



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

ALVARO BONADIMAN AGUIAR

**FENOMENOLOGIA E DOCUMENTÁRIO: O PERCURSO POÉTICO E
AUDIOVISUAL PRESENTE NA REALIZAÇÃO DE ASCESE**

Pelotas/RS

2018

ALVARO BONADIMAN AGUIAR

**FENOMENOLOGIA E DOCUMENTÁRIO: O PERCURSO POÉTICO E
AUDIOVISUAL PRESENTE NA REALIZAÇÃO DE ASCESE**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2018

RESUMO

Esta pesquisa tem como proposta apresentar o percurso poético de realização do documentário *Ascese* em sua acepção fenomenológica. De forma que opta-se por um caminho teórico-metodológico que dê conta de pensar o relato da experiência e a própria construção do documentário ao longo de seu desenvolvimento, tendo em vista tratar-se de um documentário feito apenas pelo diretor. Este caminho é definido pela expressão de uma poética e de uma compreensão do realizador enquanto presença diante do que vê. De forma prática a pesquisa tem como proposta a descrição do percurso poético que levou à realização do filme.

Palavras-chave: Santo Daime, fenomenologia, documentário, poética

ABSTRACT

This article is about the film *Acese*, it is an observation of its process considering the phenomenological sense during the production of the film. The methodology is an interlacement of the report of the film production experience and the post-production development, knowing that the film was made by only one person, in this case same person who wrote this article. The poetic expression and the understanding of this text follows the thinking of the presence of the director in the moment and what he sees. Practily the research proposes a reflective observation of the poetic journey wich led to the final product.

Keywords: Santo Daime, phenomenology, documentar, poetic

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Imagem da tabela de decupagem do material bruto p.16
- Figura 2** - Imagem externa da Igreja da Comunidade Céu de São Miguel p.19
- Figura 3** - O realizador, de forma não intencional, em câmara com os atores sociais p.21
- Figura 4** - Ângulo de visão do lado feminino durante o trabalho espiritual p.23
- Figura 5** - Plano de Detalhe da Autorização de Funcionamento p.25
- Figura 6** - Caleidoscópio feito através de um cristal verde p.27

SUMÁRIO

Introdução	p.6
1. As memórias do percurso acadêmico de Ascese	p.10
2. A experiência da auto-observação	p. 14
3. O processo da montagem	p. 24
Conclusão	p. 28

Introdução

Esta pesquisa descreve e observa o percurso poético ao longo da realização do documentário de curta-metragem *Ascese* (2017). O filme constitui meu trabalho de conclusão no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas. Trata-se de um filme feito de um modo bastante individual, apenas com minha realização como diretor. No ensejo de refletir a partir do distanciamento, apresento esta proposta de estudos.

O documentário versa sobre a vida de uma comunidade de moradores que seguem a doutrina do Santo Daime. A comunidade Céu de São Miguel está localizada no morro Ferrabraz, na divisa entre as cidades de Dois Irmãos e Sapiranga, no interior do Rio Grande do Sul. Minha presença neste projeto não ocorre apenas como documentarista, mas também como alguém que já pertencia à comunidade e chegou até ela por conta de uma relação familiar. Este fato, junto à própria compreensão do processo, fez com que o projeto tivesse uma transformação ao longo de sua realização: de um documentário dentro de um dispositivo observativo para a evolução da ideia de que o próprio documentarista era parte da observação.

Desta forma houve uma ampliação do caminho que era previsto para o filme no sentido de tornar-se uma observação da comunidade e de minha própria presença dentro da comunidade. Isso foi possível por uma alteridade fabricada pela mediação das imagens: quem estava em tela eram os moradores da comunidade e eu. Muitas vezes, a relação com as imagens era a de valorizar uma *mise-en-scène* da qual fazia parte. A câmera era presente, mas tinha um papel de fazer com que a cena surgisse em sua força de modo a exigir uma alteridade que se completava incluindo minha presença.

Este movimento evoca ao menos duas reflexões que podem ser úteis para o trabalho. A primeira delas relaciona-se com a compreensão de um percurso poético na realização do documentário, no sentido de sua construção fazer parte de minha construção como sujeito e, desta forma, a descrição deste caminho seria uma maneira de explorá-lo em termos de pesquisa. Aliado a isso, tem-se uma reflexão presente sobre o fenomenológico que implica, diretamente, o pensamento de um olho que é espírito e de um corpo que é presença diante do que vê e traduz para as imagens. Em grande parte trazido pelo contato com o pensamento de Maurice

Merleau-Ponty (2013), este paradigma é identificado com o campo da filosofia da arte, mas também presente no cinema através da reflexão de autores como Jacques Aumont (2004). A segunda refere-se ao próprio documentário e a discussão de uma forma de alteridade definida por Marco Antônio Gonçalves (2008) como “outro/outro” presente na prática documental de Jean Rouch. Neste pensamento, o documentarista passa a ser, ele mesmo, um outro e busca na imagem a apresentação de sua relação com os outros, como um encontro de *mise-en-scènes* (COMOLLI, 2008).

Trata-se de um desafio pensar o documentário como parte integrante de um percurso poético no curso de cinema e audiovisual. Como técnica e proposta metodológica recorrente no campo das artes visuais, no contexto dos Cursos de Cinema do Centro de Artes da UFPEL é possível ainda observar poucos trabalhos que tematizam a experiência de tal maneira, considerando que o cinema é uma arte e que determinados trabalhos poderiam ser pensados por esta via. Outro desafio é uma aproximação entre o paradigma teórico-metodológico da fenomenologia e a realização de documentários. Tal como proposto por Ruben Caixeta e César Guimarães, na introdução da edição brasileira de *Ver e poder*, de Jean-Louis Comolli, a distinção entre ficção e documentário pode ser colocada em termos de “inventar uma fenomenologia dedicada a compreender o lugar dos sujeitos - quem filma e quem é filmado - no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam andar juntos” (CAIXETA e GUIMARÃES *apud* COMOLLI, 2008, p. 36).

Como premissa, no sentido das questões expressas acima, o método de realização individual construído relaciona-se com minha poética como realizador cinematográfico. Além disso, este caminho foi sendo construído pelas experiências que antecederam o filme e que estiveram presentes em sua expressão final. Perdendo a inocência, para evocar Comolli (2008), a realização audiovisual, e especialmente a que se alinha com a prática do documentário, jamais terá “imparcialidades” diante do mundo, visto que o realizador interfere no processo desde sua concepção. O método de realização individual posto em prática no filme dialogou diretamente com esses aspectos. Por relacionar passagens que conversam com a vida do diretor, o filme pode também ser entendido como uma “experiência espiritual” para apresentar a percepção sobre determinadas vivências, sensações e criar um “encontro audiovisual” dos observadores do filme com a vida em comunidade na doutrina do Santo Daime.

