O olhar interior em "Iaô" de Geraldo Sarno[1]

Felipe Corrêa Bomfim[2]

Universidade de Campinas, Campinas, SP

RESUMO

Nesta comunicação estudamos o documentário "Iaô" do cineasta Geraldo Sarno a partir de dois planos remanescentes de uma segunda câmera que documentaria o processo de realização do filme, nos quais buscamos compreender a sua articulação e função em relação a esta obra como um todo. Estes dois planos, marcados pela relação do cineasta com as pessoas do terreiro, denunciam a sua presença física na cena e sugerem um olhar do cineasta como discurso sobre um *real bruto* pensado por meio da forma do filme. Neste movimento o cineasta expôs a sua maneira de documentar e, além disso, apresentou seu olhar fundido no próprio processo de criação. Sua subjetividade vem à tona, diluindo a sua identidade ancorada no real, a partir das dinâmicas das relações desenvolvidas ao longo do filme que lhe permitiram um olhar subjetivo de uma visão interior ao próprio fenômeno que documentou.

PALAVRAS-CHAVE: documentário brasileiro; Geraldo Sarno; processo de criação; candomblé.

Geraldo Sarno é um cineasta provindo da cidade de Poções no sudoeste da Bahia e mudou-se ainda jovem para a capital do estado onde cursou, primeiramente, o Ensino Médio e logo em seguida ingressou nos estudos de direito na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Durante a década de 1950, a cidade de Salvador passou por um processo bastante intenso de urbanização e industrialização, no qual surgiram novos espaços para a movimentação cultural na cidade. Figuras como o reitor da UFBA, Edgar Santos[3], com o seu investimento incisivo nas artes em geral, e o advogado Walter da Silveira[4], fundador do Cine de Cinema da Bahia, colaboraram para marcar este novo espaço de confluência artística da cidade soteropolitana.

Durante o curso de direito na UFBA, Sarno entrou em contato com a União Nacional dos Estudantes (UNE) e com o Centro Popular de Cultura (CPC). Este momento de efervescência cultural e pluralidade expressiva oferecida pela cidade proporcionou uma livre circulação do

[1]. Trabalho apresentado no GP Cinema, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2]. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), graduado em Cinema pela Universidade de Bolonha (Itália), e-mail: felipecorrea.bomfim@gmail.com

[3] Durante a sua posse, o reitor Edgar Santos renovou a cena cultural baiana, seja no meio acadêmico que no meio artístico, trazendo figuras de importância internacional como Hans-Joachim Koellreuter, Lina Bo Bardi, Walter Smetak, entre outros.

[4] Walter da Silveira foi uma figura-chave dentro do âmbito cinematográfico soteropolitano, em que realizou diversas tentativas, entre o final da década de 1940 e início da década de 1950, de implantar a sétima arte na cidade através de projetos dirigidos à câmara municipal, sendo que grande parte deles não foram aprovados. A insistência de Silveira se materializou na fundação do Clube de Cinema da Bahia, frequentado por grande parte dos cineastas, críticos e jornalistas soteropolitanos.

cineasta entre diversos espaços expressivos e acreditamos que esta característica contribuiu a atribuição da figura marcante da arquiteta Lina Bo Bardi[5] entre suas referências pelo interesse na sétima arte.

A chegada da arquiteta ítalo-brasileira em Salvador para a criação e direção do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) completa este amplo ciclo de confluência cultural em que Geraldo Sarno estava envolvido. Para a inauguração do Museu de Arte Popular de Salvador em 1963, a arquiteta organizou a exposição intitulada "Nordeste" que teve como novidade a presença de utensílios de origem popular, como carrancas e jangadas ao lado de obras de arte erudita.

O posicionamento da arquiteta consistiu em uma tentativa de reestabelecer a presença do homem na obra de arte, sem intermediários. Lina considerou a produção artística uma experiência necessária, sem categorias de classificação – erudito ou popular – pois se tratavam de experiências humanas igualmente válidas, sendo a sua intenção resgatar o fenômeno vivo da tradição cultural e da vida cotidiana (PEREIRA; ANELLI, 2003).

As profundas pesquisas desenvolvidas por Lina suscitaram uma grande repercussão no significado e importância da arte popular nas obras de Geraldo Sarno ao notar, naquele universo extraordinário da vida sertaneja, um ambiente familiar pertencente à sua origem e formação. Como declarou o próprio cineasta,

> Lina foi a pessoa que me revelou, através do Museu de Arte Popular da Bahia, que junto à miséria, à pobreza econômica, havia no sertão nordestino uma riqueza cultural absolutamente extraordinária (SARNO, 2006: 195).

