográfica composta por códigos que compõem a estrutura narrativa, como técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem.

As câmeras deixam de ficar distantes, enquadrando apenas os atores de corpo inteiro (plano conjunto) e passam a valorizar enquadramentos mais fechados (plano americano, primeiro plano, *close*) para ressaltar as expressões dos atores. A partir de 1910 são usadas legendas com os fragmentos de diálogos entre as cenas e, em 1911, o diretor de cinema americano D.W. Griffith passa a explorar os recursos da montagem, das conexões com os planos e a diminuição no tempo de duração dos planos. Griffith é reconhecido como o responsável por iniciar a evolução nos processos de expressão fílmica, aperfeiçoando principalmente a montagem. O cineasta fez uso da montagem paralela, alternando as ações que ocorrem em diferentes espaços da narração, proporcionando cenas com maior grau de emoção, suspense, ação ou dramaticidade. Outros recursos que começam ser usados nesta época são a montagem analítica, na qual mostra-se um plano geral (aberto), em seguida corta para uma imagem fechada, proporcionando a visualização de detalhes, de objetos que não apareciam com nitidez no plano geral,

além da preocupação com o continuísmo da cena, em que são feitas as transições dos espaços respeitando as relações, de entrada e saída.

D. W. Griffith dirigiu mais de 400 filmes de curta metragem, o longa-metragem mais famoso é *O Nascimento de uma Nação*, de 1914, sobre a guerra civil americana com duas horas de duração, também considerado o primeiro longa-metragem americano com maior tempo de duração. Griffith passou a ser referência no desenvolvimento das técnicas narrativas que foram usadas como padrão por outros cineastas como Pudovkin, Dreyer e Sergei Eisenstein, cineasta russo da década de 1920, considerado um dos primeiros teóricos da montagem. As ousadias realizadas por Eisenstein estão presentes no filme *A Greve* (1925), ele procurou inovar na montagem dos filmes, além de utilizar legendas com tamanhos diferentes de letras, como contraponto dramático e ao mesmo tempo sonoro.

A linguagem cinematográfica precede a audiovisual, mas foi incorporada às produções audiovisuais por usar os mesmos recursos de produção. Christian Metz (1977) utilizou o conceito de que a linguagem cinematográfica é composta por uma pluralidade de códigos que geram significados. Senso os códigos específicos, códigos não específicos e códigos extra-cinematográficos:

- a) Códigos cinematográficos⁹: fotografia (enquadramento), movimento, montagem, estrutura narrativa;
- b) Códigos não específicos: também encontrados em outras linguagens como desenho, pintura, teatro, literatura, etc;
- c) Códigos específicos: particulares (gêneros) e gerais - pertencem ao cinematográfico, mas podem assumir suas particularidades conforme o tipo do filme;
- d) Códigos extra cinematográficos: cultural, gestualidade, vestuário, arquitetônico, linguístico, paisagístico, comportamental, etc. Eles não precisam estar no cinema para ter um significado, mas quando estão geram significados. Por exemplo: filme de época, o figurino precisa ser coerente com a estrutura narrativa apresentada.

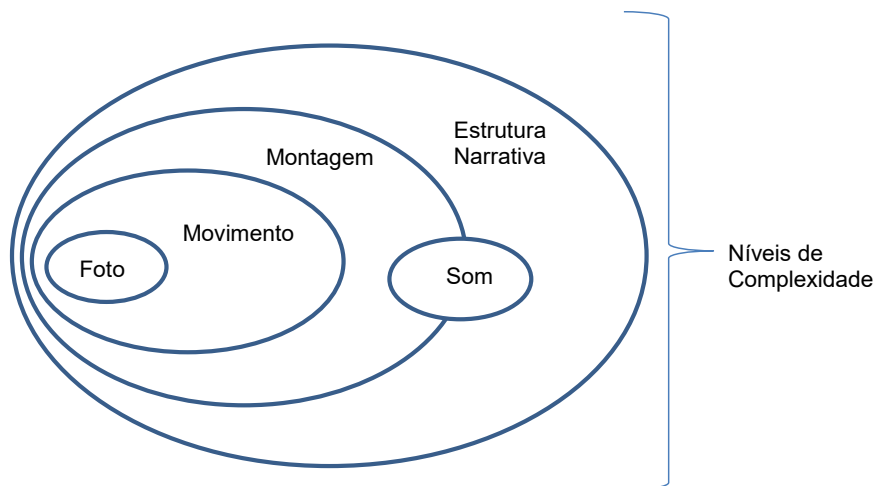
Na linguagem cinematográfica o movimento e as mudanças de enquadramento, iniciadas em 1900 pelo inglês George Albert Smith, considerado o precursor do uso de *close-up*, foram as primeiras e decisivas mudanças na história da libertação da câmera. “Durante muito tempo manteve-se a câmera fixa, numa imobilidade que correspondia ao ponto de vista do espectador da plateia que assiste a uma representação teatral” (MARTIN, 2005, p. 37). Em 1905, no filme *La Vie du Christ* (Vida

⁹ Anotações de aula, prof. Helio Godoy, na disciplina Semiótica e Documentário, no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Comunicação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em abril de 2016.

de Cristo), Victorin Jasset teve a ousadia de mudar a posição da câmera para mostrar o que Jesus via do alto da cruz. A câmera torna-se móvel, como o olho humano, modificando o ponto de vista na mesma cena, passando do plano geral para o primeiro plano, assim como o uso do *travelling* e de balões no filme *Intolerance* (Intolerância), de 1916, pelo diretor D. W. Griffith, para mostrar outras perspectivas narrativas. Segundo Matin (2005), em 1923, Epstein colocou a câmera num carrossel para mostrar o ponto de vista das pessoas que estavam no brinquedo.

Podemos dizer que os códigos que compõem a linguagem cinematográfica e audiovisual se articulam em uma relação de complexidade, em que os elementos fotográficos (enquadramento) combinados com o movimento (imagem em movimento e movimentos de câmera), somam-se ao som na montagem e formam uma estrutura narrativa apresentada pelo seguinte esquema (Figura 06):

Figura 6 - Elementos que compõem a Linguagem Audiovisual¹⁰



Fonte: Esquema desenvolvido por Godoy-de-Souza¹¹

Os níveis de complexidade podem ser usados como critérios para organizar os filmes.

Fotografia: modo de representação da imagem por meio da luz. A fotografia é composta pelos seguintes aspectos: a) enquadramento e a figura humana; b) ângulos de visão, pontos de vista; c) composição; d)

¹⁰ O esquema também é citado na dissertação de Renan Kubota, (KUBOTA, 2012, p. 65).

¹¹ Anotação realizada em sala de aula, maio de 2016.

deformações técnicas causadas pelas objetivas; e) texturas e formas; f) iluminação; g) sincronicidade; h) efeitos técnicos de produção; i) efeitos técnicos de pós-produção;

Movimento: No cinema e no audiovisual a fotografia ganha movimento. Os movimentos feitos tanto pela câmera, quanto pelo personagem geram significados. A impressão de movimento parte do conceito Efeito Phi (de natureza cerebral), em que dois elementos iguais em movimento de acender e apagar produzem o efeito de continuidade. O Phi é a impressão do movimento. Outros equipamentos contribuem para promover o movimento, grua, *steadicam*, *travelling*, *drone*, tripé entre outros. O filme *Toda Memória do Mundo* (1956) do diretor Alain Resnais, conta a história da Biblioteca Nacional Francesa e abusa dos movimentos para formar sua estrutura narrativa. Luz, sombra, movimento de câmera que se afasta ou se aproxima dos objetos, a câmera que sobe as escadas, passando a impressão que o próprio espectador está subindo as escadas, ou levando os livros pelos corredores para serem etiquetados, catalogados e guardados nas prateleiras. Quando o diretor opta pelo afastamento ou aproximação, ele está mantendo as proporções dos objetos e das pessoas em cena. Ao utilizar o *zoom* óptico, a câmera traz junto atores e objetos em cena, passando a impressão de achatamento e de perda das proporções causadas pelas teleobjetivas.

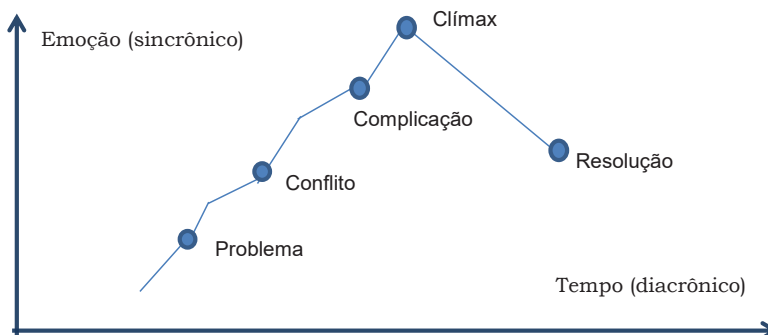
Montagem: O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), considerado um dos primeiros teóricos da montagem, estudou os trabalhos do diretor D. W. Griffith e percebeu que era possível manipular o tempo e o espaço. Em sua obra *Métodos de Montagem* (1929) estabeleceu conceitos rítmicos através do tamanho dos planos, seus manifestos ajudaram na formulação do pensamento cinematográfico e influenciaram outros diretores de cinema a partir do histórico básico de montagem. Para Eisenstein, a montagem final é um processo artístico que vai se harmonizar com as indicações do roteiro e a realização do diretor. Na maioria das gravações, o processo de montagem costuma levar mais tempo do que o tempo gasto nas filmagens. *A Poeira: uma história no Pantanal* (2008) de Augusto Proença e Hélio Godoy, filme de treze minutos (13 min) demorou 18 meses para ficar pronto, só na montagem foram gastos quatro meses, contra sete dias de filmagens. De posse do roteiro, o diretor decide que todas as imagens internas serão gravadas na mesma sequência, sem precisar obedecer a ordem cronológica do filme. Esta forma de gravar segue a lógica econômica, ficando mais barato do que os filmes gravados em ordem cronológica, pois levam mais tempo de realização e gastam mais recursos. Essa decisão é baseada em alguns fatores, o primeiro é econômico, segundo é o objetivo do roteiro. Os filmes independentes na forma de gravação serão montados e encaixados como

peças de um quebra-cabeça. A montagem se encarrega em contar a história com início, meio e fim.

Som: É a partir de 1928 que o som passa a ser mais um elemento da montagem, interligado diretamente à estrutura narrativa, ele possui um alto grau de complexidade. No período do cinema mudo, os cineastas recorreriam às orquestras que tocavam ao vivo conforme o filme era projetado. As orquestras foram usadas, primeiramente, com o objetivo de abafar o som angustiante do projetor e para distrair a atenção do público para que as imperfeições das películas não fossem percebidas. Nos intervalos a orquestra passou a ser substituída pela figura do pianista, mais flexível, fazia as improvisações conforme o filme ia sendo exibido e passaram a criar uma atmosfera própria do gênero fílmico. D. W. Griffith foi o cineasta mais preocupado com a utilização de uma trilha sonora adequada para o filme, preparando indicações de músicas a serem executadas. No filme *O Nascimento de uma Nação*, 1914, Griffith junto com o diretor Joseph Breil exploraram as canções mais populares dos Estados Unidos para invocar um sentimento de lar. A utilização das falas permitiu o fim das legendas, o que, além de liberar o uso de imagens dessa função, admitiu que se explorasse a voz fora de campo. O que, segundo Martin (2005), abre ao cinema o rico domínio da psicologia em profundidade, tornando possível a exteriorização dos pensamentos dos personagens. Fritz Lang disse, em 1930, que o som passou a ser um elemento essencial ao cinema e não filmaria mais um filme mudo, para ele era impensável ver as pessoas falarem na tela sem escutá-las simultaneamente.

Estrutura narrativa: é o elemento que possui o maior grau de complexidade da linguagem cinematográfica, é nela que todas as instâncias anteriores (fotografia, movimento, som e montagem) se juntam para gerar um filme, composto por uma história. O estudo da narrativa audiovisual pode ser dividido basicamente em duas categorias: a abordagem analítica (mais acadêmica) e a abordagem sintética (no âmbito da realização audiovisual). A abordagem dramática é a que mais nos interessa para a elaboração de um roteiro, ela é definida por uma composição temporal e emocional de uma história. Podem ser observadas as seguintes fases (Figura 07): problema, conflito, complicação, clímax e resolução (final feliz ou não; surpreendente ou não).

Figura 7 - Estrutura Narrativa



Fonte: Esquema apresentado em aula pelo prof. Hélio Godoy, maio de 2016

No início é apresentada a história, num tempo cronológico crescente ou partindo de um fato no passado e que passa a ser desenvolvido no presente, são apresentados os personagens e o problema. O conflito é o primeiro obstáculo do protagonista na tentativa de solucionar o problema, que é agravado por um incidente, nesse intervalo antes da resolução acontecem pontos de virada para ligar os atos, a complicação e o clímax, que é o ponto máximo da trama. A resolução é o caminho percorrido até o final do filme, no qual será decidido se a protagonista, casa, vai para a faculdade, morre ou realiza o grande sonho.

1.4 Categorias do Documentário

Embora o documentário tenha suas origens na forma de documentar o outro, ou mesmo o cotidiano de uma cidade com pessoas anônimas nas ruas como, por exemplo, o documentário *Um Homem com uma Câmera*, de Dziga Vertov, de 1929. Bill Nichols (2012) desenvolve a classificação dos modos de documentários, e estabelece os tipos de documentários conforme a estrutura narrativa dominante ligada ao momento histórico. De acordo com o autor, esses modos além de classificarem os documentários, “também distinguem o documentário de outros tipos de filme” (NICHOLS, 2012, pag. 62).

Os tipos de documentários definidos por Nichols são os seguintes: modo poético, predominante na década de 1920, sem compromisso com as convenções e regras da montagem em continuidade, ou seja, com a sequência de tempo e espaço. A *Chuva* (1929), de Joris Ivens, por exemplo, é um curta metragem de quatorze minutos (14 min) de pura contemplação da chuva de verão, na cidade de Amsterdã. “O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões

subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (NICHOLS, 2012, p. 140).

O modo expositivo, remonta à década de 1930, no início do cinema falado, em que o filme dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes, nas quais o tom oficial do narrador transmite credibilidade. Os documentários institucionais dessa época, definidos como modo expositivo por Nichols (2012) são exemplos de filmes persuasivos num determinado período histórico e por isso receberam inúmeras críticas. Entre as críticas, o uso do cinema como máquina de divulgação da ideologia dominante e dos interesses dos governos.

É certo que na história os governos sabendo do poder de atração e do alcance do cinema, usaram o documentário para a produção de filmes institucionais para orientar ou predispor a opinião pública a soluções previamente escolhidas pelo estado-nação. Nichols (2012) explica que o modelo de patrocínio governamental se espalhou por diversos países, entre eles Estados Unidos e Alemanha. Nos Estados Unidos destacam-se *The plow that broke the plains* (1936) e *The River* (1937), produzidos por Pare Lorentz para agências governamentais americanas. O primeiro filme fala dos efeitos devastadores da agricultura sem projetos e práticas de desenvolvimento para o campo. O segundo, *The River* (1937), também está ligado diretamente ao meio ambiente. O filme começa mostrando as consequências da exploração desenfreada do meio ambiente, e as consequentes enchentes e inundações causadas pelo rio Mississipi, para justificar a necessidade do controle estatal, e dos altos investimentos propostos pela política governamental do presidente Franklin Roosevelt (1882-1945), conhecido como *New Deal* (Estado Novo). O mesmo paradigma surgiu no Brasil, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), na década de 1930, durante a ditadura de Getúlio Vargas.

Os filmes de Leni Riefenstahl (1902 -2003) também se caracterizam pelo modo expositivo e, embora também tenham sido alvo de críticas, pois “as manipulações de Riefenstahl constroem um retrato sedutor do Partido Nacional Socialista e de seu líder, Adolf Hitler” (NICHOLS, 2012, p.35), eles influenciaram a estética cinematográfica e influenciam, ainda nos dias de hoje. Riefenstahl ficou conhecida como a cineasta de Hitler por ter registrado as reuniões do Partido Nacional Socialista, em 1934, as Olimpíadas de Berlim em 1936, e outros filmes inacabados sobre o nazismo. A influência e a inspiração de Riefenstahl foram reproduzidas em filmes americanos na década de 1980 e em produções de 2000 e 2005. As imagens de tropas em formação, filmadas em câmera alta, *plongé*, à espera do discurso motivador de seu líder, foram utilizadas nos filmes épicos, como *Coração Valente* (1995), *Gladiador* (2000) e *Cruzada* (2005). De acordo com Nichols (2012), a entrada dos três líderes nazistas no filme

O Triunfo da Vontade (1936) é um exemplo que inspirou o diretor George Lucas.

A entrada dramaticamente coreografada dos três líderes nazistas enfatiza a absoluta centralidade do líder todopoderoso em relação às massas de tropas subordinadas. George Lucas reproduziu essa coreografia no final de *Guerra nas Estrelas – O Retorno do Jedi* (1983), como se o culto ao herói pudesse ser extraído de seu contexto fascista e aplicado a “bons moços” como Han Solo, Chewbacca e Luke Skywalker. (NICHOLS, 2012, p. 94).

O filme *Olimpia*, 1938, documentário de 3h20min dividido em duas partes *A Festa das Nações* e *A Festa da Beleza*, documenta as Olimpíadas de Berlim em 1936, usando uma equipe com mais de cem profissionais e quase quarenta câmeras. A forma de trabalhar de Leni Riefenstahl foi abordada no filme canadense *Raça* (2016), de Stephen Hopkins, que narra a história do atleta americano Jesse Owens, vencedor de quatro medalhas de ouro nas Olimpíadas de Berlim, em 1936. No documentário *Olimpia*, a estrutura narrativa utilizada e os equipamentos usados por Riefenstahl serviram de modelo para criar um padrão de cobertura e transmissões esportivas no jornalismo que ainda não foram superados.

Olimpia foi premiado em Veneza em 1938, em 1939 Riefenstahl ganhou a medalha do Comitê Olímpico Internacional (IOC) pelo trabalho nas olimpíadas e em 1956 o documentário foi incluído na lista dos dez melhores filmes do mundo (MAGALHÃES, 2016, s/p.).¹²

O banco de imagens construído pela cineasta, sobre o regime nazista e sobre Hitler, foi usado também para a produção de filmes contra o próprio regime como *Arquitetura da Destruição* (1989), de Peter Cohen.

Embora Leni Riefenstahl tenha ganhado notoriedade por conta da produção sobre o regime nazista, a qualidade do trabalho e o arquivo audiovisual deixado pela cineasta são incontestáveis e fazem parte da história mundial do documentário. A série *Por que lutamos, (Prelúdios de uma Guerra)*, de Frank Carpa, produzida pelo departamento do serviço especial das forças armadas do exército americano, em plena guerra (1942-1945), também usou imagens do regime nazista, de propriedade de Hitler, como argumento para convencer os jovens norte-americanos a ingressarem na Segunda Guerra Mundial.

Os exemplos apresentados anteriormente sobre o modo expositivo não eliminam as características positivas que, sendo usadas com ética,

¹² MAGALHÃES, L. Documentário *Olimpia* de Leni Riefenstahl mostra os jogos olímpicos de 1936. In. *Universo Retrô: o passado sempre presente*, 2016. Disponível em: <http://universoretro.com.br/documentario-olimpia-de-leni-riefenstahl-mostra-os-jogos-olimpicos-de-1936>. Acesso em: 24 de jan. 2018.

ajudam a recontar a história. Os modos observativo e participativo estão relacionados às mudanças tecnológicas, à introdução dos equipamentos portáteis, e dos gravadores de áudio mais leves, a partir dos anos de 1960. Porém, existem diferenças entre o modo observativo e o participativo. O observativo não utiliza *voz-over*, efeitos sonoros, reconstituições históricas, nem mesmo entrevistas, ao contrário do tipo participativo que introduziu entrevistas, interação do diretor com os personagens e o uso de imagens de arquivo para recuperar a história. O modo observativo, descrito por Nichols (2012), é o modelo do cinema direto americano e o participativo do cinema *vérité* francês. No modo observativo “os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas” (NICHOLS, 2012, p. 148). Já o modo participativo pode enfatizar o encontro do cineasta com o tema do documentário, aparecendo no filme, fazendo entrevistas, utilizando a *voz-over* como um pesquisador, a exemplo do filme *Crônica de um verão* (1961), dos franceses Jean Rouch e Edgar Morin. O recurso da entrevista, no modo participativo, costuma unir relatos testemunhais diferentes numa mesma história.

Já os modos reflexivo e performático foram predominantes na década de 1980, usados por grupos sociais como política de afirmação, de identidade cultural e com ênfase nos aspectos subjetivos. Os filmes reflexivos usam elementos do modo observativo, como por exemplo, *Corumbiara*, de Vincent Carelli, que começou a ser filmado em 1986, retomado nove anos depois, concluído em 2006 e lançado em 2009. O filme brasileiro aborda o massacre indígena ocorrido em 1985 na região amazônica, além de mostrar que, apesar da expulsão dos índios de suas terras, na década de 1980, ainda existem índios isolados na região amazônica, no sul de Rondônia, que tentam sobreviver contra a invasão dos fazendeiros. O filme retrata o primeiro contato do indigenista Marcelo dos Santos e sua equipe com os índios Kanoé. As imagens inéditas, de Vincent Carelli, foram usadas na reportagem *O Encontro*, exibida no Fantástico em setembro de 1995, sobre o encontro de dois índios com equipes da Funai. O modo reflexivo tem como objetivo permitir o acesso realista do mundo e despertar no espectador uma consciência social questionadora. “O surgimento dos documentários feministas nos anos 1970 fornece exemplo claro das obras que questionam as convenções sociais” (NICHOLS, 2012, p. 167).

Embora o modo performático também tenha sido predominante na década de 1980, ele guarda diferenças em relação ao modo reflexivo. Nichols explica que o modo performático “tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade” (2012, p. 169). Dois exemplos de produção brasileira do modo performático são os filmes

33 (2002), de Kiko Goifman, que ao completar 33 anos, determina um prazo de trinta e três dias para encontrar a própria mãe biológica. O outro filme brasileiro performático é *Um Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut. O documentário mostra a experiência da própria cineasta na tentativa de obter a cidadania húngara. “Um tom autobiográfico compõe esses filmes, que têm semelhança com a forma de diário do modo participativo” (NICHOLS, 2012, p. 170).

Voltamos a dizer que, quando Bill Nichols propõe uma classificação dos modos de documentário, isso não significa que cada modo predominante não contenha elementos dos outros tipos de documentário. Assim, o tema das comitivas poderia ter diferentes tratamentos conforme o modo documentário escolhido. Todavia, da mesma forma que Nichols apresenta os modos de forma precisa, também lança um questionamento a respeito da separação entre um modo e outro.

Os modos adquirem importância num determinado tempo e lugar, mas persistem e tornam-se mais universais que os movimentos. Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. “Modos diferentes tendem a se destacar em épocas diferentes” (NICHOLS, 2012, p. 21). Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se.

Os filmes, considerados individualmente, podem ser caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização, mas também podem combinar harmoniosamente os modos, conforme a ocasião. Os documentários expositivos, por exemplo, continuam sendo a forma básica, particularmente na televisão, em que a ideia de comentário em voz-over parece obrigatória, seja para a série *Biography*, da A&E, seja para os filmes sobre a natureza do *Discovery Channel*, seja para os noticiários noturnos (NICHOLS, 2012, p. 63).

Apesar da classificação, os modos se misturam, de forma que em determinados momentos do documentário ele pode ter um modo expositivo, passar a um modo participativo, seguindo-se um modo performático. Doc Comparato (2009) não difere em modos, apenas distingue reportagens, cinejornais, filmes de natureza e filmes institucionais como os filmes de propaganda nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Independente do modo, o que difere o documentário da ficção é a maneira como o documentário representa a realidade. O documentário utiliza atores reais, em que o cineasta fala do outro para nós, ou quando o cineasta fala dele mesmo para os outros. O documentário ajuda a mostrar um mundo que existe sem que as pessoas tenham consciência ou conhecimento.

Com uma abordagem diferente sobre os tipos de documentário, Fernão Ramos (2013) apresenta uma discussão sobre o que pode ser considerado documentário e quais são as fronteiras entre um filme encenado e um documentário. Apresenta argumentos que mostram se o docudrama pode ou não ser considerado um documentário, mesmo quando a narrativa é baseada em fatos históricos. Além de trazer a diferença entre reportagem e documentário, entre outros questionamentos.

Para Fernão Ramos (2013) o filme *Verdades e Mentiras*, de 1975, de Orson Welles, sobre a vida do falsário de quadros Elmyr de Hory, pode ser considerado um documentário por sua forma de enunciação e procedimentos narrativos do Cinema Direto, embora o próprio diretor esteja presente no filme. Já o *docudrama* possui características narrativas da ficção e do entretenimento. Mesmo representando fatos históricos, tem características narrativas da ficção. “A ausência de *voz-over*/locução, entrevistas, depoimentos, imagens de arquivo, o uso de atores profissionais, o fato de as peripécias serem complexas, tudo isso aproxima o docudrama da estruturação da narrativa clássica ficcional, afastando-o do documentário” (RAMOS, 2013, p. 51).

Ou seja, o docudrama é uma ficção baseada em fatos históricos, ele faz uma adaptação da história, a partir da sua verossimilhança e a transforma em uma trama. “O docudrama toma a realidade *histórica* enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano” (RAMOS, 2013, p. 53). E para exemplificar, o autor apresenta os filmes *O que é isso, companheiro?*, 1997, de Bruno Barreto; *Guerra de Canudos*, 1997, de Sérgio Rezende, *World Trade Center (As Torres Gêmeas)*, 2006, de Oliver Stone, entre outros títulos nacionais e internacionais.

Entre as diferenças do documentário para a reportagem, está a unidade narrativa. O documentário assume uma narrativa fílmica com início, meio e fim nele próprio, já a reportagem está inserida dentro de um programa, normalmente num telejornal, com sua própria estrutura, a começar pela apresentação do âncora do telejornal, que expõe as notícias divididas em blocos.

O programa telejornal é composto pela sucessão de notícias, sem haver propriamente uma narrativa que articule sua unidade no todo. Ao contrário da reportagem do programa telejornal, o documentário não está vinculado a acontecimentos cotidianos de dimensão social que denominamos notícia (RAMOS, 2013, p. 59).

Já a respeito do programa *Globo Repórter*, Fernão Ramos (2013) acredita que, no período de 1973 a 1982, havia uma produção de documentários veiculados semanalmente pela TV Globo, o programa

utilizava a forma narrativa do documentário. Nesse período a equipe era formada por profissionais do cinema novo, como por exemplo, Eduardo Coutinho, Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr., João Batista de Andrade e outros profissionais. A partir de 1984, acontece gradualmente o distanciamento do formato filmico até o programa ganhar a forma de um telejornal. “O *Globo Repórter* tornou-se um programa de variedade, no formato de reportagem de telejornal, com diferenças nítidas com relação à forma documentária dominante até 1982” (RAMOS, 2013, p. 61).

Mas o autor faz questão de deixar claro que isso não significa que o filme documentário não possa ser produzido ou veiculado num programa televisivo de reportagens, é preciso para isso, obedecer e respeitar o formato narrativo particular do documentário, para que seja classificado como tal. Podemos citar o exemplo dos documentários produzidos pela *Globo News*, um canal fechado de jornalismo 24 horas, mas que tem em sua programação a exibição de documentários. Ou mesmo o Canal americano de esportes ESPN¹³ (*Entertainment and Sports Programming Network*, rede de TV por assinatura dedicada à produção esportiva 24 horas) que venceu em 2017 o Oscar de Melhor Documentário com o filme *O.J.: Made in America*, 2016, de Ezra Edelman e Caroline Waterlow. Com duração de sete horas e meia, foi dividido em cinco episódios, o maior documentário a ser premiado na história do Oscar.

1.5 Gênero feminino no cinema

O auge do movimento feminista no Brasil, na década de 1970, pode ser considerado reflexo da efervescência dos acontecimentos culturais e políticos que transcorreram no mundo inteiro. Segundo Robert Stam (2003, p. 192), é a partir da década de 1970 que o foco da Teoria do Cinema, desloca-se das questões de classe e de ideologia para dar atenção aos movimentos sociais como o feminismo, a liberação *gay*, a ecologia e o apoio às minorias, ou seja, às discussões passaram a girar em torno das questões de raça, gênero e sexualidade. Neste período, autoras americanas como Molly Haskell, Marjorie Rosen, Joan Mellon e a britânica Laura Mulvey criticaram a representação estereotipada e repleta de joguetes eróticos que transformavam as mulheres em “objetos sexuais, putas, virgens, vampiras, descerebradas, interesseiras, fofoqueiras, exuberantes, frágeis, submissas” (STAM, 2003, p. 194), entre outros adjetivos. Na história do cinema, até o final da década de 1960, a mulher é retratada como a mocinha a ser salva em frente às câmeras,

¹³ Disponível em: http://www.espn.com.br/noticia/674522_documentario-da-espn-sobre-julgamento-do-seculo-de-oj-simpson-vence-o-oscar; Acesso em: 30 abr. 2018.

enquanto o masculino era um sujeito ativo da narrativa, o feminino era o sujeito ou “objeto” passivo.

De acordo com Stam (2003, p. 194), a teoria feminista, que questiona as funções exercidas por mulheres em equipes de realização cinematográfica e a representação no cinema ao longo da história, está alicerçada no tripé cinema, psicanálise (Freud e Lacan) e semiologia (Althusser). As primeiras manifestações da onda feminista nos estudos de cinema ocorreram em 1972, com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres em Nova York (EUA) e Edimburgo (capital da Escócia) e das publicações de Laura Mulvey, *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, de 1972, e de Molly Haskell, *From Reverence to Rape, (Da Reverência ao Estupro)*, de 1970. “O livro feminista de Molly Haskell, por exemplo, rejeitava o suposto progresso das mulheres no cinema, traçando, em vez disso, a trajetória desde a ‘reverência’ cavalheiresca no período mudo ao ‘estupro’ da *Hollywood* dos anos 70” (STAM, 2003, p. 194). Haskell criticava tanto os filmes americanos quanto os falocêntricos filmes de arte europeus.

No início do cinema as atrizes eram jovens e atraentes. A preferência do diretor americano David Wark Griffith era por mulheres entre dezesseis e dezessete anos, embora beleza e juventude fossem condições essenciais, neste período ainda “predominava a candura, vivacidade e educação primorosa” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 54). A partir dos anos de 1920 a liberação moral e sexual começou a tomar as telas de cinema, “surge uma nova imagem de mulher, como Greta Garbo, moderna, neurótica e sensualmente feminina” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 56).

Segundo Giselle Gubernikoff (2016), a imagem da mulher como beleza desejada criada pelo cinema de ficção, ainda persiste, “isso acontece mesmo no cinema dito político, que propõe uma discussão mais aberta da sexualidade e da representação femininas” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 48), embora os movimentos feministas tenham ganhado força ao longo das décadas, nos Estados Unidos, Europa e Brasil. Entre as explicações para a persistência desse modelo, estão o fato de as mulheres diretoras, roteiristas e produtoras afirmarem que no início, para serem aceitas no meio artístico, ocupando o primeiro escalão, acabaram reproduzindo o mesmo discurso machista nas narrativas cinematográficas. Justificativa presente na fala das diretoras entrevistadas por Gubernikoff (2016), na década de 1990. “Inicialmente, a mulher se posicionou como homem no mundo dos homens, imitando o comportamento masculino e assumindo a competição” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 19).

A diretora Tizuka Yamasaki, vencedora dos prêmios de melhor filme e melhor roteiro no Festival de Gramado, de 1980, com a obra *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade* (1980), afirmou que no início da carreira,

por ter trabalhado com Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, gostaria de fazer filmes iguais aos deles. Quando as mulheres decidem produzir conteúdo audiovisual são constantemente vigiadas, cobradas e questionadas quanto à competência e à capacidade criativa.

