

O ESPAÇO EM DEVIR DO VÍDEO DOCUMENTÁRIO

The becoming of space in the documentary video

Cristiano Barbosa¹

Juliana Soares Bom-tempo²

RESUMO

Este texto analisa a ideia do espaço que se configura no processo de produção do vídeo documentário a partir de uma perspectiva relacional entre os encontros dos envolvidos e a criação de novas espacialidades. Para tanto, analisamos a produção do vídeo documentário *Tem Gente no Parque*, com base no conceito de devir de Deleuze e Guattari e, conjuntamente, utilizamos as concepções de espaço da geógrafa Doreen Massey e do poeta Ferreira Gullar, além das proposições de documentário do cineasta Eduardo Coutinho, em busca de cartografar conexões desses pensadores na relação entre vídeo, devir e espaço.

Palavras-chave: Documentário, espaço, devir-cenário, encontros.

ABSTRACT

This paper analyzes the idea of space that is configured in the process of video documentary producing from a relational perspective between meetings of stakeholders and creation of new spatialities. To this end, we analyzed the production of the video documentary **There are people in the Park**, based on the concept of becoming of Deleuze and Guattari, and together, we use the concepts of space of geographer Doreen Massey and of poet Ferreira Gullar, in addition to the propositions of documentary the filmmaker Eduardo Coutinho, seeking to chart connections of these thinkers on the relationship between video, becoming and space.

Keywords: documentary, space, becoming-scenario, meetings.

- 1 Doutorando da Faculdade de Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) no grupo de pesquisa OLHO, geógrafo e professor de Geografia do Estado de São Paulo. cristiano@moinho.com.br.
✉ Rua. Uirapuru, 809, Casa 04, Jardim São Gonçalo. 13082-706. Campinas, SP.
- 2 Doutoranda da Faculdade de Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) no grupo de pesquisa OLHO, psicóloga e professora da Faculdade de Jaguariúna no curso de Psicologia. ju_bomtempo@yahoo.com.br

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

O mais recente livro do poeta Ferreira Gullar³ (2010), “Em alguma parte alguma”, possui um poema chamado “Os fios de Weissmann”⁴, que nos diz:

O espaço é nada?
(o nada, dizem
os físicos,
é energia)

o espaço
é também
ideia, pos
sibili
da
de de
impre
vistos
a
bis
mos

o
espaço
é
nada
ao olho
a menos
que
o escultor
o torne visível

por
um
fio

(GULLAR, 2010, p. 110)

3 Os poemas citados no texto procuraram manter a formatação original do autor, pois entendemos que a estética formal do texto poético configura espacialidades importantes às obras.

4 Franz Josef Weissmann, escultor brasileiro de origem austríaca. Veio para o Brasil em 1922 e faleceu em 2005.

Ao lermos esse poema fazemos conexões com as ideias acerca de espaço da geógrafa Doreen Massey (2009). Ambos nos fazem pensar o espaço como algo invisível, múltiplo, fluido, em constante movimento; invisibilidades e multiplicidades que podem ser apreendidas, esculpidas, sempre abertas, dinâmicas, mutáveis. O espaço enquanto possibilidade, ganha configurações nas práticas espaciais e nos fios tecidos pelos encontros diários, pelas conexões prováveis e imprevistas.

Para Massey, existem três proposições para tentar tangenciar o que seria o espaço, sem, contudo, reduzir sua complexidade. A primeira, o espaço enquanto interrelações; a segunda como esfera de possibilidades da existência da multiplicidade e a terceira, relativa à dimensão processual, nunca se fechando em um sistema único e linear, mas sempre aberto e difuso. As interrelações que constituem o espaço se dão enquanto uma geografia dos encontros, mutualidades entre subjetividades e espacialidades, ou

ideia, pos
sibili
da
de de
impre
vistos
a
bis
mos

(GULLAR, 2010, p. 110).

Assim, a poesia aberta do e no espaço aberto se conectam produzindo múltiplas entradas e saídas, pois

não há espaços iguais

o espaço

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

entre o núcleo
do átomo
e os elétrons
nada tem a ver
com o espaço
entre o sol
e os planetas
nem com o espaço
entre
minha mesa de jantar
e as paredes em volta

(GULLAR, 2010, p. 90)

Frente a tais configurações espaciais, as multiplicidades difusas das microrrelações entram em processos contínuos e inacabados, que (re) criam e (des)constróem encontros, conexões criadas nas relações. Esse espaço de Massey e Gullar que nos contamina e afeta, mobiliza em nós a iniciativa de esculpir o espaço que se configura na produção do vídeo documentário. Espaço que se atualiza no estar com o outro, na busca de tornar visíveis as singularidades dos personagens, seus sentimentos e leituras do cotidiano que escapam das representações homogeneizadoras.