Em narrativas pessoais contemporâneas, torna-se usual a presença de discursos “alterdirigidos” exemplificados no cenário que Paula Sibilia coloca no livro *Show do Eu: a intimidade como espetáculo* (2016). Nesta forma, também presente nos documentários contemporâneos, há uma fala sobre si que se dirige, em primeiro lugar, a um outro e que resulta em um mecanismo de performance do eu. No entanto, a presente abordagem vê a necessidade de estabelecimento de um diálogo, em primeiro lugar, “intradirigido”, ou seja, que busca inicialmente a expressão de uma interioridade que se desenvolve nas relações que são filmadas.

Para exemplificar algumas obras que trabalham com um discurso intradirigido e que dialogam com a presente proposta, pode pensar-se na diretora Agnès Varda, especialmente em seu documentário *Os Catadores e Eu* (2000). Neste filme, a narrativa é a de um encontro da diretora com os catadores de alimentos do interior da França e seu percurso na construção do filme, à medida que vai se relacionando com os personagens pelo caminho. Por um viés semelhante e mais próximo, o diretor Gustavo Spolidoro, no filme *Errante: um filme de encontros* (2015), durante cinco dias do carnaval de 2011, vai em busca do acaso mediado por encontros dele com pessoas até então desconhecidas que são apresentadas no filme. Sendo realizado de modo individual pelo diretor, o foco é a relação deste com as pessoas tal como acontece. Portanto, essas referências servem de alusão para compreender a relação de uma autoconstrução na realização de documentários.

O relato da pesquisa tem como metodologia o desenvolvimento de uma poética pensada a partir da experiência de realização. Neste caminho há um sentido de valorização do empírico e também do relato da experiência como forma de pensamento. Neste enquadramento, o que se busca, em primeiro lugar, é uma reflexão sobre o que ocorreu em campo, com a prática do filme, tendo em vista que houve uma transformação na configuração da proposta inicial e também um confronto entre o diretor e as imagens em diversos momentos, especialmente na montagem. Assim, a modalidade principal de pesquisa é o relato e o texto será apresentado nesta forma. A relação com os autores, neste desenho, não se encontra concentrada em uma revisão teórica, mas é chamada em momentos de necessidade de diálogo entre as práticas vivenciadas e o pensamento sobre elas.

O roteiro para desenvolvimento do relato pode ser dividido em três momentos distintos. A primeira parte destina-se ao caminho percorrido até o filme buscando nas memórias as questões que permitiram sua realização. Entram nesta parte o que

pode ser visto como componente das escolhas do documentário que antecederam a realização deste, especialmente relacionadas ao percurso acadêmico. Esta parte encerra-se no momento de pré-produção do filme ao planejar seu dispositivo inicial.

O segundo momento é a experiência de realização: os fatos que ocorreram durante os momentos de captação, a alteridade criada, os momentos de “sentir-se presente” na comunidade e no filme, à exemplo de uma prática fenomenológica lida através de Merleau-Ponty. Neste momento, há uma relação de estabelecimento de um outro/outro, pensamento desenvolvido por Marco Antônio Gonçalves (2008) por meio da prática documental de Jean Rouch, onde o próprio realizador observa os outros e a si mesmo, focando em uma possível transformação tanto de quem filma como de quem é filmado. Atrelado a isso, o dispositivo de realizá-lo individualmente estabeleceu uma câmera que é minha própria presença.

A última parte destina-se a montagem do filme e o confronto com as imagens que se desenvolve pelas relações mediadas entre os sujeitos do filme. Cada imagem representa um significado ao realizador como consequência de um caminho de transformação ocasionado pelo processo da experiência. Como observa Comolli: “pressionado pelo real que ronda a cena filmada - [o filme] requer igualmente a participação dos sujeitos, tanto aquele que filma, quanto aquele que é filmado” (2008, p.45). Portanto, por conta de ser participante da comunidade e estar inserido no filme quanto realizador do documentário, a montagem apresentou diretamente uma verdade criada pelo viés da experiência cotidiana baseada na relação entre diretor como parte da comunidade.

Neste caminho, as escolhas cinematográficas assumem o risco implicado por uma tentativa de verossimilhança praticada sempre dentro de um dispositivo do documentário. Tal posição vai ao encontro de uma verdade fílmica que busca apresentar a percepção do diretor sobre os outros e sobre si mesmo. Tal pensamento conversa com o fenomenológico implicado na relação corpo/câmera e confronta essas imagens no processo de montagem, pois, como apresenta Comolli, “a *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação” (2008, p.60), por isso o filme cria um encontro de *misè-en-scenes* que ganha forma na própria montagem, criando novos significados inseridos na representação de cada cena, sendo estas, percebidas com uma força interior que surge pela relação “intradirigida” com a poética estabelecida pelo percurso da experiência.

1. As memórias do percurso acadêmico de Ascese

Nesta parte é relatado um percurso de aprendizados e escolhas que levaram até a realização do documentário *Ascese*. Nele está implicado os antecedentes e o início do período acadêmico na UFPEL e sua conexão com diversas vivências até que a realização do documentário tenha sido possível. O percurso dialoga diretamente com as minhas vivências e caminhos para chegar a este momento de pesquisa e também a realização de um filme tal qual foi desenvolvido.

O caminho percorrido para o desenvolvimento do documentário pode ter seu início percebido através de meu primeiro contato com a comunidade, anterior ao ingresso no curso de Cinema e Audiovisual. O conhecimento do Santo Daime, em particular, representou a compreensão de um futuro agora existente, porém, jamais imaginado naquele tempo. Minha mãe trabalha em uma empresa que presta assistência técnica agrícola aos moradores das zonas rurais chamada Emater. Em um desses momentos de trabalho, em Sapiranga/RS, acompanhei-a em uma abertura de fonte na Comunidade Céu de São Miguel, porém não tinha ideia do que se tratava este grupo. O conhecimento prévio era oriundo do repertório audiovisual disponível na televisão sobre o tema, apresentando a doutrina dentro de um dispositivo de “curiosidade”.

Neste momento, conheci Paulo Haag e Cássio Mauss dos Santos, que já eram conhecidos de minha mãe e viriam a se tornar atores sociais de *Ascese*. Ao caminho, Paulo acompanhou-nos e lembro de vê-lo comentar sobre os provérbios do Rei Salomão e pude perceber uma conexão com a fé e a espiritualidade que circundava o convívio daquelas pessoas. Chegando no local, antes de adentrarmos a mata, foi feita uma oração para solicitar a entrada. Após, os trabalhos foram divididos e cada um começou a realizar suas funções. Pelo trabalho desenvolvido por minha mãe, em alguns momentos, pude acompanhar o serviço de campo e conhecer diversas pessoas que nutriam uma relação com o meio-ambiente. Nesse momento da fogueira, pude perceber um respeito e zelo por aquele local. Estar presente nas matas significava, pelo testemunho de vivência daquelas pessoas, um exercício de entendimento social e representação de quem eu era perante ao mundo. Nesta forma de ver, está explícito, dentro das matas, que todos são iguais, desde os seres mais imperceptíveis às árvores milenares. Há um respeito entre o local e quem se torna participante desse.