Durante o período do Golpe Militar de 1964, Geraldo Sarno partiu de Salvador para a cidade de São Paulo, e, por intermédio de Glauber Rocha, reuniu-se com o grupo da chamada Caravana Farkas[6] para concepção dos caminhos para a série "Brasil Verdade"[7]. Desta série surgiu "Viramundo" (1965), o primeiro documentário[8] de longa-metragem do cineasta que tratou como tema a migração nordestina para São Paulo.

Após a realização de "Viramundo", Sarno iniciou um trabalho minucioso de pesquisa no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, sendo que este projeto foi

[5] Arquiteta ítalo-brasileira Acchilina Bo Bardi.
[6] O nome Caravana Farkas apareceu, posteriormente, no texto de Eduardo Escorel, um dos integrantes da segunda viagem realizada pelo grupo em 1969. Ver: "A Caravana Farkas. Documentários -1964-1980". Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1997. p. 12.
[7] Ver: RAMOS, 2008 , LUCAS, 2005, SOBRINHO, 2008; 2012.
[8] O cineasta já havia realizado outros projetos, como o curta-metragem em 16mm "Mutirão em Novo Sol" (1963), no Centro Popular de Cultura com Orlando Senna e Waldemar Lima.

aprovado no final de 1966 com o título: "Pesquisa e documentários sobre a cultura popular do Nordeste" enviado como proposta de co-produção por Thomaz Farkas e a Produtora Saruê Filmes de Geraldo Sarno (SOBRINHO, 2012).

Deste projeto nasceu a primeira viagem realizada pelo grupo da caravana ao Nordeste em 1967 com Paulo Rufino, Thomaz Farkas e o próprio Geraldo Sarno. Esta viagem foi seminal para os trabalhos de Sarno ao observamos sua declaração de que "essa viagem marcou toda a minha pauta cinematográfica por pelo menos quinze anos" (SARNO, 2006: 194).

Geraldo Sarno desenvolveu, durante este período, o projeto chamado "A cidade sagrada" que foi formulado logo depois de "Viramundo" (SARNO, 2006: 209). O Projeto consistia em uma série sobre as religiões afro-brasileiras, sendo o transe um dos temas centrais para o cineasta. Deste projeto foram concluídas somente duas obras: "O espaço sagrado" e "Iaô", (1976), sendo esta última o nosso objeto de estudo nesta comunicação.

O documentário de longa-metragem "Iaô" foi baseado na tese de doutorado em etnologia da antropóloga Juana Elbein dos Santos intitulada "Os nagô e a morte: pàdè, asèsè e o culto ègun na Bahia". A antropóloga desenvolveu contestações sobre o documentário, considerando a filmagem de certos rituais uma violação do religioso, sendo que a presença de um olhar exterior e profano não permite a manifestação do sagrado (BERNARDET, 1985: 176).

Acreditamos, ao contrário dos comentários da antropóloga, que o cineasta estava interessado em evidenciar um olhar interior ao processo de realização de "Iaô" e, portanto, às dinâmicas próprias que envolviam o fenômeno religioso, primeiramente, a partir da documentação deste processo e ainda da relação estabelecida entre o realizador e as pessoas registradas.

O arcabouço do cineasta, marcado "pela duplicidade: política e formal, cultural" durante o seu período de formação apresentam uma maneira bastante contundente de examinar esta obra do cineasta, pois a característica formal da obra vem a tona durante o período de concepção do filme. Acreditamos que a preocupação do cineasta em relação a forma em seus filmes seja realmente uma pauta relevante ao notarmos em suas declarações que "a questão do testemunho, do compromisso, que todo o meu trabalho no cinema tem, vem pelo viés da forma." (SARNO, 2006: 27)

No artigo "Cinema e religião", Jean-Claude Bernardet (1996: 191) fez o seguinte comentário a respeito da estrutura inicial do filme "Iaô": "Uma equipe, com sua câmera, documentaria os rituais de iniciação das iaô, enquanto outra equipe, com outra câmera, documentaria o trabalho da primeira."

O autor declarou ainda que por questões de produção, a estrutura não se manteve da forma como tinha sido pensada originalmente para o filme. Em outro texto, Bernardet, (2003: 174-176), continuou sua análise ao elaborar um questionamento da estrutura inicial do filme e o documentário concluído. Bernardet propôs, nesta análise posterior, que o cineasta não teria mantido esta câmera que documenta o processo de produção do filme, pois ela apresentaria um certo distanciamento entre o cineasta e pessoas que foram registradas.

O pensamento desenvolvido pelo autor em seus dois textos é bastante contundente para a compreensão do processo de realização, entre a proposta inicial e a estrutura final da obra, mas acreditamos que seja possível seguir com esta análise ao observamos a presença residual de dois planos desta segunda câmera que documenta o processo do filme.

