Os contadores de histórias e a contadora de história[1]

Yale Gontijo Araujo[2]
Mauro Giuntini Viana e Ivany Câmara Neiva[3]
Universidade Católica de Brasília, DF

APRESENTAÇÃO

Em 1936, no texto de *O Narrador*, Walter Benjamin, decretou o fim dos narradores de história. A culpa, segundo ele, seria dos meios de comunicação de massa que eliminou a transmissão de experiência feita de indivíduo a indivíduo. Porém, o tempo mostrou que esta história de narrar histórias não terminaria exatamente como Benjamin previu. E como outros ainda prevêem.

É certo que não se pode ser otimista em relação à manutenção deste costume. Os que afirmam que os contadores de causo estão por acabar fiam-se na idéia de "autenticidade" que os membros destas tradições supostamente devem resguardar.

Objetivamente, o que pode ser considerado como ameaça para esse hábito é o êxodo rural que nosso país enfrenta desde 1950. O que caracteriza uma mudança de atitudes e de forma narrativa, mas não de finalização da narração de histórias. Muda-se o cenário e os personagens são outras, porém as histórias continuam vivas.

Isto porque as razões porque as narramos ainda são as mesmas: a transmissão de experiências. É um pouco daquela nossa velha busca pela eternidade. Se conto o que vivi para alguém, as chances de minha existência se perpetuar aumentam.

É por isso também que foi adotado o relato em primeira pessoa justificado como tentativa de explicitar a idéia de uma narradora que também é personagem do documentário e que conta uma história sobre contadores de causos. A esquematização do trabalho também fugiu a regra, seguindo as etapas geralmente adotadas pelos documentaristas. São elas: motivação, pesquisa, captação e pós-produção.

---

[1] Trabalho submetido ao IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro- Oeste B Jornalismo, modalidade produto audiovisual, como representante da Centro-Oeste.

[2] Graduanda do Curso de Jornalismo da UCB, email: yalegontijo@gmail.com

[3] Orientadores do projeto. Professores do curso de Comunicação Social da UCB, email: mauro@ucb.br;ivany@ucb.br

2 OBJETIVOS

Este projeto experimental de conclusão do curso de Comunicação Social, com habilitação em jornalismo, da Universidade Católica de Brasília, feito na forma de um vídeo documentário, teve como propósito apresentar a história dos contadores de causos da região próxima à fazenda Brejinho/Raizama, de propriedade do meu avô, Pedro de Alcântara Gontijo. Conhecido como seu Guri para os que são de fora, vô Guri para os netos, ou simplesmente Guri para minha avó. De qualquer forma, ele é o mesmo incrível sujeito.

3 JUSTIFICATIVA

A fantasia é a mãe do cinema e é também o combustível para diversas narrativas orais. As histórias representadas neste trabalho são filhas diretas do ócio, imaginadas por personagens do campo. Elas ainda hoje são passadas de geração a geração e, portanto, não estão em extinção. Este fenômeno cultural merecia um registro audiovisual.

4 MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS

A primeira viagem de pesquisa aconteceu de forma meio improvisada no feriado de Semana Santa de 2005. Esta primeira viagem serviu como uma espécie de sondagem. Eu precisava saber se na região ainda moram os ditos contadores de histórias.

Logo na chegada, o meu avô foi me informando da situação. Ele me contou que, por ali, as grandes empresas estão comprando as terras dos pequenos agricultores para formarem grandes fazendas (normalmente de monocultura). "O povo não tá mais enraizado aqui", ele disse. Fiquei preocupada. Como fazer o trabalho sobre os contadores de histórias na região da fazenda se eles não estão mais ali?

Por sorte, meu avô se lembrou de um velho contador de histórias que ainda mora na região, o Zeca Cândido. Não tive dificuldades em conseguir entrar em contato com o seu Zeca. Marcamos de nos encontrar no domingo para nos conhecermos e para ele me contar causos. Voltei para a sede da fazenda para o jantar.