Após esta primeira experiência, cabe descrever o início da relação com o audiovisual. Passado poucos dias de meu ingresso no curso da UFPEL, em 2013, meu pai estava com uma enfermidade bastante grave porém encontrava-se no início do tratamento. Pensei em trancar o curso e ficar mais próximo nesse momento, porém, meus familiares não acharam necessário e reafirmaram que deveria continuar, pois havia iniciado um objetivo que era realizar o curso de cinema, no qual tive bastante apoio. Neste período, foram muitos momentos de aprendizado sobre o campo do audiovisual e a posição na qual estava ocupando como estudante e futuro realizador. O ano de 2013 foi fundamental para conhecer e compreender a linguagem cinematográfica e experimentar diversas funções em produtos realizados nas disciplinas, devido a uma busca por novas experiências em funções cinematográficas diversas. Cada realização compunha novos desafios e cada desafio, motivava ainda mais para desenvolver outras obras.

Além do empírico, entra também como lembrança um conhecimento sobre o próprio campo do cinema em sua especificidade histórica. Antes de tomar contato com este universo, alguns filmes notáveis da história do cinema tinham chamado a atenção pela expressividade estética. É o caso de *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, realizado em 1976. Ao lembrar dessa experiência, consigo perceber para onde minha atenção foi direcionada. Com os estudos de linguagem, pude perceber como a relação entre narrativa e montagem podem criar uma linguagem única desenvolvida pelas escolhas do diretor. Essa expressividade pode ser localizada em uma história e reverbera no trabalho de outros diretores, assim como traz uma carga de experiência do próprio campo do cinema. O caso de *Taxi Driver* é emblemático em sua relação com Sergei Eisenstein (1990) por conta da “montagem atonal” baseada numa expressão própria da relação do diretor com o tempo das cenas desenvolvidas no filme. Em uma das cenas marcantes, Travis, personagem de *Robert De Niro*, na frente do espelho, desenvolve o monólogo conhecido pela fala *You talking to me*. Tal cena, posteriormente, veio a ser reproduzida no primeiro exercício da disciplina de Introdução à Linguagem Audiovisual, onde teríamos como avaliação a realização de uma releitura. O grupo que estava fazendo parte escolheu para realizar essa mesma cena que havia chamado a atenção no passado.

Outro exemplo, é uma experiência de atração pelo audiovisual através da prática de esportes, como lembrança anterior à graduação mas que foi

ressignificada com o conhecimento do campo. Como praticante de parkour¹, tinha interesse em estudar os movimentos que eram realizados. O registro audiovisual era imprescindível para essa análise. Em um dos cursos durante a graduação, ministrados pelo cineasta Gustavo Spolidoro, tomei conhecimento da prática da cronofotografia com o Étienne Jules-Marey, fisiologista francês que experimentava formas de estudar o movimento nas imagens. Como pontua Philippe-Alain Michaud, no livro *Filme: por uma teoria expandida do cinema* (2014), “Marey considerou o movimento em sua textura distinta, que permaneceria inacessível à captação fotográfica, e procurou não mais reproduzi-lo, porém reconstitui-lo, desligando-o de seu invólucro sensível” (2014, p. 73). Mais adiante nesta obra, Michaud recorda o texto escrito por Marey em 1894 onde pontua que “as imagens criadas por ele dirigem-se mais ao espírito que aos sentidos” (2014, p.81). Refleti através do conhecimento adquirido neste curso que, intrinsecamente, possui uma aproximação à intenção de compreender os movimentos e registrá-los em imagem. Com essa teoria, o curso foi bastante importante para a realização de *Ascese*, pois abordava os conceitos utilizados pelo próprio palestrante sobre os seus relatos com a realização de um “cinema de uma pessoa só”. No curso, foi apresentada a base teórica utilizada nas suas produções e o projeto desenvolvido no mestrado do diretor, no qual teve como objeto o filme *Errante* juntamente com a elaboração do trabalho teórico refletindo sobre alguns conceitos dessa produção.

Durante o andamento do curso de cinema e audiovisual, após já ter realizado três semestres, tive que trancar a formação, pois a situação da saúde de meu pai havia piorado. Conversamos e lembro que minha presença, neste momento, ao lado da família seria muito importante. Chegando em Sapiroanga, cidade que antes de entrar no curso era chamada de “minha”, este ambiente tornava-se um novo local onde um outro “eu” se relacionava com o ambiente. Lembro de perceber que as mudanças não ocorreram na estrutura da cidade ou nas pessoas que conhecia, mas na relação que tinha com o mundo. Ao sair de casa, pela primeira vez, tive a experiência de um certo “desterro” ao voltar e uma sensação, ainda nova, de um não pertencimento a nenhum lugar: uma experiência de nomadismo que ocorria por forças de circunstâncias entre Pelotas e a cidade onde minha família morava.

¹ Parkour é originalmente uma modalidade de atividade física onde o foco é a prática do deslocamento no espaço e como o corpo pode interagir com “obstáculos” e aparatos urbanos como muros, prédios, desníveis, estruturas metálicas ao propor um percurso sobre estas estruturas.

Nesse tempo, além de ter passado por grandes mudanças, a vida estava mudando repentinamente com as oscilações de saúde do meu pai. Eram momentos de fé e busca pela cura. Além de contribuir na ajuda familiar e no que precisasse de apoio, busquei um emprego na cidade e consegui um trabalho realizando fotografias de produtos como calçados, bolsas e acessórios. Com os recursos desse emprego, pesquisei quais equipamentos de audiovisual poderiam ser comprados para que me tornasse minimamente independente na realização audiovisual, visto que antes não possuía câmera própria.

Os dias foram passando e meu pai teve melhoras. Porém, eram seguidas de grande decaídas. Após o desengano dos médicos, com os tratamentos regulares e científicos, em um impulso de fé que era partilhado com ele, fomos atrás de buscas alternativas. Em um certo momento, minha mãe comentou sobre o Santo Daime e comecei a pesquisar sobre algumas curas que os rituais da doutrina haviam realizado. Demorou um tempo para irmos e quando conseguimos nos programar, fomos os três em um domingo. Chegamos na Igreja e fomos muito bem recebidos, minha mãe já conhecia algumas pessoas, porém não tinha a intimidade que desenvolvemos com o tempo.

Na sequência, meu pai teve uma piora na saúde e não conseguiu mais participar dos trabalhos do Santo Daime, mas comentava para continuarmos a frequentar. Quando chegava em casa, lembro de vê-lo pedir um abraço para sentir a minha energia. Nesta busca, pude compreender que sua cura já havia acontecido e isso permitiu compreender sua passagem, em um sentido espiritual, no dia 22 de fevereiro de 2015.