É na potência dos encontros agenciados pela câmera do vídeo documentário que buscamos esculpir o espaço criado entre os que filmam e os que são filmados. Espaço que entra em zonas de vizinhança com o cenário criado na filmagem, onde pessoas entram em processos de tornarem-se personagens ao estarem diante da câmera, mobilizando em si movimentos outros e criando outros espaços, tendo no processo de produção da imagem um movimento de invenção de cenários, palcos abertos às multiplicidades e aos imprevistos.

não há espaço vazio
cada espaço

é feito
dos corpos que estão
nele
que o deformam e o formam
é feito
de suas energias
e cargas elétricas
ou afetos.

(GULLAR, 2010, p. 110-111)

Sobre os afetos, cargas elétricas dos encontros, energias das conexões, a câmera aberta do vídeo documentário possibilita a emergência de eventos fora do roteiro, imprevistos que se dão no “entre” filme, câmera, pessoas, casa, personagens e cenário. Eduardo Coutinho (2006, p. 191) fala de “tornar os encontros especiais”, momentos em que a câmera, o diretor e as pessoas-personagens entram em uma “conversa” com possibilidades afetivas, de afetar e ser afetado, afloramentos de singularidades, deformando e formando o espaço entre os encontros dos corpos em relações composicionais.

Na perspectiva de Coutinho, a potência do vídeo documentário está na abertura aos encontros, nas relações que se processam entre o momento da filmagem, nos interstícios entre câmera, personagens e cenários. A busca da câmera está na singularidade criada por sua movimentação, captando o que escapa do previsto e as diferenças que surgem nesses encontros. A câmera aberta cria personagens de si, em processos que disparam devires-personagens, devires-outros.

Cezar Migliorin, em consonância com o pensamento de Eduardo Coutinho, destaca que o interesse pela vida e espaço dos outros é questão balizadora na estética das produções contemporâneas do cinema documental no Brasil. Os modos de operar essa aproximação, as relações construídas em cena, têm como foco a arte do humano. Para

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

o pesquisador a linguagem documental atenta-se aos “modos de estar no mundo e de inventar mundos e, ao mesmo tempo, compartilhar invenções” (MIGLIORIN, 2010, p. 10). Neste sentido, o documentário busca o singular dos personagens, incita fabulações acerca do modo com sentem, pensam e vivem suas realidades, criando novos mundos e maneiras de neles estar.

Deleuze e Guattari (1995) falam de devir enquanto transmissão mútua de atributos e traços, misturas que criam espaços de inseparabilidade, conexões-encontros de heterogeneidades num processo de mútua desterritorialização, desestabilizando os contornos pré-definidos, tornando-se outros, outras formas de viver e de sentir. Ser outro em si, produzindo misturas mobilizadas em direção a transformar-se em outros. Assim, o vídeo documentário abre espaços para o devir, produzido na primazia potente dos encontros, das conversas agenciadas pela câmera, invenções que esculpem o espaço, levando este a entrar em devir-cenário na produção do vídeo.

As conexões que estabelecemos entre Massey, Gullar, Coutinho, Deleuze e Guattari, conversam produzindo desejos e misturas, agenciando em nós um devir-documentarista, afetado pela produção de imagens, esculpindo espaços cenários, aberto às multiplicidades das interrelações em processo inacabado e difuso. Neste sentido, (re) vivenciamos o vídeo “Tem Gente no Parque”⁵, mobilizados a pensar e ativar marcas ainda pulsantes do seu processo de criação.

O vídeo documentário “Tem Gente no Parque” surgiu do encontro com algumas famílias camponesas que vivem na área proposta para ampliação do Parque Nacional da Serra da Canastra em Minas Gerais. Nesses encontros surgiram ótimas histórias para contar, com a presença de personagens singulares, belas paisagens, situação de conflito

⁵ Vídeo documentário que trata do conflito de ampliação do Parque Nacional da Serra da Canastra – MG, dirigido por um dos autores deste texto, Cristiano Barbosa.

latente, disputa política acirrada. Afetos intensos em microrrelações e nos fios invisíveis das tramas vividas naquele espaço que insinuava cenários. Outra linguagem se enunciava fortemente pulsada pelas marcas dos encontros que tivemos, produzindo sutilmente imagens criadas neles e por eles.

Essa unidade de conservação, localizada na região centro-oeste do Estado, foi criada em 1972, numa área de 200 mil hectares e que possui na prática apenas um pouco mais de um terço da sua área original. Em 2005, uma proposta de ampliação do parque provocou um acirrado conflito entre a população local e o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Esse órgão ambiental aprovou um novo plano de manejo, que ratifica a necessidade de regulamentação da área original e estabelece uma faixa de dez quilômetros (10 km) com restrições de uso no entorno do parque. A questão que nos mobilizou era se as famílias camponesas inseridas nesse espaço de disputa teriam condições de lá permanecerem. Um dos integrantes da equipe que disparou a produção documental teve, no início de 2007, um intenso convívio com os camponeses durante 42 dias convivendo com a realidade cotidiana de 12 famílias, em encontros diários, em diferentes cenários que dispararam o desejo de produção do vídeo. Por muitas vezes esse integrante relatou lamentar-se pelo fato de não ter em mãos uma câmera para captar imagens nesses encontros. Em muitas conversas que teve com essas pessoas brotavam histórias, marcas, sentimentos, que despertavam o desejo de filmar.