Logo que cheguei, encontrei o meu primo Taivo Gontijo. Ele é pouca coisa mais moço do que eu e morou muitos anos na fazenda. Ele é um contador de histórias dos mais exagerados. Perdi a conta de quantas onças ele já virou do avesso e quantas traíras gigantescas ele já pescou.

É importante dizer que até esta etapa, não foram utilizados qualquer equipamento de registro, nem mesmo um mero bloquinho de anotações. O intuito era não amedontrar os futuros personagens. Tudo que me foi dito ficou gravado de ouvido. Além disso, estava ciente de uma coisa: o historiador Alessandro Portelli, em seu artigo *O que faz a história oral diferente,* alerta para os prejuízos das transcrições de histórias orais:

> A fileira de tom e volume e o ritmo do discurso popular carregam implícitos significados e conotações sociais irreproduzíveis na escrita- a não ser, e então de modo inadequado e não facilmente acessível, como notação musical. A mesma afirmativa pode ter consideráveis significações contraditórias, de acordo com a entonação do relator, que pode ser considerado objetivamente na transcrição, mas somente descrito aproximadamente nas próprias palavras do transcritor. (Portelli, 1997:28)

Pensando bem, podemos considerar que existe uma vantagem em se fazer esse tipo de registro em vídeo porque podemos contar com a ajuda da imagem visual e da sonora. Com o registro audiovisual podemos exibir o áudio em sincronia com a figura do emissor e suas expressões e gestos. Tudo ao mesmo tempo. Este tipo de informação

nenhuma transcrição ou gravação de áudio, mesmo acompanhadas de fotografias, pode trazer.

Mas, antes de sair por aí espalhando que o registro de narrativas orais feito em formatos audiovisuais é o melhor método para esse fim, é bom saber de uma coisa. A conjunção imagem em movimento somada ao som em sincronia é a base do truque que o cinema consegue, sem dificuldades, executar para a platéia.

O público que se senta na poltrona da sala escura é seduzido pela ilusão de que as imagens projetadas na tela são a realidade viva e tácita. Os documentários, então, nem se fale, levam a fama de apresentarem a realidade e a verdade absoluta sobre qualquer que seja o assunto abordado. Porém, meus caros, o documentário não é mais do que uma representação da realidade. E qualquer verdade que exista dentro dele é apenas uma versão do mundo histórico.

Em primeiro lugar, ninguém é indiferente à presença de uma câmera que está registrando nossas ações. Tendemos a modificar nossa postura. Ficamos preocupados com nossa aparência e pensamos duas vezes no que vamos dizer. Mesmo quando concedo uma entrevista para falar sobre mim, o que faço, em certa medida, é uma encenação.

Além disso, quando um documentário é editado, os trechos utilizados são selecionados e encadeados de maneira a dar sentido ao discurso que se pretende montar. A ordem dos acontecimentos e suas conseqüências não são necessariamente respeitadas. Ainda, músicas e sons são incluídos sem que eles estivessem originalmente no registro. Enfim, um documentário é um trabalho de criação tanto quanto uma boa e velha ficção.

Sobre esse aspecto do documentário, o documentarista Silvio Da-Rin, em seu livro *Espelho Partido,* conclui:

> Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real.Uma vez que não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significante, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer. Por isto mesmo, devemos nos esforçar para deflacionar o valor de troca do rótulo documentário no mercado simbólico. Qualquer pressuposto de superioridade moral ou de verdade intrínseca do documentário deve ser impiedosamente desmistificado, sob pena de legitimação, por extensão, dos discursos que tomam de empréstimo suas características formais, retóricas e estilísticas.” (Da-Rin, 2004:222)

Nos últimos tempos, tenho me sentido mais interessada em documentários que adotam a metalinguagem e o anti-ilusionismo. Isto por acreditar que os documentários anti-ilusionistas e metalingüísticos são mais sinceros no que diz respeito à representação da realidade. Não estou querendo dizer com isso que esse modo documental seja o mais próximo do real ou da "vida como ela é". Muito pelo contrário.