Fomos morar no município de São Lourenço do Sul, cerca de 60 quilômetros de Pelotas. No retorno ao curso de cinema, percebi uma nova visão sobre a percepção sobre a graduação, pois pude continuar os estudos tanto empíricos quanto teóricos e estava, ainda mais, com a intenção de concluí-lo. Todo esse tempo, mantive contato com a doutrina e participava uma vez a cada dois meses de algum trabalho espiritual, pois já havíamos criado uma intimidade com os moradores do Céu de São Miguel. Percebi que a minha relação com os moradores tinha intensificado e conseqüentemente estava adentrando a amizade e ao conhecimento da doutrina. Nessas idas e vindas, estava realizando o filme *Kroskree*, no qual fiz o roteiro, a direção e a montagem. Esta obra foi bastante importante, pois serviu como incentivo e confiança empírica na realização de Ascese. Com o término das

gravações e o direcionamento para a realização do meu trabalho prático de conclusão no curso, havia pensado, sem grandes ambições, a fazer algum filme sobre o Santo Daime, mas ainda não tinha certeza por ser algo muito pessoal. Em uma viagem a comunidade, após um trabalho espiritual, conversei com o Padrinho Alancardino Vallejos, no qual me indagou se eu não teria interesse em realizar um filme sobre a história do Santo Daime no Rio Grande do Sul. Lembrei do que havia pensado e com essa indagação, tive a confirmação para realizar um filme.

Dei início a pré-produção do filme, no qual, em princípio surgiu o nome *Ao Sul das Matas*, como uma primeira escolha. Comecei a pesquisar sobre o santo daime no Rio Grande do sul conversando com moradores da comunidade e de outras igrejas. Comecei a captar alguns materiais para contribuir na pesquisa e fazer alguns experimentos com a linguagem, pois o filme seria desenvolvido somente com a minha realização. Em vários momentos, pensei que seria muito complicado em um curta-metragem trazer toda a informação desta trajetória, assim, como um semestre seria pouco tempo para coletar material e conseguir definir uma linha de entendimento que pudesse apresentar concretamente os fatos importantes aos daimistas da região sul. Porém todos esses aspectos com o desenvolver do projeto, foram sendo alterados pela presença empírica na realização e na percepção da obra como um todo. O nome *Ao Sul das Matas* tornou-se inadequado no projeto, pois não era simplesmente uma história vista de fora que estava sendo apresentada, mas uma relação interna das pessoas que fazem parte da história do Santo Daime e, neste caso, a minha história estava inserida no filme.

2. A experiência da auto-observação

Neste momento, descrevo os períodos de realização do documentário *Ascese*. Tais passagens foram constituídas partindo de um dispositivo definido da programação de visitas na Comunidade Céu de São Miguel. Essas idas à campo tiveram um propósito inicialmente observacional, onde meu papel inicialmente seria o de registrar sem interferir neste cotidiano.

Com a pré-produção finalizada, as visitas foram realizadas através da disponibilidade do calendário dos trabalhos da Igreja, assim como algum feriado que poderia possibilitar uma imersão maior na vida em comunidade. Antes de dar início ao projeto do filme, minha presença com o grupo era bem breve, dava-se pela

participação no trabalho espiritual e mais algum tempo de convívio curto. Porém, fora dos trabalhos, frequentava a comunidade em função de contribuir com alguma ajuda nos mutirões que são realizados e demais necessidades. Realizar o filme, inseriu-me na comunidade de uma maneira mais intensa, pois convivi diversos dias com os moradores, tanto contribuindo nas tarefas gerais do grupo quanto no convívio com cada pessoa.

Esta relação ocasionou um aprofundamento mais intensificado no registro das vivências, assim como minha relação com essas. De início havia estipulado quatro visitas, nas quais poderia ficar apenas um dia ou permanecer mais tempo. Portanto, não havia controle sobre o que aconteceria nesse tempo, apenas tinha a consciência da realização dos trabalhos espirituais. Em cada uma das visitas, a dinâmica foi a de imergir na experiência de participar e registrar, em um primeiro momento, e, após, ver as imagens na situação de orientação do Trabalho de Conclusão de Curso Prático. Tal procedimento fez com que pudesse perceber a situação dialógica de realização do documentário sob “o risco do real” e da produção de filmes partindo do encontro e da relação com as pessoas. Quando se grava, nesta situação, o que está em cena torna-se quase um mistério que se revela no encontro com as próprias imagens. Dentro disso, cabe lembrar da reflexão de Comolli para quem filmar é confrontar-se e, além disso, é uma consciência de transformação a partir dessa experiência:

Pelo menos no cinema documentário, somos atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto, do improvável, do imponderável, do indiscernível e do inusitado; somos arrastados pelo encontro com o outro e sequer sabemos se vamos sair do outro lado, já que a regra é, no mínimo, não sairmos ilesos ao final deste caminho (2008, p.34).

Sobre a decupagem do material bruto que era gravado, foi realizada uma organização através de uma planilha, ilustrada no exemplo da Figura 1, determinada pelo número do arquivo, o dia, a descrição da cena e, principalmente, a lembrança da experiência e lugar no filme. O encontro prévio com as imagens, antes da montagem, serviu para a produção de uma lembrança em termos de *anamnesis*². Essa memória não foi acionada exatamente por um pressuposto de representação, mas de uma lembrança da costura afetiva que envolvia a experiência de registro.

² Consiste no esforço progressivo pelo qual a consciência individual remonta, da experiência sensível para o mundo das ideias.

Figura 1 - Imagem da tabela de decupagem do material bruto

Arquivo	Dia	O que acontece	Experiência	Seu lugar no filme
MVI_9384		Cantando Hinário/ Relação entre olhares/ Enquadramento final do Cruzeiro na mesa (domingo de Páscoa)	Felicidade/ Conexão, Ascese, Forma Gráfica da Cruz	Metade do filme, mais próximo ao final, saem dois planos um deles pode durar bastante
MVI_9387		Músicos tocando, Clóvis Aparece e o foco está apenas nele	Conexão, Expressividade do Rosto de Clóvis	Metade do filme
MVI_9388		Rosa bailando, foco nela		
MVI_9397		Momento entre trabalhos/ cantando um hinário a cappella	Tranquilidade, sociabilidade entre eles e a valorização do intervalo, o hiato	" Momento de respiro"
MVI_9399		As mulheres cantando o hinário e bailando	Há uma boa composição do plano no "middleground" em relação ao movimento da dança que é homogêneo	Metade do filme
MVI_9401		Rosa "puxando" o hinário	É um bom início de sequência, porque há o começo de um hino. Há uma expressividade feminina com as mulheres e a imagem de Maria ao fundo.	Metade do filme
MVI_9403		Plano aberto, bailado com os homens na frente e as mulheres ao fundo, com foco nas mulheres	Mostra o espaço e mostra as bandeiras que têm uma densidade plástica (fazem o olho afundar)	

Fonte: produzida pelo autor

A revisão do material operou, nesse sentido, como uma espécie de exame de consciência sobre o vivido. Geralmente, em um projeto de documentário, a “decupagem” do material, caracterizada pela revisão das imagens e sons, pertence à montagem. No entanto, em *Ascese*, esse processo ocorreu de forma mais orgânica durante a própria realização. Essa forma permitiu que, entre uma visita e outra, houvesse uma maior sensibilidade para o que estava diante de mim. Não estavam ali exatamente as pessoas, mas também minha presença se revelava nas próprias imagens. Portanto, não se tratava do “arquivo”, mas de algo que era revisto e organizado por mim à medida em que descobria. Dar-se conta dessa noção das imagens como memória ou arquivo, torna-se algo produtivo para a relação com elas, à exemplo da reflexão de Jacques Derrida, sobre o *Mal de Arquivo* (2001),

pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar da falta originária e estrutural da chamada memória (2001, p.22).