Portanto, temos como proposta nesta comunicação entender porque estes planos foram mantidos dento do processo de realização do filme, em que acreditamos que estejam presentes alguns elementos para além dos já elucidados por Bernardet, marcados pela compreensão do cineasta do seu próprio trabalho como documentarista, portanto, a sua maneira de documentar e ainda, a de perceber o seu olhar fundido no próprio processo de realização, permeado pela idéia de fabulação, em que a sua subjetividade emerge no filme a partir das reflexões do "Eu é o outro" rimbaudiano (TEXEIRA, 2004: 52).

Acreditamos, portanto, que os dois planos mantidos da outra câmera que documentaria o processo - o plano de limpeza de corpo do cineasta para presenciar a os rituais no espaço circunscrito do *roncó*[9]e aquele em que o cineasta faz sua oferenda à *Oxalá* - sejam marcados por duas características: primeiramente, por sua afinidade com Mãe Filhinha[10], que autoriza o registro de todo o processo do ritual sagrado, ao observarmos que cada terreiro possui a sua dinâmica própria - e, segundo, que o olhar interior que o cineasta adquire para presenciar o ritual de iniciação nas cenas do *roncó* é concedido, na construção do filme, a partir das imagens dos dois planos desta segunda câmera que documenta o processo de filmagem.

Podemos notar, que durante o processo de realização do filme a equipe se relacionou de forma bastante intensa com os participantes do terreiro, como esclareceu o próprio cineasta, que

> durante nossa permanência de semanas no terreiro, onde por vezes passávamos dias e noites seguidos, pude vivenciar uma experiência profunda e única, que perdura até hoje, de compreensão e relação com o outro (SARNO, 2006: 209).

[9] O *roncó* é um quarto, normalmente, à parte do espaço do terreiro no qual recolhem-se os membros que serão iniciados na religião do candomblé.
[10] Mãe Filhinha preside o terreiro *Ilê Axé Ató Ilé* no Recôncavo Baiano, (SERRA, 2009: 236)

Esta relação dos integrantes da equipe de filmagem com as pessoas que frequentavam o terreiro de Mãe Filhinha, além da percepção de que um olhar exterior ao fenômeno que o cineasta estava documentando seria inapropriado, foi evidenciado por Bernardet (2003: 176), quando refletiu sobre as intenções do cineasta a respeito da forma da obra:

> o cineasta [...] quis [...] assinalar uma forma de relacionamento com a comunidade religiosa que filmava. O olhar puramente exterior não é aceito; o cineasta tem de se integrar, parcialmente que seja, àquilo que filma.

Em base a estas declarações podemos pensar nossa análise a partir de uma perspectiva interior, em que o olhar do documentarista foi privilegiado e vemos uma busca de integrá-lo ao fenômeno que registra. Trata-se, portanto, de uma ética do próprio documentarista e da sua relação com a mãe-de-santo e outras pessoas presentes neste espaço do terreiro.

Esta perspectiva ética está diretamente vinculada ao processo de montagem do filme se pensarmos nas imagens e sons que podem ser negligenciados ou evidenciados pelo cineasta na realização de sua obra. Ao enfatizarmos uma ética pessoal do cineasta podemos notar que as reflexões éticas do filme, como as fronteiras entre público e privado dentre outros elementos, passaram por este filtro.

Segundo Freire (2009: 197), a manipulação da montagem que um cineasta detêm em mãos faz com que os momentos estabelecidos pelas relações com os sujeitos filmados raramente façam-se presentes e conformem no produto final do filme. Além disso, o autor evidenciou que eventuais conflitos de interesse podem ser suprimidos no filme.

Estes embates já estão presentes em um filme anterior a "Iaô", como evidenciou Sobrinho (2012), em "Viva Cariri!" (1969), ao interpelar uma das senhoras beatas de Padre Cícero, esta última demonstrou certa impaciência de responder as perguntas do diretor, em que podemos notar "que o saber do cineasta é colocado à prova e isso se preserva no filme de uma maneira inusitada para a tradição do documentário brasileiro".

Podemos buscar uma analogia a situação colocada entre o cineasta a dona do terreiro em "Iaô", no qual Sarno passou por um processo de limpeza de corpo para acompanhar os momentos do ritual em que as iniciadas se encontravam no *roncó.* A decisão em manter este plano no filme estabelece uma relação interessante de saberes onde o cineasta, assim como em "Viva Cariri", é submetido a outros saberes para além dos seus.

Em uma reflexão mais profunda sobre a concepção da montagem nas obras de Sarno nos deparamos com um conjunto de idéias organizado de forma bastante coesa no pensamento de

Avellar, (2003: 188), que procedeu da seguinte maneira: "o filme é a cena real, a fotografia no movimento da rodagem, mais a reação do realizador na frente de tal cena, mais o sentimento e o instinto na filmagem, mais a razão e a análise na montagem."