Hoje analisando o meu trabalho, depois de anos, o que eu acho genial é que fiz um discurso enorme para ser cineasta homem. [...] Só que hoje, revendo os filmes, vejo que eu dei umas “bandeiras” como mulher e não consegui anestesiar todo o meu lado feminino. (YAMASAKI, 1990, *apud* GUBERNIKOFF, 2016, p. 97).

Segundo Giselle Gubernikoff (2016), não há mais questionamentos sobre o significado social da mulher no cinema, mas sim a constatação de que no cinema o gênero feminino tem um significado social a partir de uma visão masculina da realidade. Na década de 1970, a teoria feminista do cinema questionou e repudiou o papel narrativo secundário das mulheres e a relação binária do prazer visual, “em que o masculino olhava e o feminino era olhado” (STAM, 2003, p. 197), um poder operante no cinema que influenciou o mundo social real. “Somos projeção de uma mulher construída e idealizada pelo cinema americano, numa relação direta da mulher como mercadoria” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 08).

O cinema, como meio de comunicação, exerce tanta influência no comportamento das pessoas que ele foi capaz de moldar esteticamente o gênero feminino, mostrando como as mulheres deveriam agir e como deveriam aparentar. No Brasil, produções de 2015 e 2016 protagonizados por mulheres que fogem da narrativa “Bela, Recatada e do Lar” (VEJA, 2016) são apontadas como destaque *Que Horas Ela Volta?* (2015) direção de Anna Muylaert, conta a história de uma empregada doméstica nordestina (Regina Casé) que deixa a família para buscar melhores condições de vida em São Paulo, capital.

O filme de ficção *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça Filho, mostra o drama de uma jornalista aposentada que não se rende a especulação imobiliária e se recusa a vender o apartamento na orla do Recife. Embora seja apontado como destaque, por conta da narrativa contemplar como personagem principal uma mulher, há conflitos familiares de uma mãe que deixou os filhos para investir na carreira. Clara é tratada como louca pelos empresários de classe média alta que fazem de tudo para comprar o prédio. Sem contar que, numa equipe técnica formada por 18 profissionais, apenas duas são mulheres, a produtora Emilie Lesclairex e a figurinista Rita Azevedo Gomes.

A teoria feminista do cinema também levantou reflexões sobre as hierarquias e processos de produção industrial. Às mulheres eram reservadas as funções de montadora e continuísta. Montadora é aquela que cortava e colava trechos das películas dos filmes, a continuísta no

sentido pejorativo de arrumadeira. Embora essas sejam funções importantíssimas no cinema, na hierarquia de produção, as funções de montadora e continuísta não estão no primeiro escalão, tanto de prestígio quanto salarial.

O que se observou nos Estados Unidos e na Europa, também pode ser verificado no Brasil. O Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)¹⁴, órgão ligado a Agência Nacional de Cinema (Ancine)¹⁵, publicou em 2015 e em 2016 pesquisas mostrando a participação feminina na produção audiovisual brasileira. Os dados comprovam a desigualdade de gêneros na ocupação de funções de direção, roteiro e produção executiva das obras audiovisuais que emitiram o Certificado de Produto Brasileiro (CPB). Em 2015, no universo de 2.606 obras audiovisuais com emissão de CPB, 34% foram documentários, 29% ficção e 21% videomusical, conforme figura 08. Já em 2016, houve uma queda na quantidade de obras certificadas, 2.583 obras audiovisuais, aumentando a quantidade de produções de documentários e diminuindo o número de obras do gênero ficção, conforme tabela 1.

Tabela 1 - Pesquisa por tipo de obra com emissão de CPB's nos anos de 2015 e 2016

Tipo de Obra	2015	%	2016	%
Documentário	889	34%	924	36%
Ficção	756	29%	699	27%
Videomusical	547	21%	537	21%
Variedades	211	8%	209	8%
Animação	174	7%	164	6%
Reality-Show	29	1%	50	2%
Total	2.606	100%	2.583	100%

Fonte: ANCINE, 2017.

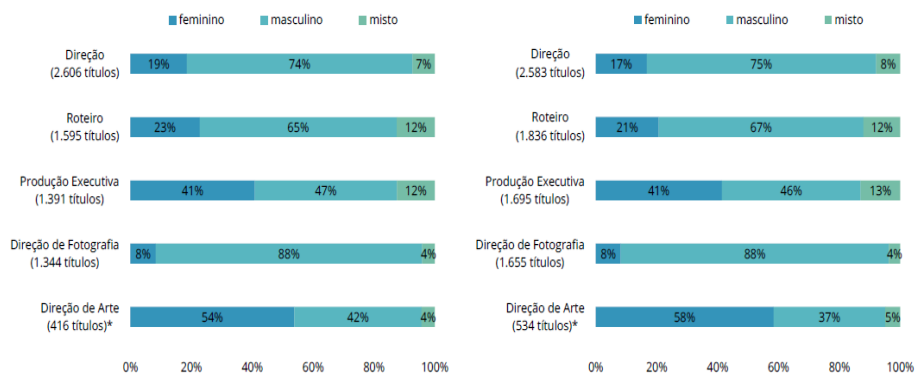
Do total de 2.606 obras registradas em 2015, (tabela 2) a participação feminina na direção foi de 19%; no roteiro 23%, somente na produção executiva a presença feminina de 41% se aproximou à

¹⁴Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2015.pdf; Acesso em: 25 mar de 2018.

¹⁵Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf; Acesso em: 25 de mar de 2018.

masculina de 47%. Em 2016, embora a produção de documentários tenha aumentado, a participação feminina foi menor, na direção foi de 17%; na construção dos roteiros 21%; já na produção executiva o percentual se manteve em 41% embora o número de títulos tenha aumentado.

Tabela 2 - Percentuais de Gênero em obras com emissão de CPBs em 2015 e 2016



*foram consideradas apenas as obras de ficção.

Fonte: ANCINE, 2017.

A pesquisa da Ancine não se limitou apenas em mapear a diferença na quantidade de mulheres nos cargos considerados de primeiro escalão. O trabalho identificou a influência da Produção Executiva na escolha da equipe, e propôs responder a seguinte questão: “A presença de uma mulher em uma função aumenta a chance de que outra mulher ocupe outra função?” (ANCINE, 2016, p. 11). E concluiu que onde as mulheres comandaram a quantidade de outras mulheres ocupando os cargos de diretora e roteirista foi superior ao mesmo comparativo com o gênero masculino. O que isto quer dizer? Que o desequilíbrio entre homens e mulheres é menor quando o gênero feminino está no comando, ao contrário, quando o gênero masculino está no controle a quantidade de profissionais do gênero masculino trabalhando na execução do audiovisual é maior, conforme revelam as tabelas 3 e 4.

A pesquisa identificou que em 2015, nas obras em que a produção executiva foi comandada por mulheres, 30% foram diretoras e 36% roteiristas, ambos do gênero feminino. Parece pouco para falar em equilíbrio, mas se comparado ao percentual de diretoras e roteiristas mulheres no mesmo período em que a produção executiva estava a cargo do gênero masculino os percentuais caem para 10% de diretoras do

gênero feminino e 13% de roteiristas do gênero feminino, contra 84% de diretores homens e 79% roteiristas do gênero masculino.

Tabela 3 - Influência da prod. Exec. Femin. na equipe técnica¹⁶

Produção executiva feminina	568	41%
Direção	Total	%
feminino	168	30%
masculino	350	62%
misto	50	9%
Total	568	100%
Roteiro	Total	%
feminino	163	36%
masculino	228	51%
misto	59	13%
Total	450	100%

Fonte: ANCINE, 2016.

Tabela 4 - Influência da prod. Exec. Masc. na equipe técnica

Produção executiva masculino	651	47%
Direção	Total	%
feminino	65	10%
masculino	548	84%
misto	38	6%
Total	651	100%
Roteiro	Total	%
feminino	67	13%
masculino	419	79%
misto	47	9%
Total	533	100%

Fonte: ANCINE, 2016.

Tabela 5 - Prod. Exec. mista na equipe técnica

Produção executiva misto	172	12%
Direção	Total	%
feminino	30	17%
masculino	123	72%
misto	19	11%
Total	172	100%
Roteiro	Total	%
feminino	32	22%
masculino	86	59%
misto	28	19%
Total	146	100%

Fonte: ANCINE, 2016.

O estudo *Center for the Study of Woman in Television and Film*¹⁷, realizado no período de setembro de 2015 a maio de 2016 pela Universidade de San Diego, nos Estados Unidos, chegou à conclusão semelhante. A pesquisa americana constatou que quando as mulheres são as criadoras (produtora, roteirista e diretora), 45% das personagens são do gênero feminino, com percentual igual para as personagens

¹⁶A tabela 3, mostra a influência da produção executiva feminina na formação da equipe técnica com base nos dados de 2015; a tabela 4, apresenta os dados da influência da produção executiva masculina na equipe técnica, com base nos dados de 2015. Já a tabela 5 apresenta os dados da produção executiva mista no mesmo ano.

¹⁷Disponível em: <<http://womenintvfilm.sdsu.edu/research/>>. Acesso em 18 de maio de 2018.

principais. Quando os homens são os criadores (produtores, roteiristas e diretores) o percentual de personagens mulheres cai para 36% e as personagens principais para 35%. A tabulação e a divulgação dos dados, por parte da Ancine, foram motivadas pelas ações de fortalecimento das mulheres profissionais do audiovisual realizadas em 2015 pelo grupo “*Mulheres do Audiovisual*” e do evento *Rio Content Market* de 2016, quem tem como propósito contribuir com os debates de equidade de gênero.

O Teste de Bechdel é uma crítica ao cinema, criado pela cartunista norte-americana Alison Bechdel, em 1985. Numa história em quadrinhos (Figura 8), Bechdel propõe três critérios de avaliação para medir a presença e relevância de personagens femininas no cinema. No primeiro critério, o teste verifica se no filme há pelo menos duas personagens do gênero feminino que possuam nome; no segundo critério, as personagens devem conversar entre si; e por último, o assunto abordado, por elas, deve ser de algum assunto que não seja sobre os homens. O teste frágil, limitado e carregado de humor, se popularizou e em 2013 uma rede de cinemas na Suíça adotou a análise como critério para indicar os filmes. O teste inspirou também a criação do aplicativo *Alice: Mulheres no Cinema*, que lista a representação de mulheres no cinema mundial e conta com mais de 40 mil usuários cadastrados. O APP, criado por alunos do *Apple Developer Academy* do Centro Técnico Científico da PUC-Rio (CTC/PUC-Rio), destaca as produções de acordo com a participação das mulheres no projeto, seja em frente ou por trás das câmeras (APPROACH COMUNICAÇÃO, 2017, s/p)¹⁸.

Figura 8 - Logomarca do aplicativo *Alice: Mulheres no Cinema*



Fonte: CTC/PUC-Rio

¹⁸Disponível em: <<http://www.ctc.puc-rio.br/alunos-do-ctcpuc-rio-lancam-app-que-lista-a-representacao-feminina-na-industria-do-cinema/>>. Acesso em: 19 maio 2018.

Figura 9 - A história em quadrinhos que deu origem ao teste



Crédito: Alison Bechdel, CASPER LÍBERO, 2016¹⁹.

Quadro 1 - Tradução da história em quadrinhos de Alison Bechdel

A REGRA

Q-1: – Quer ver um filme e comer pipoca?

Q-2: – Bem...Eu tenho essa regra, veja...

Q-3: – Eu só assistirei um filme se isso incluir três exigências básicas.

UM, tem que ter pelo menos duas mulheres nele...

Q-4: –...que, **DOIS**, conversem uma com a outra; sobre, **TRÊS**, algo além de um **homem**".

Q-5: (Silêncio)

¹⁹Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/noticias-da-casper/o-teste-de-bechdel/>>. Acesso em: 19 maio 2018.

Q-6: – Um tanto exigente, mas uma boa ideia!

– Sem brincadeira, no último filme fui capaz de ver que era um Alien,

Q-7: –...As duas mulheres conversam uma com a outra sobre o **monstro**.

Q-8: (Silêncio)

Q-9: –Quer ir pra minha casa comer pipoca?

– Agora você está conversando.

Tradução: Éder Ramos, 2018.

Diante do exposto, ao pensar em escrever o roteiro sobre a peça Mirele Geller, em princípio, a inspiração foi descrever o funcionamento das Comitivas Pantaneiras a partir de um personagem principal, Mirele Geller. No decorrer da pesquisa a própria vida da jovem e o ambiente hostil que ela escolheu como profissão, levantou o questionamento sobre a questão de gênero, tanto no próprio ambiente de trabalho quanto na produção audiovisual. Qual deve ser o tratamento dado à personagem principal Mirele Geller? De forma que o documentário deve mostrar a relevância da personagem? Questionamento pertinente pois, se levarmos em consideração o Teste Bechdel e o contexto em que ela está inserida, não há outras mulheres trabalhando diretamente com ela. A não ser pelo fato de a roteirista ser mulher e se interessar por assuntos que não estejam apenas ligados aos colegas de trabalho, e sim à profissão em si. Veremos nos próximos capítulos, e no próprio roteiro, que a personagem teve dificuldades para mostrar o quanto era capaz de exercer as mesmas funções dos homens, e que por conta desta atitude, da personalidade forte e determinada, acabou tendo problemas graves de saúde. Esses detalhes serão apresentados no momento oportuno. O que pretendemos nesta pesquisa é apresentar a mulher como protagonista de sua própria história e não um objeto pertencente a um cenário no qual o personagem principal é masculino.

CAPÍTULO II

A CONSTRUÇÃO DO SIGNO DOCUMENTÁRIO

Como veremos neste capítulo, Signo para Charles Sanders Peirce (2010) é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém, mas não representa o objeto em todos os aspectos. Vejamos, nosso signo Documentário, é composto por inúmeros outros signos que são carregados de significações e de símbolos. Partindo da experiência Fenomenológica, o primeiro olhar que devemos dirigir aos fenômenos é o olhar contemplativo, um exercício que C. S. Peirce defende e adverte para podermos contemplar aquilo que está diante dos sentidos. E, é com este olhar contemplativo que esta pesquisa pretende apresentar o trabalho das Comitivas Pantaneiras, neste caso o objeto dinâmico, a partir do signo documentário, depois com o olhar de observação para a existência singular do objeto e, em terceiro lugar, com a capacidade de generalizar o fenômeno através de seu signo.

Ao mergulhar num mundo desconhecido, mediado pelo documentário, o espectador desprovido de preconceitos, aberto ao novo, sem pudor, liberto do autocontrole, do policiamento, da interpretação, da comparação e da análise, se abre para a pura qualidade do sentir, para a primeira apreensão das coisas, o que na Semiótica é chamada de experiência da Primeiridade, a primeira das três categorias da Fenomenologia. “Sentimento é, pois, um quase signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas” (SANTAELLA, 1995, p. 46).

Já a reação ao estímulo provocado pelo documentário e a consciência do outro estão ligadas diretamente à Secundidade defendida por Peirce. Na secundidade a consciência está reagindo à ação de fatos externos que existem no mundo independente da nossa vontade. Ao entrar em contato com uma realidade que não nos era conhecida, nos obriga a pensar de forma diferente constituindo uma nova experiência. Segundo Santaella, a experiência faz parte do curso da vida e nos torna conscientes da existência do outro, ou seja, do não-eu, do não-ego. “[...] o outro se constitui no verdadeiro pivô do pensamento, aquilo que move o pensar, retirando-o do círculo vicioso do amortecimento” (1995, p. 49-50). E ao generalizar as observações, compreender que a essas observações se aplicam às convenções socioculturais de certas regiões

rurais do país, como no caso das comitivas, dando caráter de lei, de continuidade; aplica-se a terceira categoria fundamental presente na natureza das coisas a Terceiridade. A Terceiridade “[...] corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através do qual representamos e interpretamos o mundo.” (SANTAELLA, 1995, p. 51). Generalidade, infinitude, continuidade, leis, difusão, crescimento e inteligência são algumas ideias de terceiraidade.

Embora a Semiótica Peirciana se aplique a qualquer fenômeno da natureza, permitindo mapear o campo da linguagem nos vários aspectos, levando o receptor a perceber, sentir, entender e reagir às mensagens; as primeiras teorias aplicadas ao cinema não compreendem a capacidade do documentário de observar, registrar, representar e ser fonte de conhecimento sobre a realidade. Santaella (2002) postula a existência de três paradigmas no processo evolutivo de produção de imagens: o paradigma pré-fotográfico (desenhos, pinturas, gravuras e esculturas feitas à mão), o paradigma fotográfico (imagens produzidas a partir da captação física do mundo visível através de uma máquina) e o paradigma pós-fotográfico (imagens sintéticas ou infográficas calculadas por computação). Para a autora, não só as fotografias, mas também os vídeos pertencem ao segundo paradigma. “Suas imagens são fruto do registro das coisas, eventos ou situações de fato existentes. Por isso mesmo, o vídeo se presta com bastante propriedade à documentação informativa. Aquilo que está nele retratado existe na realidade.” (SANTAELLA, 2002, p. 112).

2.1 Signos da Comitiva Pantaneira

Antes de produzir o roteiro para o documentário sobre o trabalho das comitivas, foi preciso conhecer a rotina de uma comitiva, sem que fossem feitos questionamentos; apenas observando os afazeres diários, desde o acordar até o repouso dos peões e animais, seguindo os passos da Fenomenologia Peirciana, em que tudo começa do aberto, sem qualquer julgamento, deixando a ingenuidade intelectual despertar as primeiras impressões abstratas e sensoriais dos fenômenos, produzindo qualidades de sentimentos próprios da primeiridade. A pesquisadora Lucia Santaella (2002, p. 30), explica que precisamos dar aos signos o tempo necessário para que eles se mostrem para então, posteriormente, fazer a análise de todas as experiências. De acordo com a Fenomenologia Peirciana, o interpretante precisa desenvolver três faculdades do pensamento, 1) a capacidade contemplativa; 2) saber distinguir, discriminar resolutamente diferenças nessas observações; e 3) ser capaz de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes; com

base nas três categorias de análise fenomenológica de primeiridade, secundidade e terceiridade.

O segundo momento na proposta de produção do documentário foi buscar elementos que apontassem para a existência real das comitivas e do uso deste tipo de trabalho para o transporte do gado nas regiões rurais. A literatura e as próprias estradas boiadeiras indicam que este tipo de transporte é realizado em todo o país há pelo menos 200 anos. Um exemplo é a MS-184, antiga estrada boiadeira, aberta no final do século XIX e conhecida como Estrada Parque Pantanal, que corta quatro sub-regiões do Pantanal de Mato Grosso do Sul. Outro exemplo é o romance *Grande Sertão Veredas* (1954), de Guimarães Rosa, baseado numa viagem que o escritor realizou em 1952, que durou 10 dias, acompanhando uma comitiva de 300 animais e oito peões pelo interior de Minas Gerais.

Há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias (SANTAELLA, 1995, p. 47).

Com base na Semiótica Peirciana, Santaella (1995, p. 52) explica que, para conhecer e se conhecer, o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos. Por isso o documentário foi escolhido como signo mediador e de transmissão de significado. A terceiridade pode ser definida como um conjunto de leis que regem o universo continuamente e infinitamente. Nas regiões rurais de difícil acesso, sobretudo no Pantanal, o trabalho das Comitivas Pantaneiras é rústico e extremamente necessário para os produtores rurais, por questões econômicas e de logística. Embora as rodovias estejam repletas de caminhões boiadeiros, para muitos fazendeiros o uso da comitiva é a única alternativa no manejo por falta de acesso às fazendas. Os regimes de cheia e seca, próprios da planície pantaneira, tornam o trabalho imprescindível para não haver prejuízos com a perda do rebanho.

O signo, segundo Peirce, é uma coisa que representa uma outra coisa, seu objeto. Por exemplo, o filme de uma comitiva é um signo do objeto comitiva. E o signo comitiva só pode representar seu objeto para um interpretante, e porque representa seu objeto produz na mente desse intérprete alguma outra coisa que também está relacionada ao objeto comitiva não diretamente, mas pela mediação do signo. O objeto é dividido em objeto dinâmico e objeto imediato, já o interpretante é dividido em três: interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante em si. Mas antes de entrar nas definições de objeto e interpretante e suas subdivisões, vamos entender que o signo possui uma divisão em Dez

Classes de Signos, os quais funcionam em conjunto e onde acontecem as relações genuínas.

A primeira divisão tricotômica apresenta três propriedades formais para que o signo possa funcionar como signo. 1) A mera qualidade, ou seja um *quali-signo*, no caso do documentário seria a qualidade interna da imagem e do som; 2.) uma coisa ou evento existente e real, ou seja *sin-signo*, no caso do documentário a película, ou o cartão magnético *HD* que reproduz as imagens numa tela de cinema ou de televisão contendo suas qualidades específicas; e o 3.) o *legi-signo* quando o signo tem propriedade de lei, o documentário é um gênero do cinema e suas imagens e sons (verbais e instrumentais) tem tanto a função demonstrativa quanto de provar que aquilo realmente existe.

Na segunda tricotomia dos signos, um signo para Peirce (2010, p.52) pode ser denominado de *Ícone*, *Índice* ou *Símbolo*. Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto, que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto exista ou não. No percurso analítico, as imagens do documentário apontam e exibem as qualidades do objeto. “No documentário, as imagens dirigem a retina mental do interpretante para as paisagens, cenas e situações registradas.” (SANTAELLA, 2002, p. 125). Um *Índice* é um signo que se refere ao Objeto, que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. No documentário, aquilo que está sendo retratado existe na realidade. Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. As informações verídicas contidas no documentário cumprem o papel de transmissão de conhecimento, com dados históricos e informações gerais sobre determinado tema, neste caso as comitivas.

Dependendo do fundamento, ou seja, da propriedade do signo, ele poderá representar seu objeto através de três tipos de relação. Se o fundamento é um *quali-signo*, na sua relação com o objeto, o signo será um *ícone*, ou *quali-signo icônico*, no qual o objeto imediato tem sempre caráter descritivo, pois esses determinam seus objetos dinâmicos. Se for um existente *sin-signo* sua relação será de *índice*; ou *sin-signo indicial*, em que seu objeto imediato é um designativo, pois dirige a retina mental do interprete para o objeto dinâmico em questão. E se for uma lei *legi-signo*, sua relação será um *símbolo*, ou *legi-signo simbólico*, no qual seu objeto imediato tem a natureza de um copulante, pois meramente expressa as relações lógicas destes objetos com seu objeto dinâmico.

Na terceira Tricotomia dos signos, Peirce (2010, p.53) afirma que o signo pode ser denominado *Rema*, *Dicissigno* ou *Dicante* ou *Argumento*. Ao definir as classes, o filósofo explica que as afinidades entre elas

evidenciam-se através de um arranjo com quatro designações ou subdivisões. Nestes arranjos outras variações e variedades que acontecem são consideradas signos degenerados, mas não vamos aqui nos aprofundar nos signos degenerados.

2.2 A Comitiva como Signo: do Objeto ao Interpretante

Para visualizar a definição de signo, composto pelo objeto, interpretante e fundamento desta parte da pesquisa pretende realizar um percurso analítico, começando pelo Objeto imediato. Objeto imediato (dentro do próprio signo) diz respeito ao modo como o objeto dinâmico (aquilo que o signo substitui – o trabalho da comitiva) está representado no signo. O objeto imediato é a aparência ou forma, depende da natureza do fundamento do signo. No caso do documentário, uma aparência imagética de como o objeto dinâmico “trabalho das comitivas” é representado. É sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade.

O objeto dinâmico “trabalho das comitivas” é portador de uma lei geral e de convenção social. As comitivas são formadas por sete peões e 25 muares que viajam quilômetros, de uma propriedade rural à outra, fazendo o transporte do gado bovino, em média 1.200 animais. É um trabalho que requer destreza e paciência para cumprir as marchas (dias de viagem). Os peões enfrentam variações adversas pelo caminho, como chuva, frio, vento, poeira, além dos obstáculos naturais como corixos, baías, rios, campos abertos, campos sujos e barreiras, como asfalto e porteiros.

Interpretante imediato é aquilo que o signo documentário está apto a produzir na mente interpretadora qualquer. Trata-se do potencial para ser interpretado, antes mesmo de o signo encontrar um intérprete qualquer em que se potencial de produzir conhecimento, surpresa, emoção, consternação, alegria, tristeza se efetive. Por exemplo, o documentário tem um potencial interno para ser interpretado tão logo encontre um intérprete para assistir. Quando o interpretante assistir ao documentário a carga de significação se atualizará e se efetivará.

O interpretante dinâmico é o que o signo documentário efetivamente produz na mente do intérprete. Dependendo do repertório e grau de conhecimento do intérprete, a respeito do objeto dinâmico, o signo documentário produzirá um interpretante dinâmico de primeiro nível, isto é, emocional; de segundo nível, o energético ou de terceiro nível, o lógico. O nível emocional é o primeiro efeito que um signo está apto a provocar. No caso do documentário sobre as comitivas, o interpretante certamente se emocionará com a história de vida de uma peoa que, aos

14 anos, decidiu seguir a profissão do pai para ficar mais próxima a ele, depois de ser abandonada pela mãe.

No segundo nível do interpretante dinâmico, o energético, o signo documentário pode gerar uma ação concreta e real de obediência como resposta ao signo, que pode ser uma ação física ou mental. No nível lógico o signo é interpretado por uma regra internalizada pelo interprete. O trabalho das comitivas é rústico, porém necessário para que os produtores possam fazer o manejo do gado, a venda e a reposição de carne nos açougues, supermercados e restaurantes.

Se o signo for convencional, ou seja, uma lei, ele poderá produzir um interpretante de si, ou interpretante final, em que serão encontrados três níveis de interpretante: o *rema*, que não vai além de uma conjectura, uma hipótese interpretativa. O *dicente*, interpretante de *sin-signos* indiciais e o terceiro nível, o *argumento*. A base do argumento está nas sequências lógicas de que o *legi-signo* simbólico depende.

Todo proprietário de gado no Brasil produz para si um ícone para a identificação de seus animais. Nesse caso, tratamos de um hipoícone, um signo que representa um objeto por semelhança. O hipoícone se apresenta em três níveis, primeiro nível: imagem; segundo nível: diagrama; e terceiro nível: metáforas verbais. No caso da comitiva que estamos apresentando nesta pesquisa, os peões transportavam mil e duzentas cabeças de gado, em que o ícone era um Sino, o desenho tem um significado emocional para a família porque representa o Sino da Praça da Sé em São Paulo, cidade natal dos proprietários e representa a primeira propriedade rural da família. O Sino, neste caso, também pode assumir o papel símbolo. Por se tratar de uma marca registrada e atestar a propriedade do gado. Como uma lei, uma regra, todo animal que possua essa determinada marcação pertence a um produtor específico. No lombo dos animais, o hipoícone abaixo (Figura 10) representava por semelhança (ícone) um objeto sonoro classificado como Sino e assume ao mesmo código de identificação de propriedade (símbolo).

Figura 10 - Hipoícone²⁰



²⁰Hipoícone, porque imita a imagem de um sino existente, no caso o Sino da Praça da Sé, e símbolo porque faz referência a uma lei de propriedade.

E todo existente é um índice, e como existente, apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte. Qualquer existente concreto e real é infinitamente determinado, como parte do universo a que pertence. Rastros, pegadas, resíduos são índices de alguma coisa que por lá passou, deixando suas marcas. Nas propriedades rurais, o pisoteio do gado costuma abrir longas picadas pelo caminho. A figura 11 é um exemplo de índice da passagem do gado. Assim como o estrume, em alguns pontos da estrada, também são índices da passagem de animais bovinos e equinos pelo local. Por isso, o índice é sempre considerado dual, pois liga uma coisa à outra.

Figura 11 - Índice: rastro do gado depois de beber água no Rio



Fonte: Fotografia da autora (nov. 2007).

Já a palavra comitativa, é um símbolo que não representa apenas um indivíduo, mas o geral. O objeto de uma palavra não é uma coisa existente, mas uma ideia abstrata. Por exemplo, ao dizer a palavra comitativa, não está sendo feita referência a esta ou aquela comitativa representada nas figuras 12 e 13.

Figura 1 - Comitativa Nova Esperança em viagem no Pantanal



Figura 13 - Peões se preparam para iniciar viagem



Fonte: Fotografias da autora (nov. 2007)

O objeto representado pelo signo é tão genérico quanto o próprio símbolo. Por isso, como explica Santaella (1995, p.68), os símbolos são signos triádicos genuínos, pois produzem como interpretante um outro tipo geral ou interpretante em si, que, para ser interpretado, exigirá um outro signo e assim *ad infinitum*. Os símbolos são portadores de uma lei de representação, eles crescem, se disseminam e trazem embutidos caracteres icônicos e indiciais. O símbolo está conectado a seu objeto em virtude de uma ideia da mente que usa um símbolo, sem o qual a conexão não existiria.

O documentário, signo da realidade, produzido por meio de um processo de investigação do mundo real, não se confunde com signos criados por cineastas e roteiristas deslocados do mundo, ou fechados em seus escritórios. O objetivo final de um documentário é aumentar o repertório de informações do interpretante e estimular uma mudança de hábito, nem que seja sutilmente. Para que o interpretante saia do senso comum e passe a compreender os significados dos objetos e a natureza dos signos.

Sabemos que o documentário sozinho não muda completamente o comportamento do interpretante, mas pode agir como agente educador, já que ele tem a capacidade de registrar, representar e ser fonte de conhecimento sobre a realidade. Embora o filósofo Walter Benjamin, membro da escola de Frankfurt, tenha questionado, na década de 1930, a instrumentalidade e reprodutibilidade da arte, chegando a afirmar que o uso de instrumentos tecnológicos causa a “atrofia da aura”. Em seu trabalho *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), Benjamin afirma que a reprodução acaba com a existência única e autêntica de uma obra de arte e a imediata difusão em massa da obra cinematográfica foi usada por sistemas reacionários para a difusão e manutenção do fascismo, na Itália, e do comunismo, na extinta União Soviética.

Apesar desta visão crítica, e da constatação de que em muitos momentos históricos a manipulação existiu, não podemos reduzir as produções não ficcionais a um aparato de uso exclusivo de alienação e controle das massas. Acreditamos que a contemplação, a observação e a representação das coisas, mediadas pelo documentário de forma ética, responsável, sem distorções fazem parte do pensamento humano, pensamento que está em constante evolução, gerando produtos concretos capazes de afetar e transformar o universo.

De acordo com Santaella (1995, p.11), o mundo está se tornando cada vez mais complexo, hiperpovoado de signos que existem para serem compreendidos e interagidos. Com base no estudo sobre semiótica Peirciana, nos próximos tópicos vamos apresentar os signos complexos para melhor interpretação do Signo Documentário.

2.3 Signos Complexos: sinopse e argumentos

Teóricos do cinema, como Syd Field (2001), Luiz Carlos Lucena (2012) e Fernão Ramos (2013) afirmam que há uma infinidade de assuntos e/ou fatos que podem motivar a realização de um filme e/ou documentário. De acordo com Lucena (2012), para definir uma ideia é preciso primeiro observar e responder às seguintes questões, consideradas básicas:

O que quero mostrar com este documentário?
 Como quero mostrar?
 Por que quero mostrar?
 Quem é meu personagem?
 O que ele vai fazer?
 Como vai agir?
 Onde vai acontecer?
 O público vai se interessar por este assunto? (LUCENA, 2012, p. 33).

Semelhante ao *lead* jornalístico, esses questionamentos ajudam no processo de construção do roteiro para então partir para a segunda etapa: a pesquisa. Além da pesquisa bibliográfica, é importante visitar as locações (locais de gravação), falar com as pessoas, obter informações sobre os fatos, visitar os pontos históricos, fazer a lista de pessoas a serem filmadas, dos lugares, e de eventos que devem ser filmados. Lucena (2012) apresenta como fio condutor os seguintes questionamentos:

Qual é o objeto do meu filme?
 Como ele existe?
 Em que ambiente ele existe?
 Com quem ele se relaciona?
 Que efeitos ele provoca? (LUCENA, 2012, p. 34).