Diante disso, é possível pensar que nem toda a imagem constitui exatamente um arquivo. Se as imagens são pensadas a partir do que propõe como força criadora, elas revelam-se como algo “novo” que foi descoberto a partir da relação com o mundo. Muito mais do que um mero registro, a imagem, opera aí, como

potência de uma revelação de algo que nunca foi visto daquela maneira. Essa questão está em relação com a postura de uma “fenomenologia” diante do documentário e das imagens, tal como um pintor que apresenta-se para o mundo. Ao lembrar Merleau-Ponty e seu diálogo com Paul Klee, este último traz o relato de uma situação onde “numa floresta, repetidas vezes, senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... eu estava lá escutando” (KLEE *apud* MERLEAU-PONTY, 2013, p. 282).

A primeira visita foi realizada em apenas em uma diária. O que chamou a atenção foi, inicialmente, a mudança de meu posicionamento nos trabalhos espirituais na situação de documentarista, pois não estava mais ocupando apenas a minha cadeira como participante, mas me deslocava de um lado para outro, no lado masculino da Igreja³, com os equipamentos que dispunha⁴.

Neste momento, por ser o primeiro contato com a captação, busquei algumas referências utilizadas na pré-produção do projeto e, principalmente, situei-me como um “corpo/câmera”, pois o que estava registrando não deixava de fazer parte de minha experiência como membro da comunidade. Durante a captação, escolhia alguns momentos onde fazia as imagens que seriam interessantes e, após, voltava para meu lugar no trabalho espiritual. Havia momentos que, após captar e guardar a câmera, sentava no lugar determinado pelo fiscal do trabalho e, durante o trabalho, surgia uma sensibilidade para continuar captando, como se aquele momento que estava participando fosse muito importante a ponto de sair do trabalho e registrá-lo.

Esses pensamentos foram sendo entendidos pela relação da experiência do trabalho espiritual ser muito diferente de uma situação usual de realização e isso implicar percepções e lugares de fala diferentes. Dessa forma, compreendi que nunca poderia representar meu sentimento enquanto participante do trabalho espiritual. Porém, percebia que, ao invés de representar, poderia aproximar o trabalho espiritual da experiência audiovisual. Lembro de, no início do projeto, estar participando de um trabalho e fazendo algumas imagens. No dia, conversei com quem estava participando e falei sobre o filme. Neste dia outro membro da

³ A entrada da Igreja do Santo Daime é dividida em duas portas principais, onde, dentro da Igreja, durante o trabalho espiritual, há a demarcação do lado masculino e do lado feminino. A direita pertence ao masculino e a esquerda ao feminino.

⁴ Os equipamentos utilizados para a captação de imagens foram uma câmera DSLR e lentes com distância focal 18-200mm, 10-20mm e 50mm. Para captação de som, foi utilizado um microfone shotgun especial para câmeras DSLR que permite apenas um operador para imagem e som e dois gravadores digitais para outras necessidades.

comunidade, que não tinha intimidade com o audiovisual, veio conversar comigo e falou que “não precisaria ficar filmando ou fazendo fotos todo tempo e que, no momento certo, eu sentiria”. Pensando nesta passagem e lembrando Comolli, filmar é sempre confrontar-se com o outro “no qual quem olha para o outro é, ao mesmo tempo, olhado, avaliado, provocado, o que conduz a uma transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado” (2008, p.36). Sendo que este outro, por vezes, também torna-se autor e empresta seu olhar para o filme. Desta forma, o que está registrado parte sempre de um diálogo e é fruto de uma relação entre pessoas.

Percebi, depois de realizar as imagens, que minha atenção foi direcionada para as pessoas com mais afinidade e para os símbolos importantes à doutrina. Por ser a primeira visita e o primeiro contato empírico na realização deste filme, o dispositivo observativo foi utilizado mais integralmente e minha presença se dava com certa “naturalidade”. Posteriormente, todas as cenas feitas nessa diária não foram utilizadas na montagem do filme por não terem força equivalente com as posteriores, mas serviram para pensar o caminho que ocorreu após.

Na segunda visita foram três dias de imersão na comunidade. Depois da primeira ocasião, ocorreram orientações previstas na formação do curso onde observamos as imagens e eram pensados futuros caminhos e estratégias. O deslocamento até a comunidade e a participação dos trabalhos no processo do filme foi importante para consolidar a reflexão sobre a obra que estava sendo feita. No primeiro momento desta diária, comecei as captações com uma das personagens de *Ascese*, Rosa Maria. Antes de iniciar, conversei com ela se poderia registrar o que estava fazendo naquele momento. Ela comentou que não havia problema algum, porém pediu para que esperasse um pouco até ela arrumar o quarto de costura. Comentei que captar seu cotidiano, como é, poderia ser interessante.

No mesmo dia, ocorreu um trabalho de oração no domingo, onde apenas havia dois membros na Igreja. Neste dia, aproveitei o silêncio e a “limpeza” sonora para captar os hinos cantados à capela que foram utilizados no documentário. Além disso, foi o momento do registro dos planos de detalhes dos símbolos nas paredes da Igreja e da produção de imagens com pouca temporalidade e mais contemplativas, como o exemplo da fotografia da Figura 2.

Figura 2 - Imagem externa da Igreja da Comunidade Céu de São Miguel



Fonte: captada pelo autor

Nos momentos durante a gravação, conversei com Rosa Maria sobre como o filme estava sendo feito e as suas abordagens. Após fazer as cenas do almoço, pela tarde, o tempo ficou nublado e começou a chover levemente. Estava fazendo imagens e encontrei Alexandre Bustamante cuidando da horta. Então, lhe pedi se poderia fazer as imagens dele trabalhando. Ao mesmo tempo em que fazia as cenas, explicava melhor sobre o projeto e conhecíamos-nos como pessoas. Lembro dele comentar sobre o quão importante termos cuidado e zelo com o que fazemos: “se temos 100% de dedicação, temos 100% de ganho”. No último dia, comecei fazendo imagens do plantio de mudas de jagube⁵ com Paulo Haag e Cássio Mauss. Tal registro foi sugerido por eles próprios no dia anterior, em um movimento de participar do filme e apresentar um hábito importante para a doutrina. A medida que as cenas estavam sendo realizadas, ocorreu um contato maior com os moradores e a reflexão com eles sobre o filme que estava sendo feito. Da mesma maneira que o filme estava sendo desenvolvido pela experiência de campo, as reflexões surgiam através das relações interpessoais com os atores sociais. Este diálogo ocorreu devido a proximidade com os moradores e o estabelecimento de uma alteridade

⁵ *Banisteriopsis caapi*, também conhecido como Jagube, Liana, Mariri, Yagé ou Caapi, é um cipó nativo da região amazônica e tem sua maior importância no uso religioso. É utilizado juntamente com a planta Chacrona para a feitura do Santo Daime. O Jagube representa o masculino e a Chacrona o feminino dentro da doutrina.

construída no ensejo do filme como um “outro/outro e não eu/outro, na simultaneidade, vendo o outro como outro e nesta construção ver a si mesmo como outro” (GONÇALVES, 2008, p.146). Esta referência trata de como o etnógrafo e cineasta Jean Rouch concebia a alteridade com os atores sociais de seus filmes, a partir da leitura feita por Marco Antônio Gonçalves.