A partir disto, podemos discorrer sobre aquilo que consideramos como etapas de seu processo de montagem. A etapa inicial desse processo é o que Sarno (1979: 8) referiu-se como "a peleja entre a câmera e o real", tal evento trata-se de uma espécie de montagem "mental" que ocorre durante a filmagem. Esta etapa tem como objetivo preencher espaços daquilo que Sarno (CESAR; MONTE-MOR, 1984: 25) considerou uma "estrutura vazia" elaborando, a partir da intuição, uma sequência nascida da relação entre diferentes planos.

A intuição do cineasta é responsável por prever a ordenação temporal das sequências durante a filmagem, sendo a montagem responsável pela relação entre tal intuição já transformada pela reação do cineasta diante do objeto documentado e o aparente caos do material filmado.

A última etapa se dá a partir da observação do material bruto, caracterizada pela montagem em si, em que, segundo Sarno, "o material começa a exigir uma estrutura" (CESAR; MONTE-MOR, 1984: 25-26). A sensibilização do cineasta na escolha dos planos dialoga com a etapa anterior do registro de imagens, estabelecendo uma relação harmônica ou desarmônica entre os planos, conforme a necessidade de expressão do cineasta.

Esta dicotomia que corresponde a expressão do cineasta é, exatamente, um dos elementos que vai interferir na escolha dos planos e, neste caso em particular do filme "Iaô", na opção em manter os dois planos desta segunda câmera em que temos a presença física do cineasta.

A seletividade de eventos que transcorre todo o processo da montagem fílmica é uma tarefa árdua para o cineasta, particularmente, ao notarmos que a ausência de roteiro ou mesmo a dificuldade de concebê-lo, considerando a pluralidade de opções que o cineasta há em mãos, sendo o mundo histórico[11]

> sempre mais complexo do que o conhecimento prévio que se tem dele, esconde surpresas [...] improvisa, e a câmera e o gravador podem apenas flagrar uma parcela do visto e vivido, e a vida é mais vasta que o cinema, e todo documentarista sabe que, realizado o filme, este fica aquém da soma de conhecimentos, relações sentimentos que acumulou durante a filmagem (SARNO & SENNA, 1979: 8).

[11] Este conceito foi utilizado por Bill Nichols para referir-se a um real bruto o qual o cineasta tem a disposição para estabelecer o seu discurso. Ver: Bill Nichols. Introdução ao documentário. p. 27.

Os estudos e pesquisas realizadas antes das filmagens constituem uma certa base que permite ao cineasta a ação de seu instinto frente ao espaço do *real*, considerado mutável, e as reações do cineasta perante este espaço com o ato de escolher o que dele dever ser registrado. O elemento decisivo na relação do cineasta com o universo que documenta é o processo de expressão de um tema que o sensibiliza traduzido pela linguagem fílmica.

Estas relações e conhecimentos adquiridos ao longo das filmagens se manifestam na obra de Sarno, em que vemos a busca do cineasta em "romper essa distância e se integrar ao que filma [...] o filme não proviria de seu saber antropológico ou sociológico, mas de seu envolvimento pessoal nos rituais" (BERNARDET, 2003: 175).

O Projeto "A cidade sagrada", que dá origem ao documentário "Iaô", nasceu logo depois de "Viramundo" (1965), filme que, como declarou Sarno (2006: 24), buscou compreender o Golpe de 1964.

A partir das reflexões desenvolvidas pela literatura em âmbito cinematográfico notamos que diversos autores discutiram um processo de revisão que os intelectuais e cineastas passaram a desenvolver a partir do Golpe Militar de 1964 como os estudos de Bernardet (1994; 1996), Mesquita (2006) e Xavier (2001).

No texto de Xavier (2001: 68-69), o autor discutiu a respeito do descolamento temático dos cineastas ao partirem de um universo rural para assuntos mais urbanos, sendo o foco da maior parte destes cineastas a classe média das grandes cidades brasileiras.

Ora, vemos que este não é o percurso empreendido por um cineasta como Geraldo Sarno ao notarmos que a sua temática continua oscilando entre assuntos caros a cultura popular e religiosidade, como podemos ver, justamente, no longa metragem "Iaô". Sarno poderia optar por um retorno à Salvador, mas, aparentemente, o cerne de suas reflexões não estava realmente nas grandes cidades, sendo que o cineasta procura "entender as questões formais das criações artísticas populares". O interesse de Sarno está, portanto, direcionado a outro plano, marcado pela sua relação e expressão com o tema abordado; enfim, como arrematou o cineasta: "são maneiras de aprender e de me relacionar e também de divulgar essas formas" (SARNO, 2006: 27).

