

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

PATRÍCIA COSTA VAZ

**Na urdidura das ruínas:
o percurso criativo de Douglas Machado em *Um Corpo Subterrâneo***

São Carlos

2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

PATRÍCIA COSTA VAZ

**Na urdidura das ruínas:
o percurso criativo de Douglas Machado em *Um Corpo Subterrâneo***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, na linha de pesquisa Narrativa Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE em Imagem e Som.

Orientadora: Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani.

São Carlos

2012

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

V393ur

Vaz, Patrícia Costa.

Na urdidura das ruínas : o percurso criativo de Douglas Machado em *Um Corpo Subterrâneo* / Patrícia Costa Vaz. -- São Carlos : UFSCar, 2012.
128 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2012.

1. Documentário (Cinema). 2. Machado, Douglas Denis Amaral, 1964-. 3. Crítica de processo. 4. Luto. 5. Memória. I. Título.

CDD: 791.4353 (20^a)

Nome: VAZ, Patrícia Costa

Título: Na urdidura das ruínas: o percurso criativo de Douglas Machado em *Um Corpo Subterrâneo*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, na linha de pesquisa Narrativa Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE em Imagem e Som, sob orientação da Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr: CECILIA ALMEIDA SAUES Instituição: RUC/SP

Julgamento: APROVADA Assinatura: Cecilia Alves

Prof. Dr: MARCUS C. S. FREIRE Instituição: UNICAMP

Julgamento: APROVADA Assinatura: 

Prof. Dr: Josette Monzani Instituição: UFSCar

Julgamento: APROVADA Assinatura: aprovada

Ao Dhuba, meu companheiro, meu amor, meu amigo.

Ao Rafael Sipaúba, amigo dos tempos de criança, que aos dez anos me ensinou como Neruda que nosso “destino é amar e nos despedir”.
(*In memorian*)

Aos meus avôs Mundico, Juvenal e ao tio Chico, meus amados e idos.
(*In memorian*)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Alba e Léo, pelo carinho e amparo. À Paula, pelos telefonemas quase diários e à Priscila, pelas palavras de incentivo: amores além dos laços de sangue.

Aos meus sogrinhos queridos, Cristina e Carlos pela acolhida e carinho.

À Josette Monzani, querida orientadora, parceira e amiga, pela confiança e incentivo, e ao Luiz que sempre me acolheu com um longo abraço.

Ao Douglas Machado por confiar a mim seus arquivos, pela gentileza e amor dedicado aos seus filmes e personagens, e por me ensinar ainda cedo o quão maravilhoso é envelhecer.

Aos membros da banca de qualificação, profa. Dra. Cecília Salles e profa. Dra. Luciana Corrêa, pelas críticas e comentários valiosos para o enriquecimento da pesquisa; e aos membros da banca examinadora, profa. Dra. Cecília Salles e prof. Dr. Marcius Freire, por terem aceitado o convite para participar da avaliação deste trabalho.

Ao Paulo Fernando que apareceu na minha vida como um professor, seguiu amigo e permanece irmão.

Aos queridos amigos da república Piauí: Edson, Marquinho e Dario, por me acompanharem ao longo dessa jornada, abastecendo-me de boas histórias, longas conversas e incansáveis sorrisos.

Aos amigos que ganhei em São Carlos: Mari, Hugo, Eduardo, Michael, Fê, Rodrigo, Will, Ju, Mirian, Isa, Felipe, Roger, Glauco, Laila pelo apoio e experiências compartilhadas.

Aos amigos e parentes distantes que sempre encontraram um jeitinho de se fazerem presentes: Francilene, Clarisse, Rosa, Clarissa, Carlos, Fábio, Flávio, Rafael, Marta, Flávia, Cristiano, Bruno, Tia Bel, Tia Dri, vó Graça, vó Dodó e outros queridos.

À minha cidade natal Ilha Grande e às cidades que me adotaram: Parnaíba, Teresina e São Carlos, porque uma parte de mim é estrada, a outra, saudade.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de pesquisa concedida, essencial para a realização deste trabalho.

Existe é o homem humano. Travessia

Guimarães Rosa

RESUMO

A pesquisa consiste no estudo do processo criativo do documentário *Um Corpo Subterrâneo* (2007), do cineasta brasileiro Douglas Machado, tendo como horizonte teórico os estudos de Crítica de Processo. O fio condutor de nossa análise é o entendimento da “criação como rede em processo”, (SALLES, 2006, p.19) e, assim, a pesquisa propõe o mergulho na construção do documentário, indo além da análise do filme pronto. Vamos percorrer os caminhos da criação através do dossiê genético do diretor (cadernos de anotações, roteiros de edição, *still*, versões editadas, entrevistas do cineasta, dentre outros), além de dados de sua biografia e filmografia pertinentes a este estudo, que nos permitem construir hipóteses e estabelecer relações possíveis entre esses materiais e a obra que resultou destas conexões. Conexões estas definidoras da proposta narrativa escolhida pelo realizador, que privilegia a construção do outro através de sua memória do luto, e que apontam para o projeto poético do diretor.