A pesquisa permite definir o conceito do filme e o que realmente será mostrado ao público. Quando se trata de um documentário histórico, o caminho é buscar informações em arquivos, bibliotecas, com pessoas envolvidas nos fatos e no cibermeio. Quando o documentário é sobre um personagem específico, o próprio personagem (quando vivo) é uma fonte de pesquisa primária, assim como a família, os amigos, e os companheiros de trabalho também devem ser consultados.

Apenas falar e registrar o que as pessoas pensam e sabem sobre um determinado problema de poluição, por exemplo, não é o mesmo do que documentar o problema. Quando o documentarista filma o problema, junto com os depoimentos, aí sim está começando a mostrar o problema, e não apenas falar sobre ele. Ele passa a ser visualizado tanto por quem lê o roteiro, quanto por quem assiste ao filme. Seguindo este exemplo da

poluição, Hampe (1997) diz que se você mostrar alguém verificando se a substância lançada no rio é tóxica ou não, você estará construindo uma cadeia de evidências visuais. "Nada substitui uma boa cena filmada" (HAMPE, 1997, p. 02).

Como a nossa proposta é realizar um documentário sobre o trabalho das Comitivas Pantaneiras a partir de uma personagem específica, a peoa Mirele Geller, antes de partir para a produção da sinopse e do argumento, vamos responder as questões básicas apresentadas anteriormente, no mesmo esquema pergunta resposta, uma vez que no argumento desses mesmos questionamentos e respostas aparecerão em formato dissertativo, mas completo e complexo. Responder os questionamentos apresentados por Lucena (2012) permitirá visualizar o passo a passo das etapas de realização audiovisual que propomos nesta pesquisa.

O que queremos mostrar com este documentário? Queremos mostrar o trabalho das Comitivas Pantaneiras ao longo da história, desde o período colonial quando chegaram os primeiros animais no Brasil até a introdução na região do sul do Pantanal. Apresentar a rotina das comitivas, a hierarquia dentro do grupo e as dificuldades e desafios enfrentados ao longo do caminho, além da história da Mirele Geller como peoa.

Como queremos mostrar? Filmando a viagem de uma Comitiva Pantaneira, na qual esteja a personagem principal, do início ao fim. Por que queremos mostrar? Porque é uma atividade rural presente no Pantanal sul-mato-grossense, eminentemente masculina, cuja uma mulher ousou escolher como profissão, primeiro para ficar próxima do pai, depois por amor ao ofício. E também por acreditarmos no potencial do documentário como fonte de conhecimento da realidade e de disseminação do conhecimento científico.

Quem é nossa personagem? Mirele Geller, 33 anos, natural de Bonito/MS, peoa de comitiva desde os 14 anos. O levantamento histórico sobre a bibliografia de Mirele Geller já foi realizado. A pesquisa teve início nos anos de 2006 a 2008, tendo continuidade nos anos de 2015 a 2018.

O que ela vai fazer? Mirele compõe uma equipe de sete pessoas encarregadas do transporte de 1.200 cabeças de gado de uma região à outra. Trabalho que leva de 30 a 40 dias ininterruptos. O documentário pretende mostrar Mirele exercendo a atividade profissional na lida com o gado e na interação com os companheiros.

Como vai agir? O documentário pretende intercalar as técnicas do Cinema Direto Americano e o Cinema Verdade Francês. A técnica do cinema direto permite que os membros da equipe de produção sejam observadores participantes sem interferir na atividade e no dia a dia da comitiva, apenas registrando os acontecimentos, a rotina e os lugares por

onde a comitiva costuma passar. O método do cinema verdade permite que o diretor faça questionamentos, entrevistas para melhor entender os afazeres da equipe. Assim como permite recorrer à entrevista com pesquisadores e aos arquivos audiovisuais para entender o contexto histórico e a origem das comitivas na região pantaneira do Brasil.

Onde vai acontecer? No Pantanal de MS. O gado sai de uma propriedade rural com destino à outra fazenda. O dono da comitiva (animais de montaria) vai reunir a equipe de trabalho, passar as instruções, definir as funções de cada membro, o cronograma de retirada do gado, contagem e o trajeto que deve ser percorrido até o destino final. Durante a viagem podem acontecer imprevistos próprios da região rural. A perda de um animal, a quebra da marcha por conta da chuva (dia de trabalho parado), alterações no cronograma da viagem por conta da ausência dos pontos de pouso, e a travessia de rios e corixos.

O público vai se interessar por este assunto? O trabalho das comitivas é uma atividade rudimentar e centenária, que está diretamente ligada à história de colonização do Brasil e se mantém até os dias de hoje por conta do difícil acesso às fazendas do Pantanal. De acordo com a Fundação de Turismo do Pantanal (2016), através do núcleo de estudos e pesquisas criado em 2013, conhecido como Observatório de Estudos e Pesquisas do Pantanal, o Pantanal de Corumbá foi, em 2016, o destino de 217.160 turistas, destes 73.183 estrangeiros. Independente da nacionalidade, a maioria dos turistas ao passar pelas comitivas para, faz fotos e conversa com os profissionais. Dados do Observatório (2016) mostram que 52 mil turistas estrangeiros entre holandeses, franceses, alemães e suíços passaram pela Estrada Parque (antiga estrada boiadeira) em 2016, o que representa que 24,5% dos passeios no Pantanal de Corumbá foram realizados na Estrada Parque.

A ideia está definida, as perguntas iniciais respondidas, agora vamos partir para os questionamentos baseados na pesquisa. Qual é o objeto do nosso filme? O objeto do nosso filme é a Comitativa Pantaneira, a partir da história de vida de uma peoa. Como ele existe? Ele existe a partir da necessidade dos produtores rurais que precisam fazer o manejo do gado, em diferentes situações seja para tirar os animais das regiões alagadas e/ou alagáveis, no período da cheia, seja para comercializar com outros produtores, ou seja, para enviar aos frigoríficos. Em que ambiente ele existe? Ele existe no ambiente rural brasileiro, mas neste documentário, especificamente no ambiente rural do Pantanal de Mato Grosso do Sul. Com quem ele se relaciona? A Comitativa se relaciona com o meio ambiente, com produtores rurais, com os empregados fixos das fazendas e com os turistas em passagem pela região. Que efeitos ele provoca? Provoca curiosidade, respeito e admiração. As comitivas são, ao longo da história, retratadas de diferentes formas, serviram inclusive

de inspiração para o escritor Guimarães Rosa na construção do romance *Grande Sertão: Veredas*, lançado em 1956. Quatro anos antes, em 1952, durante dez dias, o escritor acompanhou um grupo de boiadeiros num percurso de 240 quilômetros pelo interior de Minas Gerais. A viagem foi publicada em seis páginas da revista *O Cruzeiro*, na edição de 21 de junho de 1952 (figura 14).

Figura 2 - Entre vaqueiros, o médico e escritor Guimarães Rosa, no pouso da comitiva



Fonte: Eugenio Silva/Reprodução/*O Cruzeiro*

Comparato (2009), ao falar do processo criativo na construção de um roteiro, cita Freud para dizer que o criador literário acaba por ser um “sonhador à luz do dia” (FREUD, 1933, *apud* COMPARATO, 2009, p. 42). Vencer o medo do papel em branco, escrever as ideias, contar uma história a partir das pesquisas, dar margem a criatividade, ver e sentir a cena que está sendo escrita, não são tarefas fáceis, mas condições indispensáveis para conseguir êxito no trabalho.

Mas como surgem as ideias? Elas são simplesmente inspirações divinas? Ou são frutos da observação, da leitura atenta, das idas ao cinema, de assistir televisão, de ouvir a história das pessoas? Comparato (2009, p. 46) divide em seis, o campo das ideias. Ideia selecionada, que provém da nossa memória ou vivência pessoal; ideia verbalizada, quando alguém faz um comentário, conta uma história; ideia lida, nos jornais, nas revistas, em folhetos, anúncios; ideia transformada (não adaptada), quando nasce de um filme, de um livro, de uma peça de teatro; ideia proposta, quando o roteirista recebe uma encomenda de trabalho e, a ideia procurada, para ocupar um vazio no mercado com um tema que ainda não foi abordado.

Acreditamos que nossa ideia se encaixa numa ideia selecionada; primeiro a partir da curiosidade de saber por que mesmo depois da

introdução dos caminhões boiadeiros, as comitivas ainda persistem no pantanal de Mato Grosso do Sul, depois pela necessidade interior de conhecer a rotina de um trabalho rústico e ao mesmo tempo necessário para economia rural.

2.4 Sinopse: signo simplificado

A sinopse pode ser um elemento determinante para o sucesso ou o fracasso do filme. A sinopse é um texto objetivo, de cinco a dez linhas, que descreve de forma sintética o que é o filme, permitindo ao leitor, rapidamente, entender e visualizar o filme. É a partir da sinopse que secretarias de cultura, empresas privadas, produtores e concursos selecionam os filmes que serão produzidos, e também pode ser considerado o primeiro passo para premiação de um roteiro. Em uma seleção, seja para premiação, seja para produção, a sinopse costuma ser o primeiro elemento analisado, ela determina se o projeto entrará na lista dos que serão avaliados ou se simplesmente será descartado. “Muitas seleções de documentários são feitas com base apenas na leitura da sinopse e do argumento, sem a necessidade de apresentação de um roteiro” (LUCENA, 2012, p. 35).

Com base na definição de sinopse, segue a proposta (quadro 2) de sinopse para o documentário *Mirele Geller: peoa*.

Quadro 2 - Sinopse do documentário *Mirele Geller: peoa*

<p>O documentário <i>Mirele Geller: peoa</i> apresenta o trabalho das Comitivas Pantaneiras a partir da história real da peoa de boiadeiro que, aos quatro anos passou a viajar na comitiva com o pai e, aos 14 anos, largou os estudos para seguir a profissão dominada pelos homens. O filme acontece no Pantanal de Mato Grosso do Sul (Brasil) e expressa os desafios dos peões que enfrentam períodos de cheia e estiagem em pleno Patrimônio Natural da Humanidade. Trabalho rústico e fundamental para a economia rural.</p>

Fonte: Da autora.

Depois da sinopse, o argumento funciona como pré-roteiro, direcionando a produção do filme. “Na sinopse é revelado ‘o que é o filme’ no argumento ‘como será o filme’” (LUCENA, 2012, p. 36).

2.5 Argumento e adaptação: signos complexos

O argumento costuma ser o esboço do documentário, descreve o conteúdo do filme e o estilo de filmagem. Apresenta a descrição dos personagens, indica os ambientes, tipo de imagens e a estrutura

narrativa do filme. O argumento apresenta também como e se serão apresentados depoimentos, imagens de arquivos ou ilustrações ao longo da produção.

No roteiro a respeito do trabalho das Comitivas Pantaneiras, que vamos apresentar ao longo desta pesquisa, estamos propondo a adaptação do livro-reportagem *Viagem a Bordo das Comitivas Pantaneiras*, 2014. O livro em nenhum momento fala sobre a peoa Mirele Geller, mas mostra detalhadamente o funcionamento de uma comitiva pantaneira durante o transporte do gado. É com base na história, estrutura, hierarquia e no sistema de trabalho, abordados na obra, que o roteiro será construído. O livro é fruto da pesquisa realizada no período de 2006 a 2008, que resultou na Dissertação de Mestrado *Comitivas Pantaneiras: o uso da informação e a interação com o ambiente*, apresentada, em 2008, no Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional da Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal (UNIDERP).

No argumento não há indicações técnicas, nem a ambientação do filme, Costa (1987) afirma que o argumento é constituído por uma obra literária ou teatral que será adaptada. Syd Field (2001) complementa explicando que quando um roteiro está sendo construído baseado numa obra, dificilmente ele será adaptado literalmente, pois visualmente o resultado pode ser decepcionante.

Como descobriu Francis Ford Coppola ao adaptar *The Great Gatsby* (*O Grande Gatsby*, 1974), de F. Scott Fitzgerald. Ao adaptar *O Grande Gatsby*, Coppola escreveu um roteiro que é absolutamente fiel ao romance. O resultado é um fracasso visualmente magnífico. Dramaticamente não funcionou (FIELD, 2001, p. 151).

Adaptar é transpor de um meio para outro meio, o roteiro é uma experiência visual, uma história contada em imagens, já a narrativa do livro é interior, as ações acontecem na cabeça do personagem principal, o cenário é mental. O livro-reportagem possui uma estrutura narrativa e o cinema sua própria linguagem e estrutura narrativa, como foi apresentado no capítulo 2. O roteiro precisa materializar as ideias e sentimentos em imagens que podem ser captadas pela câmera. Para Comparato (2009), a adaptação implica em certas limitações criativas, se o roteirista optar pela adaptação propriamente dita.

Quando a adaptação é “baseado em...” é exigido que a história se mantenha íntegra, embora se possa alterar o final. Quando é “inspirado em...” o roteirista toma como ponto de partida a obra original. Seleciona uma

personagem, uma situação dramática e desenvolve a história (COMPARATO, 2009, p. 315).

No roteiro, mesmo se tratando de um documentário, a vida da personagem principal não precisa ser contada na íntegra, para não se tornar entediante, o ideal é escolher três eventos mais importantes na vida da personagem, para que eles se tornem a ideia, o assunto em que a história será desenrolada. O gancho da nossa história é o trabalho rústico das Comitivas Pantaneiras, que persistem em sobreviver depois de quase 500 anos de história, usando a vida da peoa Mirele Geller como personagem principal da ação. Field (2001, p. 183) afirma que ao escrever o roteiro, o escritor parte do geral para o particular, ou seja, primeiro encontra a história, depois coleta os dados, ao contrário do jornalismo que costuma ir do particular para o geral. O autor continua dizendo que na adaptação pelo menos três perguntas iniciais precisam ser respondidas: “sobre o que é a história? Quem é o personagem principal? E qual é o final?”. Sim o final deve ser pensado antes mesmo de iniciar a escrita do roteiro.

Sobre o que é a história já respondemos, a personagem principal já apresentamos. O final da nossa história pode ser assim: a comitiva chega ao destino final, deixa o gado preso no mangueiro. Com enquadramento fechado, os peões de costas seguem viagem pela estrada, acontece uma fusão para um grande plano geral, apenas Mirele e o pai Nelson Geller montados nas mulas seguem uma trilha aberta no pasto verde, em direção a uma porteira, abrem e fecham a porteira, continuam cavalgando até sumir no horizonte.

O argumento que vamos apresentar segue o modo expositivo, definido por Nichols (2012), que agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura argumentativa. “O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (NICHOLS, 2012, p. 142). Trata de uma abordagem construída a partir de estudos bibliográficos sobre o tema, de modo que as ideias e expressões poderiam ser utilizadas em uma narração. Segue nosso argumento, como resultado das pesquisas preliminares sobre as comitivas.

2.5.1 Ocupação Bovina no Pantanal

As comitivas²¹ são usadas desde o início da colonização do Brasil, por isso estão presentes em outras regiões produtoras do país, embora

²¹Turma de peões comandados pelo Condutor para transportar a boiada, uma comitiva é composta por condutor, ponteiro, dois fiadores, dois culatreiros (meeiros) e um cozinheiro (CORREIA, 2001, p. 28).

em menor escala por consequência da introdução dos caminhões boiadeiros²². “Conduzir boiadas por estradas de chão, chamadas estradas boiadeiras, era, outrora, prática rotineira em todos os pontos do país. [...] As comitivas representavam o único elo entre o sertão e as cidades” (NOGUEIRA, 2002, p. 107).

O foco deste trabalho são as Comitivas Pantaneiras no Estado de Mato Grosso do Sul- MS²³, localizado na região Centro-Oeste do Brasil, tendo cinco Estados da Federação como divisa, sendo São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Paraná; e fronteira com dois países, Paraguai e Bolívia. A economia de MS baseia-se, predominantemente, na pecuária bovina. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que em 2015, o rebanho bovino no Estado chegou a 21,5 milhões de cabeças de gado, para uma população de 2,6 milhões de habitantes. Números que colocam, na época, Mato Grosso do Sul no ranking de quarto maior criador de rebanho bovino do país.

O gado não se desenvolveu em Mato Grosso do Sul por acaso. A proximidade com importantes Estados produtores e países vizinhos foi preponderante para o desenvolvimento da atividade na região. Pesquisas recentes (ESSELIN, 2011; PROENÇA, 1997) revelam que os primeiros animais introduzidos no Brasil foram trazidos pelos europeus quando imigraram para colonizar a América. Os portugueses trouxeram animais secularmente domesticados, entre eles bois, vacas, novilhos e os cavalos. Esses rebanhos desempenharam relevante papel no processo de colonização da América, pois constituíam importante força de tração e meio de transporte, sendo ainda, indispensáveis à alimentação. “As primeiras informações sobre a presença do gado bovino no Brasil datam de 1534, na Capitania de São Vicente (interior de São Paulo), trazido da ilha da Madeira, em Portugal” (ESSELIN, 2011, p. 37). A criação se expandiu para o Planalto Paulista, onde havia pastagens naturais propícias para a proliferação do gado, além dos estados de Pernambuco e Bahia, onde foram usados como animais de tração e transporte de cana e de lenha nos grandes engenhos.

O trabalho de pesquisa do professor Paulo Marcos Esselin (2011), que resultou na tese de doutorado intitulada *A Pecuária Bovina no Processo de Ocupação e Desenvolvimento Econômico do Pantanal Sul-Mato-Grossense (1830-1910)*, aponta que os primeiros animais introduzidos no Paraguai saíram do Brasil, no ano de 1555, em comitiva liderada pelos espanhóis Juan Salazar, Juan Díaz Melgarejo, pelos

²²Caminhões equipados com gaiolas que transportam até 18 animais; já as carretas até 30 animais (dois andares) vivos em pé.

²³Mato Grosso do Sul foi criado em outubro de 1977, com a divisão do Estado de Mato Grosso. O decreto da divisão foi assinado pelo presidente General Ernesto Geisel, mas o primeiro governador de MS, Harry Amorim Costa, assumiu o cargo apenas em janeiro de 1979 (RODRIGUES, 1985, p.165).

irmãos Cipião de Gois, Vicente de Gois, ainda, mulheres, soldados espanhóis e índios. Mas a construção do rebanho paraguaio, que mais tarde foi reintroduzido no Brasil, também contou com a introdução de gado peruano no século XVI. As dificuldades no transporte do gado do Peru para o Paraguai, enfrentadas ainda nos dias de hoje no Pantanal, são narradas pelo escritor Roberto Simonsem, no final do século XIX e início do século XX, e citadas por Paulo Esselin:

Os que os trazem são brancos, mulatos, pretos e também índios, que com este trabalho procurão ter algum lucro. Guião-se, indo huns adiante cantando, para serem desta sorte seguidos do gado; e outros vem atraz das rezes tangendo-as, e tendo cuidado, que não sahião do caminho e se amontoem. As jornadas são de quatro, cinco, e seis legoas, conforme a comodidade dos pastos, aonde hão de parar. Porém, aonde há falta d'água, seguem o caminho de quinze, e vinte legoas, marchando de dia e de noite, com pouco descanso, até que achem paragem, aonde possão parar. Nas passagens d'alguns rios, hum dos que guião a boiada, pondo huma armação de boi na cabeça, e nadando, mostra às rezes o vão, por onde hão de passar. (SIMONSEN, 1937, p. 237 *apud* ESSELIN, 2011, p. 53).

Anos depois, os espanhóis partiram do Paraguai em caravanas para colonizar a região sul de Mato Grosso (atualmente Mato Grosso do Sul), mas os constantes ataques indígenas dispersaram os animais, que foram criados soltos na região sul do Pantanal. Segundo Esselin (2001, p. 15), o gado foi introduzido no sul de Mato Grosso no final do século XVI, por colonos espanhóis e, no século XVII, por religiosos da Companhia de Jesus, responsáveis por catequizar os índios. Os bovinos eram necessários à conservação material das reduções²⁴, dos povoados e, já no final do século XVII, os campos do pantanal mato-grossense abrigavam grandes manadas.

Dadas às condições climáticas na região sul do Pantanal, que impediam o cultivo de cereais, vegetais e frutos, os padres foram obrigados a introduzir mais rebanhos bovinos, aproveitando-se do privilégio de pastagens naturais que a terra oferecia. Os jesuítas, ao utilizar o gado bovino e cavalari para desenvolver suas reduções entre os índios, lançaram as bases da pecuária mato-grossense e sul-mato-grossense, como fizeram no Rio Grande do Sul e no Uruguai. Com a abertura de propriedades rurais, o indígena foi incorporado à disciplina do trabalho, o que mais tarde favoreceu a posse desses imensos territórios pela coroa portuguesa e pelo império brasileiro.

²⁴ Aldeamentos indígenas organizados e administrados pelos padres jesuítas (ESSELIN, 2011. p. 15).

A intenção era a de estabelecer a soberania portuguesa na borda das regiões ainda em disputa, apesar da existência dos tratados desde 1750 que delimitaram as posses de ambas as coroas [portuguesa e espanhola]. (ESSELIN, 2011, p. 152).

Com base nos registros e documentos produzidos pelos padres da Companhia de Jesus, Esselin (2011, p. 23) concluiu que o gado saiu da região sul de Mato Grosso em direção a Cuiabá, ao contrário do que acreditavam outros historiadores. Com a descoberta do ouro em Cuiabá, algumas reses foram levadas da planície pantaneira para a área de mineração, provavelmente em embarcações, via Rio Paraguai ou conduzidas por terra por vaqueiros.

Virgílio Corrêa Filho (1969, p. 151) afirma que, no século XVIII, o gado bovino chegou à região norte de Mato Grosso como provedor de alimentos para os envolvidos na mineração. A nova atividade se tornaria produtora de riquezas para fazendeiros e para o Estado. Junto à pecuária estavam homens encarregados de cuidar dos bovinos e comercializá-los. No Mato Grosso uno, o boi tornou-se mercadoria importante no contexto local. O decréscimo da mineração permitiu a ascensão mais intensa da pecuária. As fazendas que antes eram rudimentares cresceram e se organizaram a partir da cria e revenda de boiadas. “Primeiro em direção às charqueadas²⁵, depois, para Minas Gerais e São Paulo ou para outras regiões mato-grossenses, as boiadas cruzavam a região em uma interminável “migração” conduzida.” (LEITE, 2003, p. 32).

Eudes Leite (2003) explica que a atividade agropecuária não se resume ao pasto, nem tão pouco ao boi. Por trás da principal atividade econômica de Mato Grosso do Sul estão os produtores de gado e os funcionários que lidam diretamente com o rebanho. No começo, os boiadeiros, compradores de gado magro e depois condutores especializados, foram tratados como personagens parcialmente marginalizados. Em épocas de crise, os boiadeiros compravam a boiada a crédito, vendiam nas saladeiras e voltavam às fazendas para saldar a dívida e realizar novas compras.

Na segunda metade do século XIX, a pecuária se afirmava como principal produto do norte mato-grossense e tinha como destino o sudeste, especialmente Minas Gerais. A mineração em Cuiabá possibilitou esse fluxo, que foi momentaneamente alterado no período da guerra contra o Paraguai. “Encerrada a guerra e iniciada a recuperação das fazendas, duramente atingidas no período do conflito, a pecuária mato-grossense se voltaria novamente para Goiás, Minas Gerais e São Paulo” (LEITE, 2003, p. 37).

²⁵Estabelecimentos comerciais onde se prepara e salga a carne, também conhecidas como saladeiras. (NOGUEIRA, 2002, p. 146 e 150).

Entre os anos de 1920 e 1950, o condutor especializado e contratado para transportar boiadas materializou sua presença junto às comitivas, dividindo o trabalho com alguns boiadeiros – comerciantes que compravam gado para recriar, além de levar reprodutores para as fazendas. O encantamento pela profissão de boiadeiro começa na infância. Nascer e crescer em uma fazenda são, quase sempre, as explicações sobre os motivos que levam ao ofício de peão boiadeiro. Inicialmente, os meninos começam auxiliando o pai, por volta dos sete a oito anos; aos 14, passam a receber o próprio salário. A independência financeira proporcionada pela remuneração e a possibilidade de conhecer novos lugares são as principais motivações para que os jovens prefiram se manter na profissão, ao invés de continuar os estudos.

Segundo o pecuarista Paulo Nilton Goulart Jaques²⁶, proprietário de fazendas no Pantanal, no decorrer dos anos, principalmente na região do planalto, as áreas de pastagem foram substituídas por lavouras, diminuindo assim a área de viagem e o número de comitivas. Dentro do Pantanal, porém, a atuação das comitivas ainda sobrevive como a única alternativa em regiões ermas e afastadas das rodovias, ferrovias e hidrovias.

Nos livros de história, as comitivas aparecem como forma antiquada de transporte. Embora a sua presença na história seja tratada de maneira precária, os peões ainda ocupam papel importante na introdução e expansão da pecuária. Leite (2003, p. 51) constatou que “os bois ofuscam aqueles homens que os conduzem. Para me aproximar dos peões e dos condutores foi necessário antes contemplar a boiada”.

Na obra *Livro de pré-coisas: Roteiro para uma excursão poética no Pantanal*, (texto de 1985), o poeta Manoel de Barros contesta a definição usada pela *Enciclopédia Delta-Larousse*, que apresenta o pantaneiro como um homem que trabalha pouco e passa o tempo a conversar. “Passando o tempo a conversar, pode ser que se ajuste a um lado da verdade; não sendo inteira verdade. Trabalha pouco, vírgula!”, rebate o escritor na poesia intitulada *Lides de Campeare* (BARROS, 2013, p. 25). Manoel de Barros nasceu em Cuiabá, mas foi criado nas fazendas pantaneiras sul-mato-grossenses. Além de poeta, era também pecuarista e conhecia bem o dia a dia da lida no campo.

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiros, é no uso de canto e recontos que o pantaneiro encontra o seu ser. Na troca de prosa ou de montada, ele sonha por cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação. Porque a maneira de reduzir o isolamento que somos dentro de

²⁶Entrevista Nilton Goulart Jaques, 14 de nov. 2007, Fazenda Piúva, Pantanal.

nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimento nas palavras. É botando apelidos, contanto lorotas. É, enfim, através das vadias palavras, ir alargando os nossos limites. (...) Mas na hora do pega-pracapar, pantaneiro puxa na força, por igual. No lampino do sol ou no zero do frio. Erroso é, pois, incutir que pantaneiro pouco trabalha. (BARROS, 2013, p. 26).

O trabalho demanda organização e confiança, uma vez que o período de viagem é extenso, podendo durar de dois a três meses, de acordo com a distância. Diante desses fatores, os condutores, quando contratados, precisam conquistar o respeito daqueles que lhes entregam o gado. Essas práticas se mantêm até os dias de hoje, na base da confiança. A intensificação da pecuária em Mato Grosso do Sul representou a ampliação da presença do trabalhador de fazenda. O crescimento do rebanho necessitava de manejo, ao passo que a venda do gado quase sempre requer o trabalho das comitivas e dos boiadeiros, que tracejam a região em várias direções. Para cumprir as marchas, os peões enfrentam variações adversas: chuva, frio, vento, poeira, além dos obstáculos naturais como corixos, baías, rios, campos limpos²⁷, campos sujos (com vegetação nativa) e barreiras, como asfalto e porteiras.

O manuseio de rebanhos sempre foi tarefa árdua. O boi se move com razoável agilidade, vira-se em sentido contrário ao do homem, adquire hábitos que exigem do peão aptidão e inteligência para a lida. Destreza e paciência são condições necessárias ao condutor. Antes de seguir para a estrada com o gado, as atividades na fazenda podem ter início com o manejo do rebanho (vistoria, contagem, vacinação etc.), passando pelas vaquejadas e chegando à condução do gado para fora da propriedade, por meio das comitivas.

Albana Nogueira (2002, p. 28) explica que a pecuária é essencial na organização da vida humana na região pantaneira. Mesmo pequena, a população é importante como parte do próprio ecossistema, uma vez que ela se tornou responsável pela manutenção do equilíbrio ecológico. “Apesar do papel significativo que desempenham junto ao rebanho, dificilmente ultrapassam a uma dezena de homens, mesmo nas maiores propriedades” (BANDUCCI JÚNIOR, 2007, p.54). Desde o proprietário da fazenda, passando pelo barqueiro, pelo pescador, pelos peões boiadeiro e campeiro, o homem pantaneiro insere-se no meio com seus hábitos,

²⁷O campo limpo é formado predominantemente pelo estrato herbáceo e por algumas espécies sub-arbustivas, as quais são tortuosas e alcançam até 8 metros de altura como o jatobá volchisia, carandá, lixeira, paratudo, carvão vermelho e outras. Essas árvores são medíocres, de galhos retorcidos, pequena copa, com casca grossa pouco abundante, estão geralmente bastante distantes uma da outra, o que permite a circulação dos rebanhos equinos e bovinos e mesmo o trabalho de um vaqueiro; além disso, não impede a reprodução das gramíneas, que recebem a luz solar. (LISBOA, 1909 *apud* ESSELIN, 2011, p. 65)

costumes, crenças e tradições interpretando o ambiente baseado na observação dos fenômenos naturais. Convivem num ecossistema de alternância de secas prolongadas e de grandes enchentes.

Ainda de acordo com Nogueira (2002, p. 77), o pantaneiro é um indivíduo que não está livre das influências externas, ele é levado a coexistir com hábitos estranhos ao local, especialmente no contato com o patrão, que eventualmente possui residência na cidade, e até mesmo, em outros Estados. Isso faz com que os hábitos simples e rústicos do homem local sejam confrontados com outros estágios culturais, geralmente urbanos, momento em que traços como a espontaneidade e o saber empírico perdem espaço para a tecnologia. A sede das fazendas são mobiliadas nos padrões da modernidade e os utensílios de cozinha são os mesmo da cidade.

Definidos como *Guerreiros de Xarayes* pelas jornalistas Camyla Oliveira e Irene Zardo (2004, p. 25), os peões não têm conhecimento da importância do trabalho que exercem no Pantanal de Mato Grosso do Sul. As pesquisadoras afirmam que são eles que mantêm viva a cultura secular das comitivas pantaneiras, que um dia viajaram por todo o país, e atualmente, restringem-se apenas aos locais de difícil acesso, no coração do Pantanal. A lida do peão boiadeiro não se resume apenas à condução do gado. Antes de seguir viagem, os peões têm a função de amansar a montaria, ou seja, fazer a doma. Alguns equinos se negam a reproduzir o comportamento esperado pelo peão, mordem, coiceiam, jogam o peão contra as cercas, pulam para se livrar do cavaleiro e da sela. Muitos, de tão ariscos, não permitem que lhes seja colocado o freio. Para a execução do serviço da comitiva, é fundamental a interação entre peão e montaria.

No Pantanal de Mato Grosso do Sul, dá-se preferência aos muare²⁸, por terem maior resistência. Em diferentes regiões e propriedades do Pantanal, os fazendeiros e peões antigos desenvolvem sistemas próprios, conforme o conhecimento, costume e gosto predominante em cada sub-região e fazenda. Já em Poconé, no MT, o cavalo é tradicionalmente usado na lida com o gado.

O cavalo bom de serviço é ainda aquele bom de rédea, ligeiro na resposta aos comandos, e desenleado, bom de perna, isto é, corredor. Dizem, ainda, que o cavalo é tudo no serviço. Esse animal, quando prático, correndo atrás de um bovino percebe a volta que a rês dá para voltar ao gado (objetivo da perseguição), diminui a velocidade para não desperdiçar carreira. (CAMPOS FILHO, 2002, p. 125).

²⁸Animal mamífero resultante do cruzamento de jumento com égua, ou de cavalo com jumenta. É híbrido, estéril, mas do mesmo gênero do cavalo (*Equus*; equino) (HOUAISS, 2012, p. 534).