Independentemente dos caminhos tomados, as reflexões que pontuamos acima nos levam a pensar que a imagem do intelectual como portador de consciência para um povo "alienado", revisadas durante o período do Golpe Militar, se diluíram e tomaram corpo novas perspectivas de valorização das expressões populares.

No início do percurso empreendido por Geraldo Sarno com o filme "Viramundo" notamos uma crença na reprodução quase mimética do mundo histórico, em que a noção de discurso a partir de um real bruto ainda foi pouco lapidada e "não duvida de que seja expressão do real" (BERNARDET apud TEIXEIRA, 2004: 34).

A linguagem fílmica de "Viramundo", a partir de elementos como a relação entre os planos e sequências além da montagem em si, está, de certo modo, calcada em conceitos extra-fílmicos. Um exemplo disto é a montagem paralela na sequência que apresenta momentos de transe em três diferentes "religiões de conversão"[12], ligada ao conceito de "alienação" próprio das ciências sociais (MESQUITA 2006: 26).

Notamos que este respaldo teórico não vem, logicamente, em vão e que este movimento de análise com suporte das ciências sociais tornou-se bastante articulado em uma compreensão da obra de Geraldo Sarno. As colaborações dos sociológos[13] que aparecem nos cartazes iniciais foram frutos de um novo aprendizado, algo como um despertar para a observação formal, sendo este processo mais perceptível em obras futuras, de modo a obter ferramentas que se acrescentam ao seu arcabouço no processo de criação. A partir das pesquisas de Juarez Lopes, Sarno entrou em contato com uma outra perspectiva na observação do operariado, ao notar que este "reage" e o seu comportamento "depende de muita coisa: de sua origem, de sua formação cultural, de sua religiosidade" (SARNO, 2006: 25).

Este breve parênteses não exclui o fato de que o modo no qual foi composta a montagem paralela das "religiões de conversão" reduz os possíveis respiros para interpretações. Estes intervalos já fazem-se presentes, como ressaltamos anteriormente, no documentário "Viva Cariri", em que Sobrinho (2012) evidenciou um contraponto entre os saberes do cineasta e da beata. Esta disposição de montagem do filme "Viva Cariri", em que os interstícios foram propositalmente mantidos, oferece um pensamento como discurso sobre este mundo histórico e a adoção de uma perspectiva que duvida da apreensão objetiva de um real bruto.

Esta situação "perturba o método", (TEIXEIRA, 2004: 35), assim como são perceptíveis em situações análogas a outros cineastas[14], mas vemos que no caso de Geraldo Sarno não houve necessidade de migrar alhures para confrontar com este tipo de problema.

[12] Nos referimos ao kardecismo, pentecostalismo e umbanda. Ver: MESQUITA, 2006. p. 26.
[13] Octavio Ianni, Juarez Lopes e Candido Procópio, sendo que este último associou estas religiões a um "papel funcional e adaptativo" marcado pelo processo de urbanização. Ver: MESQUITA, 2006. p. 26.
[14] Nos referimos aqui ao filme "O opinião pública" (1967) de Arnaldo Jabor. As entrevistas realizadas pelo cineasta a pessoas da classe média carioca escaparam do controle do diretor que pensou que tais depoimentos poderiam se inscrever de maneira branda nas suas propostas iniciais do filme. Ver: XAVIER, 2001. p. 69.

No texto de Teixeira, (2004: 49-50), ao traçar um estudo a partir do escritor e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini e o filósofo Gilles Deleuze, o autor discutiu o capítulo "cinema de poesia"[15], as propostas de Pasolini sobre uma utilização do "discurso indireto livre" da narrativa literária para o cinema no qual o cineasta italiano chamou de "subjetiva indireta livre"[16]. Nesta discussão, Teixeira faz uma ressalva bastante contundente ao elucidar que a proposta de Pasolini se limitou aos filmes ficcionais, debruçando-se, posteriormente, no capítulo "As potências do falso"[17] de Gilles Deleuze, que desenvolveu tais premissas nos filmes de não-ficção.

Ao ater-se as obras do cineasta Jean Rouch[18], particularmente em "Maîtres Fous" (1955), Deleuze, (apud TEIXEIRA: 2004: 50), defendeu uma proposta de fabulação[19], sendo que o cineasta apresenta os personagens do rito, primeiramente, em sua realidade cotidiana desempenhando seus trabalhos, para depois observarmos a passagem pelo ritual de transe e ainda um retorno subsequente às suas atividades diárias, já desligadas de um processo ritual.

Teixeira (2004: 50) enfatizou a importância destes momentos de "passagem de um estado a outro, do personagem real aos seus papéis de fabulação e vice-versa". Esta característica constitui a presença de variações que "liga constantemente o personagem ao antes e ao depois".