O que esse tipo de documentário, que Bill Nichols em *Introdução ao Documentário* classificou como documentário de modo observacional faz é derrubar a velha crença de que um documentário é diferente de uma ficção. Isto é feito por meio da explicitação das intervenções e intermediações existentes no processo de criação de um documentário. Ou seja quando os realizadores do documentário nos deixam saber que a presença de uma equipe de gravação e seus aparatos tecnológicos influenciam na postura dos atores sociais.

Segundo Nichols, o que o modo reflexivo basicamente faz é incitar o espectador a refletir sobre a representação que lhe está sendo apresentada.

> [...] no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais (modo participativo), nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação. (Nichols, 2001:162)

Todos os livros sobre documentário que li para escrever este trabalhom apontam como pioneiro deste modo documental o soviético Dziga Vertov

Em *O homem com a câmera* (1929), por exemplo, ele escancara os processos de criação do documentário. Em uma seqüência, ele apresenta imagens de uma carruagem em movimento, corta para um plano do cinegrafista captando estas imagens e, em seguida, corta para um plano da moviola, onde acompanhamos a montadora, Elizaveta Svilova, montar a seqüência que acabamos de assistir.

Vertov montou as bases para o que seria o modo reflexivo. Porém, algumas limitações técnicas da época, principalmente as de captação de som, o impediram de colocar em prática todas as idéias que tinha sobre como deveria ser feito o cinema documentário. Estas complicações só seriam resolvidas mais tarde, lá pela década de 1960.

Neste período foram produzidos muitos documentários que podem ser incluídos neste modo documental. É importante ressaltar que até hoje vários realizadores utilizam

estratégias anti-ilusionistas e reflexivas. É o caso dos documentaristas brasileiros Eduardo Coutinho e Evaldo Mocarzel.

Entre as estratégias anti-ilusionistas que Coutinho utiliza, estão: a inserção de imagens de making of, em que apareçam microfone, equipe e câmera durante o ato de gravação da entrevista, inclusão das perguntas feitas pelo documentarista dirigidas aos entrevistados (em vários de seus filmes, Coutinho aparece usando um microfone de lapela para melhorar a captação de sua própria voz) e, mais radicalmente no caso de *Santo Forte* (1999) em que o diretor incluiu na montagem, o ato de assinatura do termo de autorização do uso de imagem e pagamento de cachê dos entrevistados.

Lá pelas tantas, uma das personagens de *Parteiras da Amazônia* (2004) de Mocarzel, admite estar representando o papel dela mesma no documentário. E em seqüência mais adiante, o diretor traça analogias entre o ruído das águas de um rio correndo e o barulho feito pelo filme deslizando em uma máquina de projeção. Tanto Mocarzel quanto Coutinho têm alcançado uma relativa visibilidade com seus documentários. No que depender dos dois esse modo documental ainda seguirá por muito tempo. Pelo menos é no que gosto de acreditar.

A primeira viagem de captação aconteceu durante o recesso escolar em julho de 2006. Saímos de Brasília mais ou menos umas 9h, fizemos uma parada em Formosa e rumamos para a fazenda Brejinho/Raizama (a fazenda do meu avô). Chegamos à fazenda cobertos de poeira e muito famintos. Ainda no mesmo dia, a primeira gravação que fizemos foi com o meu primo Taivo. Instalei o microfone de lapela sem fio nele e pedi que fosse atrás de minhocas para a pescaria. Já na beira do rio, simulamos uma pescaria, utilizando o próprio Taivo como ator.