No tempo em que os fazendeiros e toda família viviam na propriedade rural, os funcionários eram tratados sem distinção. Sentavam-se à mesa com os patrões para as refeições, ganhavam animais de cria como reconhecimento pelo trabalho, tinham autorização de criá-los junto aos animais da fazenda e ainda podiam cultivar alimentos em pequenas áreas. “Os camaradas, como eram denominados os peões, normalmente tinham direito a uma parcela da criação, possuíam montaria de seu gosto e, com o passar dos anos, chegavam a constituir os seus próprios rebanhos” (BANDUCCI JÚNIOR, 2007, p. 71). O pesquisador Campo Filhos (2002, p. 58) explica que o termo camarada foi usado até os anos de 1960, quando os trabalhadores passaram a ser chamados de peões ou empregados.

Neste período, meados do século XX, as comitivas ainda eram bem recebidas, os fazendeiros disponibilizam infraestrutura para hospedagem dos peões e acesso aos mangueiros para o pouso do rebanho. É certo que esta infraestrutura significava oferecer os galpões e as varandas para armar as redes. Com a ida dos fazendeiros para os centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, as propriedades foram transformadas em mercadoria, onde tudo passa a ser cobrado, desde o pouso, o aluguel do pasto e a venda de eventuais mantimentos como açúcar e café. E quando envelhecem os peões deixam o campo e passam a viver na cidade à custa da pensão ou de trabalhos que não exigem qualificação como vigia e vendedores ambulantes.

Mesmo no pantanal existe a divisão de trabalho e a hierarquia entre os peões. Álvaro Banducci Júnior (2007, p. 61-63) apresenta as diferentes funções entre os trabalhadores rurais das grandes fazendas, entre eles estão o peão praieiro, aquele que realiza tarefas ao redor da casa ou propriedade, cuidando das plantas, do pomar e de pequenos animais; o peão campeiro que trabalha no campo na lida com o gado, normalmente montado a cavalo; o tratorista; a cozinheira; o roceiro, responsável por derrubar parte da mata, para o plantio de mandioca, abóbora, milho e feijão (as roças são substituídas constantemente por conta do solo pobre); os empreiteiros, que trabalham por temporada instalando e arrumando cerca; e no topo da hierarquia está o capataz, é quem controla e gerencia as atividades desenvolvidas pelos funcionários da fazenda, é o homem de confiança do produtor rural.

As definições das funções podem variar de acordo com a região estudada, Eudes Leite (2003, p. 130) apresenta outra definição para o peão campeiro e o peão boiadeiro. O peão campeiro faz parte do conjunto de funcionários que trabalham na fazenda, é responsável por cuidar do rebanho nos limites da propriedade; já o peão boiadeiro é o trabalhador esporádico que mora na cidade chamado para trabalhar nas comitivas e recebem por diária, diferente dos demais que costumam ser assalariados.

2.5.2 Formação da comitiva

No período dos latifúndios, em que as invernadas eram muito distantes, as fazendas contavam com suas próprias equipes de comitiva, possuíam a tropa (animais de montaria), os peões boiadeiros eram funcionários da fazenda e quando necessário o produtor solicitava a ajuda dos peões das propriedades vizinhas. Com o passar dos anos, as fazendas foram sendo divididas, vendidas, mais próximas das rodovias com acesso para os caminhões boiadeiros diminuindo assim a necessidade de manejo para locais mais distantes, com exceção do Pantanal, onde o serviço é essencial para o manejo do gado das áreas alagáveis para as regiões mais altas no Pantanal. Mas mesmo no Pantanal, o serviço passou a ser terceirizado. São duas modalidades, os proprietários das tropas que não viajam e contratam temporariamente todos os peões para a empreitada e os condutores que são proprietários da tropa e contratam os demais companheiros para as viagens.

Para o transporte de um rebanho com 1.200 cabeças, a comitiva pantaneira é formada, normalmente, por sete peões, 25 muares de montaria, três cargueiros e oito bruacas. São três animais para cada peão, que precisam realizar o revezamento diário entre os burros ou mulas previamente determinados. As funções dentro da comitiva são divididas em ponteiro, fiador, meeiro, cozinheiro e condutor, com exceção dos cargos que exigem prática, como o ponteiro e o cozinheiro, os demais peões sabem qual a função que vão exercer ao serem contratados. O proprietário da comitiva é quem faz a negociação financeira com os produtores rurais que contratam o serviço das comitivas.

À frente do gado, vai o **ponteiro** (conhecido também como **berranteiro**), segundo homem mais importante dentro da comitiva, porém com a terceira melhor remuneração. O ponteiro é responsável por comandar o gado e indicar o caminho entre as fazendas. Para se comunicar com os colegas de trabalho e para controlar o gado, o ponteiro utiliza o berrante, também conhecido como buzina.

Para determinar o compasso da viagem, o ponteiro segue as orientações do **condutor** (chefe da comitiva). A velocidade dos passos depende de uma série de fatores: pasto bom, proximidade de locais de água abundante para saciar o gado e distância do ponto de pouso em relação ao sol. A comitiva precisa chegar ao pouso e recolher os animais antes do pôr do sol, uma vez que, no Pantanal, os peões só podem contar com a luz natural. Assim que o sol se põe, não é possível a locomoção sem a ajuda de lanternas. Ao anoitecer, se o gado não estiver no

mangueiro ou na cimbra²⁹, é grande o risco de se perder uma rês. Os fiadores e o ponteiro além de definir a direção, tem que controlar a velocidade do gado. O pior erro de um ponteiro é deixar o gado mudar de direção por conta própria, correr e dispersar.

Para ajudar o ponteiro a controlar o gado, em cada ponta (direita e esquerda) segue um **fiador**, cuja missão é fazer a boiada obedecer e acompanhar o ponteiro. Para não perder o controle da boiada, os fiadores trabalham munidos de relhos – chicotes feitos de couro e corrente que, quando arremessados ao chão, emitem estalos semelhantes ao de um estouro de uma bombinha. O barulho assusta os animais dispersos e faz com que eles, instintivamente, voltem a acompanhar os demais. O trabalho pesado e cansativo dentro da comitiva é realizado à frente. A tendência dos animais é sair da linha e abrir para as laterais, formando uma espécie de leque. Nas situações em que há o risco de fuga dos animais – por exemplo, uma porteira aberta ou uma cerca quebrada –, o ponteiro, por meio de um toque fino do berrante, chama o fiador, indicando a posição que deve merecer atenção. O fiador fica posicionado no local onde existe o perigo de fuga até a passagem da metade da boiada. Assim que os animais atravessam, o ponteiro emite dois toques finos com o berrante, e o fiador retoma a posição de trabalho, assumindo, então, a tarefa o **meeiro**. Em muitos casos, não é necessário avisar o meeiro pelo berrante, pois, assim que ele avista o fiador, imediatamente assume o local para não deixar o gado fugir.

Quando a boiada passa por pastos em que há gado pertencente a outra fazenda, o fiador toma a frente, antecipa-se e vai até os animais para afastar e desviar o rebanho do caminho da comitiva, evitando, dessa maneira, que os animais se misturem. Os **meeiros** (direito e esquerdo) precisam ter um cuidado redobrado para não deixar os animais fugirem ou mesmo para não esquecer nenhuma cabeça de gado para trás. Em algumas comitivas, os meeiros são chamados também de **culatreiros**, porque ficam na culatra – no fim do funil.

No final, propriamente na culatra, segue o condutor, responsável pelo gado e pelos peões. Na comitiva Nova Esperança, particularmente, o peão Luiz Carlos Wamzenböck não gosta de ser chamado de **condutor** (prefere o termo capataz), apesar de comandar e conduzir o dia-a-dia da comitiva. O salário do condutor é o maior, porém ele pode ter que assumir sozinho e integralmente as despesas financeiras caso um animal seja extraviado e não recuperado.

O **cozinheiro**, essencial nesse processo, segue alguns quilômetros à frente da comitiva. Solitário, acompanhado apenas pelas mulas de

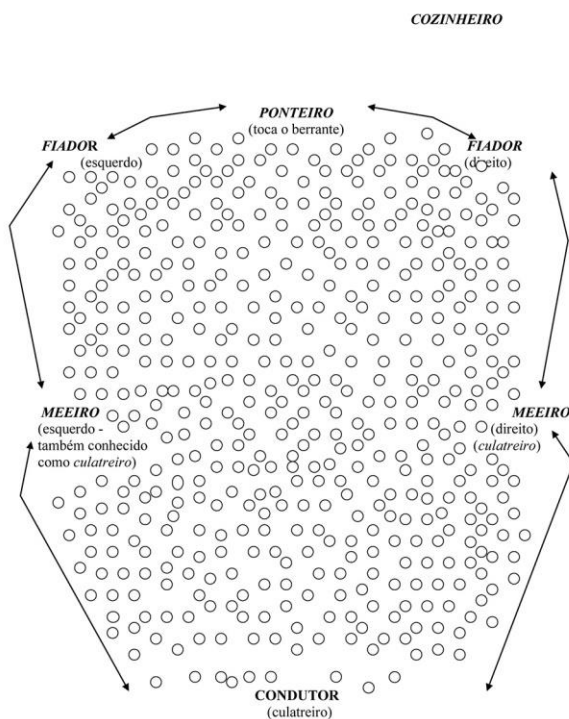
²⁹Portão feito de arame, ou corda, amarrado em pequenos troncos (CORRÊA, 2001, p. 28).

carga, é o responsável por montar o *rancho*, transportar as bagagens e os mantimentos e, por fim, preparar a comida. A parada para o almoço ou para o pouso é sempre feita próxima a cursos d'água (rio, córrego ou baía) e, no caso de estiagem, perto dos açudes. O cozinheiro é o primeiro a acordar e o último a dormir. Durante o dia, o cozinheiro segue cerca de duas horas à frente da comitiva. A figura (15) apresenta o esquema da comitiva, os círculos representam os animais transportados.

Outra função é a de **tropeiro**, exercida por todos os peões, com exceção do condutor, em uma forma de rodízio dentro da comitiva. Diariamente um peão é escalado como tropeiro para buscar a tropa que está solta pastando. Se um dos animais fugir, o tropeiro precisa encontrar e apresentá-lo ao resto dos companheiros. Nos casos em que há a constatação de que o animal está muito longe dos demais, outro peão pode se oferecer para ajudar na captura.

Há muitos anos, quando a quantidade de gado transportado era maior e chegava a 1.800 cabeças, as comitivas contavam com a presença de mais dois peões, os **chaveiros**, que ficavam nas extremidades finais da comitiva, ao lado do condutor.

Figura 3 - Esquema apresenta formação da Comitiva Pantaneira, o cozinheiro segue duas horas à frente dos demais



O charque consumido pelos peões ao longo da viagem é fornecido pelo fazendeiro que contrata o serviço da comitiva. O abate e a preparação da carne acontecem três dias antes da viagem, tempo suficiente para a carne ficar seca. O animal separado para o abate costuma ser uma vaca ou novilha sem valor comercial. Geralmente, quem escolhe o animal é o gerente da propriedade, depois de receber o aval do fazendeiro. Um animal com cerca de três anos e nove arrobas fornece charque suficiente para abastecer a comitiva durante uma viagem de 30 dias. O proprietário do gado normalmente autoriza o abatimento do animal mais frágil, aquele que, provavelmente, não suportaria as adversidades da viagem, por exemplo, uma novilha *coche*³⁰. Dificilmente um animal gordo, completamente sadio, é sacrificado, por ser mais caro.

Para a carneada são escalados normalmente três peões, os quais ficam encarregados de amarrar, imobilizar e matar a rês com uma faca bem amolada. O animal sangra até a morte, para, então, ter início o processo de retirada do couro – a ser esticado para secagem – e de desossa. Nenhuma peça de carne com osso é levada durante a viagem, pois a carga ficaria mais pesada, difícil de carregar, e pereceria mais rápido. A carne com osso, sem refrigeração, apodrece em apenas três dias. Além disso, o cozinheiro não tem grandes panelas para preparar esse tipo de carne para sete pessoas.

A carne é manteada, cortada em retalhos finos e temperada apenas com sal-boiadeiro. As peças, depois de prontas, são penduradas em varais ou ripas de madeira. Para ficar bem seca, a carne descansa ao sol e, à noite, é estendida em galpão coberto para não receber o orvalho. Existe uma pequena diferença entre o charque, a carne de sol e a carne seca. Em todos os processos a carne é salgada e sofre desidratação. A variação entre cada uma delas se deve, basicamente, ao tempo de cura, quantidade de sal usada, o local onde acontece o processo e o tipo de corte. Geralmente, ponta de agulha e cortes dianteiros são usados para o charque. Já a alcatra e contrafilé vão para a carne-seca. Coxão duro e outros cortes da parte traseira vão para a carne de sol.

Em algumas fazendas, a carne fica protegida por uma tela para evitar que as moscas pousem; no entanto, na maioria das propriedades, tal proteção é inexistente, cabendo aos pássaros a responsabilidade de comer os insetos e outras espécies que pousem na carne.

Os miúdos ficam para os peões que vivem na fazenda, enquanto que a costela é salgada para o churrasco dos peões da comitiva. Para assar a costela, o cozinheiro prepara um buraco próximo à cozinha, busca, na mata, madeira seca para a lenha, e improvisa os espetos. Das

³⁰Animal ou pessoa que, por um defeito físico ou por machucadura, está mancando, puxando uma perna; (CORRÊA, 2001, p. 28).

árvores frutíferas, como a pitangueira, são escolhidos os galhos mais finos e retos. As folhas e a casca são retiradas, e os galhos são raspados com facão até que fiquem bem lisos.

2.5.3 Viagem com a Boiada

A separação do gado é um trabalho conjunto, cansativo e que envolve os peões da comitiva, os funcionários da fazenda e os peões das propriedades vizinhas. Nessa tarefa, os peões levam cinco animais sinuelos, usados como guias para puxar o gado arredio. O animal mais manso vai à frente, carregando sino para que o restante o siga.

No Pantanal, o gado mantido em internada fica a longas distâncias da sede, podendo ultrapassar dez quilômetros, dependendo do tamanho da fazenda. À medida que o gado é retirado das internadas, ele é recolhido ao mangueiro para, então, ser separado. Os pantaneiros costumam recolher lotes de 500 a 1.000 animais; todavia, quando o gado é xucro, bagual, a quantidade é bem menor.

A separação do gado serve para selecionar os animais destinados à boiada, para separar as cabeças a serem embarcadas em caminhões boiadeiros com destino ao frigorífico, e para isolar os animais pertencentes a outros pecuaristas. Quando o número de cabeças é grande, os peões fazem apenas a pausa do almoço e, logo em seguida, voltam ao campo em busca do restante do gado a fim de seguir viagem na comitiva.

O trabalho dos peões, no campo, segue rituais que são executados à risca. Todos os dias, antes de seguir viagem, o tropeiro apresenta a tropa inteira (25 animais) devidamente perfilada, e cada peão escolhe a montaria do dia (dentre os animais que já foram previamente designados pelo condutor a cada membro da comitiva), estica a rédea e espera pelos demais companheiros. Em toda comitiva, há geralmente três montarias para cada peão, para que os animais não se esgotem fisicamente.

A exemplo do protocolo militar, antes da partida com a boiada, o pecuarista faz a revista à tropa a fim de conferir a qualidade e as condições físicas dos animais. Esse ato, porém, tem valor simbólico de respeito dos peões de comitiva para com o patrão.

Cada peão encilha a própria montaria. Depois de preparar os animais, dois homens ajudam o cozinheiro a desmontar o rancho, encilhar os burros de carga, pendurar as bruacas, os dobres para que o cozinheiro possa sair antes da comitiva e chegar ao pouso com antecedência suficiente para preparar a comida e deixar tudo pronto para a chegada dos peões.

Enquanto as últimas arrumações são feitas, os peões tratam de encher os cantis. No período de seca no Pantanal, a única água disponível

até chegar ao ponto de pouso pode ser a que estiver no cantil, e ela será usada no tereré, para aliviar a sede.

Na entrega do gado à comitiva, acontece uma cerimônia executada com capricho. O grupo se dirige ao mangueiro onde está o gado destinado à viagem e dois peões entram para tanger os animais. Em frente à porteira, ficam posicionados o condutor da comitiva e o gerente do gado, enquanto os demais peões ficam recuados para controlar os animais conforme saem do mangueiro.

Ao som de um toque forte, contínuo e longo do berrante, as novilhas e os touros são chamados para seguir viagem. Essa é a senha universal para que eles reconheçam o peão, que, nos próximos dias, seguirá à frente conduzindo a boiada. A melodia soa como um toque de adeus, e é como se o ponteiro dissesse à boiada: “Vamos embora e em frente. Precisamos caminhar e deixar esse lugar”. Sem tirar os olhos da boiada, o condutor fixa um ponto para contar os animais que saem do mangueiro, as novilhas têm pressa e, assustadas, saem correndo em grupos de cinco, às vezes, sete ao mesmo tempo. Por um momento, elas param e os dois meeiros, que estão dentro do piquete, batem com o relho no chão para que os animais continuem saindo.

Do lado de fora – em frente ao piquete –, o ponteiro posicionado segura o gado com a ajuda dos fiadores. Assim que cruzam a porteira, os animais se acalmam e começam a pastar. Com passos curtos, seguem pastando, caminhando e empurrando sutilmente o ponteiro e os fiadores. A fim de que os animais fiquem sempre juntos, próximos uns aos outros, e não caminhem tão rápido, os fiadores utilizam o relho. Ao ouvir o estalo, o gado costuma recuar.

Antes de deixar a fazenda, é feita a recontagem na porteira seguinte. Gado novo, ligeiro, quase não se fixa para pastar. O ponteiro e os fiadores tentam segurar as novilhas para que elas andem devagar e pastem, mas, nas primeiras horas, não conseguem. Nos quilômetros iniciais, o gado prefere seguir viagem a pastar, o que normalmente acontece com os animais que nunca viajaram. Do meio para o fim da boiada (culatra), os meeiros controlam os animais que se afastam pelas laterais.

Ao alcançar os cursos d'água, nas extremidades do rio os peões cuidam para que o gado não desça, não suba e nem retorne. Inicialmente, ficam os fiadores; quando as primeiras novilhas deixam o rio e seguem o caminho com o ponteiro, abrem espaço para as demais beberem água. Os fiadores, então, deixam o rio e os meeiros assumem. O condutor é o último a atravessar, conferindo se todos os animais estão na boiada, se nenhum ficou para trás.

De longe é possível ouvir o farfalhar do gado bebendo água, som característico que denuncia a presença de uma boiada. Quando o dia não

está tão quente, os animais ingerem menos água e deixam rapidamente o rio. Assim que a comitiva atravessa o rio, as novilhas diminuem naturalmente o ritmo e passam a pastar sem tanta pressa.

Nas fazendas que oferecem pouso para o gado, os peões ficam mais tranquilos uma vez que o rebanho fica em segurança no mangueiro. Na hora em que o gado é recolhido, por respeito, todos esperam pelo condutor. A equipe encerra o trabalho antes de o dia escurecer. No rancho, o cozinheiro espera os companheiros com um café recém-coado e com o jantar praticamente pronto. Os peões tomam café, proseiam sobre a viagem e cada um segue rumo ao banho.

Antes do jantar, os peões escolhem o melhor lugar para montar as redes. As árvores frondosas são as preferidas, assim, não há necessidade de estacar ripas de madeira. As redes são envolvidas, por inteiro, por mosquiteiros para impedir a entrada dos insetos e mosquitos comuns no Pantanal. Quando a fazenda é hospitaleira, o gerente costuma oferecer a cobertura da selaria ou do brete para que os peões armem as redes. Dessa maneira, se o tempo mudar, a ponto de chover durante a madrugada, os peões são poupados de acordar e montar as tordas.

Embora acostumados com a sazonalidade do Pantanal, os peões sentem as consequências dos períodos de seca severa e das grandes cheias. Ao mesmo tempo em que o Pantanal é conhecido como o bioma das águas, ele registra longos períodos de estiagem, que deixam marcas profundas na pele, no desenvolvimento do trabalho e na memória. Quando o Pantanal está seco, a água é um bem precioso. A seca do ano de 2005 foi considerada crítica, com o nível do Rio Paraguai subindo apenas 3,29 metros, quando o índice normal deveria ficar entre 4,30 e 5,30 metros. Em novembro de 2007, o Pantanal estava completamente seco, porém as águas passaram a inundar a planície dois meses depois.

No Pantanal, o pouso da comitiva não tem o mesmo significado romântico de 60 anos atrás, quando os fazendeiros ofereceriam pouso, trocavam informações sobre outras propriedades e, ainda, promoviam as violadas. Hoje os fazendeiros procuram deixar os peões longe da sede, e muitos não têm interesse que as estradas boiadeiras passem por dentro das propriedades. Os produtores receiam, principalmente, o envolvimento de peões com as funcionárias da fazenda, e quem ainda permite o pouso cobra pelo serviço. A estadia do mangueiro custa em média R\$ 50 (cinquenta reais) por pouso (preço em 2018). Cordialidade não é mais uma qualidade dos proprietários, que transformaram todas as dependências das fazendas em espaços produtivos.

2.5.4 Berrante

Feito de chifre de boi, o berrante ou buzina é o principal meio de comunicação dentro da comitiva. O instrumento usado há mais de 200 anos era feito, no início, do chifre do boi carreteiro – animais usados nos antigos carros de boi predominante no século XIX. De acordo com Santos (2008), o chifre desse animal podia chegar a um metro e meio de comprimento. Atualmente, o berrante é feito com a junção de vários chifres que são emendados com anéis de prata ou alumínio.

Usado para tanger o gado e para a comunicação entre os peões, o berrante é carregado e tocado pelo ponteiro. Ao som do berrante, que pode ser agudo ou grave, os animais reconhecem e obedecem a, pelo menos, quatro comandos. O primeiro deles, **saída** ou **solta**, é para deixar o pouso e seguir viagem. Quando a comitiva pega o *estradao* ou um longo corredor, para quebrar a monotonia da viagem e reanimar o gado, o ponteiro faz o **repique**, uma graça que também agrada aos companheiros.

Quando há perigo pelo caminho, o toque **rebatedouro** é para pedir o auxílio dos peões em uma encruzilhada ou próximo a uma cerca arrombada. O chamado é prontamente atendido, para evitar que a boiada estoure e fuja do caminho. O toque da **queima do alho** é o preferido dos peões. É quando o ponteiro avista o rancho e os peões esticam a marcha para chegar logo ao pouso onde o almoço ou o jantar está esperando. O gado se acostuma com esse som e associa o toque à parada para beber água e descansar.

Em locais onde não há água no pouso para oferecer ao gado, o ponteiro executa um toque específico para que os animais deitem para descansar, enquanto os peões almoçam. Conforme o berrante é tocado, os animais, um a um, obedecem à ordem, e, em pouco tempo, estão todos deitados. Raros são os que não obedecem instintivamente ao comando do ponteiro. “Quando o gado está acostumado, quando é bem viajado, ele obedece rapidamente aos toques do berrante”, afirma com propriedade o ponteiro especialista, Roberto Valiefo³¹.

No silêncio do campo, o som do berrante bem tocado pode ser ouvido a três quilômetros de distância. Para os moradores das fazendas distantes, o som do berrante é sinal de comitiva na estrada e, para quem está ansioso à espera de alguém, o som é um sutil aviso de que “estamos chegando”. O site *Cowboy do Asfalto* traz uma das definições para o instrumento essencial na lida com o gado:

O Berrante é cultura, folclore e saudade. O som deve ser limpo e ter sentimento, caso contrário irrita o berranteiro. O som do berrante é contagiante, conquista mundos, corações, religiões, rádios, TVs, jornais, cavalgadas, missas... Não tem palheta, corda, teclado. A nota é dada

³¹ Entrevista, ponteiro Roberto Valienfo Costa, 08 de nov. 2007, Retiro da Boneca, Pantanal.

na boca do berranteiro e cada berranteiro cria um estilo próprio e traz saudades, alegrias, emoções e, às vezes, leva a lágrimas. Quanto menos se coloca a boca no bocal, melhor é o som. Locais solitários onde o som não irrite ninguém criam uma certa mística. O bocal tem o lado certo, por isso existem berrantes para destros e canhotos (SANTOS, 2008, s/p.).

No Pantanal, os jovens aprendem a arte de tocar berrante, observando os mais velhos. Quando o som é parecido com o mugido do boi, “mummmmmmm”, é porque o aprendiz está seguindo o caminho certo; mas, quando o sopro sai “fuuufuuuu”, a técnica empregada está errada. Em Barretos, interior de São Paulo, onde acontece a maior festa de rodeio do Brasil, além do concurso para a escolha do melhor berranteiro, acontecem oficinas para ensinar cinco toques do berrante: saída ou solta, estradão (repique), rebatedouro, queima do alho e floreira (toque livre, criado pelo tocador).

Tendo como base as pesquisas realizadas em 2006 a 2008; e retomadas no período de 2015 a 2018, vamos apresentar as informações da nossa personagem principal, Mirele Geller, e levando em consideração as orientações propostas por Syd Field (2001), segue a biografia de Mirele Geller, para que o roteirista e o público conheça a história da personagem. A biografia faz parte do processo de pesquisa, com base nela o roteirista tem condições de construir a personagem dentro do roteiro, lembrando, de forma simplificada, que o roteiro é uma história contada com imagens, ou seja, a biografia não é o roteiro. O roteiro contém uma história que tem a intenção de provocar identificação, alegria, dor e/ou tristeza.

2.6 Signo principal: Biografia da Personagem Mirele Geller

Ao conhecer os detalhes da vida da peoa Mirele Oliveira Geller, 33 anos, qualquer viagem menor do que 30 dias vira aperitivo comparado à experiência da jovem menina que começou a viajar com o pai aos quatro anos de idade, não por escolha, mas por necessidade. Por ser uma das poucas mulheres a enfrentar com amor e orgulho as durezas da vida de peoa boiadeira, a história de Mirele Geller ganhou um capítulo no livro-reportagem *Guerreiros de Xaraés*, de 2004, das jornalistas, Camyla Campos de Oliveira e Maria Irene de Souza Zardo. O capítulo intitulado *As mulheres ousadas e corajosas* traz um pouco da trajetória de Edite Araújo Cardoso, dona de comitiva, Mirele Geller, peoa e de Marcionilha Oliveira de Souza, cozinheira de comitiva. O Pesquisador Eron Brum, que desde 1994 estuda as Comitivas Pantaneiras, em 2010, publicou na revista de história *Albuquerque*, o artigo *Cenários do Pantanal: o gado, os peões e as comitivas* (2010, p. 19-30). Brum (2010) apresenta Mirele como

uma moça meiga, de cabelos longos, bonita, vaidosa e sempre sorridente que optou por uma profissão desgastante, a de boiadeira.

A mulher determinada que sabe lidar com gado bravo e com os companheiros de viagem, confessa que aprendeu tudo observando os mais velhos e executa como ninguém todas as tarefas dentro da comitiva. Ainda menina, aprendeu a tocar berrante com a ajuda do ponteiro Barreirinha, conhecido como o melhor tocador de buzina do Estado. Não gosta de ter privilégios por ser mulher e faz questão de realizar todas as tarefas dos homens, a única preferência é em relação à função, a de fiadora, na frente ajudando o ponteiro.

A viagem mais longa dessa guerreira durou 131 dias, do extremo norte do Pantanal sul-mato-grossense ao município de Amambai, no sul de Mato Grosso do Sul. Depois dessa viagem, a saúde de Mirele não foi mais a mesma. Foi submetida a uma cirurgia às pressas e precisou retirar um dos rins. Os detalhes dessa história serão contados no decorrer desta pesquisa.

Apaixonada pelo pai, Nelson Geller, Mirele não queria sair de perto dele nem por um minuto, o que ajudava a suprir a ausência da mãe, Miramis Badia de Oliveira, que era uma menina quando se casou aos 13 anos de idade com Antonio Nelson Rodrigues Geller, e ele era um homem formado, na casa dos 30 anos. O casal foi morar na fazenda Novilho, em Bonito, Mato Grosso do Sul. O primeiro e único filho do casal nasceu cinco anos depois. Faltando poucos dias para o nascimento de Mirele Geller, o pai Nelson Geller estava com viagem marcada para conduzir um rebanho. Além de proprietário da comitiva, ele também era o condutor.

Miramis foi, então, para Fátima do Sul ficar sob os cuidados da cunhada. E foi nesse município, no interior de Mato Grosso do Sul, que o médico obstetra André Puccinelli realizou o parto de Miramis. Nelson Geller, que pegou estrada uma semana antes do nascimento, só conheceu a filha três meses depois. Tão logo retornou, foi surpreendido com uma situação triste: Miramis não queria ficar com a menina, provavelmente por causa de depressão. Nelson decidiu entregar a filha, com seis meses de idade, para a vizinha, que trabalhava na fazenda lindeira, Jandira Araújo, a mãe preta criou Mirele como filha, mas, quando a menina completou um ano e oito meses, Jandira devolveu a criança para os pais biológicos. As lágrimas escorrem nos olhos de Mirele ao lembrar que a mãe de criação a deixou dormindo e foi embora, porque tinha acabado o serviço na fazenda onde ela morava e trabalhava.

A convivência com a mãe não durou mais do que nove meses, Miramis decidiu ir embora, dessa vez deixando a criança sob os cuidados do pai. Ao completar quatro anos a alternativa encontrada pelo pai foi levar a criança junto nas viagens com as comitivas, por volta dos oito anos, as viagens deixaram de ser apenas para acompanhar o pai e Mirele

passou a trabalhar na comitiva, abrindo porteira, cuidando de mata-burro e ajudando o cozinheiro. Só não encilhava o animal porque era muito pequena e não alcançava. No período letivo, dedicava-se aos estudos para fechar as notas no terceiro bimestre e seguir viagem com o pai no restante do ano, com permissão informal das professoras e da escola. E assim foi até completar 14 anos. Durante o ano inteiro, o pai ficava na estrada conduzindo boiada e Mirele sozinha em casa, sendo responsável pela roupa, alimentação, estudos e pela manutenção da fazenda no município de Bonito. Os policiais da cidade, que conheciam a família, sempre passavam pelo local para saber se estava tudo bem. Mirele Geller conta que o cuidado com os estudos era a principal exigência do pai, que costumava alertar que se ela abandonasse os estudos ou engravidasse seria expulsa de casa. Uma das coisas que ele temia aconteceu, Mirele brigou com o professor de matemática, abandonou a escola e foi trabalhar em Bela Vista, município que faz fronteira com o Paraguai. Ficou 60 dias sem falar com o pai, viajando com outra comitiva, Nelson Geller sequer tinha ideia de onde a filha estava.

Nessa época prestou serviço para o senhor Godofredo, conhecido como “Chiquitinho”, no transporte de gado na região de Bonito até Antônio João, posteriormente no trecho da cidade de Jardim ao distrito de Boqueirão (distrito pertencente ao município de Jardim/MS) em várias changuinhas, termo usado para definir pequenas viagens, menores de 30 dias. Mirele lembra que essa foi a época em que mais sofreu com os animais de pouca doma.

Fiquei redonda de tanto tombo; a cozinha era de carroça, não usava burro de carga para acostumar com a lida. E os meninos do seu Godofredo mal enfrenavam (colocavam o freio), nos animais e já passavam para trabalharmos”. (MIRELE GELLER, entrevista 02 de agosto de 2015, em Bonito, MS).

Em maio de 2003, foi contratada pela empresa Expresso Araçatuba como peoa de comitiva; contrato verbal porque, nessa função, Mirele não teve carteira assinada, embora soubesse que era preciso pagar o INSS por conta própria para ter uma segurança futura. A comitiva do Milton Charuto (da Expresso Araçatuba) era conduzida por Jorge “Guela”. Nesta, como em qualquer comitiva, os peões de estrada são mais conhecidos pelos apelidos do que pelo nome, por isso, quando alguém chama o companheiro pelo nome, chega a soar estranho. Mirele explica que muitos peões com quem trabalhou pensavam que o nome da peoa, por ser diferente, era um apelido e, como ela não ligava, nenhum pegou, com exceção do “Maria Mijona”, que marcou a infância. Mirele conta que tinha receio do pai não querer mais levá-la nas viagens, por isso procurava não

dar trabalho, era comum descer da mula tão apertada que acabava molhando as calças. Os outros apelidos eram carinhosos: “Cigana”, “Bug”, “Baixinha” e “Cabeluda”.