Estas nuances proporcionam ao autor "um passo rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor", sendo que os personagens não ficcionais se articulam como mediadores que, em benefício desta dinâmica de trocas, corroboram para um condição de "ficcionar" (TEIXEIRA, 2004: 50).

O caminho da fabulação propõe uma saída das "categorias epistemológicas de sujeito e objeto (quem sabe e quem é alvo do saber)" que tanto afligiu cineastas, ao falar ou dar a voz ao "outro", e insere na pauta da discussão uma "interrogação sobre as convenções do objetivo (o que a câmera 'vê') e subjetivo (o que o personagem 'vê') nas condições próprias do cinema" (TEIXEIRA, 2004: 41).

Este movimento é bastante perceptível em "Viva Cariri", em que a tentativa de fabulação por parte do cineasta não é aceita de forma branda pela personagem real da beata que repetiu com certa inquietação aquilo que, provavelmente, tinha sido já esclarecido antes da câmera ligada (SOBRINHO, 2012). Esta atitude não fazia muito sentido para beata e justifica-se quando

[15] Ver: PASOLINI, P. Empirismo Herege. "O cinema de poesia". p. 137-152.
[16] Teixeira (2004: 44) evidenciou que Pasolini, ao debruçar-se sobre os filmes de ficção, deixou escapar uma certa uniformização das imagens que refletiu na dificuldade para o cineasta em notar as grandes nuances oferecidas pela linguagem, línguas e pertencimento social diversos dos personagens, características presentes no discurso indireto livre da literatura.
[17] Ver: DELEUZE, G. A imagem-tempo. p. 155-188.
[18] Nos referimos aqui aos filmes: "Maîtres Fous" (1955) "Jaguar" (1957) e "Moi, un noir" (1958).
[19] A proposta de fabulação desenvolvida por Deleuze está relacionada a idéia de "tomar personagens reais e não ficcionais, mas colocando-as em condição de 'ficcionar' por si próprias". Ver: (DELEUZE, 2007: 264)

notamos que a beata não tinha entendido o próprio mecanismo de filmagem ao dizer ao cineasta: "já fotografou?".

Diante destes comentários podemos retornar a "Iaô", em que imagens do filme percorrem as diversas etapas do ritual, além de estacionar em momentos que os gestos e cânticos se fazem presentes em grande abundância. Há um respeito da ação espetacular do ritual a partir do período de observação, portanto, a filmagem desta técnica ritual tem um compromisso com a "duração de base", conceito desenvolvido por Claudine de France no qual temos a "duração do registro necessária à apreensão das fases essenciais de um processo" (DE FRANCE, 1998: 409).

As imagens do filme trazem ainda uma tentativa na compreensão do próprio ritual ao ressaltar a sua "matéria viva", que como elucidou De France, (1998: 131), é feita de "espetáculo e bastidores". Além disso, a relação das dinâmicas do encontro entre cineasta e as pessoas do terreiro fortalece a estrutura do próprio ritual, na relação destinador-destinatário, que retomaremos mais tarde neste estudo.

Estas dinâmicas propostas pelo encontro elaboram as variações possíveis de um personagem, como no caso de Mãe Filhinha, a dona do terreiro, quando a vemos realizar as atividades preliminares do ritual: a presença das cenas no mercado para a compra de utensílios e as decisões de Mãe Filhinha se a quarta *abiã*[20] poderia, realmente, ser iniciada para torna-se *iaô*, além da personagem real de Mãe Filhinha fabulada a partir do encontro com o cineasta: ao realizar os procedimentos das oferendas de Geraldo Sarno para *Oxalá*.

Neste trecho, assim como no momento da limpeza de corpo de Sarno, vemos o cineasta realizar os compromissos para o ritual, sendo os ritos que se seguiriam nas próximas cenas, somente passíveis de serem presenciados após o cumprimento de suas funções, no primeiro caso, para assistir "os trabalhos de iniciação no interior do *roncó*" e, no segundo, em "acompanhar os ritos finais de iniciação" como elucidou a narração do documentário.

O único membro da equipe autorizado a entrar no espaço circunscrito do *roncó* e seguir as atividades de iniciação é o próprio Geraldo Sarno que, ao descrever o processo de realização do filme, afirmou: "todas as cenas no interior da camarinha são filmadas por mim" (SARNO, 2006: 207).

Manter estes dois planos no filme, da oferenda e da limpeza de corpo, é realmente mais significativo que a preocupação com sua estrutura inicial em documentar o processo de

[20] Título dado ao indivíduo que pretende ser iniciado na religião do candomblé. O membro que preside o terreiro consultará os orixás para tomar consciência de algum pedido destes em relação a sua iniciação. Após ser iniciada torna-se, então, *iaô*.

filmagem, pois é a partir da presença destes planos que se estabelece o acordo do cineasta com as pessoas do terreiro.