Voltamos para a sede e ajeitamos um set de gravação para entrevistar o meu avô. Já devia ser mais ou menos umas 17h (horário em que o sol está indo embora e a luz varia muito rapidamente). Para evitar a descontinuidade de luz, o Alex (diretor de fotografia) sugeriu que nós esperássemos anoitecer para só então gravar a entrevista.

O problema é que, sendo meu avô idoso, fiquei com receio de ele ficar muito cansado. Além disso, utilizando somente o refletor aberto (vulgarmente conhecido como set light) perderíamos informação no segundo plano do enquadramento, pois a luz não seria suficiente para iluminá-lo. Resolvemos fazer a entrevista utilizando o restinho de luz natural e o auxílio da luz artificial do refletor que levamos.

Para minha surpresa, o vô Guri ficou absolutamente tímido diante da câmera. Tentei de todo jeito que ele contasse alguma das histórias que ele sempre conta e o

danado não falava nada. Ele culpou a surdez, a cegueira e a memória pela falta de histórias. Eu culpei o meu despreparo para fazer entrevistas e talvez a falta daquela conversinha prévia que alguns diretores travam com o entrevistado antes de gravar, explicando o que vai ser perguntado na entrevista.

Mas, sendo sincera continuo preferindo não adiantar as perguntas, pelo menos não neste produto. No vídeo *Coutinho e o Outro* (2002), dirigido por Mauro Giuntini, o documentarista Eduardo Coutinho diz que não trava essa conversa preliminar para não ouvir o entrevistado começar a resposta com aquela maldita frase: "Isso daí é bem aquilo que eu te falei antes". Além disso, com o ensaio das respostas o entrevistado perde a espontaneidade que poderia servir para humanizar os personagens.

À noite, pedimos para o Taivo armar uma fogueira em que ele ficaria sentado contando histórias. Por ser o contador de causos mais novo e talvez o mais influenciado pela televisão, ele precisava ter uma platéia para ouvi-lo e então chamou os funcionários da fazenda para se sentarem em roda da fogueira também. Dissemos para todos que qualquer um que quisesse poderia contar histórias. Mas, acho que os meninos ficaram muito envergonhados com a presença da câmera e da equipe e quase não se manifestaram, exceto o Taivo que falou feito uma matraca.

Neste momento da gravação preferi não mediar a conversa, deixando que ela se desenrolasse sozinha. Achei melhor deixar como estava para tentar não quebrar a espontaneidade dos entrevistados. O bom é que conseguimos vários momentos de silêncio. Eles podem ser muito úteis em edições. Ou não. Depois de mais ou menos uma hora, a conversa terminou e fomos dormir.

No outro dia, acordamos um pouco mais tarde porque afinal de contas estávamos cansados. Colocamos as bagagens no carro e rumamos para a fazenda do seu Zeca Cândido que fica bem perto da fazenda do meu avô e perto de uma das estradas de saída para Brasília. Ambos os cinegrafistas chegaram à casa do seu Zeca com as câmeras ligadas. Aos poucos instalamos o microfone nele, ajeitamos a câmera no tripé, ligamos o monitor e etc. Isso tudo sem interromper a conversa. Seria exagero dizer que ele nem sentiu que estava sendo gravado, mas me pareceu bem relaxado.

O seu Zeca contou poucos causos, o barato dele é comparar a vida na roça antigamente com a de agora. Entre outras coisas, ele me contou o porquê dos adultos contarem causos para as crianças e porque esse hábito anda meio ameaçado. O seu Zeca é vizinho do latifúndio que eu também já citei, e um dos poucos pequenos proprietários de terra remanescentes na região. Então é claro, eu também perguntei sobre a mudança

das pessoas para a cidade. Ele respondeu a tudo. Mas, era engraçado porque na hora de contar esses assuntos mais espinhosos ele abaixava o volume da voz, parecendo um fiel se confessando a um padre.