A peoa começou a beber pinga aos oito anos. Afirma que no início, para experimentar, só molhava a língua, mas, como gostava de estar no meio dos peões, foi pegando o gosto até adotar o hábito de beber. “Igual cobra de laboratório, só no álcool, fui conhecer cerveja faz pouco tempo”, confessa. Mirele não esconde que a bebida é comum nas comitivas e deixa claro que os condutores não permitem que seja levada na bagagem, muito menos consumida durante o trabalho. Mas, para eles, que ficam tanto tempo longe de casa, é um aperitivo nos dias de trabalho pesado.

Durante as longas viagens, a peoa carregava no cantil a própria pinga. Como não era de ficar embriagada, costumava dar pequenos goles ao longo do dia, nada que atrapalhasse o serviço. Os companheiros sabiam disso e costumavam pedir um golinho, que só era dividido com os companheiros que ela sabia que não davam problema e não ficavam embriagados durante o trabalho. “Cansei de negar pinga para peão cachaceiro, que não sabe se controlar, bebe tudo de uma vez e depois fica dando nojo”.

Para se defender dos peões, Mirele se passava por homem, “mulher-macho”, termo comum entre os homens do campo. Nos pousos próximos aos prostíbulos do caminho, costumava pagar a companhia de uma prostituta. Explica que passava a noite conversando, pagava a bebida e o programa. Tratava com tanto respeito que, quando a comitiva passava pelo mesmo caminho, tinha disputa entre as mulheres para decidir quem ia fazer companhia para a peoa. E os peões nem desconfiavam, para eles Mirele gostava mesmo era de mulher por isso nem se arriscavam a mexer com a peoa. E, como o campo é considerado a casa dela, nunca namorou peão comitativo, embora já tivesse tido namorados que trabalhavam em fazenda, mas não peão, considerados como irmãos.

No meio do mato, Mirele presenciou quase tudo. Já passou por corpo desovado e completamente queimado na fronteira com o Paraguai. Já viu homem assassinado em cima da mesa enquanto a família esperava pela polícia para fazer o enterro.

Essa cena foi forte. Em 2005 chegamos numa fazenda em Corumbá para embarcar o gado no Porto da Manga. Fui buscar água para o cozinheiro e pedir para a dona da casa o banheiro emprestado para o banho, quando vi um moleque deitado numa rede gemendo de dor, e o corpo de outro jovem em cima da mesa, coberto por uma rede. O que estava morto era filho do capataz da fazenda, e o outro parecia ser amigo ou parente da família. Chamaram um avião (que devia ser do patrão) para socorrer o esfaqueado,

e, quando a polícia chegou ao local, o corpo foi liberado para o enterro” (MIRELE GELLER, entrevista 03 de ago.de 2015, Bonito, Mato Grosso do Sul).

Mirele lembra do fato com riquezas de detalhes; ela que só soube como acontecera o crime depois do enterro. A mãe da vítima contou que os dois rapazes estavam com umas “brincadeiras bestas” até acontecer a tragédia. “Fiquei admirada com o pai do falecido: ele não fez nada contra o rapaz que matou, deveria ser alguém de muita consideração”, concluiu. (MIRELE GELLER, 2015).

Em 2006, o serviço no Expresso Araçatuba estava calmo. Então Mirele decidiu aceitar um serviço que, em princípio, seria de, no máximo, 80 dias. Mas não foi o que aconteceu. O ponto de encontro dos peões para dar início à longa viagem foi no município de Aquidauana, no dia 10 de agosto de 2006. Da cidade, ela e os demais peões seguiram de caminhão até o Retirinho, o ponto final do aterro, última fazenda com acesso para caminhões. De lá, os peões seguiram escoteiro (sem gado) por dentro do Pantanal por 24 dias. Atravessaram o Porto Santa Luzia e foram recolher os animais em duas fazendas, Anacam e São José (perto da Fazenda São Lourenço), na divisa de Mato Grosso do Sul com Mato Grosso.

Essa foi, sem dúvida, a viagem mais longa em toda a trajetória de Mirele, ao todo, quatro meses e onze dias, de sol a sol, sem pausa no fim de semana, sem descanso no feriado. Nessa viagem de 131 dias sofreu bastante porque aconteceu no período de seca. Sem água para fazer as refeições, por vários dias tiveram que seguir a marcha sem pouso para o almoço, parando apenas para o jantar. Sem contar o dia em que a comitiva se perdeu (se extraviou) do cozinheiro antes do almoço e só voltando a encontrá-lo no outro dia.

No decorrer do caminho, a comitiva chegou a ficar sete dias à frente de Mirele e outros dois peões que ficaram para “arribar” (recuperar) os animais perdidos. O processo é tão organizado que o cozinheiro deixa pelo caminho, pendurado nas árvores, os saquinhos de arroz, feijão, carne e farofa para a turma se alimentar. Tanto para o almoço quanto para a janta. Uma cena, no mínimo, curiosa para quem está acostumado com a rotina da cidade.

Nessa viagem, Mirele conta que aconteceu de tudo um pouco, peão abandonou a lida, animais quase foram extraviados e ainda caiu da monta. Da formação inicial, só restando ela e o condutor, que só não abandonou por vergonha da peoa. O destino do gado foi a Fazenda Santa Rita da Emboscada, no município de Amambai, sul de Mato Grosso do Sul. Foram transportados 1.137 animais considerados tranquilos, bons de trabalho. Depois que o serviço foi concluído, Mirele continuou viajando.

Embora essa tenha sido uma longa viagem, Mirele também encarou outros trabalhos difíceis na região norte do Pantanal. Ela e os demais companheiros ficaram 97 dias na estrada, sendo 51 dias dentro d'água. Tiveram que atravessar o gado pelos rios Piquiri e Taquari. Iam dormir no seco e acordavam com água cobrindo o acampamento. Para piorar, Mirele conta que ficou 24 dias menstruada em plena cheia.

São nessas viagens, que exigem a travessia do gado em grandes rios, que acontecem os maiores acidentes com os companheiros. Mirele e o pai já perderam amigos de viagem afogados. Normalmente, a mula ou o burro refuga quando já está dentro do rio, o peão enrosca o pé e não consegue se soltar. Na maioria das vezes são peões que sabem nadar, e se arriscam mais do que os demais.

No curralão³², onde é preciso montar a cimbra³³, os peões ficam de plantão cuidando para que a onça não assuste os animais, e para manter afastados os porcos, que vão para comer o sal. Nesse trabalho, conhecido como ronda viva, Mirele já ficou em claro duas noites seguidas, cuidando do gado. Em alguns casos, essa tarefa se torna mais cansativa do que a própria viagem. Ao longo de sua trajetória na estrada, Mirele já sofreu acidente ao tentar ajudar o companheiro; acabou quebrando um dos braços. Também teve tralha queimada em caminhão de viagem, depois que o fundo do botijão do lampião se abriu, incendiando toda a bagagem.

Em maio de 2007, participou das gravações do Globo Repórter (da Rede Globo) sobre o trabalho de monitoramento das onças pintadas no Pantanal. Ela foi a única mulher no meio de dez peões que ajudaram na captura da onça Monalisa, monitorada pelo Projeto Gadonça, desenvolvido pelo Instituto Pró-Carnívoros. Mas, em 2009, a vida de Mirele começou a mudar radicalmente. A peoa sofreu uma crise de cólica renal enquanto trabalhava recolhendo o gado na internada numa fazenda no meio do Pantanal. Ela conta que a dor foi tão forte que o fazendeiro mandou levá-la de avião à cidade mais próxima, no caso, Coxim/MS, distante uma hora e meia da fazenda. Mirele ficou cinco meses em tratamento até ser submetida à cirurgia para retirada de um dos rins. Ficou 16 dias internada e permaneceu em repouso por mais cinco meses, período em que engordou 15 quilos.

Os médicos disseram que ela não poderia mais voltar a trabalhar no campo como peoa, ou seja, não poderia dar continuidade à profissão. Segundo os médicos que atenderam Mirele, as pedras no rim foram formadas, provavelmente, pela poeira da estrada e eventualmente pelo excesso de sal utilizado no preparo do charque. Por causa das recomendações médicas, Mirele foi trabalhar na cidade de Bonito como

³²Lugar cercado, mangueiro improvisado para guardar o gado (CORRÊA, 2001, p. 28).

³³Portão feito de arame, ou corda, amarrado em pequenos troncos (CORRÊA, 2001, p. 28).

vendedora, atendente e até moto-entregadora, até sofrer um acidente de trânsito. Ficou 24 horas desacordada, quebrou os dentes, contraiu dengue e, como o anticoncepcional falhou por causa dos antibióticos, ficou grávida. José Bento Geller nasceu em 17 de novembro de 2011.

Atualmente Mirele trabalha para um condomínio de casas na cidade de Bonito, ajuda o amigo Pantaleão Flores (empresário, dono de comitiva e do Taquari Leilões) e, quando precisa, faz pequenas viagens para ajudar na travessia das comitivas que estão de passagem pela região. Quando viaja, costuma levar o filho. Para o avô Nelson Geller, José Bento tem todas as características de quem vai seguir a mesma profissão de peão de comitiva. No dito popular, o condutor afirma com todas as letras que a fruta não cai longe do pé. “Vai ser um sofredor, assim como eu e a mãe dele”, resumiu Nelson Geller.

O trabalho desses profissionais desperta tanto encantamento e admiração que é comum ver turistas parando para tirar fotos da comitiva, da cozinha, dos peões e da comida. Em 2015, na viagem com a comitiva em que estava Mirele, conduzida por João Pedro Rocha, 73 anos, pelo menos três carros com turistas que seguiam para a cidade de Bonito/MS pararam para conversar e tirar fotos dos peões que estavam no pouso do almoço. Num deles estavam Marlies Beaumont e Bernardo Barr, um casal de holandeses que ficou assustado e admirado com a manipulação dos alimentos. Na ocasião, os peões tinham acabado de matar uma vaca e enquanto um peão desossava, outro salgava as mantas, ali mesmo no chão. Os turistas estavam acompanhados do guia e tradutor Lucimar Francisco de Paula.

“Eles querem tirar foto de tudo, perguntar detalhes, porque tudo é novidade, mas nem sempre conseguem compreender a complexidade da atividade agropecuária”, conta o tradutor. O cozinheiro Mário Silvério ofereceu o almoço e carne assada, mas foi nítido que eles aceitaram uma lasquinha da carne por educação. O interesse maior era pelas fotos, tanto que, depois que eles partiram, o comentário foi geral e a turma ficou rindo à toa.

O fiador João Augusto Mancoelho, 40 anos, conhecido como “Guto”, contou o motivo do burburinho: “Aqui no campo, peão não deixa outro homem abraçar a mulher dele não, mas seu Mário aproveitou, abraçou a ‘gringa’, tirou uma lasquinha, e o marido dela tirando foto e rindo”. Seu Mário se apressou em responder: “Não acho ruim não, quer tirar foto, pode tirar; eu abraço mesmo”.

A biografia apresentada aqui é uma ferramenta que vai nos ajudar na construção do roteiro sobre as Comitivas Pantaneiras tendo como personagem principal Mirele Geller. São as informações contidas na biografia que vão ajudar na construção do ponto de vista da personagem. A função do roteirista é revelar aspectos do personagem ao leitor e

público. “Tudo emana da biografia do personagem; do passado de seu personagem surge um ponto de vista, uma personalidade, uma atitude, comportamento, uma necessidade e propósito” (FIELD, 2001, p. 31).

CAPÍTULO III

ESTRUTURA NARRATIVA E ROTEIRO

Aproximação ao signo audiovisual

“Quando você procura um assunto, o assunto procura por você,” (FIELD, 2001, p. 12). O ilusionista francês, Georges Méliès (1861-1938) é reconhecido como o cineasta que escreveu o primeiro roteiro cinematográfico com o filme de ficção *Viagem à Lua* (1902) baseado na obra *Da Terra à Lua* (1865), do francês Júlio Verne. O filme começa mostrando uma escola de magos (feiticeiros) recebendo as instruções da viagem. Seis senhores são escolhidos para embarcar no projétil lançado de um canhão que pousa direto na lua. Lá os tripulantes encontram uma floresta habitada por seres mágicos e se tornam prisioneiros, até que um dos viajantes consegue matar o líder. A todo tempo são usados efeitos de ilusionismo, com fumaças para simbolizar a morte dos seres míticos. Para fugir da lua os cavaleiros entram na capsula, caem do penhasco e vão parar direto no oceano de onde são resgatados e recebidos com festa e desfile na terra. O filme tem duração de 12'53” (doze minutos e cinquenta e três segundos).

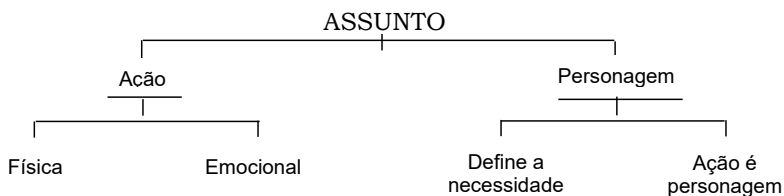
Por conta dos custos elevados com a produção dos filmes, o roteiro nasce como alternativa de análise prévia por parte dos produtores (captadores de recursos financeiros para a realização dos filmes). “Historicamente, o roteiro surge não como forma de expressão do roteirista ou por desejo do diretor, mas como necessidade do produtor. Trata-se de uma história contada em imagens e traduzida em palavras” (LUCENA, 2012, p. 39). A função do roteiro é permitir que os diretores, atores, técnicos e possíveis financiadores possam visualizar o filme antes da sua concretização. Para Field (2001), no documentário o roteiro pode ser um argumento amplo, pois diferente dos filmes de ficção, no documentário, conforme o tema é desenvolvido a importância dos fatos e as sequências podem mudar.

Um bom roteiro precisa seguir a lógica de início, meio e fim. Expor e desenvolver o tema, manter o público interessado no assunto conforme a proposta inicial é desdobrada e no transcorrer da história mostrar os conflitos e contradições do tema até sua resolução. No caso do documentário os depoimentos, as pesquisas históricas ajudam a

apresentar os lados que compõem uma história. Field (2001), explica que a pesquisa é essencial na construção de um roteiro, ela é a responsável por reunir informações que serão a matéria prima para a construção do texto, “permite que você adquira um grau de confiança, de maneira que fique sempre no controle de seu assunto, operando por escolha, não por necessidade ou ignorância” (FIELD, 2001, p. 15). É no roteiro que aspectos importantes de tempo e espaço são delineados. “A representação do espaço no cinema é um suporte bidimensional” (PALU, 2008, p. 43). “Na parte final devem ser mostrados os resultados de tudo que foi apresentado, como destaque para o modo como os elementos em conflito foram tratados” (LUCENA, 2012, p. 41).

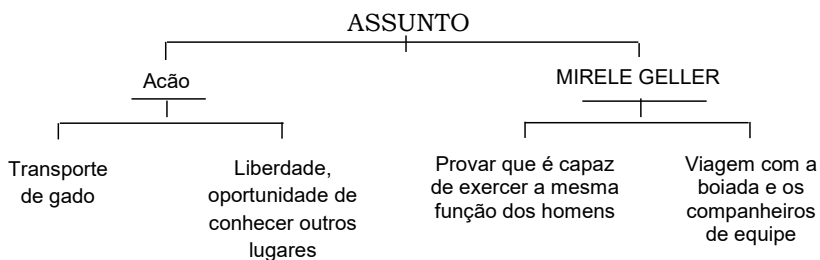
Seguindo o modelo apresentado por Syd Field (2001, p. 15) podemos adaptar o esquema ao nosso tema conforme as figuras 16 e 17:

Figura 16 - Diagrama apresenta o assunto do filme, as ações e a personagem



Fonte: Manual do Roteiro, de Syd Field, 2001, p.15

Figura 17 - Diagrama da proposta de roteiro Mirele Geller: peoa



Fonte: Criado pela autora, baseado no modelo de Field

Quando Field (2001) apresenta em seu diagrama que a “ação é personagem”, ele está querendo deixar claro que sem personagem não há ação, “uma pessoa é o que faz, não o que diz!” (FIELD, 2001, p. 17). O

autor continua explicando que o personagem é o fundamento do roteiro, por isso na pesquisa o roteirista precisa conhecer e definir a vida do personagem nos aspectos profissional, pessoal e privado. Profissional: o que faz para viver? Como é o relacionamento com os colegas? Convivem bem? Ajudam e confiam um no outro? Pessoal: o personagem principal é casado ou casada? Como é o relacionamento do casal? Quantos filhos? Privado: o que faz o personagem quando está sozinho? Tem animais de estimação? Tem algum *hobby*? Respondidos estes aspectos, o roteirista tem que definir a necessidade do personagem, porque a partir dela são apresentados os obstáculos que vão gerar o drama.

Doc Comparato (2009, p. 28) explica que o roteiro costuma apresentar como aspectos fundamentais o *logos*, ou seja, a palavra, a organização verbal; o *pathos*, constitui o drama, a porção dramática para ativar a ação; e o *ethos*, a ética, a moral, o significado último da história, que serão construídos durante as etapas de construção identificadas como ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática. Os três aspectos juntos e bem detalhados darão a forma ao documentário.

Mas quando não é possível definir um roteiro estruturado com início, meio e fim, pois a proposta de gravação segue o modelo do cinema direto americano, quando o cineasta não interfere na cena, Hampe (1997) propõe que sejam apresentados os principais tópicos para a proposta de filmagem, o que o autor define como tratamento. “O tratamento deve lidar com o fato de que quando nós não sabemos especificamente o que vai ser filmado, temos que ter uma forte ideia do que se trata o documentário e de como ele se parecerá quando terminado” (HAMPE, 1997, p. 04). O quadro a seguir traz resumidamente o modelo de tratamento apresentado por Hampe:

Quadro 3 - Modelo de tratamento com os principais tópicos do documentário feito nos moldes do Cinema Direto Americano

“A YOUNG CHILD IS...”

Proposta do filme (tópicos):

1. Focalizar uma criança desde seu nascimento até a idade em que vai para a escola.
2. Mostrar a tremenda quantidade de aprendizado feito por essas crianças muito jovens antes mesmo delas terem contato com escolas ou professores
3. Fomentar uma atitude de respeito pela capacidade de aprendizado, e os resultados

<p>alcançados por uma criança pequena. Etc.</p>
<p>A abordagem (<i>approach</i>) do filme A abordagem da filmagem será em estilo aberto. Nós desejamos observar o comportamento de crianças muito jovens, gravar em filme colorido e com som sincronizado. Nós desejamos explorar e documentar o que uma criança realmente faz, inclusive, se apropriado, o que eles fazem na presença das câmeras.</p>
<p>Conteúdo do filme As situações a serem filmadas deverão incluir (mas não somente): 1. O comportamento de bebês de menos de um ano de idade. Será observado o desenvolvimento da linguagem – construção de frases, experimentação de palavras – o desenvolvimento da habilidade motora, esforços de tentativa e erro para andar e engatinhar, e o ambiente emocional das crianças muito pequenas. 2. O comportamento nos primeiros passos. Procuraremos exemplos concretos de aprendizado exploratório. Também mostraremos como as crianças aprendem com seus erros, sem serem derrotadas por eles. Etc.</p>

Fonte: Hampe, 1997, p. 5.

3.1 Elementos que compõem o roteiro

Existem diferentes formatações para o roteiro, tanto para documentário, quanto para filmes de ficção. Assim como existem diferentes programas e aplicativos no cibermeio com esta finalidade. Lucena (2012) apresenta dois exemplos, o formato clássico, em que cada lauda representa um minuto de filme e o roteiro inspirado em televisão, embora o formato de roteiro possa ser inspirado no roteiro de televisão, o

documentário não pode ser confundido com as reportagens de televisão, nas quais a narração é obrigatória, assim como a presença do interlocutor, no caso o repórter. No exemplo de formato clássico apresentado por Lucena (2012, p. 49):

Formato do papel: carta (21,59 cm x 27,94 cm). Margem superior: 2,5 cm; margem inferior: 2,5cm a 3 cm; margem esquerda: de 3,5 cm a 4 cm; margem direita: de 2,5 cm a 3 cm. Fonte: Courier New; corpo: 12. Não devem ser usados itálicos nem negritos.

Independente do formato, o roteiro precisa apresentar, no mínimo, cabeçalho da cena, descrição visual ou a ação, e o diálogo. No caso dos documentários são apresentadas apenas as indicações de diálogos, pois personagens, fatos e locações são reais, envolvendo assim o imprevisto. Por exemplo, no documentário que estamos propondo, podemos indicar o diálogo de Mirele com o pai sobre a mãe e o que a motivou viajar com as comitivas. Os detalhes desse diálogo vão depender da fala dos personagens. É importante deixar claro a diferença de diálogo e narração. A narração, quando utilizada no documentário, precisa complementar as imagens e não apenas descrever as imagens. Na narração estão presentes informações que ajudam o leitor (do roteiro) e o espectador (do filme) a compreender o significado das cenas apresentadas.

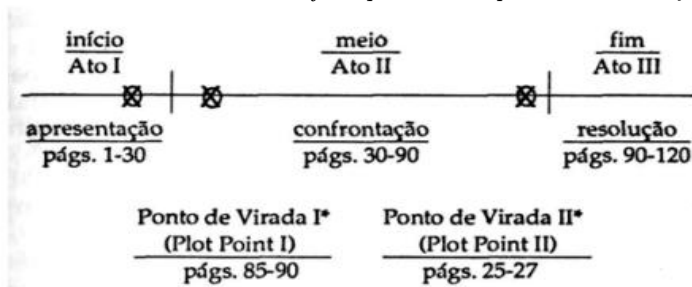
Cabeçalho da cena serve para informar quando e onde a cena está acontecendo, no ambiente interno (INT.) ou fora, externo (EXT.), e o período, se NOITE ou DIA. Descrição visual ou ação; são descritos os personagens e cenários que estão aparecendo pela primeira vez. Além de fornecer o nome do personagem o roteiro deve fornecer informações associadas às características visuais. Por exemplo, “Mirele, 33 anos, cabelos castanhos longos e encaracolados, um metro e cinquenta, veste calça jeans justa ao corpo, camisa xadrez de manga cumprida e chapéu branco”. O cenário também deve ser descrito, evitando sempre metáforas, adjetivos que não podem ser visualizados na tela. O tempo de leitura do roteiro deve ficar mais próximo possível do tempo do filme. Lucena (2012) afirma que esta é uma das tarefas mais difíceis na escrita do roteiro.

Syd Field (2001), roteirista, professor e chefe do departamento de histórias do Cinemobile Systems, afirma que as 10 primeiras páginas do roteiro são cruciais para fisgar a atenção do leitor, nelas o leitor saberá se é uma boa história e se ela funciona. Um bom roteiro deve deixar evidente nas primeiras páginas a apresentação do personagem principal, a forma como a história se estabelece, além disso, o roteirista deixa claro se tem o controle da situação dramática. “Eu lia tantos roteiros que podia dizer pelas primeiras dez páginas se a história estava apresentada corretamente. Eu dava ao roteirista 30 páginas para apresentar a

história; se até aí a tarefa não estivesse completa, eu pegava o próximo roteiro da pilha” (FIELD, 2001, p. 57). Para Field (2001), diferente do romance e do teatro, o roteiro é uma história contada em imagens que tem início, meio e fim.

O esquema de roteiro apresentado por Syd Field (2001, p. 03), na Figura 18, é composto por três atos e por pontos de virada, o que ele nomeia de paradigma. Embora seja um modelo aplicado na maior parte da produção cinematográfica americana, Doc Comparato (2009) critica a estrutura dizendo que se trata de um mecanismo limitador. “Não menciono regras de roteiro, simplesmente porque elas não existem. Menciono princípios dramáticos” (COMPARATO, 2009, p. 19). Um conflito dramático na estrutura do documentário não significa apenas um tipo de situação em que adversários discutem entre si, para Hampe (1997) o ponto de virada é uma tensão estrutural que deixa dúvidas sobre como será o desfecho do documentário e mantém o público interessado. Embora Comparato (2009) tenha conceitos diferentes sobre a construção do roteiro não podemos deixar de mencionar a estrutura que o próprio Field (2001) chama de esqueleto, esquema e não de fórmula.

Figura 48 - Estrutura dramática de um filme que deve estar presente na construção do roteiro



Fonte: Manual do Roteiro, de Syd Field, 2001, p. 3.

O esquema acima leva em consideração um longa-metragem com duração de 120 minutos, em que o roteirista tem que apresentar a história, os personagens e as circunstâncias em torno da ação nas trinta primeiras páginas. Lembrando que as dez primeiras páginas são as mais importantes do roteiro, onde aparecem o personagem principal e o ponto dramático que será desenvolvido ao longo da história. “Ele fornece o impulso dramático que move a história para a sua conclusão” (FIELD, 2001, p. 04).

No desenrolar do roteiro, ou seja, no segundo Ato, o personagem principal enfrenta obstáculos que impedem de alcançar e resolver a necessidade dramática. Syd Field (2001, p. 05) diz que todo drama é um conflito, e sem conflito não há história, não há roteiro. No ato três, o contexto dramático é mantido caminhando para a resolução. “Resolução

não significa fim, significa solução... fim é aquela cena, imagem ou sequência com que o roteiro termina” (FIELD, 2001, p. 06). Entre os três atos, acontecem os pontos de virada, ou ponto de trama, de enredo ou de intriga, qualquer episódio que engancha a ação e muda a direção. Field alerta que essa é uma forma, uma estrutura básica, um esqueleto, mas quem define o conteúdo é o roteirista.

Há somente forma, não fórmula. O paradigma é um modelo, um exemplo, um esquema conceitual; é como se parece um roteiro bem estruturado, uma visão geral dos desdobramentos do enredo, do início ao fim. Todos os bons roteiros correspondem ao paradigma? Os roteiros que funcionam seguem o paradigma. (FIELD, 2001, p. 08).

O roteiro é um sistema formado por um conjunto de elementos, inícios, finais, pontos de virada, planos, efeitos, cenas, sequências, que juntos com a ação e os personagens formam a unidade. Organizar a sequência desses elementos, mesmo utilizando o recurso de intercalar o passado, de forma que a história não se desenvolva linearmente no tempo (nascer, crescer e morrer), mas com início, meio e fim, é uma etapa crucial para visualizar toda a ideia do filme. Mas cada ato, apresentado no esquema de Field, também é composto por uma sequência que será definida pelo roteirista. “É um conceito importante para escrever o roteiro. É a moldura organizacional, a forma, a fundação, o projeto do seu roteiro. A sequência é um todo, uma unidade, um bloco de ação dramática, completa em si mesma.” (FIELD, 2001, p. 81). Não importa a quantidade de sequências que o roteiro apresente, mas em cada sequência, composta por início, meio e fim, contará com o contexto e o conteúdo. Por exemplo, o contexto do documentário que estamos propondo é a rotina das Comitivas Pantaneiras, o conteúdo é o desenrolar desta história. Os peões acordam, tomam café preto, desmontam o acampamento, reúnem os animais de montaria, ajudam a carregar as tralhas, o cozinheiro segue viagem primeiro, enquanto que os demais buscam o gado no mangueiro para seguir viagem, há pausa para o almoço, seguem viagem e pouso para dormir. É uma sequência de um dia de trabalho, que pode transcorrer naturalmente, como pode acontecer algum imprevisto próprio da não ficção.

Outra sequência pode acontecer, por exemplo, o contexto é a rotina solitária do cozinheiro, o conteúdo será mostrar o cozinheiro se despedindo dos companheiros e seguindo viagem apenas com os animais de carga, são duas horas no meio do campo até que ele encontra o ponto de pouso próximo a um curso d’água. Amarra os animais e enquanto eles descansam, o cozinheiro monta a cozinha, separa os ingredientes para o almoço, inicia o corte da carne, o cozimento dos alimentos, o almoço tem que estar pronto antes da chegada da turma. Os peões almoçam,

descansam, ajudam o cozinheiro desmontar a cozinha e ele segue viagem novamente até o próximo pouso onde será montado acampamento para dormir. Uma sequência com início, meio e fim, que mostra a rotina do cozinheiro.

Mas se o roteirista preferir, pode inclusive usar o recurso da montagem paralela, em que dois eventos acontecem simultaneamente. Enquanto o cozinheiro está preparando o almoço, ocorre um imprevisto e um dos companheiros, cai do cavalo e quebra um braço. O cozinheiro não tem noção do que aconteceu, até porque não há comunicação entre eles. Os demais peões atrasam a viagem para dar assistência ao companheiro, limpar o ferimento, enfaixar e colocar uma tala improvisada. O cozinheiro só vai perceber que tem algo acontecendo de errado ou fora do previsto, ao olhar o relógio e constatar que já passam das duas horas da tarde e a turma, que deveria ter chegado às onze e meia, não apareceu.

Para que as sequências sejam definidas, o roteirista estabelece os pontos de virada (*plot points*), “eles são âncoras do enredo, cada ponto de virada move a história adiante, no sentido da resolução” (FIELD, 2001, p. 97), servem para manter a atenção e o interesse do público, por isso estão presentes também nos documentários, e não apenas na ficção. Os pontos de virada são as cenas dramáticas, os conflitos que dão emoção ao enredo. Mesmo um documentário, para fugir do jargão de clássico, cansativo, monótono precisa que os pontos de conflitos sejam apresentados. No caso do nosso documentário o primeiro ponto de virada será a chegada da peoa para se juntar à turma. Um segundo ponto de virada será quando ela tiver que assumir uma tarefa que exige força, por exemplo, laçar um touro forte, que quase a derruba da montaria. Outro ponto de virada, é ao apresentar a história de Mirele ficamos sabendo que abandonou a escola, a casa e o pai sem deixar pistas de seu paradeiro. Quando descobre uma doença nos rins que a impede de voltar ao trabalho, quando fica grávida, estes são ponto de virada que movem a história da Mirele.

A cena é uma unidade específica da ação, na qual algo acontece. O propósito da cena é mover a história. De acordo com Field (2001), a forma como as cenas são apresentadas na página afetam o roteiro como um todo. “Quando você pensa num bom filme, recorda cenas e não o filme inteiro. Pense em *Psycho* (*Psicose*, 1960, de Alfred Hitchcock). De que cena você lembra? A cena do chuveiro, é claro” (FIELD, 2001, p. 112). A cena é composta por tempo e lugar, num lugar específico e num tempo específico, e será a história que determinará a duração da cena, se ela será curta ou longa. O roteirista tem que indicar onde a cena acontece, se dentro ou fora (INT. ou EXT.), durante o dia ou à noite. Essas informações são apresentadas no cabeçalho do roteiro.

Quando o roteirista muda o lugar ou o tempo, está automaticamente mudando a cena. Por exemplo, no nosso roteiro propomos iniciar o documentário com imagens externas no mangueiro durante o dia (EXT. – MANGUEIRO – DIA), ao passar para o escritório do patrão Pantaleão, estamos mudando de cena (INT. ESCRITÓRIO PANTA – DIA). O tempo da primeira cena, seguindo as descrições do roteiro terá uma duração que será definida na montagem, mas provavelmente menos que um minuto, já que a próxima cena será um pouco mais longa, com o patrão ao telefone recrutando os peões para um novo trabalho.

Mesmo quando as cenas acontecem em sequência num mesmo ambiente, como uma casa ou escritório, e o movimento acontece entre os cômodos (sala, cozinha, quarto) serão cenas diferentes. O mesmo acontece com o tempo, a cena inicial é durante o dia no escritório, mas ao movimentar para janela e o exterior está escuro, ou seja mudou de dia para noite, o roteirista está mudando o tempo da cena. Estas são informações importantíssimas no roteiro, não apenas para dar movimento à história, mas são essencialmente informações para a equipe de produção que terá a necessidade de mudar fisicamente a posição da câmera, da iluminação, o horário da gravação e a sonoplastia. Uma cena durante o dia na comitiva tem um som completamente diferente do silêncio da noite.