A efetiva proposta de filmar ressurgiu no inverno de 2008, um ano e meio depois de ter vivenciado esses encontros com as famílias na Serra da Canastra. As marcas dos encontros vividos em pastos, entre gado e gentes, beiras de rio, cozinhas de fazenda, entre outros, se atualizaram em uma mesa de boteco com um casal de amigos que

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

trabalhavam com imagem. Espaços que não existem vazios, mas se fazem no “entre”, nas palavras do poeta “não há espaço vazio cada espaço é feito dos corpos que estão nele que o deformam e o formam [...] afetos” (GULLAR, 2010, p. 90). Espaço que se faz nas interrelações, como afirma Massey (2009), multiplicidades que se transmutam nos encontros. Esses mobilizam devires segundo Deleuze e Guattari (1996), misturas que disparam necessidades de imagens que fazem do cinema não ficcional, uma ficção potente de criações coletivas em espaços de conversas e encontros, como proposto por Coutinho (2006).

A amiga, Nara Sbreabow, jornalista, que havia se formado recentemente num curso técnico de vídeo e cinema, e seu namorado, Roberto Chacur, um dos melhores fotógrafos da cidade mineira de Uberlândia, estavam ávidos por ideias e por experimentações. O encontro etílico agenciou o encontro de produção do vídeo, a semente outrora germinada no espaço da Serra da Canastra ganhou, no espaço do boteco, entre uma cerveja e outra, adubo para proliferar. Depois de muito falarmos sobre o que estavam produzindo, como pensavam a criação de vídeos, em especial de documentários, falamos das sensações e dos desejos em relação a Serra da Canastra e dos camponeses-personagens que lá se encontravam. Nesse processo de criação de imagens começamos uma produção coletiva. Eles ficaram entusiasmados com as possibilidades estéticas do espaço em possíveis cenários que ali se (re)criavam, o desejo de produção tornava-se mais potente dado o encontro de múltiplas singularidades. O vídeo começara antes mesmo da câmera ser aberta.

O nome “Tem Gente no Parque” surgiu da intenção de dizer que, para além das belezas naturais e da importância ecológica daquele espaço de proteção da natureza, existiam pessoas, subjetividades, que não foram devidamente contempladas na elaboração do plano de manejo, que foi o principal documento que orientou a decisão de

ampliação da unidade de conservação. A motivação de filmar surge então do impulso primeiro de fazer política, assumindo uma postura a favor daqueles que não foram considerados neste processo de tomada de decisão. Como defende Migliorin (2010, p. 12), “o documentário está colado à política”, pois é pensado como operador no real; ou seja, impacta e altera as relações de uma dada realidade, criando novas possibilidades de existir. O fazer político aqui é pensado na dimensão micro ao atuar no sentido de revelar as contradições e incoerência da política de meio ambiente que considera o homem uma ameaça à natureza. Nosso intuito foi criar imagens que contrariam a ideia de que ter gente no parque é um problema. Queríamos que o vídeo documentário apontasse possibilidades outras de viver naquele lugar.

Se temos o espaço como possibilidade dos encontros, percebemos aqui um (des)encontro entre aqueles pesquisadores que elaboraram o estudo científico para justificar o plano de manejo, e aqueles que vivem no espaço pesquisado, pois o ocupam e relacionam-se nele. Desta forma, na perspectiva que tomamos o espaço neste estudo, ancorados nos referidos autores, principalmente Massey e Gullar, o espaço é feito das relações, dos encontros e afetos que se dão neste cenário em construção, sendo um contraponto à retirada das famílias camponesas dos espaços que elas mesmas configuram.

Nossas posições são marcadas por uma perspectiva de uma Geografia que considera as subjetividades e as singularidades como processos que criam espacialidades. Vivenciar feitura de quitandas, ordenhas de vacas, comidas de fogão de lenha, cheiro de café moído na hora, e tomar uma pinga para abrir o apetite, suscitaram a criação de imagens, atualizações de espaços em devir-cenários que nos atravessam e atualizam lembranças, agora voltadas para o futuro da produção fílmica. Imagens que disparam a ideia de fazer um documentário enquanto espaços destas multiplicidades.