Logo à noite, ocorreu um trabalho espiritual onde fiz mais algumas cenas para o filme. Neste momento, havia uma grande confiança interna, pois além de estar satisfeito com o que estava fazendo, percebia que a câmera já fazia parte da “presença” do corpo. Durante o trabalho, além de fazer planos mais abertos, permitia que a minha afinidade direcionasse o olhar. Sendo assim, ampliava a participação do trabalho espiritual à captação motivada por sentimentos ocorridos durante a experiência.

Na terceira visita, houve a programação para ficar dois dias na Comunidade. Em um desses dias, aconteceria um trabalho espiritual durante o dia, o que possibilitaria, nas condições técnicas que estava trabalhando, uma melhor qualidade na captação de imagens. No primeiro dia que cheguei à comunidade, encontrei com Paulo Hagg, a primeira pessoa que conheci antes de ter consciência do que se tratava a doutrina do Santo Daime. Ele estava colhendo algumas taquaras para serem usadas na confecção da fogueira de São João. Então, pedi a permissão para realizar umas cenas desta colheita que ele estava realizando e ele me indagou se era importante gravar aqueles momentos na perspectiva do projeto. Conversamos que o filme não só abordaria os aspectos da doutrina, mas, também, a relação de quem faz parte dela.

Conforme Paulo retirava algumas taquaras e se deslocava no ambiente, ia conversando comigo sobre o uso desta madeira na fogueira. Ocorreu um momento, em que comentei se ele teria algum hino que gostaria de cantar. Após, na criação de um plano contemplativo do sol entre as taquaras, chamei-lhe para olhar. Esta imagem construída naquele momento remeteu a uma lembrança muito importante para ele. Enquanto já estava no término dessas cenas, o morador da comunidade Alexandre Bustamante, pediu se eu gostaria de filmar alguns jagubes. Então, nos direcionamos ao local. Enquanto os jagubes eram identificados para a sua preparação a um posterior feitio⁶ que iria ocorrer próximo a data de São João,

⁶ O trabalho de feitio é quando se desenvolve o chá do Santo Daime. Momento bastante singular para a doutrina, pois advém de uma egrégora muito importante para o desenvolvimento dos valores.

lembro de nesses momentos estar tão inserido na verificação dos jagubes que posicionava a câmera e a deixava, tendo alguns momentos onde minha presença foi registrada não intencionalmente. A câmera, desta forma, estava inserida na cena e seu agenciamento, nestes momentos de “relaxamento”, incluía minha presença, como na situação ilustrada na Figura 3

Figura 3 - O realizador, de forma não intencional, em câmera com os atores sociais



Fonte: *frame* captado do material bruto

No próximo dia, ocorreu o trabalho espiritual pela tarde. Como de costume, arrumava o equipamento e começa a realizar algumas imagens. O fato de usar o microfone direcional conectado à câmera, ajudou-me no rápido deslocamento e na construção dos planos e *misè-en-scenes*. Ocorria momentos durante a captação onde as pessoas por trás das câmeras cumprimentavam-me e demonstravam alegria, pela própria realização do filme. Não diferente de todo o processo, alternava entre a participação no trabalho espiritual e a captação de imagens para o documentário. Neste dia, durante o intervalo do trabalho espiritual, aproveitei para captar alguns momentos de convivência e conversas. As situações de convivência aparentemente, não tinham grandes variações em vista da presença da câmera.

Em uma dessas situações captei Clóvis Augusto conversando com um membro da comunidade e declamando os versos de Wave, de Tom Jobim. Na cena,

após referenciar a música, havia um sentimento inexplicável do significado causado pela letra e a situação do pertencimento a um caminho espiritual, sendo que neste momento, Clóvis sorriu e repetiu: “Vou te contar, os olhos já não podem ver, coisas que só o coração pode entender. Fundamental é mesmo amor, é impossível ser feliz sozinho.” Esta música surgiu como uma catarse na própria construção do filme e na realização empírica do projeto, pois, como menciona Comolli “a representação jamais coincidirá com a vida” (2008, p.45). A última imagem que captei neste dia, foi um efeito caleidoscópico criado através de um cristal verde que Paulo Haag havia me emprestado para ver o fogo. Neste momento, minha associação do olhar com a câmera foi imediata e coloquei o cristal na função de um “filtro” para a lente que produziu um tom de cor especular com a luz do fogo. Tal experiência remete ao que Jonathan Crary (2012) observa no papel de dispositivos que “estimulam” a visão e que foram, em grande parte, responsáveis pela construção das formas de ver que temos hoje. Nesse sentido, Crary pontua a afirmação de Descartes sendo “a ação pela qual percebemos, não é uma visão (...), mas somente uma inspeção do espírito” (2012. p. 49).

Na última visita, já tinha a percepção de que a obra estava criando uma estética própria. Foram três dias de imersão na comunidade onde foi realizada a captação em um feitiço, dois trabalhos espirituais e mais alguns momentos contemplativos da comunidade. O trabalho de feitiço sempre é um momento importante para os participantes da doutrina, pois é onde se tem o contato com o fazer do chá do Santo Daime. É um momento que todos encaram com seriedade e organização. Há um silêncio imanente e todos os participantes sabem o que fazer.

Em nenhum momento do trabalho de feitiço alguém veio comentar que não gostaria de participar. Aliás, haviam situações onde as imagens feitas eram apresentadas na visualização da câmera, no mesmo instante, aos atores sociais. Dentro do trabalho espiritual, realizado à noite, no primeiro dia, foi cantado o hinário do Mestre Irineu e no hino chamado Meu Divino Pai⁷ um participante do trabalho espiritual, antes de começar o hino, veio em minha direção e disse que não era permitido registrar aquele momento. Houve apenas um momento em todo o projeto onde ocorreu a solicitação de não registro.

⁷ Raimundo Irineu Serra, conhecido na doutrina como Mestre Irineu foi o fundador da doutrina espiritual do Santo Daime. O hino Meu Divino Pai é cantado no sentido de confissão. É um momento específico dentro do trabalho espiritual, onde é realizado a confinamento de cada um com seu exame de consciência.

No último dia procurei desenvolver algumas imagens simbólicas para apresentar o caminhar dentro da floresta. Utilizei os caminhos que costumava fazer quando me deslocava por entre a comunidade. Quando estava na frente da Igreja fazendo algumas imagens, uma participante comentou se eu já havia feito alguma imagem do lado feminino da Igreja durante o trabalho espiritual. Disse que não. Nesse momento, pensei porque eu não havia feito ainda imagens daquele lado e percebi que era só solicitar ao Padrinho⁸ a liberação para poder fazer as imagens. Desse modo, a câmera, ao adentrar o lado feminino, fez com que o filme incluísse, de certa forma, um registro da percepção do lado feminino, tal como ilustrado na Figura 4.