O escritor, quando tem o controle da cena, escolhe a parte da cena que pretende mostrar, sem necessariamente mostrar o início, meio e fim. Comparato (2009, p. 32) chama de tempo dramático, a cena abre, desenrola-se e acaba. A cena pode ser um fragmento de um todo, deixando evidente ou não, o público descobre gradualmente os seus significados. “Cenas que se destacam e funcionam são as cenas que serão lembradas. Todo bom filme tem uma ou, possivelmente, duas cenas de que as pessoas sempre se recordam” (FIELD, 2001, p. 152).

Nos roteiros técnicos, normalmente são escritos os planos e as posições da câmera. Num roteiro literário, essa não é a função do escritor, pelo menos na visão de Field (2001), que defende que o trabalho do escritor é escrever o roteiro e a função do diretor é filmar o roteiro. “O roteirista não é responsável por escrever posições de câmera e terminologia detalhada de filmagem. Não é a tarefa do escritor. O trabalho do escritor é dizer ao diretor o que filmar, não como filmar” (FIELD, 2001, p. 155). Assim como a decisão por usar efeitos ópticos de *fades* ou “fusões” são tomadas pelo diretor, pelo montador ou os dois juntos durante a edição (montagem) do filme. A sensação de quem lê um roteiro recheado de indicações de planos, pontos de vista, é de estar participando do *making off* do filme, e não visualizando o filme propriamente.

3.2 Escaleta

A escaleta apresenta a sequência das cenas de um filme, podemos dizer que é um resumo ordenado que permite visualizar o roteiro e a estrutura narrativa do filme, do início ao fim. A escaleta que trouxemos abaixo é referência da proposta do documentário *Mirele Geller: peoa*. Ela apresenta informações como a sequência das cenas, importante principalmente como roteiro a seguir para a equipe de montagem na construção e finalização do filme. Apresenta também informações como o espaço da locação, se deve ser em ambiente interno ou externo, assim a equipe de áudio tem noção dos ruídos presentes na cena, considerando se ela vai ocorrer durante o dia ou durante a noite. É um mapa que ajuda na visualização da proposta filmica.

Escaleta do Roteiro *Mirele Geller: Peoa*

Bloco 1 – AMANHECER
CENA 1 – ABERTURA – INTERNO- FOTOS ANTIGAS DA MIRELLE GELLER / ÁUDIO DO LOCUTOR DA RÁDIO A VOZ DO RINCÃO - DIA
CENA 2 – ABERTURA - EXTERNO – AMANHECER DO DIA FAZENDA CORIXÃO; SOM AMBIENTE DOS ANIMAIS, PÁSSAROS, GRILOS, MANGUEIRO COM O GADO MUGINDO, OS PEÕES SE APROXIMAM E CONDUZEM O GADO PARA FORA DO MANGUEIRO – INÍCIO DA VIAGEM;
CENA 3 – EXTERNO – SELEIRO – DIA FAZENDA MULA PRETA; NELSON GELLER; PRODUTOR RURAL, EX-CONDUTOR DE COMITIVA, PAI DA MIRELE GELLER; SENHOR BRANCO; VERMELHO DO SOL, 65 ANOS, BIGODE BRANCO, CHAPÉU DE PALHA, CAMISA DE MANGA CUMPRIDA, MEIO ABERTA NO PEITO, CINTO DE COURO; ESTÁ AO LADO DO SELEIRO ARRIANDO A MULA DE MONTARIA;
BLOCO 2 – NO ESCRITÓRIO

<p>CENA 4 – INTERNA - ESCRITÓRIO PANTALEÃO FLORES – EMPRESÁRIO DONO DO TAQUARI LEILÕES - DIA – NO ESCRITÓRIO, EM CAMPO GRANDE, HÁ UMA MESA ARRUMADA, TELEFONE FIXO, ARMÁRIO DE MADEIRA ATRÁS DA MESA, UMA CADEIRA APARENTAMENTE CONFORTÁVEL EM QUE O PATRÃO SE INCLINA LEVEMENTE PARA TRÁS, ENQUANTO LIGA DO CELULAR PARA OS PEÕES; PANTALEÃO FLORES É O PATRÃO (HOMEM DE 60 ANOS, CARECA, BIGODUDO, GORDO, CAMISA LISTRADA); PEGA O TELEFONE E LIGA PARA OS PEÕES, CONTRATA POR TELEFONE O TRABALHO DE 40 DIAS NO PANTANAL DO RIO NEGRO, COMBINA O DIA, HORÁRIO DA VIAGEM E O VALOR DA DIÁRIA;</p>
<p>BLOCO 3 – MIRELE</p>
<p>CENA 5 – INTERIOR - QUARTO – DIA CASA DA MIRELE GELLER EM BONITO/MS; PEOA DE COMITIVA; MULHER BRANCA DE 32 ANOS; CABELOS LONGOS, GRÁVIDA DE DOIS MESES, QUASE QUINZE QUILOS ACIMA DO PESO NORMAL, NÃO APARENTA A GRAVIDEZ, APENAS QUE ESTÁ ACIMA DO PESO; MIRELE ESTÁ NO QUARTO DELA, PEQUENO CÔMODO ONDE TEM UMA CAMA DE CASAL ENCOSTADA NA PAREDE, COM LENÇOL VERMELHO, UM GUARDA ROUPAS, UMA PENTEADEIRA E UM CABIDEIRO DE ROUPAS; MIRELE ESTÁ ARRUMANDO A MALA PARA SEGUIR VIAGEM;</p>
<p>CENA 6 – EXTERNA – SELEIRO - DIA NO SELEIRO, DA FAZENDA MULA PRETA, AO LADO DO PAI NELSON GELLER, MIRELE ARRUMA A MULA PARA SERGUIR VIAGEM; MIRELE PUXA A MULA ATÉ A CERCA, AMARRA O ANIMAL, PARA COLOCAR AS TRALHAS DE ARREIO UMA A UMA;</p>
<p>Bloco 4 - CAFÉ</p>
<p>CENA 7 – EXTERNA – COZINHA DA COMITIVA – MADRUGADA ESCURA; FAZENDA CORIXÃO, POUSO DA COMITIVA; 4H30MIN DA MADRUGADA, AINDA ESTÁ ESCURO, O COZINHEIRO DA COMITIVA COMEÇA A PREPARAR O CAFÉ; OS PEÕES AOS POUÇOS COMEÇAM A LEVANTAR; ASSIM QUE O CAFÉ É COADO APARECEM OS PRIMEIROS PEÕES; A CONVERSA É DENTRO DA COZINHA, POUÇOS FALAM; O SOL AINDA NÃO APARECEU;</p>
<p>CENA 8 – EXTERIOR – ACAMPAMENTO DOS PEÕES – MADRUGADA ESCURA</p>

<p>POUSO FAZENDA TARUMÃ; MIRELE ACORDA, CALÇA AS BOTAS E DESMONTA O ACAMPAMENTO; O MESMO FAZEM OUTROS PEÕES;</p>
<p>CENA 9 - EXTERIOR - ACAMPAMENTO DOS PEÕES - AMANHECENDO O DIA</p> <p>POUSO FAZENDA CORIXÃO; PEÃO QUE AINDA NÃO TOMOU CAFÉ E DORMIU ATÉ MAIS TARDE, FAZ A HIGIENE PESSOAL COM O DIA CLAREANDO, DEPOIS CALÇA AS BOTINAS;</p>
<p>CENA 10 - EXTERIOR - COZINHA DA COMITIVA - DIA</p> <p>FAZENDA CORIXÃO; POUSO DA COMITIVA, CAFÉ DA MANHÃ; O COZINHEIRO ESPERA O ÚLTIMO PEÃO QUE AINDA VAI TOMAR O CAFÉ;</p>
<p>BLOCO 5 - LIDA / INÍCIO DA VIAGEM</p>
<p>CENA 11 - EXTERIOR - PASTO - DIA</p> <p>FAZENDA CORIXÃO; O PEÃO TROPEIRO VAI AO PASTO RECOLHER OS ANIMAIS DE MONTARIA, AS MULAS E OS BURROS. O PEÃO ALINHA OS ANIMAIS UM AO LADO DO OUTRO NA BEIRA DA CERCA; OS DEMAIS PEÕES ESCOLHEM A MONTARIA DO DIA; CADA PEÃO RETIRA A MONTARIA DO MEIO DOS OUTROS ANIMAIS E LEVA O SEU ANIMAL PARA PRÓXIMO DE OUTRA CERCA, ONDE ESTÃO PENDURADAS AS TRALHAS DE MONTARIA;</p>
<p>CENA 12 - EXTERNA - COZINHA - DIA</p> <p>FAZENDA TARUMÃ; DEPOIS QUE OS PEÕES ENCILHAM AS MONTARIAS, DOIS PEÕES VÃO EM DIREÇÃO À COZINHA PARA AJUDAR O COZINHEIRO DESMONTAR A COZINHA E COLOCAR AS CAIXAS (BRUCAS) NO LOMBO DAS MULAS; RARO MOMENTO EM QUE OS PEÕES ESTÃO SEM CHAPÉU; ACAMPAMENTO DESMONTADO, O COZINHEIRO SAI NA FRENTE COM OS QUATRO ANIMAIS CARREGADOS;</p>
<p>CENA 13 - EXTERNO - MANGUEIRO - DIA</p> <p>MANGUEIRO FAZENDA TARUMÃ; HORA DE SEGUIR VIAGEM COM O GADO, OS PEÕES SE POSICIONAM NA PORTEIRA UNS DO LADO DE DENTRO, OUTROS DO LADO DE FORA PARA RETIRAR O GADO DO MANGUEIRO; O PEÃO COM O BERRANTE ENTOA O SOM GROSSO E FORTE PARA DAR INÍCIO A VIAGEM COM O GADO;</p>
<p>BLOCO 6 - HISTÓRIA DA COMITIVA</p>
<p>CENA 14 - INTERNO - CASA/SALA NELSON GELLER - DIA</p> <p>CASA NELSON GELLER EM BONITO/MS, ELE ESTÁ NO COMPUTADOR ASSISTINDO UMA SÉRIE DE DOCUMENTÁRIOS O</p>

<p><i>POVO BRASILEIRO</i>, SOBRE A FORMAÇÃO E OCUPAÇÃO DO BRASIL, QUANDO ASSISTE AO ANTROPÓLOGO DARCY RIBEIRO DIZENDO:</p>
<p>DEPOIMENTO PAULO ESSELIN – JARDIM FAMASUL</p>
<p>CENA 15 – INTERNO – CASA/SALA NELSON GELLER – DIA CASA NELSON GELLER EM BONITO/MS, ELE ESTÁ NO COMPUTADOR ASSISTINDO UMA SÉRIE DE DOCUMENTÁRIOS O <i>POVO BRASILEIRO</i>, SOBRE A FORMAÇÃO E OCUPAÇÃO DO BRASIL, QUANDO ASSISTE AO ANTROPÓLOGO DARCY RIBEIRO NOVAMENTE;</p>
<p>BLOCO 7 – NO CAMINHO COM A BOIADA</p>
<p>CENA 16 – EXTERNA – COMITIVA NA ESTRADA – DIA - DRONE ESTRADA TRANSPANTANEIRA MS 228; IMAGENS DO DRONE MOSTRAM A QUANTIDADE DE GADO SENDO TRANSPORTADA PELA COMITIVA; 1.200 ANIMAIS VISTOS DE CIMA; IMAGENS DO GADO ATRAVESSANDO A PONTE CORRENDO E ESCORREGANDO;</p>
<p>CENA 17 – EXTERNA – COMITIVA NA ESTRADA – DIA A VIAGEM SEGUE PELA ESTRADA DE TERRA TRANSPANTANEIRA; O GADO DESVIA PARA AS LATERAIS PARA PASTAR, ENQUANTO A MAIORIA SEGUE NO ATERRO; À FRENTE DA BOIADA ESTÃO TRÊS PEÕES; O PONTEIRO COM O BERRANTE, MIRELE GELLER NA PONTA DIREITA E OUTRO PEÃO NA PONTA ESQUERDA DA BOIADA;</p>
<p>CENA 18 – INTERNA – FOTO P/B NA TELA DO COMPUTADO – DIA FOTO P/B; A IMAGEM EM PRETO E BRANCO ESTÁ NA TELA DO COMPUTADOR, A FOTO MOSTRA CINCO CAMINHÕES BOIADEIROS AO LADO DE UMA AERONAVE DE CARGA. A PARTE DE TRÁS DO AVIÃO ESTÁ ABERTA E OS ANIMAIS EMBARCANDO. AO REDOR DA PISTA NÃO HÁ PAVIMENTAÇÃO;</p>
<p>CENA 19 – EXTERNA – RODOVIA PAVIMENTADA - DIA RODOVIA MS -080; A COMITIVA PEGA A RODOVIA, NAS DUAS EXTREMIDADES PEÕES TREMULAM A BANDEIRA VERMELHA, ALERTA PARA QUE OS MOTORISTAS REDUZAM A VELOCIDADE PORQUE TEM ANIMAL NA PISTA; MESMO COM A SINALIZAÇÃO, TEM MOTORISTA QUE FREIA EM CIMA DOS ANIMAIS;</p>
<p>BLOCO 8 – COZINHA POUSO PARA ALMOÇO</p>
<p>CENA 20 – EXTERNO – COZINHA DA COMITIVA – DIA; FAZENDA TARUMÃ, ÀS MARGENS DA MS-228, TRANSPANTANEIRA; COZINHEIRO CHEGA SOZINHO AO LOCAL DO POUSO, COMEÇA A MONTAR A COZINHA PARA O ALMOÇO;</p>

<p>CENA 21 – EXTERNA - COZINHA DA COMITIVA – DIA FAZENDA MULA PRETA EM BONITO; A COZINHA ESTÁ MONTADA NA BEIRA DA CERCA AO LADO DA SELARIA; SEM LONA, MIRELE ESTÁ NA FUNÇÃO DE COZINHEIRA EMBAIXO DO SOL DE 10H30 DA MANHÃ, PREPARANDO O ALMOÇO;</p>
<p>BLOCO 9 – VIAGEM CONTINUA</p>
<p>CENA 22 – EXTERNA – ESTRADA TRANSPANTANEIRA – DIA NO MEIO DA ESTRADA TRANSPANTANEIRA O GADO ESTÁ PARADO, PARTE DEITA PARA DESCANSAR, OUTRA PARTE APROVEITA PARA PASTAR NA PAUSA PARA O ALMOÇO DOS PEÕES; NA HORA DE SEGUIR VIAGEM O PONTEIRO TOCA O BERRANTE;</p>
<p>CENA 23 – EXTERNA – ESTRADA TRANSPANTANEIRA – DIA CORIXO ESTRADA TRANSPANTANEIRA;NO DECORRER DA VIAGEM PEÃO PARA NO CORIXO, SEM DESCER DA MULA, COM UMA CORDA AMARRADA NA GUAMPA DE TERERÉ, DESCE A GUAMPA, ENCHE COM A ÁGUA DO CORIXO E BEBE;</p>
<p>CENA 24 – EXTERNA – CHEIA PANTANAL / ARQUIVO - DIA VIDEO NO CELULAR/ ESTÁ DISPONÍVEL NO FACEBOOK E CIRCULOU NAS REDES SOCIAIS, ESPECÍFICO NO WHATSAAP, DURANTE O PERÍODO DE CHEIA; A PEOA MIRELE QUE RECEBEU O VÍDEO ESTÁ ASSISTINDO NO CELULAR, FALA ONDE ELA ACREDITA QUE SEJA A VIAGEM; PROVAVELMENTE EM POCONÉ; A IMAGEM ABRE E ENCHE A TELA;</p>
<p>CENA 25 – EXTERIOR – COMITIVA ATRAVESSANDO CORIXÃO ARQUIVO/REPORTAGEM SBT/MS – DIA; REPORTAGEM DO SBT/MS MOSTRA A COMITIVA COM 1.100 ANIMAIS ATRAVESSANDO O CORIXÃO, NO MUNICÍPIO DE RIO VERDE; OS ANIMAIS NÃO CONSEGUEM NADAR E A CORRENTEZA LEVA OS BOIS PARA DEBAIXO DA PONTE;</p>
<p>CENA 26 – EXTERNA – VARANDA DA FAZENDA MULA PRETA – DIA; FAZENDA MULA PRETA; MIRELE PEGA O CANTIL, EM CIMA DA BRUACA, A GARRAFA DE PINGA DENTRO DA MALA ENCHE O CANTIL E DÁ UM GOLE;</p>
<p>CENA 27 – EXTERNO/ INTERNO – RÁDIO A VOZ DO RINCÃO AM 87,9- BONITO/MS - DIA RÁDIO A VOZ DO RINCÃO EM BONITO/MS; LOCUTOR MANDA RECADO AO VIVO PARA AS FAZENDAS; MANDA RECADO PARA AS COMITIVAS QUE ESTÃO NA ESTRADA E OFERECE MÚSICA PARA OS PEÕES, EM ESPECIAL PARA A PEOA MIRELE GELLER, NATURAL DE BONITO;</p>

CENA 28 – EXTERIOR – COZINHA DA COMITIVA – DIA; FAZENDA CORIXÃO, POUSO DA COMITIVA; O COZINHEIRO PEGA O RÁDIO E SINTONIZA NA RÁDIO; HOUE UMA PARTE DA MÚSICA, DEIXA O RÁDIO LIGADO ENQUANTO PREPARA A COMIDA;
CENA 29 – ARTE – PROFISSÃO: PEOA – AS PALAVRAS SURGEM EM SAEM DA TELA, COM UMA TRILHA ACELERADA;
BLOCO 10 – FIM DA VIAGEM
CENA 30 – EXTERNA – ENTREGA DO GADO/ FAZENDA CORIXÃO – FINAL DA TARDE; PEÕES ENTRAM NO CORREDOR, NA DIVISA DE DUAS FAZENDAS; CORIXÃO E ANHUMAS; O PONTEIRO SEGUE NA FRENTE DA BOIADA ABRE A PORTEIRA; SE POSICIONA AO LADO DA PORTEIRA DE COSTAS PARA O SOL PARA CONTAGEM DO GADO; É HORA DE ENTREGAR O REBANHO;
CENA 31 – EXTERNA – POUSO JANTA COMITIVA / FAZENDA CORIXÃO – FINAL DO DIA /NOITE; FAZENDA CORIXÃO; COM O GADO ENTREGUE E O DIA ESCURECENDO OS PEÕES ARMAM AS REDES PARA O POUSO; CADA UM ESCOLHE O SEU LUGAR ENQUANTO O JANTAR ESTÁ SENDO PREPARADO;
CENA 32 – EXTERNA – FAZENDA MULA PRETA – DIA; FAZENDA MULA PRETA; PASTO; MIRELE E O PAI DEIXARAM O GADO NA INVERNADA E SEGUEM OS DOIS DE VOLTA PARA CASA;
FIM

3.3 Roteiro, Mirele Geller: peoa

Toda a discussão sobre a importância do roteiro, tanto para a ficção quanto para a não ficção, foi realizada nos tópicos anteriores. Neste subitem apresentamos a proposta de um roteiro com vinte e quatro páginas abordando o trabalho das Comitivas Pantaneiras a partir da história de vida de uma peoa. Segundo Field (2012), estas vinte e quatro páginas seriam o equivalente a 24' (vinte e quatro) de produção, o autor explica que cada página de um roteiro representa um minuto de produção. Precisão mais próxima da ficção do que de um documentário que, durante a montagem e finalização, costuma levar em conta os aspectos poéticos que ganham forma e força por conta das inúmeras imagens captadas nas locações e que podem ser usadas como pequenos *clips* (imagens com trilha sonora) para fazer a passagem de tempo de uma cena para outra, ou mesmo para valorizar a beleza do Pantanal. Em 2019, a primeira versão do filme *Mirele Geller: peoa* ficou com 60min, mas na

finalização para exibição pública ficou com 43min, ou seja média metragem.

O presente roteiro não está com indicação de trilha sonora, apenas indica a utilização do clip *Poeira Branca*, de Dener Dias, e a música *Comitiva Esperança*, de Almir Sater e Paulo Simões, que os peões ouvem no rádio. Além dessas duas músicas, que estão descritas no roteiro, o documentário foi trilhado com duas músicas originais *Arrebol* e *Peoa*, produzidas exclusivamente para este filme. Como nosso objetivo foi estudar e reafirmar o documentário como fonte e disseminação de conhecimento, segue o roteiro sobre o trabalho das Comitivas, fruto desta pesquisa:

“MIRELE GELLER: PEOA”

AS CENAS E OS DEPOIMENTOS DOS PEÕES DESTE DOCUMENTÁRIO ACONTECEM NAS FAZENDAS PANTANEIRAS DE RIO NEGRO, BONITO, RIO VERDE E MIRANDA EM MATO GROSSO DO SUL; OS DEPOIMENTOS DOS PROFESSORES, DO JORNALISTA/COMPOSITOR E DO PATRÃO, ACONTECEM NA CIDADE DE CAMPO GRANDE-MS;

BLOCO 1 - AMANHECER

1. CENA – ABERTURA – INTERNO - FOTOS ANTIGAS DA MIRELE GELLER / ÁUDIO DO LOCUTOR DA RÁDIO A VOZ DO RINCÃO - DIA

MARINHO ALVES – LOCUTOR - (senhor moreno, grisalho, cerca de 60 anos, apresentador da rádio *A Voz do Rincão* AM 87,9; Programa *Alvorada Sertaneja* em Bonito/MS. Marinho está dentro do estúdio de rádio, com os fones de ouvido, operando a mesa de áudio e fazendo a locução do programa.

Hora certa: agora, são cinco horas da manhã e você está acompanhando o *Alvorada Sertaneja*; Um abraço ao pessoal da fazenda que já está na lida, para nossa amiga Mirele, seu pai sr. Nelson da Fazenda Mula Preta, aqui em Bonito. Abraço também para peonada de Rio Negro, Miranda. Bom dia!!!

(sob som da música Tião Carreio e Pardinho)

- 2 CENA - EXTERNO – AMANHECENDO DO DIA

(som do toque do berrante, longo e grosso na sequencia som dos cascos dos animais batendo no cascalho da estrada de terra)

JOÃO BRITO FILHO “JOÃO VITÓRIA” – CONDUTOR DE COMITIVA – (senhor branco; vermelho do sol, 65 anos, chapéu de palha, corrente de prata de São Jorge, está sentando na frente de uma cozinha de Comitiva, ao fundo desfocado estão os peões conversando);

JOÃO BRITO FILHO “JOÃO VITÓRIA” – CONDUTOR

A gente quando era garoto falava mesmo, falava em ser boiadeiro, largar os estudos por causa disso. Ouvia muito as histórias do pai, do tio; na época levava muito boi para São Paulo, pro Paraná, e gente pensava que só assim ia conhecer.

FRANCISCO DE OLIVEIRA “SINIMBU” -PONTEIRO.

(Senhor negro, de 51 anos de idade; de chapéu, camisa verde, sentado, tendo ao fundo a cozinha da comitiva).

FRANCISCO DE OLIVEIRA “SINIMBU” – PONTEIRO

Eu desde a idade de 11 anos, eu viajo com boi, meu serviço é só viajar com o boi.

3 CENA – EXTERNO – CELEIRO – DIA

FAZENDA MULA PRETA; NELSON GELLER; PRODUTOR RURAL, EX-CONDUTOR DE COMITIVA, PAI DA MIRELE GELLER; SENHOR BRANCO; VERMELHO DO SOL, 65 ANOS, BIGODE BRANCO, CHAPÉU DE PALHA, CAMISA DE MANGA CUMPRIDA, MEIO ABERTA NO PEITO, CINTO DE COURO; ESTÁ ARRIANDO A MULA DE MONTARIA;

BLOCO 2 – NO ESCRITÓRIO

4 CENA – INTERNA - ESCRITÓRIO PANTALEÃO FLORES – EMPRESÁRIO DONO DO TAQUARI LEILÕES

PANTALEÃO FLORES –EMPRESÁRIO - PANTALEÃO FLORES É O PATRÃO (HOMEM DE 60 ANOS, CARECA, BIGODUDO, CAMISA LISTRADA); ESTA NO ESCRITÓRIO E POR TELEFONE CONTRATA OS PEÕES PARA O TRABALHO DE 40 DIAS NO PANTANAL DO RIO NEGRO, COMBINA O DIA, HORÁRIO DA VIAGEM E O VALOR DA DIÁRIA; PEGA O TELEFONE E LIGA:

- Fala João, bom? Tá parado? Pode fazer um serviço comigo? Então tá, é, nós vamos lá para Luzitana, vamos

pegar um gado para o leilão. Tem um pouco de água mas dá para ir; nada um pouquinho só, e o preço é o mesmo que a gente costuma fazer, 60 reais, a diária, tá? Ai a gente sai na segunda-feira,

beleza? Ai se você precisar de dinheiro, você passa a tardezinha para pegar, tá bom? Falou então, obrigado.

(Toque do celular chamando).

- Oi Mirele, tudo bem? Tá pronta para trabalhar?
 - Tô sim!
 - Cadê sua tralha?
 - Tá em casa?
 - Tem ainda?
 - Tenho, tenho sim;
 - E o dobro, a torda, o mosquitoeiro?
 - Tenho, tenho tudo;
 - Rede precisa ou não?
 - Oi?
 - Rede!
 - Não, tenho;
 - Então tá bom, então tenho serviço, pode fazer pra nós?
 - Posso. Para onde nós vamos?
 - Vamos lá pra baixo, lá pro Luzitana, na beira do Rio Taquari;
 - Ah, coisa boa, hein, nadar um pouco?
 - Tem um pouco d'água. Terça-feira vamos sair, te espero;
- Obrigado.
- Obrigada.

PANTALEÃO FLORES – PATRÃO

O contrato com os peões é tudo na base do fio do bigode, você fala assim: você vai fazer um serviço comigo, a gente sai amanhã, ele passa a ganhar a partir de amanhã na hora que você sai até o dia que chega em casa de volta. Ai você dá, por exemplo, livre, que a gente cobra mesmo é o cigarro, produto de higiene dele, sabonete, essas coisas, é por conta deles o resto é com a gente, tereré, comida, tudo por conta da gente.

BLOCO 3 – MIRELE

5 CENA – INTERIOR - QUARTO – DIA

CASA DA **MIRELE GELLER EM BONITO/MS; PEOA DE COMITIVA;**
MULHER BRANCA DE 32 ANOS; CABELOS LONGOS. MIRELE ESTÁ
NO QUARTO DELA, PEQUENO CÔMODO ONDE TEM UMA CAMA DE

CASAL ENCOSTADA NA PAREDE, COM LENÇOL VERMELHO, UM GUARDA ROUPAS, UMA PENTEADEIRA E UMA ARARA. MIRELE ARRUMA A MALA DENTRO DO QUARTO E SAI.

6 CENA – EXTERNA – SELEIRO - DIA

NO SELEIRO, NA FAZENDA MULA PRETA, AO LADO DO PAI NELSON GELLER, MIRELE ARRUMA A MULA PARA SERGUIR VIAGEM; MIRELE PUXA A MULA ATÉ A CERCA, AMARA O ANIMAL, PARA COLOCAR AS TRALHAS DE ARREIO UMA A UMA;

MIRELE GELLER - PEOA

No começo, como eu era muito piquitinha a turma me ajudava. Sempre tinha um companheiro mais prestativo, que arrumava o arreo dele mais rápido pra me ajudar; pra subir eu parava a mula sempre perto de um barranco, de um toco pra modo de eu podê montar.

RUDEMAR FLORES “RUDI” – CONDUTOR; Peão de comitiva, 51 anos, magro, chapéu de palha, camisa rosa listrada, tem mais pinta de patrão do que de peão, está sentado em frente a uma cozinha de comitiva, fala sobre a formação das comitivas:

RUDEMAR FLORES “RUDI” - CONDUTOR

Formada por 7 peões de comitiva de boiadeiro; ponteiro; dois fiadores, meeiros, condutor e o cozinheiro.

PANTALEÃO FLORES, PATRÃO; está sentado na varanda, parede de tijolo à vista, com dois quadros de comitiva ao fundo, a imagem dos quadros está desfocada, mas o suficiente dar leitura e não chamar mais atenção do que o entrevistado; O depoimento do PANTALEÃO fala sobre quem conhece os caminhos no Pantanal:

PANTALEÃO FLORES - PATRÃO

Quem tem que conhecer a estrada é o cozinheiro, o condutor e o ponteiro, na boaida; o bom peão é o que vai fazendo os atalhos, tem peão que conhece que você não acredita, de ponta a ponta o Pantanal, mas também desde pequenino criado no Pantanal.

BLOCO 4 - CAFÉ

7 CENA – EXTERNA – COZINHA DA COMITIVA – MADRUGADA ESCURA;

FAZENDA CORIXÃO, POUSO DA COMITIVA; 4H30MIN DA MADRUGADA, AINDA ESTÁ ESCURO, O COZINHEIRO DA COMITIVA COMEÇA A PREPARAR O CAFÉ; OS PEÕES AOS POUÇOS COMEÇAM A LEVANTAR; ASSIM QUE O CAFÉ É COADO APARECEM OS PRIMEIROS PEÕES. A CONVERSA É DENTRO DA COZINHA, POUÇOS FALAM; O SOL AINDA NÃO APARECEU;

(TRECHO DO CLIP DA MÚSICA POEIRA BRANCA; DENER DIAS)

Já de madrugada, um fogo de lenha,
 Brilho de brasa incendeia o lugar.
 Um café bem forte, de bule e de trempa,
 Kelé, cozinheiro, não deixa atrasar.
 Eie...

8 CENA – EXTERIOR – ACAMPAMENTO DOS PEÕES – MADRUGADA ESCURA

POUSO FAZENDA TARUMÃ; MIRELE ACORDA, CALÇA AS BOTAS E DESMONTA O ACAMPAMENTO; O MESMO FAZEM OUTROS PEÕES;

9 CENA – EXTERIOR – ACAMPAMENTO DOS PEÕES – AMANHECENDO O DIA

POUSO FAZENDA CORIXÃO; PEÃO QUE AINDA NÃO TOMOU CAFÉ E DORMIU ATÉ MAIS TARDE, FAZ A HIGIENE PESSOAL COM O DIA CLAREANDO, PARA DEPOIS CALÇAR AS BOTINAS;

LUIS CARLOS MARQUES PINHEIRO “LUIS COISA RUIM” – COZINHEIRO; 42 anos de idade, peão de comitiva desde os 14 anos, bigode preto, chapéu de lona preto, com detalhes prateados, chapéu levemente caído para o lado direito; está sentado em frente à cozinha da comitiva, no pouso da Comitiva na Fazenda Corixão; no segundo plano aparecem as bruacas e o fogão acesso;

LUIS CARLOS MARQUES PINHEIRO “LUIS COISA RUIM” –
 COZINHEIRO

Cozinheiro, ponteiro, chaveiro, culatreiro, meeiro, ribador, domador de burro, na comitiva qualquer lugar que largar eu vou.

10 CENA – EXTERIOR – COZINHA DA COMITIVA – DIA

FAZENDA CORIXÃO; POUSO DA COMITIVA PARA O ALMOÇO;

BLOCO 5 – LIDA / INÍCIO DA VIAGEM

11 CENA – EXTERIOR – PASTO – DIA

FAZENDA CORIXÃO; O PEÃO TROPEIRO VAI AO PASTO RECOLHER OS ANIMAIS DE MONTARIA, AS MULAS E OS BURROS. O PEÃO ALINHA OS 8 ANIMAIS, UM AO LADO DO OUTRO NA BEIRA DA CERCA; OS DEMAIS PEÕES ESCOLHEM A MONTARIA DO DIA; CADA PEÃO RETIRA A MONTARIA DO MEIO DOS OUTROS ANIMAIS E LEVA O SEU ANIMAL PARA PRÓXIMO DE OUTRA CERCA ONDE ESTÃO PENDURADAS AS TRALHAS DE MONTARIA;

JOÃO BRITO FILHO “JOÃO VITÓRIA” – CONDUTOR

O tropeiro na verdade são todos os *peão*, cada dia um toca a tropa, você não precisa falar a gente vai sair com a boiadada, nós chegamos aqui para pegar uma boiada, todos os peões sabem que é o primeiro dia a tropeada é do ponteiro, no primeiro dia não precisa falar, a segunda é do primeiro fiador do lado esquerdo, e dali faz a volta até chegar no ponteiro de novo. Primeiro ponteiro, fiador, esquerdo, a chave, o meeiro, fiador e volta, eu não toco tropa....risadinha.