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

Nesta perspectiva, o vídeo documentário foi concebido como possibilidade de “cartografar” as sensações que se processariam nos encontros. O foco seria os seres humanos e suas subjetividades. A câmera estaria aberta para os “fios invisíveis” que teceriam o processo de filmagem e para o espaço das sensações disparadas pelo fazer cinema. O que, onde, como e quem filmar, foram escolhas atravessadas por subjetividades que se atualizaram neste processo de criação.

O vídeo que começara na mesa do boteco foi tomando corpo na viagem para a Serra da Canastra. No trajeto de oito horas de duração, entre Uberlândia e São Roque de Minas, fomos destrinchando ideias e possibilidades. Resolvemos captar o máximo de conversas que conseguiríamos em quatro dias de trabalho, apostaríamos nas palavras ditas, no tom de voz como marcas depositárias de intensidades que tornariam visíveis sensações, afetos e singularidades. Selecionamos uma das famílias entre as 12 que haviam sido acompanhadas anteriormente, mas estaríamos abertos para registrar outros espaços e agenciar possíveis devires-cenários. Inspirados pelo pensamento de Eduardo Coutinho (2006) estávamos atrás de boas conversas, dos afetos que anunciavam personagens, daquilo que dispara diferenças, dos imprevistos que poderiam aflorar nestes encontros. A proposta foi registrar no primeiro momento uma conversa mais longa, com a câmera parada, estimulando fabulações de personagem acerca de ser vizinho de um parque ecológico, em seguida, captaríamos afazeres cotidianos, como pano de fundo, onde estes sentimentos e singularidades se configurariam construindo espaços em devires-cenários que pudessem revelar escapes da rotina. As angulações e movimentos da câmera teriam como foco esses encontros e os fios invisíveis produzidos por eles.

De todos os encontros o que mais ressoou na equipe e nos arrebatou, foi com o carreiro de boi “Vardinho”. O integrante da equipe que

havia estado anteriormente junto às famílias já o conhecia, o que muito facilitou nossa interação, dado o afeto e amizade que ambos cultivavam. De todas as famílias anteriormente visitadas, era a que mais adensava os problemas revelados na redefinição dos limites do território do parque, pois tinha um modo tradicional de produção de queijo, principal renda dessas famílias, com mão de obra familiar na produção e as tecnologias rudimentares empregadas exerciam maior pressão sob as áreas de vegetação natural. Além de configurar, de certa forma, uma síntese da disputa territorial, era em função dessa amizade o principal lugar onde poderíamos explorar nossa criatividade, em função da intensidade dos encontros que ali se insinuavam.

Chegamos pela manhã e fomos recebidos com grande entusiasmo. Neste (re)encontro, agora com vistas a filmar, éramos outros; outras formas de viver e de sentir foram suscitadas pela presença da câmera e daquele que a empunhava. O já conhecido integrante da equipe aparecera como um devir-diretor e Vardinho anunciava-se como devir-personagem. A fazenda outrora vista como espaço de vida e trabalho, transmutava-se em espaço cenário. Assim, a câmera se colocou como elemento configurador do espaço, como parte das negociações ali existentes, trocas mútuas entre Vardinho, câmera, filmadores, em que fomos afetados e nos transformávamos um pouco em Vardinho e ele um pouco em câmera, buscando personagens em devir no vídeo documentário.

Além dele, estavam na propriedade a mulher e as duas crianças, um menino de seis anos, João, e uma menina de oito anos, Silvana. Maria, a esposa, apareceu na janela e nos convidou para entrar. Depois de uma longa conversa na qual relatamos os objetivos do vídeo, o que desejávamos fazer, e eles curiosos em saber o porquê daquilo, o que tinham que nos interessava, começamos a gravar na cozinha da casa, transformando-a em espaço-cozinha-cenário.

Sentados à mesa, perto do fogão de lenha, naquele ambiente, tomados pelo cheiro do feijão a cozinhar na panela de ferro, começamos a captação das conversas que desejávamos e que eles nos foram fazendo desejar. O cheiro do feijão nos sensibilizava a captar mais as singularidades que emergiam do que a objetivar a questão política que a priori mobilizava o vídeo. Fomos deslocados pelos encontros com os cheiros, a cozinha, a mulher, as crianças e Vardinho. A condução da conversa e o posicionamento da câmera foram contaminados pela atmosfera rural ali presente. O que acontecia nesses encontros não havia sido planejado, nem roteirizado. A família no seu devir-personagem foi nos conduzindo a criar imagens impensadas, entramos no movimento de deriva, guiados pelos imprevistos do espaço cenário que ali se constituía.

A mulher e as duas crianças, inesperadamente, estavam todo tempo presentes atuando e nos levando a filmá-los, convidados pela câmera. No primeiro momento, as crianças ficaram acanhadas, mas aos poucos foram perdendo a timidez e começaram a interagir com a equipe e a agenciar imagens. Elas não ficaram como coadjuvantes passivos, ao contrário, estavam conectadas ao processo e seus movimentos ativamente desviavam os focos do cinegrafista. Para eles, o encontro com as câmeras, algo impensado de ocorrer daquela forma e naquelas condições, desviou a rotina da casa, novas formas de se relacionar com aquele espaço cotidiano se abriram.