Recolocamos a bagagem no carro e voltamos para Brasília. Aqui chegando, iniciei o trabalho de decupagem das fitas (que já somavam sete horas àquela altura). Aproveitando a facilidade de fazer a edição no computador daqui de casa mesmo, editei um trecho de aproximadamente 25 minutos com o material já captado que foi entregue aos membros da primeira banca.

Em geral, os professores gostaram do corte apresentado àquela altura. Porém, chamaram a atenção para algumas lacunas que atrapalhavam o entendimento da história e dos personagens. Em especial, as inserções em que eu aparecia, bem como minha mãe.

Sugeriram, então, que nossas personagens fossem melhor explicadas e que nova viagem de captação fosse programada com a minha família. No final das contas, a conclusão a que chegamos é que talvez a história pudesse ser completa, mesmo sem a inclusão de demais cidades e contadores. Nesse caso, ela seria focada nos meus familiares e amigos, lá das bandas do rio Urucuia.

A idéia de fazer um documentário contando a história da própria família não é nova. Muitos documentaristas produziram documentários sobre suas famílias. Posso citar alguns títulos mais famoso que eu ainda não vi. Porém, acho coerente concentrar-me nos filmes que assisti e que de certa forma exerceram influência nesse trabalho. O mais importante deles é o filme *Oncle Yanco* (*Tio Yanco*) da diretora francesa Agnès Varda.

Simples e arrebatador, ele é um dos melhores filmes que já vi na vida. É certo que não assisti tantos filmes assim. Porém...Bem, voltemos ao que interessa. A história desse filme é bem engraçada. Em 1967, participando de um festival nos Estados Unidos, Varda foi avisada por um amigo americano da existência de um pintor que morava dentro de um barco no porto de San Francisco e que tinha o mesmo sobrenome dela. Um relato do que aconteceu em seguida foi feito pela própria Agnès em entrevista concedida à René Prédal, publicada na revista Jeune Cinema nº214, de abril-maio de 1992 e reproduzida no catálogo da retrospectiva *Agnès Varda- O movimento perpétuo do olhar*, exibida entre 12 e 24 de setembro de 2006, no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília.

> Numa quinta-feira, fui até lá com Tom e caí nos braços desse Yanco, que era um primo distante do meu pai: um pintor extravagante, engraçado. De cara, simpatizei com ele - que era para mim como um pai ideal-, então resolvi que teria que filmá-lo. Só que eu partia na segunda para Paris... Ele me disse então: 'Tem um cara simpático que distribui filmes marginais'. Fui vê-lo e lhe disse: 'Se você me emprestar uma câmera, um operador e película, você terá os direitos de distribuição para a América, e eu pago o resto'. Começamos às 11 horas e rodamos o dia inteiro na sexta-feira e no sábado; no domingo, filmei um pouco de manhã, porque havia seus amigos e o som, na segunda de manhã, e pronto."(Centro Cultural Banco do Brasil, 2006:90)

O resultado é um curta-metragem mui simpático, em que o próprio tio explica o significado de ser um grego sexagenário que mora em um barco freqüentado por hippies aos domingos. O tio, que hoje em dia pode até ser taxado como um sujeito excêntrico ou usuário de drogas, deveria ser considerado, em 1967, apenas como mais um personagem que a contracultura norte-americana produziu.

Porém, o domínio da linguagem cinematográfica que somente a Varda tem, o transformou em um personagem apaixonante, o primeiro Papai Noel hippie de que tive notícia. Já para mim, o filme significou o feliz encontro com um cinema tão espontâneo que quase caí da poltrona quando o assisti pela primeira vez no Palácio das Artes de Belo Horizonte em 2004. O cinema espontâneo a que me refiro não é aquele idealizado pelos realizadores do cinema direto.

O ideal de interferência zero no registro fílmico eternizado pela frase "a equipe como uma mosca na parede" me parece errôneo já em sua concepção. Mesmo que uma equipe de documentário brinque de estátua, não faça movimentos bruscos, não troque nenhuma palavra ente si ou com seus personagens, não anula uma intervenção na realidade. Pela simples razão de que a presença física da equipe já é uma interferência mais do que suficiente para provocar alterações nela.