(fala do condutor será coberta com imagens e fotos)

Não são cavalos, tem que ser burro, tanto faz ser o macho ou a fêmea, muito bom para comitiva, o cavalo infelizmente não resiste, não aguenta a viagem né, não dá para viajar com cavalo, tem ser burro mesmo, que tem mais resistência, na época da seca o pasto é pouco e o burro come qualquer coisa, o cavalo é mais meticoloso, não aguenta a viagem mesmo, não tem alternativa para o cavalo.

A tropa que a gente trabalha tem 25 burros, a comitiva né, cada peão tem 3 burros que ele arreia, que ele munta né, só o cozinheiro tem os burros a mais, dele de carga né, e ai todo dia meio dia você troca, solta aquele, pega outro, amanhã você troca, tem que ir trocando,

revezando né, que é para eles não sentirem muito, não passar muita fome e sede, vão pastando para aguentar o trabalho.

12 CENA – EXTERNA – COZINHA – DIA

FAZENDA TARUMÃ; DEPOIS QUE OS PEÕES ENCILHAM AS MONTARIAS, DOIS PEÕES VÃO EM DIREÇÃO À COZINHA PARA AJUDAR O COZINHEIRO DESMONTAR A COZINHA E COLOCAR AS CAIXAS (BRUCAS) NO LOMBO DAS MULAS; RARO MOMENTO EM QUE OS PEÕES ESTÃO SEM CHAPÉU; ACAMPAMENTO DESMONTADO, O COZINHEIRO SAI NA FRENTE COM OS QUATRO ANIMAIS CARREGADOS;

13 CENA – EXTERNO – MANGUEIRO – DIA

MANGUEIRO FAZENDA TARUMÃ; HORA DE SEGUIR VIAGEM COM O GADO, OS PEÕES SE POSICIONAM NA PORTEIRA, UNS DO LADO DE DENTRO, OUTROS DO LADO DE FORA PARA RETIRAR O GADO DO MANGUEIRO; O PEÃO COM O BERRANTE ENTOA O SOM GROSSO E FORTE PARA DAR INÍCIO A VIAGEM COM O GADO;

(som dos cascos e dos mugidos)

BLOCO 6 – HISTÓRIA DA COMITIVA

PROFESSOR DR. PAULO MARCOS ESSELIN - PROFESSOR PESQUISADOR DA UFMS – Professor está em Campo Grande, sentado no Jardim da Federação da Agricultura e Pecuária de MS (Famasul), onde há um monumento de carro de boi ao fundo;

Prof. Dr. PAULO ESSELIN – HISTORIADOR E PESQUISADOR
UFMS

A origem do gado, este gado está na península Ibérica, ele vem pelo oceano atlântico para a região produtora a Capitania de São Vicente, seria uma unidade de captação de cana de açúcar, no estado de São Paulo, a cana de açúcar não prospera, esse gado ficou em São Paulo, e muitos moradores do Paraguai, que se asilaram em São Paulo, quando da vitória do ex-governador Irala sobre Cabeza de vaca, anos depois retornam com a companhia de brasileiros levando um lote de animais. Dizem que 7 cabeças; mas estudos mais próximos dos anos

60 e 70, dizem que eram em torno de 77 cabeças, isso em torno de 1550, 56.

14 CENA 14 – INTERNO – CASA/SALA NELSON GELLER – DIA

CASA NELSON GELLER EM BONITO/MS, ELE ESTÁ NO COMPUTADOR ASSISTINDO UMA SÉRIE DE DOCUMENTÁRIOS *O POVO BRASILEIRO*, SOBRE A FORMAÇÃO E OCUPAÇÃO DO BRASIL, QUANDO ASSISTE AO ANTROPÓLOGO DARCY RIBEIRO DIZENDO:

DARCY RIBEIRO (ANTROPÓLOGO – TRECHO DO DOCUMENTÁRIO *O POVO BRASILEIRO*)

Os europeus trouxeram vaca e touro aos montes e ficaram com eles ao redor dos engenhos para dar carne para os patrões. Era preciso fazer muita cerca, porque boi é bicho desgraçado, fura qualquer cerca e come o canavial. Então o gado foi sendo afastado dos engenhos e encontraram uma área imensa. A maior parte do Brasil eram pastagens naturais.

Prof. Dr. PAULO ESSELIN – HISTORIADOR E PESQUISADOR
UFMS

Posteriormente quando se inicia o processo de ocupação da bacia Platina pelos espanhóis, nós temos a fundação de algumas cidades no Brasil, no Paraná e em MS... e aqui em MS, Santiago de Xeres, fundado em 1600, próximo a Aquidauana, 12 km de Aquidauana, esse gado vem para essa região e por lá fica em pequena quantidade, porque depois mais tarde chegam as reduções jesuíticas, essas sim são um grande impulso para a pecuária sul mato-grossense, eles querem reduzir o espaço dos indígenas, tirar o nomadismo dos índios e eles se estabeleçam.

15 CENA – INTERNO – CASA/SALA NELSON GELLER – DIA

CASA NELSON GELLER EM BONITO/MS, ELE ESTÁ NO COMPUTADOR ASSISTINDO UMA SÉRIE DE DOCUMENTÁRIOS *O POVO BRASILEIRO*, SOBRE A FORMAÇÃO E OCUPAÇÃO DO BRASIL, QUANDO ASSISTE AO ANTROPÓLOGO DARCY RIBEIRO DIZENDO:

DARCY RIBEIRO DARCY RIBEIRO (ANTROPÓLOGO – DOCUMENTÁRIO *O POVO BRASILEIRO*)

Os espanhóis tinham levado o gado para lá e esse gado se multiplicou prodigiosamente naquelas pastagens infinitas do Pantanal, do Chaco, do Pampa. Era uma gradaria sem fim.

BLOCO 7 – NO CAMINHO A BOIADA

16 CENA – EXTERNA – COMITIVA NA ESTRADA – DIA - DRONE

ESTRADA TRANSPANTANEIRA MS 228; IMAGENS DO DRONE MOSTRAM A QUANTIDADE DE GADO SENDO TRANSPORTADA PELA COMITIVA; 1.200 ANIMAIS VISTOS DE CIMA; IMAGENS DO GADO ATRAVESSANDO A PONTE CORRENDO E ESCORREGANDO;

PANTALEÃO FLORES – PATRÃO

As viagens, antigamente, fazia com 1.400, 1.500 boi, a gente chegou a fazer viagem de 150, 160 dias; agora são viagens pequenas de 30, 40 dias, agora é raro pegar uma viagem de 3 a 4 meses fora de casa, a gente puxa até o ponto de embarque, diminuiu bastante.

JOÃO BRITO FILHO “JOÃO VITÓRIA” - CONDUTOR

Infelizmente acabou as viagens lá pra cima; mas o Pantanal não tem como transportar o boi, né, o gado aqui, não vai ser de outra maneira nunca, vai ter uma comitiva sempre para tocar o gado, não existe outra possibilidade.

PANTALEÃO FLORES- PATRÃO

Antigamente funcionava assim: você pegava um serviço lá em Murtinho pra você puxar, pegava um caminhão colocava a tropa dentro, carregava os cargueiros em cima, os peões tudo em cima do caminhão, descarregava lá na fazenda. Hoje você não pode mais fazer isso, se colocar a turma em cima do caminhão você é multado.

17 CENA – EXTERNA – COMITIVA NA ESTRADA – DIA

A VIAGEM SEGUE PELA ESTRADA DE TERRA TRANSPANTANEIRA; O GADO DESVIA PARA AS LATERAIS PARA PASTAR, ENQUANTO A MAIORIA SEGUE NO ATERRO; À FRENTE DA BOIADA ESTÃO TRÊS PEÕES; O PONTEIRO COM O BERRANTE, MIRELE GELLER NA PONTA DIREITA E OUTRO PEÃO NA PONTA ESQUERDA DA BOIADA;

MIRELE GELLER - PEOA

Eu era bebezona... comecei abrindo porteira, ajudando o cozinheiro, pegava água, umas varetinhas para lenha. Até que eu comecei a fazer as viagens por conta própria, na comitiva que não era do meu pai; com dez, onze anos. Ele dizia... acho que ele se arrepende até hoje! Se você aparecer barriguda ou largar a escola, num precisa voltar para casa. Eu briguei com o professor e fui embora trabalhar na comitiva do Milto. Lá num fui muito bem aceita, a peonada num tava acostumada com mulher na lida, já os peões do meu pai não, eles me viram crescer junto deles.

PANTALEÃO FLORES- PATRÃO

A Mirele eu conheci ela... eu soube primeiro que ela era de Bonito, que ela viajava, um dia viajando encontrei ela numa comitiva, eu conheci, nesta época ela veio trabalhar para Campo Grande e passou a trabalhar comigo, e ficou bastante tempo comigo, aí foi trabalhar numa empresa, uma empresa grande.

NELSON GELLER; PAI DA MIRELE E EX-CONDUTOR DE COMITIVA; Nelson está sentado, com chapéu de palha, óculos de grau, camisa de manga cumprida; atrás dele, em segundo plano pendurado na cerca está a tralha de montaria;

NELSON GELLER – PAI DA MIRELE, EX-CONDUTOR DE
COMITIVA

Ela é teimosa, eu falei, estuda, estuda. Uma vez ela tava no meio de uma viagem, aí mandei buscar pra voltar para casa porque as aulas já iam começar, voltou bicuda, e depois não teve jeito, largou tudo. Mas ela aprendeu bastante.

FRANCISCO DE OLIVEIRA “SINIMBU” – PONTEIRO

A viagem longa é bom viajar, vai devagar, não tem apuro, uma hora dessa está almoçando, o boi esta sestiano, sai aqui pousa no Corixão, é gostosa, melhor do que esta viaginha lourca, pequenininha. Tudo apurado né, não tem tempo pra nada, nem pra lavar uma roupa às vezes, chega de noite, no outro dia sai cedo, na viagem grande não, encerra cedo, no outro dia acorda cedinho, né, arruma a roupa, dá tempo de secar, ainda mais para leilão tem dia, né, pra chegar.

MIRELE GELLER - PEOA

A viagem mais longa que eu fiz durou 131 dias. Fomos de caminhão até o retirinho, no fundão do Aquidauana, seguimos

escoteiro até a fazenda São Lourenço, já na divisa com Mato Grosso, onde pegamos o gado. Aconteceu de tudo, peão deixou serviço. Aliás abandonou de vergonha, ele tinha bebido e foi se engraçar comigo na minha rede, não me conhecia, peguei o arreio e dei nas costas dele, ele caiu na água. Todo mundo viu. No outro dia ele pegou carona para ir embora. Dessa viagem só restou três da equipe que começou. O condutor, o cozinheiro e eu. Deixamos o gado em Amambai. Foi a viagem mais longa.

DENER DIAS – JORNALISTA, APRESENTADOR E COMPOSITOR;
 DENER DIAS É APRESENTADOR DE UM PROGRAMA RURAL, ELE ESTÁ SENTADO NO ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO, DE PAREDE VERMELHA, DE UM LADO TEM UMA FALSA JANELA DE MADEIRA COM A FOTO DE UM GADO NO PASTO VERDE E DO OUTRO LADO UMA ESTANTE DE MADEIRA COM OBJETOS DO CAMPO; ELE ESTÁ COM O VIOLÃO NO COLO E COMEÇA A DECLAMAR A INTRODUÇÃO DA MÚSICA: *POEIRA BRANCA*, DE AUTORIA DELE;

DENER DIAS – JORNALISTA, APRESENTADOR E
 COMPOSITOR

Aqui pras bandas do Pantanal o povo ainda usa comitiva para transportar o gado. E tem bastante, tem muito peão viajando nesse trecho aí; a vida sofrida, acordar de madrugada, mexer com burro bravo, animal xucro, viajar o dia inteiro no sol; esse povo sabe pra que serve o chapéu, ele sabe que chapéu não é enfeite para ir em festa de peão. Beber água verde, água de lagoa, água suja; pra dar uma disfarçada põe dentro de um tereré, que aí fica bom. E esses grupos aprenderam a dar muito valor um no outro. Porque eles sabem que tudo que eles podem contar são com os companheiros.

Se acontecer um acidente, se passar mal, tudo que eles têm ali são os amigos e, mesmo assim, eles dizem que são muito felizes. Eles desfrutam de uma sensação de liberdade, uma plena sensação de liberdade que poucas pessoas no mundo têm o prazer de desfrutar. Pra eles, tanto faz se a economia tá bem, se a política vai mal; eles nem sabem, o mundo deles é ali. E aí você pode perguntar: “Ué? Mas como é que cê sabe disso tudo? Quem foi peão nunca esquece.

CLIP MÚSICA - POEIRA BRANCA (Dener Dias)

O brilho da lua
 Sobre a minha rede;
 Um cheiro de mato e o orvalho no ar;
 Estrelas brilhantes,

Quietas, cadentes;
Um pássaro longe começa a cantar.
Eiê...

Abra a porteira, nossa comitiva vai passar!
Dez mil cascos levantam poeira branca pelo ar!
Eie...
Dez mil cascos levantam poeira branca!

RUDEMAR FLORES “RUDI”

- CONDUTOR

Desde que começou a história de boiadeiros sempre compensou a comitiva, porque a comitiva tem um contato direto com os animais, os animais tem o manejo adequado, quando chega no seu final, os animais estão bem trabalhado, manejados, o que facilita o trabalho nas fazendas. Já por outro lado, se conduzir de caminhão que é também um meio mais rápido, mais prático, porque chega no mesmo dia, no máximo no dia seguinte, porém existe um stress muito grande nos animais; primeiro o manejo no mangueiro, a viagem em si e depois a adaptação no local onde ele vão. Existe o stress, neste stress a perda de peso.

PROF. DR. ERON BRUM; JORNALISTA, PESQUISADOR DAS COMITIVAS PANTANEIRAS; professor aposentado da UFMS, 65 anos, cabelos brancos, olhos de grau; está sentado na varanda de casa; no fundo desfocado está o jardim;

DR. ERON BRUM – JORNALISTA, PESQUISADOR

Foi natural a chegada dos caminhões, é uma atividade econômica importante. Acho que está convivendo bem a chegada dos caminhões, há hoje uma carência de peões. Os caminhões vieram para somar.

18 CENA – INTERNA – FOTO P/B NA TELA DO COMPUTADOR – DIA

A IMAGEM EM PRETO E BRANCO ESTÁ NA TELA DO COMPUTADOR, A FOTO MOSTRA CINCO CAMINHÕES BOIADEIROS AO LADO DE UMA AERONAVE DE CARGA. A PARTE DE TRÁS DO AVIÃO ESTÁ ABERTA E OS ANIMAIS EMBARCANDO. AO REDOR DA PISTA NÃO HÁ PAVIMENTAÇÃO;

NELSON GELLER; PAI DA MIRELE E EX-CONDUTOR; Ele está sentado no toco de árvore, no pasto da fazenda, em segundo plano duas mulas pastando;

NELSON GELLER – PAI DA MIRELE, EX-CONDUTOR DE
COMITIVA;

É verdade! Foi embarcada mais de duas mil novilhas para o Peru, na década de 70. Eu mesmo levei muito boi pra embarcar; encostava o caminhão no avião e embarcava.

RUDEMAR FLORES “RUDI”
- CONDUTOR

Vamos supor que eu pegue aqui no Pantanal, mil cabeças para levar para o Planalto, 500, 600 km; na comitiva de 28 a 30 mil reais, no caminhão gasta em torno de 70 a 80 mil reais; o caminhão é necessário quando é pequenos lotes, até tipo 200, 300 cabeças se compensa o caminhão, mais barato a condução. Fora isso o caminho que eu dou é a comitiva.

19 CENA – EXTERNA – RODOVIA PAVIMENTADA - DIA

RODOVIA MS -080; A COMITIVA PEGA A RODOVIA, NAS DUAS EXTREMIDADES PEÕES TREMULAM A BANDEIRA VERMELHA, ALERTA PARA QUE OS MOTORISTAS REDUZAM A VELOCIDADE PORQUE TEM ANIMAL NA PISTA; MESMO COM A SINALIZAÇÃO, TEM MOTORISTA QUE FREIA EM CIMA DOS ANIMAIS;

NELSON GELLER, PAI DA MIRELE; EX-CONDUTOR DE
COMITIVA

A Mirele parava o trânsito; O condutor chegava e dizia assim, xii, a Mirele deu muito trabalho nesta viagem. Quando subiu pro asfalto parou o trânsito. É a Mirele parava o trânsito, ficava aquela fila de carro, um mundo de gente querendo bater paco com a Mirele.

MIRELE GELLER - PEOA

Quando meu pai fala que dava trabalho, é porque tinha muito assédio mesmo. Os motoristas paravam queriam prorear, ofereciam água, tereré, quando viam que tinha uma mulher, porque não é comum; tem os turistas, os fazendeiros, filho dos fazendeiros, capataz, tudo quer saber, tirar uma casquinha, mas não podia dar esse lado, né.

PANTALEÃO FLORES; PATRÃO

Antigamente, vou dizer, ficava todo mundo receoso por ter uma mulher trabalhando na comitativa, ninguém acreditava, era difícil, mas só que tipo assim, ela é uma pessoa que se dava respeito e exigia respeito, então não dava colher de chá pra ninguém, andava armada de revolver na cinta, então empunha respeito, entendeu.

MIRELE GELLER; PEOA

Eu sempre dizia que era lésbica. Na hora do banho eu corria na frente para ir primeiro, ou deixava para ir por último. Montava minha rede mais na ponta, longe deles. Nas zonas eu me fingia de sapatão. Combinava o programa com as meninas, pagava bebida e aí peão num chegava perto de mim. Os companheiros não queriam nem tomar tereré comigo.

BLOCO 8 – COZINHA / POUSO PARA O ALMOÇO

20 CENA – EXTERNO – COZINHA DA COMITATIVA – DIA

FAZENDA TARUMÃ, ÀS MARGENS DA MS-228, TRANSPANTANEIRA; COZINHEIRO CHEGA SOZINHO AO LOCAL DO POUSO; COMEÇA A MONTAR A COZINHA PARA O ALMOÇO;

CLAUDEMIR DA SILVA “PRETO” – COZINHEIRO; Homem moreno, 39 anos, alto, camisa azul escura aberta na altura no peito; chapéu preto, fala rápido, agitado; ele está dentro da cozinha de pé, terminando de armar o fogão e começa a explicar as regras na cozinha, a câmera acompanha a explicação:

CLAUDEMIR DA SILVA “PRETO” – COZINHEIRO

O esquema da bruaca é o seguinte, da 1 a 8, nas primeiras estão as panelas, as louças da cozinha, são mais leves e nas duas últimas vão a carne; porque se estiver chovendo você carrega primeiro as mais pesadas, nas mulas mais bravas, as caixas mais leves vão nas mulas mais mansas, mais fácil de mexer; mais pesadas. A direção das panelas e das bruacas indica que os peões devem entrar da esquerda para a direita. Não pode entrar sem chapéu, a panela é destampada com a mesma mão que segura o prato. Não pode deixar panela destampada enquanto serve outro alimento, é falta grave. De primeiro a gente cobrava a prenda, hoje companheiro tudo enjoado; vai arrumar

encrenca. O patrão entrega os cargueiros para o cozinheiro, o mantimento, a partir daí a responsabilidade é do cozinheiro.

PANTALEÃO FLORES – PATRÃO

Eu falo pra você quanto uma comitiva gasta... uma viagem de trinta dias com 7 homens, você gasta 6kg de café, 12 kg de açúcar, 10 barras de sabão, 12 pacotes de Bombril, 5kg de cebola, ½ kg de alho, uma vaca, para 30 dias, 45 kg de arroz, 08 kg de macarrão e 15 kg de feijão; existe o cozinheiro econômico, existe o cozinheiro que gasta mais. O Quelé 60 kg de arroz, tenho que levar a mais, faz muita comida, costume do cara, sei que este outro é econômico; sei certinho as coisas.

LUIZ CARLOS MARQUES PINHEIRO “LUIS COISA RUIM” – COZINHEIRO

Ê, tem que ser bom o cozinheiro, tem que saber cozinhar, se não é onde dá problema. Sai faz o almoço, se tiver chovendo arma a lona, arruma lenha, pega água, corta carne, escalda a carne, faz ela com macarrão, com arroz, pura, no feijão, arroz com carne e macarrão tropeiro, essas coisas assim;

21 CENA – EXTERNA - COZINHA DA COMITIVA – DIA

FAZENDA MULA PRETA EM BONITO; A COZINHA ESTÁ MONTADA NA BEIRA DA CERCA AO LADO DA SELARIA; SEM LONA, MIRELE ESTÁ NA FUNÇÃO DE COZINHEIRA, EMBAIXO DO SOL DE 10H30 DA MANHÃ PREPARANDO O ALMOÇO;

NELSON GELLER – PAI DA MIRELE, EX-CONDUTOR

O condutor é o primeiro a entrar na cozinha, ele serve primeiro o feijão, o arroz, a mandioca e por último a carne. Xiii, já vou pagar um leitão, deixei cair a tampa.

MIRELE GELLER - PEOA

Eu trabalhava de fiadora, ajudava abrir cerca, ajudava cozinheiro, aí teve uma vez que o cozinheiro foi embora, largou nós tudo pra trás, aí o condutor perguntou, Mirele, você cozinha? Oh, cozinho, sim senhor. Então você num pode assumir a cozinha pra nós. E assim foi até terminar a viagem.

DENER DIAS – JORNALISTA, APRESENTADOR E
COMPOSITOR;

Quando eu viajei tinha uma lenda de uma peoa, loira muito bonita, eu achava que se tratava apenas de uma lenda; e agora soube que ela existe.

PANTALEÃO FLORES- PATRÃO

Das que eu conheci, eu acredito que ela foi a primeira de todas, agora está surgindo mais, outra leva. E na realidade as mulheres são melhores de serviço do que os homens, mais interessadas, mais compromisso, se não tiver compromisso não faz nada. Você não vê dizer que largou serviço, não houve dizer que a Mirele largou serviço, deixou o condutor na mão.

TRECHO DO CLIP DA MÚSICA POEIRA BRANCA - (DENER DIAS)

E para a empreitada leais companheiros,
Amigos da estrada, irmãos do lugar,
Desde o condutor, chavieiros, ponteiro
Que toca o berrante pra o gado chamar.

(SOM DO BERRANTE; SOM LONGO E GROSSO)

MIRELE GELLER – PEOA

Eu comecei soprando a buzina com oito anos, queria imitar o Barreirinha, ele canta músicas inteiras no berrante sem repetir. Quando meu pai chegava os vizinhos contavam pra ele, “a Mirele passou o dia soprando a buzina”. Eu sei que existem pelo menos 14 toques, não sei tocar, mas sei identificar pra que serve. Pra chamar o meeiro, pra chamar o fiador, para cada função tem um toque.

BLOCO 9 – CONTINUA NO CAMINHO

22 CENA – EXTERNA – ESTRADA TRANSPANTANEIRA – DIA

NO MEIO DA ESTRADA TRANSPANTANEIRA O GADO ESTÁ PARADO, PARTE DEITA PARA DESCANSAR OUTRA PARTE APROVEITA PARA PASTAR NA PAUSA PARA O ALMOÇO DOS PEÕES; NA HORA DE SEGUIR VIAGEM O PONTEIRO TOCA O BERRANTE;

FRANCISCO DE OLIVEIRA “SINIMBU” – PONTEIRO

O Ponteiro geralmente toca a buzina de manhã para chamar o gado, é quem sabe o caminho, é uma responsabilidade grande o ponteiro; ah!!! É um lagarto verde feio para a desgraça. Ele é feio, eu não conhecia Sinimbu, dai a gente tava atravessando boi no rio Taquari, não tinha ponte ainda, um rapaz, um colega meu deu um tiro e matou um sinimbu, ele falou matei um sinimbu do mato, fui lá olhar, um largatão verde, bochechudo que ele é, rabinho fininho, apelidaram eu de sinimbu, e foi desde pequeno, eu ficava bravo quando eu era guri. Até hoje, meu nome mesmo é muito difícil a turma saber, é só Sinimbu.

23 CENA – EXTERNA – ESTRADA TRANSPANTANEIRA – DIA

CORIXO ESTRADA TRANSPANTANEIRA;NO DECORRER DA VIAGEM PEÃO PARA NO CORIXO, SEM DESCER DA MULA, COM UMA CORDA AMARRADA NA GUAMPA DE TERERÉ, DESCE A GUAMPA ENCHE COM A ÁGUA DO CORIXO E BEBE;

DENER DIAS – JORNALISTA, APRESENTADOR E COMPOSITOR - RELEMBRA A VIAGEM QUE FEZ EM 2008; SOBRE A DIFICULDADE DE ENCONTRAR ÁGUA;

Na comitiva que eu viajei foi no mês de agosto, seco total, nós passamos muita dificuldade; tinha dia que a gente, quando encontrava água era uma lagoa rasa, porque Pantanal tem muito disso, né, ele é muito plano, então onde acumula água, geralmente é raso, é difícil encontrar algo muito fundo, então a água é morna, é pouca água que tem ali. A água vai ficando morna, e é aquela água que você tem à disposição. Então é encher o cantil e aí para disfarçar põe no tereré, prepara o tereré, joga ela por cima, dá uma disfarçada ali, na nossa cabeça já deu uma filtrada, no que é de impureza e é isso que a gente toma na época da seca, né.

MIRELE GELLER – PEOA

Na época de seca às vezes a gente tem que seguir de pouso a pouso porque não tem água para o cozinheiro. E na época de cheia é ainda mais complicado, a marcha é mais lenta, mais cansativa. Tem que cortar o bico da botina para não parar água. Dorme no seco e acorda no molhado.

FRANCISCO DE OLIVEIRA “SINIMBU” – PONTEIRO DE
COMITIVA

Ah, na seca, na seca é muito melhor, na cheia nossa tralha acaba com tudo, o pé acaba tudo, apodrece tudo né. E no seco, tem pouso tem água, não acaba com tralha, não acaba com nada. Nós passamos em lugar que nós viemos nadando. Lugar feio mesmo, às vezes perde companheiro, burro afunda, tem cara que não sabe nadar, água é perigoso, a viagem é complicado, quanto mais nesta época da cheia, não é um, não é dois, companheiros que nós “perdemo”, eu não gosto nem de lembrar, né.

PANTALEÃO FLORES- PATRÃO

O pantanal é assim, se você trabalha com ele seco, muito seco ele é ruim, é difícil água para o gado, judia muito do gado, se você trabalha com ele muito cheio também, não é muito bom; mas preferível trabalhar com ele com água, porque a enchente tem ser todo o ano, E tem outra, quando está secando atola.

MIRELE GELLER - PEOA

Teve uma vez que fiquei 24 dias menstruada na cheia... Ai eu encontrei uma senhora índia que me ensinou a fazer os paninhos, cortei uma toalha para fazer os paninho; e ai ela fez um chá para cortar, e cortou.

PANTALEÃO FLORES – PATRÃO

Eu já tirei boi da enchente, é muito triste demais, parece que quer falar com a gente, para correr da água, tá vendo que vai morrer. Já tivemos várias enchentes. Eu lembro de uma em 1977 peguei muito gado vindo de Poconé e a outra enchente maior foi em 2011 – agora-que morreu muito gado na enchente, tive que cancelar leilão. Uma vez viajando com Pantanal cheio, fechamos o gado para dormir, o gado estava com água pela metade em pé sem sair, água pela metade, água aqui... é sofrido mas é bom, a gente gosta. Eu viajei 40 dias dentro d’água, tenho foto pra mostrar, não tinha como fazer comida, não tinha lugar seco.

24 CENA – EXTERNA – CHEIA PANTANAL / ARQUIVO - DIA

VIDEO FEITO DURANTE O PERÍODO DE CHEIA; A PEOA MIRELE QUE RECEBEU O VÍDEO ESTÁ ASSISTINDO NO CELULAR, FALA ONDE ELA ACREDITA QUE SEJA A VIAGEM; PROVAVELMENTE EM POCONÉ; A IMAGEM ABRE E ENCHE A TELA;

(vídeo)

-Uuuuu...

-O que seu moço...

-Agora sim...

-Oooo...

-Peão grita de lá...

-Ei cavalo louco...

- Foi lá, lá pro meio do mato a vaca.

-Eiii... uuuuuu...Uhuuu...

-O queee seuuuuu Manoooo..

Ooooo...qq...

-E aí cabloco?...Tá bom?

-Aí goiano, bom demais... tamo andando aqui um pouco; a sorte que ainda dá pé. Vaca veia vem encostada na garuba;

-Mas já molhou?

-Já molhou até o robalo;

Eeh, que seu Mánooooo;

Respiração dos animais ofegante por causa do esforço.

25 CENA – EXTERIOR – COMITIVA ATRAVESSANDO CORIXÃO
ARQUIVO/REPORTAGEM SBT/MS – DIA;

REPORTAGEM DO SBT/MS MOSTRA A COMITIVA COM 1.100 ANIMAIS ATRAVESSANDO O CORIXÃO, NO MUNICÍPIO DE RIO VERDE; OS ANIMAIS NÃO CONSEGUEM NADAR E A CORRENTEZA LEVA OS BOIS PARA DEBAIXO DA PONTE; ARQUIVO; TRECHO DA REPORTAGEM SBT/MS, EXIBIDA EM 14 DE MARÇO DE 2018; SOBRE A TRAVESSIA DO GADO NO CORIXÃO; MUNICÍPIO DE RIO NEGRO;

(VOZ-OVER DA REPÓRTER);

A tropa entra primeiro para mostrar o caminho para o gado. No meio do corixão, a profundidade aumenta e os animais precisam nadar. O gado não acompanha, refuga, para na beira da água e tenta voltar. Depois de muito custo, os peões conseguem fazer os animais entrarem no rio. No início tudo tranquilo, mas de repente os novilhos não aguentam a força da correnteza e a profundidade do local, começam a rodar, a correnteza do canal leva para debaixo da ponte. Esse foi sem dúvida o momento mais tenso da viagem.

(Sob som na própria reportagem; barulho da correnteza e do gado sendo levado)

VOZ-OVER

Até que do outro lado, dois peões conseguem fazê-los voltar. Assustados saem novamente em disparada do rio.

(Sob som, na própria reportagem, do pisoteio saindo da água);

(VOZ-OVER)

Os animais por pouco não se afogaram.

Uma novilha que ficou presa entre a vegetação e depois levada pela correnteza para o meio da mata fechada. Os peões tiveram que entrar para resgatar o animal. Não à toa, na noite anterior o condutor estava apreensivo em atravessar o local.

(VOZ-OVER) - peão João Brito Filho “João Vitória”;

O gado não é acostumado a viajar, rodou, a correnteza é muito forte, mas graças a Deus deu tudo certo. Amanhã tem que contar para ver se não ficou nenhum para trás.

JOÃO BRITO FILHO “JOÃO VITÓRIA” - CONDUTOR

Se perder um boi tem que voltar pegar ele, senão tem que pagar o boi, né, tem que voltar e achar um jeito de trazer na boiada, senão o patrão tem o direito de cobrar o boi.

**NELSON GELLER – PAI DA MIRELE, EX-CONDUTOR DE
COMITIVA;**

Se um animal extraviar, quem paga é o condutor, é o condutor que paga. Graças a Deus eu nunca perdi nenhum animal.