Assim, o espaço foi invadido inesperadamente e se configurava em cenário, presenças reivindicando um personagem, mobilizando as cenas. Agenciou-se, nesse processo, uma negociação, uma tensão que nos levou a considerar novas possibilidades de esculpir o espaço em devir-cenário. A presença da câmera foi mobilizando tarefas impensadas para aquela hora do dia. O processo de produção do vídeo mexeu no cotidiano da família, uma lida muito marcada por

uma rotina rígida, que foi desestabilizada. Os afazeres domésticos, a lida costumeira, seriam captados pela lente da câmera. Diante da câmera aberta, se dispuseram a fazer coisas que julgaram que não poderiam deixar de ser filmadas. Começaram a dirigir o filme também, pois foram criando cenas imprevistas, num devir-diretor-roteirista da família, espaços em misturas e movimentos.

Maria se dispôs a fazer pão-de-queijo e broa, apesar da “trabalheira”, segundo ela, e fez questão de mostrar em detalhe o forno de assar as quitandas e a feitura do queijo, a fonte principal de renda da família. Contou que em dias de festas religiosas cada família produz um tipo de quitanda para ser partilhada e descreveu emocionada como aprendeu, desde pequena, a cozinhar com a mãe e ajudá-la nos afazeres domésticos, bem como a ordenhar vacas com pai. Memórias que foram se atualizando com a presença da câmera. Ela foi criando e agenciando imagens, se conectando a nós num devir-diretora. Do forno não saíam apenas quitandas, mas imagens (Figura 1).

Vardinho, por sua vez, estava ansioso para buscar os bois no pasto. Antes de partir, fez uma oração pedindo proteção para os Santos Reis e agradeceu pela sua saúde, família e trabalho, uma cena forte que sensibilizou toda a equipe. Montado no burro, sobre uma cela muito bem cuidada e cheia de adornos, ressaltou a sua destreza em domar animais de montaria e falou orgulhoso da sua fama entre os camponeses. Depoimentos que surgiram de forma espontânea e que nos levava a captar imagens impensadas, inserindo a equipe em processo de criação que entrava em deriva. A cada relato nos encantávamos com as falas e com as possibilidades de transformar as emoções em imagens.

Vardinho voltou do pasto trazendo os seus sete bois, os “xodós” da fazenda, todos nascidos e criados na propriedade, mais um motivo de orgulho destacado por ele. Toda a lógica da relação espaço-tempo na

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo



Figura 1 - Maria no forno assando imagens – Serra da Canastra
Fonte: Roberto Chacur – abril/2008

rotina da fazenda orbita na feitura do queijo e do uso do carro de boi. Esse veículo é uma ferramenta de trabalho utilizada em várias tarefas necessárias à manutenção da propriedade. Mas para além do uso prático, há uma forte dimensão subjetiva envolvida. Amansar bois e tangê-los com maestria é marca da família de Vardinho. O seu orgulho maior, o carro de boi, tinha que ser filmado. A câmera foi deslizando pelo espaço cenário que ali se construía. Filmamos todo o procedimento, da chegada dos animais à montagem do carro, especulando os nomes e funções das peças, como também o processo de adestramento dos animais. No curral, com Vardinho e os bois, a equipe se movimentou incessantemente, muito próximo deles (Figura 2). A câmera não conseguia mais ficar parada. Estávamos ávidos por ângulos e imagens que nasciam na câmera, como uma co-produção em que nos fazia pensar a roça, ser a roça e que fazia Vardinho agenciar a produção

Geograficidade | v.2, Número Especial, Primavera 2012
ISSN 2238-0205

fílmica nos apresentando o melhor do seu carro de boi, o que o fazia diferente dos outros. Singularidades que brotavam nas imagens.

Na composição destes espaços estávamos em processo contínuo de feitura, cada elemento modificava a cena anterior e compunha novas espacialidades, espaços sempre abertos, em movimento sem fim na construção de futuros cenários (MASSEY, 2009). Fomos conversando e entramos em estado de encantamento com as imagens e possibilidades estéticas que iam surgindo. O curral, a casa, o quintal, o pasto, antes espaços de vida e trabalho, transmutavam-se em espaço cenário.