Não quero também menosprezar essa corrente documental. Ele teve sua razão de ser como resposta às críticas que desconsideravam o documentário como gênero cinematográfico. Além disso, considero importante um documentarista não se prender a filiações de nenhum tipo. Cada tema exige personagens diferentes e abordagens diferentes. Isso pode acontecer às vezes dentro de um mesmo filme.

O que estou tentando dizer é que o que a Varda fez foi transparecer uma espontaneidade absurda, inatingível talvez. Mas, não se engane, ingênuo leitor, a

espontaneidade de que falo é calculada ao extremo. A francesa (acho que ela é belga de nascença, mas ganhou nacionalidade francesa) é conhecida pelo trabalho obsessivo que empreende nas ilhas de edição.

O despojamento do filme não está ligado à atuação de seus personagens, e sim, à forma como a história é contada. Por exemplo, na seqüência inicial em que ela e o tio encenam a chegada da cineasta ao barco. Eles trocam cumprimentos cordiais do tipo "Olá, tio!". No que ele responde "Como vai, minha querida Agnès?". Os dois são péssimos atores e a Varda não fez a menor questão de esconder essa "falha". Isso também não tem a menor importância porque a intenção não é ludibriar o público.

Pelo contrário, acompanhamos a repetição do encontro várias vezes (em alguns casos, a repetição de uma ação dentro da montagem final de um produto indica encenação mesmo) em um ritmo tão bem executado que a cena torna-se cômica e fica mais engraçada quando os dois se abraçam. Enquanto estão unidos, duas crianças seguram um pedaço de celofane vermelho na tentativa de emoldurá-los com um coração cortado no centro do papel. Chega a ser belo de tão ridículo.

Por falar nisso, tenho uma pequena grande confissão a fazer. Em um dos trechos mirabolantes de *Tio Yanco*, Varda fez várias perguntas do tipo "O que significa ser grego?" dirigidas ao Yanco. O tio, que aparentemente não recebeu as questões previamente, respondia entre um abre e fecha de janela (função esta novamente delegada aos pobres assistentes infantis). Daí veio a inspiração... Veja bem, inspiração. Não é cópia, ok? Daí veio a inspiração para o trecho em que minha mãe abre e fecha a janela do casebre em que está morando e manda o texto: "Oi, eu sou a Judite! Essa é a minha casa. A casa da Judite".

A gravação desse trecho foi feita em abril durante a última viagem de captação. Aliás, essa ida foi toda destinada a planos que já estavam previstos no roteiro de edição, mas que ainda não estavam gravados. Por conta disso, tive de fazer um cronograma de gravações que previa até a situação de luz natural adequada (pelo menos no meu julgamento) para cada trecho.

A abordagem feita com os personagens também teve de mudar, passando a ser assumidamente encenada. Foi o único momento em que ignorei nossas prosas de fazenda porque era preciso objetivar as gravações. Fiquei preocupada porque eram planos que precisavam ser pensados e gravados sem pressa. Além disso, exigiam um domínio de técnica de câmera que eu ainda não tenho.

Nessa viagem, gravamos os planos da minha mãe debruçada na janela e cuidando da horta, as sombras dos meus tios projetadas em um lençol branco, o cemitério e o pé de coqueiro, o seu Zeca dando tiros e o plano da placa da cidade de Cabeceiras. Parece pouco, mas como já disse, o planejamento era tanto, que tínhamos de esperar a "luz boa". Daí foram horas e mais horas de puro ócio.