26 CENA – EXTERNA – VARANDA DA FAZENDA MULA PRETA – DIA;

FAZENDA MULA PRETA; MIRELE PEGA O CANTIL, EM CIMA DA BRUACA, A GARRAFA DE PINGA DENTRO DA MALA ENCHE O CANTIL E DÁ UM GOLE;

MIRELE GELLER – PEOA

Quando eu fui tirar carteira de habilitação escrevi assim na prova: bebo, quando está quente, para esfriar; e bebo, quando está frio, para esquentar. A psicóloga veio me perguntar qual era a minha profissão, porque lá aparecia polivalente, e eu falei: eu respondi o que

vocês me perguntaram, sou peão de boiadeiro, mas não bebo quando estou dirigindo. Comecei dando uns golinhos com oito anos, e na comitiva eu sempre tinha um dinheiro para comprar, ia tomando os goles, mas não dividia; eu era ruim, e costumava dizer: o vício é seu, você que sustente.

NELSON GELLER – PAI DA MIRELE, EX-CONDUTOR DE
COMITIVA;

A bebedeira já matou muita gente. Acontece uma briga por qualquer coisa, o outro sacava o revolver e matava.

27 CENA – EXTERNO/INTERNO – RÁDIO A VOZ DO RINCÃO AM 87,9–
BONITO/MS – DIA

RÁDIO A VOZ DO RINCÃO EM BONITO/MS; LOCUTOR MANDA
RECADO AO VIVO PARA AS FAZENDAS; MANDA RECADO PARA AS
COMITIVAS QUE ESTÃO NA ESTRADA E OFERECE MÚSICA PARA OS
PEÕES, EM ESPECIAL PARA A PEOA MIRELE GELLER, NATURAL DE
BONITO;

(SOB SOM do final da música do Tião Carreiro e Pardinho,
entra a vinheta do programa *Alvorada Sertaneja*, depois o LOCUTOR):

MARINHO ALVES – LOCUTOR

Quem ouve favor avisar, a música *Comitiva Esperança*, do
nosso amigo Almir Sater e Paulo Simões representa todos os peões que
cortam todos os dias os rincões do nosso Estado de Mato Grosso do
Sul. Quero oferecer em especial a nossa peoa MIRELE GELLER, natural
de Bonito, filha do NELSON GELLER. Nossa peoa viaja com as
comitivas desde os onze anos, MIRELE, essa é pra você: Comitiva
Esperança, Almir Sater e Paulo Simões; Nossa viagem não é ligeira,
ninguém tem pressa de chegar...

A nossa estrada é boiadeira, não interessa onde vai dar...

28 CENA – EXTERIOR – COZINHA DA COMITIVA – DIA;

FAZENDA CORIXÃO, POUSO DA COMITIVA; O COZINHEIRO PEGA O
RÁDIO E SINTONIZA NA RÁDIO; HOVE UMA PARTE DA MÚSICA,
DEIXA O RÁDIO LIGADO ENQUANTO PREPARA A COMIDA;

(SOB SOM Nossa viagem não é ligeira, ninguém tem pressa de chegar... A nossa estrada é boiadeira, não interessa onde vai dar...)

LUIS CARLOS MARQUES PINHEIRO “LUIS COISA RUIM” –
COZINHEIRO

Um dia fui buscar uma água no almoço, meio chovendo, não vi que um peão tava longe me olhando buscar água, a hora que eu vi levei um susto... ah, diacho vai assustar outro; aqui no Nhecolândia disse que tem um mula, nunca vi, a gente não pode duvidar se existe, mas existe; tem o nego d’água, tem esse mãozão, pé de garrafa ... muita onça.

MIRELE GELLER – PEOA

Uma vez pedi o banheiro emprestado para a dona da fazenda, quando o marido viu que tenha comitiva pousando no lugar foi tirar satisfação com a esposa, eu tive que sair do banheiro enrolada na toalha, toda molhada, porque o homem já tava arrancando os cabelos da mulher. Ele não acreditou que tinha uma mulher na comitiva, só quando me viu.

FRANCISCO DE OLIVEIRA “SINIMBU” – PONTEIRO

Eu namorava uma mulher com um lote de filho, parecendo ema, eu namorava, gostava dessa mulher e dai ... o preto foi levar um dinheiro pra mim, tinha uma caixa d’água e minha tralha tava lá dentro, o preto falou pro Panta, o Sinimbu mora dentro de uma caixa d’água, mas não era, tava ajeitando a casa, e fala para todo mundo, falou até para a Nicole que eu moro dentro da caixa d’água. Não pode nem me ver, e a caixa d’água?? Que caixa d’água deixa pra lá rapaz.

JOÃO BRITO FILHO “JOÃO VITÓRIA ” – CONDUTOR

O boi viajado, a boiada nunca tá bem redonda, a boiada sempre assim que funciona, ponteiro, tropa na frente, aqui o fiador, culatra, o outro meeiro, eles cuida dos locais abertos até chegar o meeiro tanto um como outro, o cozinheiro, foi na frente faz hora o cozinheiro sai cedo, vai embora... risada.

29 CENA – ARTE – PROFISSÃO: PEOA – AS PALAVRAS SURGEM EM SAEM DA TELA, COM UMA TRILHA ACELERADA;

LETTERS: Peão boiadeiro – peão praeiro – peão comiteiro - peão de rodeio – peão de obra – peoa.

MIRELE GELLER – PEOA;

A gente fala peão de boiadeiro, mas o certo é peão de comitiva. Por que boiadeiro é quem compra o gado, o dono do gado. O certo é peoa.

DR. ERON BRUM – JORNALISTA, PESQUISADOR

É uma discussão de linguagem culta, eu não abandono nenhuma, eu sempre chamo de peoa; se você pegar uma gramática antiga, muitas palavras não existiam e hoje elas já existem;

BLOCO 10 – FIM DA VIAGEM

30 CENA – EXTERNA – ENTREGA DO GADO/ FAZENDA CORIXÃO – FINAL DA TARDE;

PEÕES ENTRAM NO CORREDOR NA DIVISA DE DUAS FAZENDAS; CORIXÃO E ANHUMAS; O PONTEIRO SEGUE NA FRENTE DA BOIADA ABRE A PORTEIRA; SE POSICIONA AO LADO DA PORTEIRA, DE COSTAS PARA O SOL, PARA CONTAGEM DO GADO; É HORA DE ENTREGAR O REBANHO;

JOÃO BRITO FILHO “JOÃO VITÓRIA” – CONDUTOR

Sou um pouco católico, todo dia tiro o chapéu e agradeço a Deus e benzo o corpo, toda vida eu fiz.

31 CENA – EXTERNA – POUSO JANTA COMITIVA / FAZENDA CORIXÃO – FINAL DO DIA /NOITE;

FAZENDA CORIXÃO; COM O GADO ENTREGUE E O DIA ESCURECENDO OS PEÕES ARMAM AS REDES PARA O POUSO; CADA UM ESCOLHE O SEU LUGAR ENQUANTO O JANTAR ESTÁ SENDO PREPARADO;

JOÃO BRITO FILHO “JOÃO VITÓRIA” – CONDUTOR

A gente transporta muito dinheiro, um milhão e poucos, se a gente perder tem que pagar, a responsabilidade é muito grande. Tratado sem contrato nenhum, o contrato é a palavra. Mirele? Mulher guerreira que enfrenta essa vida. É boa companheira de trabalho.

32 CENA – EXTERNA – FAZENDA MULA PRETA – DIA
FAZENDA MULA PRETA; PASTO; MIRELE E O PAI DEIXARAM O GADO
NA INVERNADA E SEGUEM OS DOIS DE VOLTA PARA CASA;

Fim

Sobem os créditos

CAPÍTULO IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomo aqui a liberdade de usar a primeira pessoa para escrever as considerações finais desta pesquisa, que levou dois anos e três meses para ser concluída, levando em consideração, apenas, o tempo decorrido no Mestrado em Comunicação do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Na verdade, a pesquisa exploratória sobre as Comitivas começou em 2006, como expliquei na introdução deste trabalho. Considerando minha experiência profissional de dezesseis anos como jornalista, sempre senti a necessidade de me aprofundar nos temas e assuntos relevantes que costumava abordar nas matérias cotidianas e especiais. E foi a partir das matérias especiais, principalmente no Pantanal de Mato de Grosso do Sul, que o interesse pelo documentário passou a fazer parte do meu inconsciente.

A exemplo do pensamento e do trabalho de pesquisa do professor Hélio Augusto Godoy de Souza, meu orientador, considero o documentário, gênero não ficção do cinema, uma ferramenta tecnológica audiovisual, fundamental para proporcionar conhecimento da realidade, como ficou demonstrado na revisão teórica. O documentário como método de investigação da realidade deve ser sempre pautado na ética, como instrumento de pesquisa. Aliás, a ética é um elemento fundamental para que a produção seja a representação do real. Sabemos que há um recorte por parte do roteirista e do diretor, mas o respeito ao assunto é uma das premissas tanto para o jornalista, quanto para o documentarista.

Vale lembrar que o primeiro filme a receber a denotação de documentário *Nanook, O Esquimó* (1922), de Robert Flaerth, foi uma reconstituição do modo de vida de uma população. O diretor buscou retratar a realidade dos *inuites*, pessoas que habitam as regiões árticas do Canadá, locais isolados e inóspitos; a reconstituição não diminuiu a qualidade e a importância do trabalho, respeitado pelos críticos de cinema. Com a evolução da linguagem cinematográfica e dos equipamentos, que passaram a ser portáteis, houve, a partir da década de 1960, produções de documentários nos estilos Cinema Direto Americano e Cinema Verdade Francês, documentários clássicos que servem de inspiração ainda hoje.

Ao propor o estudo da linguagem audiovisual do documentário, como fonte de conhecimento da realidade, observei na prática que é possível. No período de junho de 2017 a junho de 2018, tive a experiência profissional de lecionar para os acadêmicos de Jornalismo

da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como professora substituta. Ao apresentar em sala de aula, nos dias 21 e 22 de março de 2018, o trabalho das Comitivas Pantaneiras, por meio de fontes imagéticas e audiovisuais, ficou claro para mim que a tecnologia é um dispositivo que veio para auxiliar a vida humana. Ao esclarecer os jovens, que em minha primeira viagem com as comitivas, em 2007, não existiam *smartphones*, internet de banda larga, (a internet no Brasil era discada) e que os registros fotográficos foram feitos com uma câmera *cyber shot* com resolução de 5.1 megapixels, todos ficaram espantados com a capacidade de registro da realidade com tão pouca tecnologia. A maioria sequer sabia o que era uma Comitiva Pantaneira, e tenho certeza que hoje, ao passarem por uma comitiva na rodovia, os olhos e a atenção serão diferenciados para os profissionais que exercem a função de peão ou peoa de comitiva.

A proposta ao ingressar no Mestrado em Comunicação foi realizar o estudo teórico, ou também conhecido como “estado da arte” ou “estado do conhecimento” (FERREIRA, 2002, p. 258), sobre a linguagem audiovisual para a produção de um roteiro de documentário sobre a peoa Mirele Geller. O “estado da arte”, apresentado no segundo capítulo, foi determinante. Conheci a linguagem audiovisual do cinema, aplicada ao gênero documentário, e as diferenças para o telejornalismo.

No decorrer das aulas no Mestrado e das leituras, senti a necessidade de fazer a gravação e me atrever a, pelo menos, tentar realizar a produção do documentário. Senti-me impulsionada a ir além do roteiro e realizar a produção de fato. Uma das motivações foi saber que, em março de 2018, Mirele Geller faria a última viagem. A peoa não pode mais realizar longas viagens por orientação médica, ela teve um dos rins extraído. A oportunidade de realizar as gravações com o apoio da emissora de televisão em que trabalhei por 14 anos, o SBT/MS, me impulsionou a transgredir as regras, e assumir as consequências da produção. Coincidência, sincronicidade, conceitos de Carl Gustav Jung, estiveram presentes; havia em mim o desejo de realizar a produção, havia a predisposição da peoa, do pai da Mirele, do ex-patrão, em realizar as gravações, e a oportunidade de filmar a última viagem feita pela personagem principal.

Meu senso jornalístico falou mais alto, e fui impulsionada a enfrentar o desafio. Sim, foi um desafio. Primeiro, porque o tempo e o espaço para a produção de um documentário são completamente diferentes. No jornalismo, estamos mais preocupados com a notícia, enquanto no documentário, a informação principal está entrelaçada com a linguagem narrativa, própria do cinema que reúne estética, cuidado com os planos, enquadramentos, composição, luz, gestualidade, movimento, vestuário, comportamento, som, entre outros códigos cinematográficos. As primeiras gravações do documentário aconteceram em ordem cronológica, quando foram usados os conceitos do Cinema Direto Americano, em que o diretor não interfere na cena, e do Cinema Verdade Francês, que permite a intervenção do diretor, por exemplo, com a realização de entrevistas.

A construção do roteiro foi feita antes das gravações, com base no estudo exploratório, na adaptação da obra *Viagem a Bordo das Comitivas Pantaneiras*, 2014; e nas entrevistas prévias realizadas em 2006, 2015, 2016 e 2017, com a peoa. Mas a execução foi um pouco diferente. Na primeira entrevista com Mirele Geller, em Bonito/MS, na propriedade rural do pai, Nelson Geller, nos dias 02 e 03 fevereiro de 2018, o áudio ficou ruim e captou o som ambiente, como canal principal, interferindo diretamente na gravação, em alguns momentos o som ambiente se sobressaiu à fala de Mirele. Em março de 2018, Mirele foi chamada pelo antigo patrão Pantaleão Flores para acompanhar a retirada de um rebanho no Pantanal de Rio Negro, nessa ocasião a entrevista foi refeita, no dia 10 de março de 2018. Desta vez, Mirele estava no cenário ideal para contextualizar o trabalho da peoa, cheio de significados. Mas esteticamente, não foi o melhor cenário, o contraluz acabou prejudicando a imagem, e Mirele não contou com detalhes o que havia retratado na primeira gravação. Perdemos o espontâneo, ela não estava mais à vontade para contar detalhes de sua vida durante a lida.

Ainda nas filmagens de março de 2018, outra diferença gritante entre a produção jornalística e a produção de um documentário ficou evidente: a gravação de detalhes, ou seja, de planos mais fechados. Mesmo o cinegrafista tendo conhecimento do roteiro, em alguns momentos não se ateu aos detalhes, e sim às imagens gerais, que davam sentido de localização e grandeza. A comitiva em que estava Mirele Geller transportava 1.100 animais, avaliados em um milhão e meio de reais, dados que deixaram o cinegrafista impressionado, talvez essa seja uma explicação pela preocupação com imagens de plano geral, e menos *closes*. Não posso ser injusta ao ponto de dizer que nenhum detalhe foi gravado, mas outros que dão significado ao trabalho deixaram de ser feitos. Por exemplo, um detalhe importante para desmistificar a comitiva é o café da manhã. No senso comum o quebra torto, comida típica das fazendas pantaneiras, que consiste no arroz carreteiro com ovo estrelado por cima, não existe; a não ser quando há sobra da noite anterior, mas isso é uma exceção; na regra geral às quatro e meia da manhã, os peões tomam apenas o café preto na xícara esmaltada. A surpresa do meu colega cinegrafista foi tamanha, que eu não percebi que esse detalhe não foi gravado em plano fechado, como estava previsto no roteiro, apenas uma imagem geral rápida, menos de cinco segundos.

Relendo o roteiro, fazendo as correções sugeridas pelo orientador, percebi que para finalizar o documentário, teria que fazer mais uma viagem para a produção dos detalhes, mas para isso a equipe precisava estar mais atenta, além de compreender melhor o objetivo do trabalho, os signos e significados por trás de cada imagem pensada no roteiro. Foi realizada uma reunião com a presença do cinegrafista e do editor, para a leitura em voz alta do roteiro, uma oportunidade para que fossem apresentadas sugestões para melhorar a produção e realização. O produtor musical também teve acesso ao roteiro, para que uma trilha original fosse criada, evitando assim problemas com direitos

autorais. O jornalista Dener Dias, autor da música *Poeira Branca*, que viajou em 2008 com uma comitiva para a realização do Trabalho de Conclusão do Curso (TCC), em Jornalismo, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, teve participação na primeira gravação, por conta da experiência e da música que resume o trabalho das comitivas.

Por falta de equipamentos apropriados, de condições técnicas, por inexperiência profissional com documentário e seguindo orientação do professor Hélio Augusto Godoy de Souza, tive que admitir que não seria possível continuar, por isso decidi parar por aqui, o documentário será finalizado em outra ocasião. Mas uma lição eu tiro: as gravações serviram para que eu pudesse sentir, na prática, as diferenças de uma produção jornalística em relação às complexidades narrativas de um documentário. As imagens não foram inseridas no corpo desta dissertação, mas servirão no futuro para concretizar o filme documentário *Mirele Geller: Peoa*.

Gostaria de finalizar lembrando o que Syd Field (2001, p. 143) deixou para dizer no décimo segundo capítulo de seu livro, e o que ao longo do processo eu havia percebido. Muita gente contribui para a feitura de um filme, mas é o roteirista quem senta na frente do computador e encara uma tela em branco. Escrever não é uma tarefa fácil, é uma experiência particular, pessoal e por isso, solitária; mas com toda certeza, uma atividade prazerosa que necessita da compreensão das pessoas que vivem e convivem com o profissional que tem como ofício as palavras.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALHO, C. J. R. GONÇALVES, H. C. *Biodiversidade do Pantanal: ecologia e conservação*. Campo Grande: UNIDERP, 2005.
- ALVES, G. L. *Pantanal da Nhecolândia e modernização tecnológica*. Campo Grande: UFMS; UNIDERP, 2004.
- ANCINE (Brasil). *Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira, 2015*. [Brasília], 2016. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2015.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2018.
- _____. *Participação Feminina na Prod. Audiovisual Brasileira, 2016*. [Brasília], 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2018.
- AQUINO, M. *A Importância do Rádio na Construção da Imagem*. Palmas, TO: Overmundo, 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-importancia-do-radio-na-construcao-da-imagem>> Acesso em: 22 ago. 2008.
- BANDUCCI JR., A. *Sociedade e natureza no pensamento pantaneiro: representação de mundo e o sobrenatural entre os peões da fazenda de gado na Nhecolândia*. Corumbá: UFMS, 1995.
- BARROS, M. *Para encontrar o azul eu uso pássaros: O Pantanal por Manoel de Barros*. Curitiba: Clichepar, 1999.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRY, J.L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho base, 1970, In: XAVIER, I. (Org.), *A experiência do cinema: antologia*, Rio de Janeiro: Graal e Embrafilmes, 1983.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEZERRA, J. O Triunfo da Vontade, de Leni Riefenstahl: Sedução pela Imagem. *Revista Cinética*, [Rio de Janeiro], abr. 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/triunfo.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, Florianópolis, 2005, v. 2, n. 1 (3).

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria, 1996. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, v. 1, São Paulo: Senac, 2005.

BRASIL. Governo Federal. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Rio de Janeiro: *Diário Oficial [da] União* - Seção 1 – 15 abr. 1932, p. 7146. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

BRUM, E. Cenários do Pantanal: o gado, os peões e as comitivas. *Revista Albuquerque*, 2010, p. 19-30.

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

CAMELOS Também Choram [Die Geschichte vom weinenden Kamel]. Direção de Byambasuren Davaa, Luigi Falorni. Produção de Tobias Siebert. Intérpretes: Janchiv Ayurzana et al. Roteiro: Byambasuren Davaa, Luigi Falorni. Música: Choigiw Sangidorj, Marc Riedinger, Marcel Leniz. Alemanha, Mongólia: Bayerischer Rundfunk, 2003. (87 min.), 35 mm, son., color. Dublado. Disponível em: <<https://vimeo.com/28195090>>. Acesso em: 20 maio 2018.

CAMPOS FILHO, L. V. S. *Tradição e Ruptura: cultura e ambiente pantaneiros*. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

CAROLINA, A. 1º Encontro de Comitivas. *Folha do Povo*, Campo Grande, 28 maio 2004. Caderno Tempo Livre/TV, p. C-1.

CARTIER-BRESSON, H. *Henri Cartier-Bresson*. New York: Aperture, 1976 (The Aperture History of Photography, v. 1).

- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009. (Biblioteca fundamental de cinema; 4 / direção: Francisco Ramalho Jr.).
- CORRÊA, L. R. *Glossário Pantaneiro*. Campo Grande: UNIDERP, 2001.
- CORRÊA, V.B. *Mato Grosso do Sul: A fronteira Oeste revisitada*: Corumbá: [s.n.], 1994.
- CORRÊA FILHO, V. *A Propósito do Boi Pantaneiro*. São Paulo: Pongetti e cia, 1926.
- COSTA, A. *Compreender o cinema*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1987. 271 p.
- DEFLEUR, M. L e BALL-ROKEACH, S. *Teorias da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- ESSELIN, P. M. *A pecuária bovina no processo de ocupação e desenvolvimento econômico do pantanal sul-mato-grossense (1830 – 1910)*. Dourados: Ed. UFGD, 2011. 358p. Disponível em: <<http://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/EDITORA/catalogo/a-pecuaria-bovina-no-processo-de-ocupacao-e-desenvolvimento-economico-do-pantanal-sul-mato-grossense-1830-1910-paulo-marcos-esselin.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2018.
- FERREIRA, E. *Meu amigo, o rádio*. [Rio Branco, AC], [2007?]. Disponível em: <http://www.agencia.ac.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=5216&Itemid=26>. Acesso em: 22 de ago. ;2008.
- FERREIRA, N. S. A. As Pesquisas Denominadas “Estado da Arte”. In: *Educação & Sociedade*, Campinas, ano XXIII, nº 79, ago. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v23n79/10857.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2018.
- Field, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*, Tradução de Álvaro de Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. ISBN 85-7302-044-X
- FRANCO, G.Y. *A construção da identidade mato-grossense na escrita de Virgílio Corrêa Filho 1920-1940*. Dourados: UFGD, 2007.
- FUNDAÇÃO DE TURISMO DO PANTANAL, Observatório de Estudos e Pesquisas do Pantanal. Corumbá, Disponível em:

<<https://drive.google.com/file/d/0B5r4Bnx5xHYKUTZPaS1FVXU4ZfV0MVJkZWxqanBQaHpsVVZz/view>>. Acesso em: 18 jan 2018.

GALDINO, S. *Cheia no rio Paraguai no pantanal é a maior dos últimos nove anos*. Embrapa: Disponível em: <<http://www.cpap.embrapa.br/destaques/cheia3.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2007.

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

GODOY-DE-SOUZA, Hélio A. Paradigma para a fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário. *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*, Portugal, 2013. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/godoy-helio-realismo-documentario.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. Hélio A. *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. 2. ed. Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

GOULART, J. A. *O Caval o na Formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

GUBERNIKOFF, G. *Cinema, Identidade e Feminismo*. São Paulo, SP: Editora Pontocom, 2016.

HAMPE, B. *Making Documentary Films and Reality Videos*. New York: Henry Holt and Company, 1997. [Tradução: Roberto Braga. IGCE – Unesp: Rio Claro. NUPPAG].

HESSEN, J. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOUAISS, A. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

IBGE. *Censo Agropecuário – 2015*. Espécie de efetivo – Bovinos – Número de cabeças – Comparação entre os Municípios: Mato Grosso do Sul. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/comparamun/compara.php?lang=&lista=uf&coduf=50&idtema=121&codv=V01>>. Acesso em: 13 set. 2016.

IBRI, I. A. *Kosmos Noëtós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva/Holon, 1992.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LABAKI, Amir. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005. 317 p.

LEITE, E. F. *Marchas na História: comitivas e peões-boiadeiros no Pantanal*. Brasília: Ministério da Integração Nacional. Campo Grande: UFMS, 2003.

LEONE, E. e MOURÃO, M, D. *Cinema e Montagem*. Série Princípios. São Paulo: Ática. 1987.

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

LUCIE, Pierre. *A gênese do método científico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus. 1978

MAGALHÃES, Letícia. *Documentário 'Olímpia' de Leni Riefenstahl mostra os jogos olímpicos de 1936*. Publicada em 21 ago. 2016. Disponível em: <<http://universoretro.com.br/documentario-olimpia-de-leni-riefenstahl-mostra-os-jogos-olimpicos-de-1936/>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa, PT: Dinalivro, 2005.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix. 1964.

METZ, C. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

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

MONZANNI, J. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo, SP: Annablume/ Fapesp, 2006.

MORA, J. F. *Dicionário de filosofia*. Buenos Aires, AG: Sudamericana, 1982.

NANOOK, o Esquimó (Nanook of the North). Direção de Robert J. Flaherty. Produção de Robert J. Flaherty. Intérpretes: Allakariallak, Allegoo, Cibby Danyla, Cunayou. Roteiro: Frances H. Flaherty; Robert J.

Flaherty. Música: Stanley Silverman. Estados Unidos: Les Frères Reillon, 1922. (78 min.), son., P&B. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>>. Acesso em: 20 maio 2017.

NICHOLS, B. *Representing Realy, issues and concepts in documentary*. Bloomington: Idiana University Press, 1991.

_____. *Introdução ao documentário*. 5ª ed. Campinas, SP, Papirus, 2012.

NOGUEIRA, A. X. *Pantanal, homem e cultura*. Campo Grande: UFMS, 2002.

OLIVEIRA, C. C.; ZARDO M. I. S. *Guerreiros do Xarayes, memórias, histórias, sonhos, ilusões e resistência*. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social – habilitação jornalismo - Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal (UNIDERP), Campo Grande. 2004.

PALÚ, J. P. *As relações no Processo de Montagem Cinematográfica entre os Filmes "Um homem com uma câmera" e "Koyaanisqatsi"*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós- Graduação em Comunicação; UNESP, Bauru, 2008.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROENÇA, A. C. *Pantanal: gente, tradição e história*. Campo Grande: UFMS, 1997.

PUC-RIO. Centro Técnico Científico. *Alunos do CTC/PUC-Rio lançam app que lista a representação feminina na indústria do cinema*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.ctc.puc-rio.br/alunos-do-ctcpuc-rio-lancam-app-que-lista-a-representacao-feminina-na-industria-do-cinema/>>. Acesso em: 19 maio 2018.

RAMOS, Fernão P. *Mas afinal...O que é mesmo documentário?* 2. ed. São Paulo, Senac, 2013.

_____. Cinema Verdade no Brasil. In: AUTRAN, Arthur (Org.); TEIXEIRA, F. E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

REVISTA Veja. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. Texto de LINHARES, J. 18 abr. 2016. Disponível em:

<<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-dolar/>>. Acesso em 20 abr. 2018.

RODRIGUES, J.B. *História de Mato Grosso do Sul*. São Paulo: Editora do Escritor, 1985.

SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____, L. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTOS, E. J. A História do Berrante. *Revista Cowboy do Asfalto*, [S.l.]. Disponível em: <<http://www.cowboydoasfalto.com/berrante.html>>. Acesso em: 21 de ago. 2008.

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

SIGRIST, M. *Chão Batido: A cultura popular de Mato Grosso do Sul, folclore e tradição*. Campo Grande: UFMS, 2000.

SILVEIRA, L. F. B. *Curso de Semiótica Geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

STAM, R. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TACCA, Fernando L. Thomaz Reis. Etnografias fílmicas estratégicas. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, I. *O discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ENTREVISTAS

BRITO FILHO, João. *Fazenda Corixão*, Pantanal do Rio Negro, MS. 25 de abr. de 2018.

BRUM, Eron. *Campo Grande*, MS. 01 de maio de 2018.

COSTA, Roberto Valienfo. *Retiro da Boneca*, Pantanal/MS. 08 de nov. 2007.

DIAS, DENNER. *Campo Grande*, MS. 02 de maio de 2018.

ESSELIN, Paulo Marcos. *Campo Grande*, MS. 03 de mar. de 2018.

FLORES, Pantaleão. *Campo Grande*, MS. 02 de maio de 2018.

FLORES, Rudemar. *Fazenda Corixão*, Pantanal do Rio Negro, MS. 25 de abr. de 2018.

GELLER, Mirele de Oliveira. *Bonito*, MS. 02 e 03 de ago. de 2015.

_____, *Bonito*, MS. 05 de maio de 2018.

GELLER, Nelson. *Fazenda Mula Preta*, Bonito/MS. 04 de fev. 2018.

JAQUES, Nilton Goulart. *Fazenda Piúva*, Pantanal/MS. 14 de nov. 2017.

MANCOELHO, João Augusto. *Bonito*, MS. 05 de ago. de 2015.

OLIVEIRA, FRANCISCO. *Fazenda Corixão*, Pantanal do Rio Negro, MS. 25 de abr. de 2018.

PAULA, Lucimar Francisco de. *Bonito*, MS. 05 de ago. de 2015.

PINHEIRO, Luiz Carlos Marques. *Fazenda Corixão*, Pantanal do Rio Negro, MS. 25 de abr. de 2018.

SILVA, Claudemir. *Fazenda Corixão*, Pantanal do Rio Negro, MS. 10 de mar. de 2018.

ANEXOS

Anexo A – Música Arrebol

mm=120

Arrebol

Amaral Junior

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18

Anexo B – Música Peoa

mm= 75

Peoa

1ª e 6ª cordas do violão devem ser afinadas em D

Compositor
Amaral Junior

Flute

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

1 2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

©

2 Peoa
a tempo

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

rall.

lento e espressivo

rall.

rall.

20 21 22 23 24

Lento

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

25 26 27 28 29

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

30 31 32 33

rall.

Escaleta

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

34 35 36 37 38

rall.

rall.

Peoa

3

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

39 40 41 42

Fl.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

43 44 45 46 accel. 47

Fl. Flauta

Ac.Gtr. 1 prime tempo

Ac.Gtr. 2

48 49 50 51 52

Fl.

Ac.Gtr. 1 rall.

Ac.Gtr. 2 rall.

53 54 55 56

rall. harmonicos

SOBRE A AUTORA

Débora Alves, jornalista, doutoranda do curso de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGEL/UFMS) desde 2020. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGCOM/UFMS), em 2018. Mestre em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional pela Uniderp (2008). Formada em Comunicação Social - habilitação Jornalismo, em 2001 pela Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal (Uniderp). Professora substituta no curso de Jornalismo da UFMS (2017-2019). Repórter do SBT MS desde 2001, ocupando alternadamente os cargos de repórter, editora e apresentadora. Roteirista e diretora dos documentários: *Especial Jota dez anos*, 90min (2023); *Tatá Marques: dez anos à frente do O Povo na TV*, 73min (2021) e *Mirele Geller: peoa*, 43min (2019). Produtora e diretora de séries especiais para televisão *Conhecendo Mato Grosso do Sul* sobre os municípios do Estado (2003; 2005 e 2015); da série *Cheia do Pantanal* (2014); e série com cinco capítulos *Desafios da Educação* (2014). Primeiro lugar no *Festival Latino Americano de Cine e Vídeo*, categoria vídeo etnográfico com o curta *Conceição dos Bugres* (2009). Autora do livro-reportagem *Viagem a bordo das Comitivas Pantaneiras*, Campo Grande, MS; ed. Life, 2014.

LINGUAGEM AUDIOVISUAL DO DOCUMENTÁRIO

O trabalho das Comitivas Pantaneiras a partir da experiência de uma peoa

O estudo da linguagem audiovisual do documentário, usado aqui para retratar as comitivas, se justifica pela importância da atividade econômica desenvolvida pelos peões de comitivas no Pantanal. Uma realidade particular, tipicamente rural e que pode ser explicada pela dificuldade de acesso às fazendas e à escassez de estradas, tornando o trabalho imprescindível para a condução do gado de uma região para outra. Diferente do jornalismo, a estrutura narrativa do documentário exige uma lógica de início, meio e fim, sem a interlocução de um apresentador. Essa linguagem foi aplicada na elaboração de um roteiro de documentário sobre o trabalho das Comitivas Pantaneiras em Mato Grosso do Sul, tendo como destaque a história da peoa Mirele Geller, de 33 anos, que desde os 14 anos trabalha como peoa profissional.

Débora Alves Pereira Cabrita

Home Editora
CNPJ: 39.242.488/0002-80
www.homeeditora.com
contato@homeeditora.com
9198473-5110
Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque Verde, Belém - PA, 66635-110