Em relação às possibilidades estéticas buscamos alternar planos fechados e planos abertos. Nos planos fechados destacamos os detalhes operacionais da vida com os bois, da feitura dos queijos e quitandas, das expressões que surgiam nos personagens em devir a medida que sensações se atualizavam em frente a câmera. Criamos

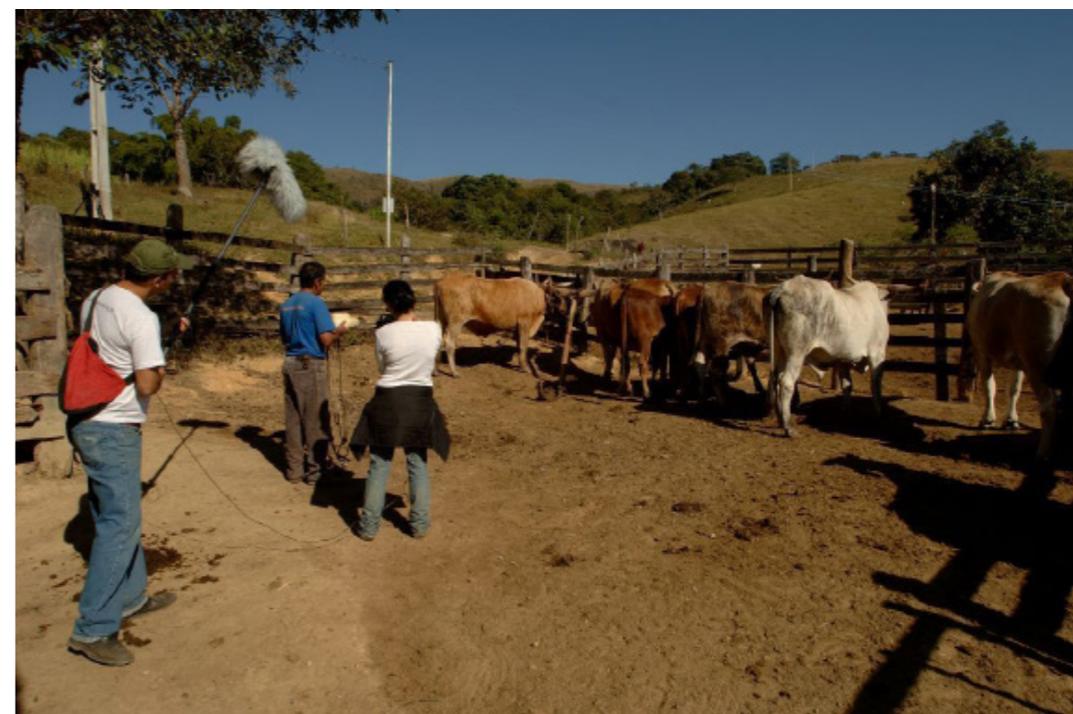


Figura 2 - Equipe, Vardinho e bois no curral-cenário
Fonte: Roberto Chacur – abril/2008

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

imagens com o ocre da terra, do fogão de barro queimado nas bordas, ressaltada na Figura 1, tecnologia desenvolvida e construída por eles que dirigiam a lente para buscar imagens dos afetos construídos nesses encontros. Nos planos abertos, ressaltamos as distinções entre o espaço de produção dessa família e os espaços naturais, evidenciando as tensões dessa tênue transição quando colocamos, na maior parte das imagens, os aspectos humanos em primeiro plano e os espaços tidos como naturais em segundo plano, propiciando um contraste pelas cores da imagem, criando quadros de texturas que vão da cor da terra, passando pelo verde das pastagens e tendo como fundo o azul celeste. Na Figura 2, podemos ver a angulação da câmera evidenciando a cerca do curral em configuração perpendicular, entrando em composição com as serras ao fundo em uma continuidade de colorações e texturas que formam uma costura imagética no devir-cenário do espaço fílmico.

Outro acontecimento marcante neste processo de criação foi quando Vardinho e a mulher, com a nossa ajuda, resolveram carregar o carro de boi com pedras que estavam espalhadas no pasto, para que o veículo “cantasse”. As juntas de madeira das rodas só emitem som se tiverem uma carga pesada sendo transportada. O ruído estridente deste atrito, para eles é música e nos soou como trilha. Para nós, filmadores, o espaço se configurava em cenário e já possuía os elementos que precisávamos, mas para eles, filmados, faltava algo muito importante. Descobrimos que o som emitido pelo carro é fator de singularidade importantíssimo para quem o fez e o conduz. Muitos reconhecem o carro de boi do outro pelo canto. Isto inclusive interfere no preço do veículo. Som mais bonito, carro mais caro.

Para que o carro cantasse mais alto e mais bonito, Vardinho resolveu subir um pequeno morro, bem íngreme, que exigia muito dos bois, oportunidade também de mostrar sua competência como criador de animais, como ele mesmo disse “é hora deles mostrarem serviço”.