Estas decisões trazem a tona o olhar do cineasta, que como elucidou Teixeira, (2004: 35), são momentos em que a voz do documentarista "emerge para o primeiro plano, com a *forma-documentário*, assumindo-se plenamente como discurso construído no real".

Geraldo Sarno notou em seus filmes a sua presença como documentarista quando declarou que "na verdade, o que o documentário realmente documenta é a minha maneira de documentar" (SARNO, 1984: 63).

Durante a realização de um ritual, segundo De France (1998: 97-102), os integrantes presentes neste evento são os iniciados (destinatários) e os não iniciados (contra-destinatários), sendo que estes últimos têm, ao decorrer da atividade, um tempo e espaço reservado no filme. A autora trouxe o exemplo da proibição dirigida ao cineasta Jean Rouch de entrar na *Choupana* para iniciação de uma jovem, presentes no documentário "Horendi" (1971), e depois comentou a respeito da concessão feita ao cineasta, no ano seguinte, graças a presença da câmera que lhe deu "um *status* privilegiado, equivalente ao do iniciado".

No filme "Iaô" encontramos uma situação análoga: o espaço exclusivo aos iniciados é o *roncó*. Sarno conseguiu entrar neste espaço circunscrito mediante a limpeza de corpo, procedimento necessário para obter a concessão feita pela mãe-de-santo que consultou os orixás para autorizá-lo a filmar. A limpeza de corpo dá ao cineasta o *status* privilegiado, equivalente ao do iniciado.

Esta concessão faz a passagem de seu *status* de "contra-destinatário", figura que não pode presenciar o rito, para o de "destinatário-observador", sendo esta relação de observação que nasce entre cineasta e pessoas filmadas torna-se componente natural do ritual em si (DE FRANCE, 1998: 96-97).

A passagem da figura do cineasta para destinatário direto do rito reitera e reforça a própria construção do ritual e estabelece uma nova relação de observação que, segundo Claudine de France (1998: 102), é apresentada nas relações dialógicas da configuração: destinador (apresentador) – destinatário (observador).

Estas constantes mudanças que o cineasta sofreu ao longo do filme, passando de um estado de personagem *real* à personagem *fabulado*, estão traduzidas no pensamento de Deleuze (apud TEIXEIRA, 2004: 50). A dinâmica de trocas entre os personagens reais elaborada através do encontro configura uma certa indistinção entre personagens e autor, em que vemos as

identidades e pertencimentos socioculturais tornarem-se "um discurso indireto operando livre na realidade" (TEXEIRA, 2004: 55).

O "Eu" carregado pela consciência identitária perde força para um "Eu é outro" rimbaudiano, (TEIXEIRA, 2004: 52), "que não busca apreender a identidade, mas ir ao encontro do 'fabular' e neste processo torna-se outro, para além da sua identidade". Vemos, portanto, que a decisão em manter estes dois planos, da limpeza de corpo e oferenda de Sarno, implica todo este processo de fabulação do cineasta dentro do filme, que deixa de lado a sua identidade ao passar pelos processos rituais e torna-se *ficcionalizado* pelas dinâmicas do encontro com as personagens do terreiro, particularmente, com a Mãe Filhinha.

A partir de então é o cineasta *fabulado*, com sua câmera, na subjetividade do "Eu é outro" rimbaudiano, que realiza os planos de dentro do *roncó*. Como declarou o cineasta a respeito do filme "Iaô": "já é uma postura diferente do realizador e da equipe. Tentamos ver o fenômeno de dentro, a câmera é uma coisa muito próxima ao que está sendo filmado"[21].

Esta relação de forças criada a partir do encontro caracteriza o "o poder de afetar e ser afetado", se pensarmos nas terminologias deleuzianas, (DELEUZE apud TEIXEIRA, 2004: 42), que nas reflexões de Geraldo Sarno se faz presente na declaração de que "eu não posso fazer documentário sobre coisas que não me atingem, que não me tocam" (SARNO, 2006: 215).

Neste processo é perceptível um certo apagamento dos limites do que a câmera objetivamente vê e o que o personagem subjetivamente vê. A câmera alcança "uma 'presença subjetiva', uma 'visão interior', assim adentrando numa 'relação de simulação (mímesis) com a maneira de ver do personagem' " (DELEUZE apud TEIXEIRA, 2004: 44).

A posição do realizador em relação as pessoas filmadas é, portanto, comprometida e percebemos uma alteração de sentido dentro do domínio epistemológico de sujeito e objeto em benefício a um diálogo, no qual as identidades pessoais, ancoradas em um mundo histórico, diluem-se em um ato de interação marcado por um constante reconstruir.