Outro filme que merece ser citado é *Um passaporte húngaro* (2001), da brasileira Sandra Kogut, no qual se retratam as dificuldades da documentarista em conseguir o tal passaporte em seu nome. Neta de judeus que foram expulsos de seu país de origem durante a Segunda Guerra Mundial, a diretora faz entrevistas com a própria avó, com parentes e amigos húngaros e com os burocratas das dezenas de repartições públicas por onde ela teve de passar. Na maior parte do tempo é a própria Sandra quem opera a câmera e conduz as entrevistas e dela só conhecemos a voz, já que em nenhum momento sua figura é revelada.

O filme foi sugerido pelo orientador Mauro Giuntini que recomendou também que o mesmo método de gravação fosse adotado no caso deste documentário. De novo, sugestão acatada de pronto. Na segunda viagem de gravação que fiz à fazenda, no carnaval, operei a câmera e não utilizei nenhum microfone auxiliar para a captação das entrevistas, exatamente como ela fez. A intenção era criar um clima mais íntimo entre mim e os personagens. Afinal de contas estaríamos em família.

Equipe reduzida, trabalho dobrado. Mas valeu a pena, a coisa fluiu bem melhor do que o esperado. Gravamos, na casa do seu Zeca, a combinação de caçada que abre o documentário. Durante um almoço em família, aproveitei para gravar a conversa entre mim e minha avó Dagmar no sofá da tapera da minha mãe.

Depois de gravar a parte em que meu avô apresentava o chiqueiro da fazenda, dei o dia por encerrado. Quando de repente, apareceu o meu tio para me dizer que o vô e o Zeca estavam conversando lá na área de casa. "Corre lá que ainda dá tempo", ele disse. O meu avô mostrou-se bem mais relaxado. De fala mais solta, pareceu com o avô contador de história que eu conheço na intimidade sem câmeras.

Edição de histórias

É melhor me concentrar no processo de finalização do vídeo. Como já dito, na introdução, um corte de cerca de 25 minutos foi apresentado à primeira banca em novembro de 2006. Ao invés de um simples corte-seco desprovido de narrativa, essa montagem apresentava uma tentativa de contar a história com os três movimentos

normalmente seguidos em produtos audiovisuais. Seriam eles: apresentação de personagens, desenvolvimento e desfecho.

O roteiro de edição ficou pronto bem mais tarde do que o ideal, mas esclarecia dúvidas e dava unidade a miscelânea de situações constantes no documentário. Isso porque incluía narrações em off feitas por mim, apresentando os personagens e esclarecendo o grau de parentesco deles comigo.

A questão do ritmo do documentário merece ser explicada com paciência. No primeiro corte, era abundante o número de planos demasiadamente vagarosos em que os diálogos se desenrolavam sem fim. A necessidade de encurtar os planos e incluir imagens de cobertura foi detectada à medida que o trabalho de edição foi se desenvolvendo.

Era impossível radicalizar a ponto de tratar um documentário sobre fazendeiros que contam causos como se fosse uma história urbana. O ambiente em que a história se passa que é onde os personagens vivem ou viveram, tem um tempo que não é o mesmo da cidade com todos aqueles relógios instalados na paisagem.

Foi muito importante entender isso. O tempo do vídeo está intimamente ligado ao tempo rural. Nenhuma das histórias narradas pelos contadores foi abreviada. Além disso, a versão final do produto tem vários trechos em que o tempo da ação ficou intacto (caso da minha chegada à casa do seu Zeca em fevereiro). Mesmo assim, acho que a narrativa não ficou cansativa ou tediosa.

Particularmente, gostei de como os causos foram inseridos à história da família. Acho que a passagem de uma coisa a outra, foi feita de uma forma muito tranqüila. Por exemplo, o meu avô, que contrariando a idéia de que anda se esquecendo das histórias, assim como quem não quer nada, acabou contando várias.