Assim, a imagem buscava o ângulo que mostra essa continuidade, focalizando, em plano aberto, a linha transversal do morro em que o carro subia, trazendo para a fotografia do filme a sensação intensa que aquele momento disparava em nós. (Figura 3). Por cerca de uma hora perseguimos o carro pelo pasto, buscando vários ângulos e planos, os deslocamentos do veículo e a performance dos atores agenciavam essa movimentação. Vardinho e Maria entoavam cantos de trabalho, uma espécie de aboio, canto típico de vaqueiros, e gesticulavam em demasia, como que orquestrando os animais. O pasto transmutava-se em cenário, devires múltiplos disparados pelo filmar. A bela cena criada pelo momento do carro subindo a ladeira com a escarpa da Serra da Canastra ao fundo, sensibilizou toda a equipe, forjando um adensamento das imagens, uma espécie de síntese das contradições que desejávamos destacar (Figura 3).



Figura 3 - Carro de boi no devir cenário do pasto
Fonte: Roberto Chacur – abril/2008

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

A fala comovida do fotógrafo anunciou a inevitável mistura que aqueles acontecimentos dispararam no processo de captação das imagens. Ao estar no pasto, registrando o carro de boi, ele com a câmera em punho disse: “muito obrigado! Hoje pude reencontrar a fotografia.” O fotógrafo até então absorvido com trabalhos publicitários, fotografando modelos e produtos, foi afetado por este encontro, criando desvios e ativando desejos com a fotografia que o mobilizaram no início da carreira. A beleza das imagens que emergiam nos fazia desejosos de conexões, de máquinas, de câmera. A intensidade do encontro disparou nas imagens-mercadorias, imagens-vida. Vida pensada como aquilo que prolifera em si mesma, sempre entrando em derivas com a repetição de atividades rotineiras nas vidas ali presentes, mas que faziam de outros modos, diferenças agenciadas pela câmera e pelo processo de produção do vídeo.

No oceano de possibilidades agenciadas pelo vídeo documentário nos vimos como navegantes que entravam em deriva na interação entre as rotinas rígidas de trabalho dos camponeses e nossos processos de filmar. Para falar em deriva nos encontramos com o texto de Gilles Deleuze (2006)⁶. Nesse manuscrito, Deleuze recorre à geografia e a imaginação para discorrer sobre as ilhas desertas, dizendo de dois tipos de ilhas: as continentais e as oceânicas. As primeiras são ilhas que se formam por acidentes, pois se separam do continente, se desprendem, se desarticulam em função de processos erosivos, são derivadas do continente. Já as segundas, são ilhas que se originam no próprio oceano podendo ser formadas por corais ou por erupções vulcânicas, podem surgir de forma lenta, ou desaparecer antes de se fixar em algo. Essas ilhas só surgem e só existem por causa de uma

⁶ Texto escrito na década de 1950, intitulado “Causas e razões das ilhas desertas” de Gilles Deleuze publicado no Brasil em um compêndio de textos e entrevistas chamado “A Ilha Deserta e outros escritos”, edição preparada por David Lapoujade e organizada por Luiz B. L. Orlandi em 2006.

oposição de materiais intensa entre água e terra. Assim, podemos pensar tanto que o oceano está sobre a terra como que a terra está sob o oceano, uma relação de necessária composição de opostos para que se formem as ilhas.

Nesse processo de formação, a equipe de produção do vídeo e as famílias camponesas ali presentes traziam oposições intensas de materiais tecnológicos tais como as máquinas fílmicas e fotográficas, microfones, equipamentos de edição por nossa parte, e toda tecnologia campestre como o carro de boi, as estratégias culinárias, as formas de fazer o queijo e as quitandas. Oposições necessárias à criação de ilhas em que nos afetávamos e nos aproximávamos.

O homem se aventura no mar e pode se deparar com ilhas desertas, podendo habitá-las. O homem se separa do continente, coloca-se distante, sozinho e perdido. Dessa forma, é preciso empreender uma prática quando se está separado, mas a própria separação é condição para se recriar; assim, criação e separação estão juntas no processo de habitação das ilhas, no caso em questão, de habitação de desertos isolados. Precisávamos abrir mão do nosso projeto de edição inicial, de imagens-mercado - políticas que tangenciavam nossa iniciativa de filmar para entrarmos em mistura e em deriva com as práticas singulares da família de Vardinho. Assim também, essa família precisou se abrir e se disponibilizar ao que a câmera poderia agenciar junto a eles, deslocando seu cotidiano.

Gilles Deleuze (2006) apresenta o personagem do naufrago como aquele que precisa estar à deriva para encontrar a ilha deserta e, dessa forma, o movimento do homem em direção a ilha retoma o movimento da formação, da criação da própria ilha. O homem que habita a ilha deserta precisa realmente recriar o próprio movimento de formação inicial dessa, caso contrário, ele entrará na ilha, mas não a habitará. Ele fará dela um simples prolongamento do continente, ou um novo

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

lugar para o mesmo homem continental. Fomos, enquanto equipe de produção e enquanto família camponesa, entrando em deriva, o que necessariamente implica em perdas continentais, mortes parciais do que estava sedimentado e habitado para entrarmos em deriva. Separados de nossos afazeres comuns, atuávamos junto às tensões oceânicas empreendendo uma prática de recriação a partir dos encontros entre tecnologias diversas e entre práticas de matérias opostas. Entrávamos em deriva para possibilitar a proliferação da vida, dos encontros, dos espaços e do vídeo.