Figura 4 - Ângulo de visão do lado feminino durante o trabalho espiritual



Fonte: *frame* captando do filme

Com a conclusão das visitas, percebi o desenvolvimento da minha proximidade com os moradores da comunidade e uma confiança empírica como realizador cinematográfico. Esta experiência de campo aliada a reflexão, utilizada pela planilha de decupagem, conciliou a percepção da prática com os futuros caminhos que a obra estava se compondo. Neste caminho, a palavra *Ascese*⁹, como título, serviu de simbologia ao caminhar espiritual proposto pelo filme. A lógica desse

⁸ O termo Padrinho, é utilizado para o dirigente espiritual no qual possui obrigações e deveres como representante legal das responsabilidades do trabalho espiritual e da comunidade que a doutrina está inserida.

⁹ na filosofia grega, conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrole do corpo e do espírito, que acompanham e fortalecem a especulação teórica em busca da verdade.

percurso será desenvolvida na reflexão sobre a montagem e escolhas poéticas para apresentar este caminhar.

4. O processo de montagem

Após o término das diárias, o início do processo de montagem se deu inicialmente pelo uso da tabela de decupagem, onde a coluna “seu lugar no filme” engendrou uma potencial organização das cenas, assim como a lembrança de situações durante a captação que já possuía uma força interna a ser considerada. A montagem, como processo audiovisual, especialmente no documentário, representa um confronto. Este diálogo se estabelece com quem é filmado e, neste caso, com minha própria presença dentro da *mise-en-scène* do filme. Este confronto tornou-se cada vez mais claro até este momento e foi gestado com uma certeza inicial de que este não seria um filme descritivo sobre a doutrina, de maneira a pressupor um espectador curioso. Este ponto de partida permitiu com que o confronto se estabelecesse sobre certo “risco do real”, conforme aponta Comolli (2008).

Quando desenvolvi o primeiro desenho do filme, tive bastante dificuldade em fazer o corte em hinos ou situações que envolviam algum ritual da doutrina, pois pensava que, fazendo o uso de algumas partes dos hinos, poderia ocorrer algum deslocamento de sentido original. Porém, este entendimento provinha da minha presença apenas como participante da doutrina. Posteriormente, compreendi que seu uso em um filme teria um significado totalmente distinto. Fundamentalmente, tal compressão decorre de uma posição complexa e, por vezes, contraditória de alguém que está presente e participa e, ao mesmo tempo, observa e registra¹⁰. Além disso, há um entendimento do tempo do audiovisual como distinto do tempo experiencial do ritual.

A sistematização do filme, para efeitos de registro do processo de montagem, foi pensada a partir de quatro eixos: como explicar sem explicar, a vida em comunidade, a experiência espiritual e uma “descoberta” caleidoscópica. Abaixo, descrevo esses pontos em seu diálogo com a montagem.

¹⁰ Cabe observar que esse olhar tem estreito diálogo com uma condição antropológica presente na técnica da observação participante. A condição ambivalente entre participar e observar é um problema antropológico bastante caro a este campo que, por exemplo é discutido através da autora Rosana Guber como uma posição ambígua que, diferente de ser prejudicial, representa sua “qualidade distintiva” (GUBER, 2001, p. 56).

Para a introdução da montagem, era necessário contextualizar o filme, mas, ao mesmo tempo, fugir de recursos explicativos ou retóricos que pudessem apresentar o documentário com uma estratégia distinta da proposta inicial. Dentro disso, foram usadas as imagens em detalhe de fotografias dos mestres seguidos pela doutrina que estão nas paredes da Igreja. Em nenhum momento busquei explicar quem, de fato, são, mas aqueles espectadores que já têm algum conhecimento mais aproximado do Santo Daime, conseguiriam identificar. Seu posicionamento na montagem serve de referência ao assunto que está sendo tratado. Quase como uma deflagração do dispositivo e uma cartela de créditos iniciais, foi a utilização de um plano do certificado de autorização de funcionamento para os trabalhos espirituais na igreja Céu de São Miguel, tal como o *frame* da Figura 5.

Figura 5 - Plano de Detalhe da Autorização de Funcionamento



Fonte: *frame* captando do filme

Quando participava anteriormente dos trabalhos espirituais, tinha uma noção do que seria a vida em comunidade, porém o momento de imersão nas diárias fez com que absorvesse o tempo na comunidade e a relação com a natureza. Para isso, organizei inicialmente uma montagem próxima ao descritivo que evidenciava a rotina e a relação entre os moradores e participantes. Nesse ensejo, fiz o uso de planos de contextualização do local para situar o espectador e o uso de *raccord* para manter uma cronologia das ações e os hinos cantados durante os afazeres triviais. Nesta

sequência o documentário identifica-se com o observativo pela necessidade de apresentar e contextualizar as imagens. Mesmo que não houvesse a intenção de uma retórica explicativa, não haveria como prosseguir no filme sem esse lastro.

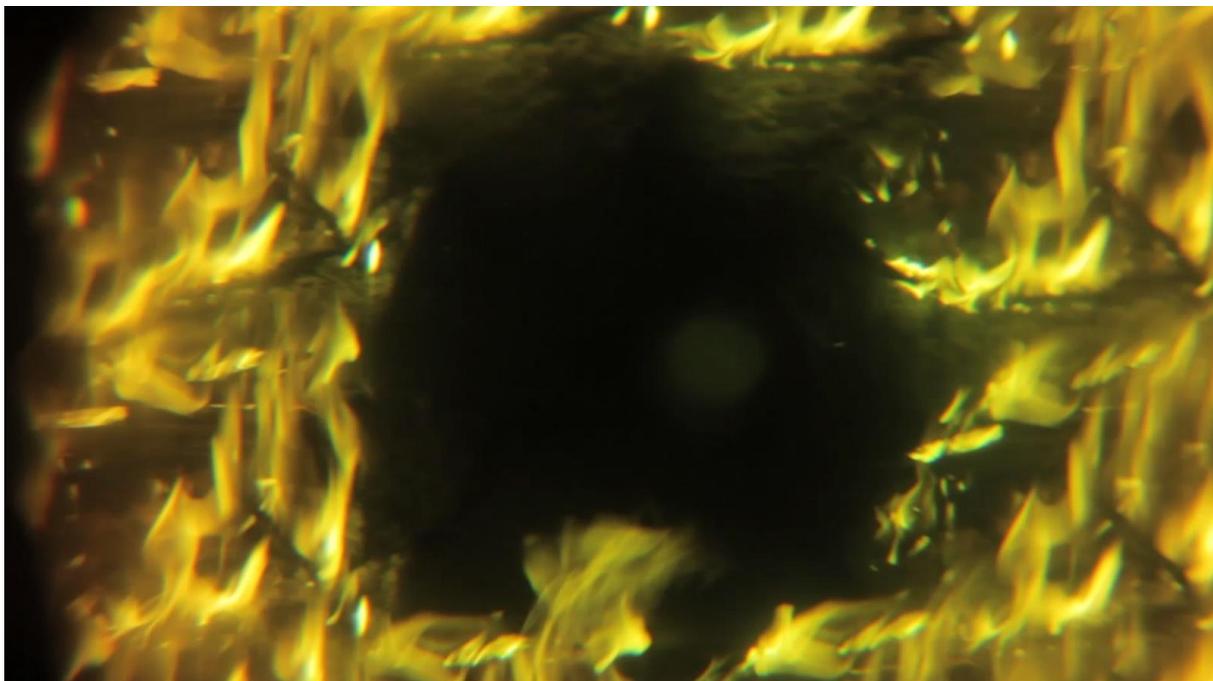
Na busca de representar o que não pode ser representado, a experiência espiritual foi organizada através da apresentação da igreja, onde nestas cenas, puderam ser percebidos os atores sociais que anteriormente participaram de outros momentos, situando quem são e do que fazem parte. Na sequência são apresentadas situações que envolvem a experiência de um caminho espiritual que, no entendimento da doutrina, é lastreada pelo autoconhecimento de cada um conforme vivencia suas experiências particulares. Dentro da igreja, nos trabalhos espirituais, há o primeiro contato que as pessoas têm com o Santo Daime e seus princípios doutrinários. Porém, aqueles que sentem o pertencimento e buscam seguir esse caminho, posteriormente, trabalham no desenvolvimento deste chamado. Para isso, organizei as cenas através da concepção do que seria uma busca por esse aprimoramento espiritual, sendo ele iniciado pela alegoria de um caminho na floresta. Por isso, ao invés de uma relação puramente representacional, busquei criar a percepção da experiência espiritual para quem está assistindo o documentário. Este desenho foi desenvolvido através da concepção de cenas que apresentassem o caminho de uma “floresta interna”. Esta floresta, na montagem, diz respeito ao meu próprio percurso diante do filme e tive esta consciência inicial para apresentar a alegoria. Porém, a sensibilidade desta imagem, em uma interpretação fenomênica, é também um convite à sugestão da alegoria para quem está vendo o filme.