Outra coisa que merece ser explicada com mais vagar é o anti-ilusionismo. No início do trabalho, a intenção era fazer um documentário impregnado por ele. Porém, como já dito, os professores me alertaram do risco de se estabelecer um diálogo apenas para iniciados. Na montagem final, o anti-ilusionismo continua presente. Porém, como comentário. Uma coisa percebida por espectadores mais atentos. Desta vez, o vídeo não existe apenas como artifício para meu exercício pessoal de anti-ilusionismo. É sim uma história com leve conteúdo anti-ilusionista.

Referências
Bibliográficas

BENJAMIM, Walter. O narrador. In:_____. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, sem data. p.197-221.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das letras, 2005.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOTÊLHO, Cléria Botelho da. Memórias compartilhadas: os contadores de causos. In: BOTÊLHO, Cléria Botelho da; MAGALHÃES, Nancy Alessio (Org.). **Contar história, fazer história.** Brasília: Paralelo 15, 2001. p.73-84.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução: Benjamin Albagli, Fernando Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude.; BONITZER, Pascal. **A prática do roteiro cinematográfico.** São Paulo: JSN, 1996.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Retrospectiva Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar.** {São Paulo}, 2006

DA-HIN, Silvio. **Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática.** 1 ed.Tradução: Maria Angélica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

GERALDES, Elen; SOUSA, Janara. **Manual de projetos experimentais em comunicação.** Brasília: Casa das Musas, 2006.

KROM, Marilene. **Família e mitos: prevenção e terapia- resgatando histórias.** São Paulo: Summus, 2000

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro.** São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MELLO, Maria Thereza Negrão Ferraz de (Org).**Entorno que transborda: patrimônio imaterial da RIDE.** Brasília: Petrobrás, 2006.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário.** Tradução: António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

PORTELLI, Alessandro. O Que Faz A História Oral Diferente. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História**, n.º 14, São Paulo, 1.997.

_____. Tentando Aprender um Pouquinho Algumas Reflexões Sobre a Ética na História Oral. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História**, n.º 15, São Paulo, Abr., 1.997**.

ROSA, Guimarães. **João Guimarães Rosa: Ficção Completa, volume I.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

Vídeo-Filmográficas

- *Babilônia 2000,* Eduardo Coutinho (2001)
- *Cabra Marcado para Morrer,* Eduardo Coutinho (1984)
- *Elsa, a rosa,* Agnès Varda (1965)
- *Eu, um negro*, Jean Rouch (1959)
- *Homem com a câmera, O;* Dziga Vertov (1929)
- *Homem da Mata, O;* Antônio Luiz Carrilho (2005)
- *Homem urso*, Werner Herzog (2006)
- *Narradores de Javé,* Eliane Café (2003)
- *Panteras negras, Os;* Agnès Varda (1968)
- *Parteiras da Amazônia,* Evaldo Mocarzel (2004)
- *Respingadores e a respingadora, Os;* Agnès Varda (2000)
- *Santo Forte*, Eduardo Coutinho (1999)
- *Tais cariátides, As;* Agnès Varda (1984)
- *Tio Yanco,* Agnès Varda (1967)
-*Alma do osso, A;* Cao Guimarães (2004)
-*Coutinho e o Outro;* Mauro Giuntini (2000)
-*Daguerreótipos;* Agnès Varda (1974-75)
-*Du cote de la cot;,* Agnès Varda (1958)
-*Edifício Máster;* Eduardo Coutinho (2002)
-*Garrincha, alegria do povo*; Joaquim Pedro de Andrade (1963)

-*Jaguar*; Jean Rouch (1967)

-*Marvada carne;* André Klotzel (1985)

-*Model Hous;,* Goran Radovanovic (2000)

-*Nanook of the north*; Robert J. Flaherty (1922)

-*Noite e Neblina*; Alain Resnais (1955)

-*Oh, estações! Oh, castelos;,* Agnès Varda (1957)

-Ó*pera-Mouffe A;,* Agnès Varda (1958)

-P*assaporte húngaro, Um;* Sandra Kogut (2001)