Acreditamos de fato, como afirmou Teixeira, (2004: 64), que o outro "é [...] um desafio em meio à heterogeneidade e às ambivalências dos jogos de linguagem", em que o cineasta deixa-o invadir, sensibilizar, e neste processo estabelece a sua presença permeada no seu olhar.

[21]Ver ficha completa do filme: CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Consultado em: 26/06/2012.

Conclusão

A afinidade adquirida por Geraldo Sarno ao longo de sua permanência no terreiro de Mãe Filhinha, além das dinâmicas que este encontro proporcionou para ambas as partes, permitiram ao cineasta uma mudança para um *status* privilegiado que, além de proporcionar ao cineasta a sua presença durante a realização dos rituais, lhe foi concedido a participação parcial nos eventos.

Os dois planos concebidos pela segunda câmera e mantidos, categoricamente, pelo cineasta, trazem uma reflexão sobre a "matéria viva" do ritual marcada pelo olhar do cineasta como um discurso sobre o real. A decisão de manter estas imagens é resultado da relação construída dentro e fora do filme, sendo que o cineasta que adentra no espaço do *roncó,* limitado aos iniciados, tem a sua identidade ancorada no real diluída pelas dinâmicas estabelecidas ao longo do filme que lhe permitem um olhar subjetivo de uma visão interior ao próprio fenômeno que documenta.

A câmera "mimetiza" a maneira de contemplar do diretor, transformado ao longo deste processo de relação e filmagem, que dilui os limites entre as personagens e o cineasta, caracterizando um deslocamento de sua identidade calcada no real para um "Eu é outro" rimbaudiano, em que o cineasta mergulha e este oculto o invade.

BIBLIOGRAFIA

AVELLAR, J. C. *Geraldo Sarno.* In: PARANAGUA, P. A. *Cine Documental en America Latina.* Madri: Cátedra, 2003. p. 187-199.

BERNARDET, J-C. *Cinema e religião*. In: XAVIER, I. (Org.) . *O Cinema No Século*. 1ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 187-194.

_____. *Cinema novo, anos 60 e 70: a questão religiosa.* In: Schwartz, Jorge & Sosnowski, Saul (Org.) *Brasil: o trânsito da memória.* São Paulo: Edusp, 1994. p. 101-111.

_____. *Cineastas e imagens do povo.* São Paulo: Companhia das letras, 2003 [1985]. 318 p.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *A Caravana Farkas. Documentários 1964-1980.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

CESAR, W.; MONTE-MOR, P. *Entrevista Geraldo Sarno. Comunicações do ISER*. 3 n. 10, p. 13–26, 1984.

CINEMATECA BRASILEIRA. Ficha completa "Iaô"
Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Consultado em: 26/06/2012.

DE FRANCE, C. *Cinema e antropologia.* Campinas: Ed. Unicamp, 1998. 435 p.

DELEUZE, G. *Imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 2007 [1990]. p. 155-188.

FREIRE, M. *Documentário: ética, estética e formas de representação.* São Paulo: Annablume, 2009. 314 p.

LUCAS, M. *Caravana Farkas – itinerários do documentário brasileiro.* São Paulo: Annablume, 2012. 354 p.

MESQUITA, C. *Deus está no particular. Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos.* Tese (Doutorado) Ciências da Comunicação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PASOLINI, P. *Empirismo herege.* Porto: Assírio e Alvim, 1982. p. 137-152.

PEREIRA, J. ; ANELLI, R. *A didática dos museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960-1964).* In: 5. Seminário DOCOMOMO Brasil, 2003, São Carlos, São Paulo. DOCOMOMO, 2003.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário.* São Paulo: SENAC, 2008. 433 p.

SARNO, G. *Cadernos do Sertão.* Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006. 216 p.

_____. Quatro notas e um depoimento sobre documentário. In: Filme Cultura, n. 44 (Abril/Outubro), 1984.

SARNO, G. & SENNA, O. *Coronel Delmiro Gouveia.* Rio de Janeiro: Codecri, 1979. 141 p.

SOBRINHO, G. A. *A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: as viagens ao Nordeste e os filmes de Geraldo Sarno.* Congresso LASA, 2012.

_____. *A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes.* In: Esther Hamburger, Gustavo Souza, Leandro Mendonça, Tunico Amâncio. (Org.). *Estudo de Cinema Socine*. 2008, p. 155-162.

SERRA, J. *Cinema e candomblé: a autoria do discurso no filme Iaô.* Cadernos de Pós-Graduação. v. 10, p. 231-244, 2009.

TEIXEIRA, E. *Documentário no brasil: tradição e transformação.* São Paulo: Summus, 2004. p. 29-67.

XAVIER, I. *O moderno documentário brasileiro.* São Paulo: Terra & Paz