O naufrago ao aportar-se na ilha, revela que não é apenas a ilha que se separou do continente, mas é o homem, ao estar na ilha, que se separou do mundo. Coloca que não é apenas a ilha que se cria do fundo através do mar, mas o homem também recria o mundo partindo da ilha e sobre as águas, podendo criar uma ilha original, mesmo estando em uma ilha derivada e vice-versa. O processo de produção do vídeo documental junto à família de Vardinho criava ilhas diversas fazendo os campos políticos e singulares entrarem em relação de captura mútua. Inventava-se no vídeo e nos encontros novas formas de se fazer o vídeo, de colocar o carro de boi a cantar, de fotografar, de comer quitandas.

Entretanto, Deleuze nos alerta que a ilha pode ser ocupada por homens que trazem o continente consigo e a invadem, fazendo-a entrar em desacordo com o estado de deserta. Esse tipo de ocupação povoa a ilha fazendo dela uma extensão do continente, mas não habita a ilha deserta. Dessa forma, mesmo os homens dispostos a estar na ilha, precisam estar dispostos a serem idênticos ao movimento que os coloca na ilha para entrar em arranjo, em composição com o impulso que produziu a ilha; caso contrário, estarão sempre de fora e não habitarão a ilha deserta. Para se habitar a ilha deserta é necessário que o homem entre em deriva, preparado para recriar o mundo. É necessário se perder do continente, entrar em processo de devir.

Assim, os técnicos vinculados ao IBAMA, visitam essas famílias para verificar dimensões físicas da área de proteção do parque, tais como: solo e vegetação. Levam consigo parâmetros pré-definidos pelo Plano de Manejo do Parque e não entram em conexões com as singularidades dos modos de vida das famílias camponesas ali presentes. Entram nas ilhas desertas, mas não conseguem habitá-las, pois não estão em deriva, não deixaram o continente.

Diante do exposto, Deleuze finaliza seu texto afirmando que a criação e o começo não se efetivam da ilha deserta, mas sim a recriação e o re-começo, pois a criação e o começo vêm do mundo, do continente. A partir da ilha deserta tudo recomeça, ela é o mínimo necessário para reinventar o mundo, o material que sobrevive do próprio mundo e deve ser o bastante, nem mais nem menos, para se produzir novamente esse mundo. Nosso mundo foi recriado à medida que encontramos nas nossas tecnologias possibilidades de criar outras imagens diferentes das pré-definidas. Deixamo-nos ser levados por correntes marítimas e atuamos na reinvenção de um mundo que e se transformava em outros, afetando e sendo afetados, entrando em devir.

Assim, os personagens conduziram os olhares da lente-câmera para cenários impensados até então. Aprendemos com este encontro e nos afetamos em um movimento de nos tornarmos roça, pasto e carro de boi. Além disso, vimos a nossa frente, uma família simples da fazenda do interior de Minas Gerais, colocarem-se como diretores de filmagem, buscando as melhores imagens de si. Vivemos um devir-outro em que ficamos mais roça e eles ficaram mais fílmicos.

Encontros que se ativaram e reativaram nesta escrita, potencializados por pensar o espaço no filete d'água da poesia de Ferreira Gullar, espaço composto por encontros afetivos que o deformam e o formam, com imprevistos possibilitando abismos. Além disto, pensar o espaço com

O espaço em devir do vídeo documentário
Cristiano Barbosa e Juliana Soares Bom-Tempo

Massey (2009), configurado no “inter” das relações, espaço formado por pessoas, espaço do imprevisto das multiplicidades, espaço aberto e inacabado, difuso e em processo. Encontros que provocam misturas, desterritorializações de espaços rotineiros, agenciando devires, deviroça, devir-personagem, devir-diretor, potências dos encontros e das conversas que buscam o especial do outro, possibilitando o espaço em devir-cenário no vídeo documentário, cujo agenciador é a câmera, a política das imagens e da vida nelas implicadas. ☉

REFERÊNCIAS

COUINHO, Eduardo. Na altura do olho. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (org.). **História falada**: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESCSP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, pp. 191-195.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros escritos**. (Edição preparada por David Lapoujade, organização e tradução Luiz B. L. Orlandi) São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. (Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa). Vol. I. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. (Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio do real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, pp. 9-25.

Submetido em Fevereiro de 2012.

Revisado em Maio de 2012.

Aceito em Agosto de 2012