Na última sequência de cenas que envolve a experiência espiritual, busquei representar a união dos participantes da doutrina e, neste caso, eu estava inserido nessas relações. Desse modo, as cenas foram selecionadas através da montagem interna que cada uma possuía, assim como a *mise-en-scène* que as envolvia. Por fim, a penúltima cena é um momento do trabalho espiritual captado através do lado feminino, visto na Figura 4, onde esta imagem remete a uma lembrança maior, pelo momento e também pela presença de minha mãe participando do trabalho espiritual. Trata-se de o uso de uma imagem como “arquivo” pertencente ao meu próprio domínio.

A cena para concluir o filme foi escolhida através do que posso chamar de uma descoberta “caleidoscópica”. Este momento surgiu de um registro espontâneo

que teve sua potencialidade revelada pelo trabalho da montagem, como apresentado na Figura 6.

Figura 6 - Efeito caleidoscópico obtido através de um cristal verde em frente à lente



Fonte: *Frame* captado do filme

O fato ocorreu pela imersão, em campo, nos momentos que estavam sendo vívidos e a espontaneidade do instante em utilizar um cristal como filtro da lente. Isso se fez através da liberdade de criar e experimentar o que a situação dispunha. Em primeiro momento, lembro de estar junto com Paulo Hagg bastante impressionado com a imagem que havia sido formada no visor da câmera. Porém, naquele instante, não estava clara a noção da sua utilidade no filme. Situações como essa são exemplos de casos onde o documentário poético se desenvolve além dos momentos de captação e contempla as relações que criam um discurso “intradirigido”, no qual a minha presença como realizador pode ser vista como próxima à alteridade de Jean Rouch, colocada em termos de um “outro/outro” (GONÇALVES, 2008). A captação das imagens não só ocorria pela percepção de momentos que poderiam ser interessantes, mas também pelo sentimento de cada situação. Tal proximidade foi também desenvolvida dentro da ideia que a própria câmera, mesmo em sua condição estática, pode ser um “olho” da presença de um corpo. Esta condição decorre da consciência de que, mais do que tudo, a imagem é um fenômeno, uma revelação diante de quem vê.

Tal momento foi revisto pela presença fenomenológica compreendida na montagem, advinda do pensamento de Merleau-Ponty, onde o corpo é vidente e visível: “ele [o corpo], que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o ‘outro lado’ do seu poder vidente” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 278). Desse modo, concluí a obra através de uma sensibilidade poética sobre a inspeção do espírito, na qual as estruturas da montagem seguiam um próprio caminho traçado pelas necessidades internas. Paralelamente, como realizador e pesquisador, estes caminhos foram entrelaçados pela *mise-en-scène* contida nas potencialidades de cada plano e as memórias da própria experiência fenomenológica de realização.

Conclusão

A compreensão poética aqui observada advém do caminho desenvolvido na experiência de realização do filme, também como a construção do discurso sobre o documentário. Esta situação se realiza durante as diárias e cria novos caminhos dentro de uma percepção de potencialidades da imagem quanto a fazer e estar inserido nas situações de pertencer a observação do que se vê. Neste desenho, a fenomenologia de Merleau-Ponty apresenta o entendimento poético da realização audiovisual através da percepção de um olho que é espírito.

A forma de um discurso íntimo em meio à performance do eu contemporâneo apresentada pelo estabelecimento de um diálogo, seja ele “intradigirido” ou “alterdirigido” (SIBILIA, 2016), determinam incisivamente os caminhos percorridos pela obra. Por isso, a ampliação da relação com os moradores da comunidade e o estabelecimento recíproco nas diárias, aproximou o filme com o cotidiano do Céu de São Miguel. A realização individual da obra e a relação com os atores sociais no fazer fílmico formataram a experiência audiovisual e, desse modo, a obra foi composta a partir do encontro de *mise-en-scènes* na realização e na montagem. Pelo dispositivo inicial do documentário possuir uma ideia inicial, sendo transformada pelo caminho, a busca por aproximar o filme a uma percepção poética da experiência espiritual pode ser entendida paralelamente pelas memórias que antecedem o filme e as reminiscências que foram determinantes à construção pessoal. *Ascese* é um filme que não apenas foi desenvolvido pelas experiências na

realização e montagem, como também nas memórias e reflexões que criaram o presente percurso poético.

O filme advém de uma situação peculiar onde realizador e participante são o mesmo. Disso, para efeito de futuros projetos ou novas investigações ficam duas questões. Na situação de uma comunidade do Santo Daime onde o realizador não possua uma relação tão próxima, um filme que aborda o percurso poético poderia ser desenvolvido sob o “risco do real”? Em situações semelhantes de dispositivo documental, caso ocorra a inserção de uma equipe audiovisual para realização, como poderá ser a relação de alteridade com os atores sociais produzida através do filme?

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O Olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder a inocência perdida: cinema, televisão ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1990.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2008.

GUBER, Rosana. **La etnografia: Método, campo y reflexividad**. Buenos Aires: Tapa Blanda. 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro Contraponto, 2016.

Filmografia

OS CATADORES E EU. Agnès Varda. França, 2000

ERRANTE: um filme de encontros. Gustavo Spolidoro. Brasil, 2015