Palavras-chave: Douglas Machado. *Um Corpo Subterrâneo*. Processo de Criação. Documentário brasileiro. Luto.

ABSTRACT

The research contains the study of the creative process of the documentary *Um Corpo Subterrâneo* (2007), of the Brazilian filmmaker Douglas Machado, with the theorist horizon of the studies of process critique. The link of our analysis is the understanding of the “creation as a network in process”, (SALLES, 2006, p.19) and, therefore, the research proposes the dive into the creation of the documentary, going beyond the analysis of the final film. We will go through the paths of creation with the genetic dossier of the director (note books, editing script, still, edited versions, interviews, among others), and data from his biography and filmography with value to this study that allows to build hypothesis and establish possible relations between these materials and the work that resulted from these connections. Those connections that define the narrative proposal chosen by the filmmaker, that privileges the construction of the other by the memory of the grief, and that point to the poetic project of the director.

Keywords: Douglas Machado. *Um Corpo Subterrâneo*. Creation Process. Brazilian Documentary. Grief.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – A “morte” no filme <i>Cipriano (still)</i> _____	38
Figura 02 – Foto <i>still</i> do cemitério São José em Cajueiro da Praia (acima)_____	39
Figura 03 – <i>Frame</i> da sequência final do filme <i>Cipriano</i> no mesmo cemitério (esq.) ____	39
Figura 04 – Páginas 1 e 2 do caderno de criação (grupo 01)_____	49
Figura 05 – Transcrição das páginas 1 e 2 do caderno de criação (grupo 01)_____	50
Figura 06 – Páginas 9 e 14 do caderno de criação (grupo 02) _____	51
Figura 07 – Transcrição das páginas 9 e 14 do caderno de criação (grupo 02)_____	52
Figura 08 – Preparação da câmera _____	56
Figura 09 – Douglas Machado na casa de Eleni, a primeira entrevistada (esq.)_____	60
Figura 10 – Eleni e o diretor no cemitério São José (direita) _____	60
Figura 11 – Machado em visita à uma Emissora de Rádio, na cidade de Piripiri_____	60
Figura 12 – Detalhe da página 2 do caderno de criação_____	68
Figura 13 – Mapa do Estado do Piauí _____	76
Figura 14 – <i>Frame</i> do cemitério do Santíssimo Sacramento na cidade de Oeiras (esq.)__	79
Figura 15 – <i>Frame</i> da sequência de Teresina (direita)_____	79
Figura 16 – <i>Frames</i> de uma sequência de paisagens/estrada_____	82
Figura 17, 18 e 19 – Machado prepara-se para iniciar as gravações_____	90
Figura 20 – Gráfico das curvas dramáticas_____	94

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Um Corpo Subterrâneo</i> – Versão estendida (83 min.)_____	64
Tabela 2 – Comparações entre documentos de processo_____	66
Tabela 3 – As cidades exibidas em cada versão_____	78
Tabela 4 – Blocos sequenciais e repetições <i>Um Corpo Subterrâneo</i> (versão estendida)___	87

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1: ver o verso e o anverso do objeto	20
1.1 As partes e o todo	21
1.2 Morte porquanto mudança	25
1.2.1 O não abandono da morte	26
1.3 Objetos biográficos e ritualização	34
1.4 Ao revés da morte	37
Capítulo 2: Nas linhas e filigranas do processo	42
2.1 Etapas da Criação	43
2.2 O Movimento Criativo	65
2.2.1 Câmera, microfone e entrevistas	69
2.2.2. Trajetória	75
2.2.3 Espaço	81
2.2.4 Edição Sonoro-visual: Elementos de ligação; Trilha sonora e Tempo	84
Conclusão: “Eu não trato de morte”	97
Documentos de processo e filmografia de Douglas Machado	102
Referências Bibliográficas	104
Fichas Técnicas	108
Anexos	110
Anexo A – Edital Doctv III	110
Anexo B – Projeto DOCTV <i>Um Corpo Subterrâneo</i>	122

Introdução

Muitas vezes, durante congressos ou palestras, ou ainda em conversas com os amigos pesquisadores nos deparamos com certo desconforto quando revelamos alguns dos assuntos que envolvem nossa pesquisa, como o luto e as representações da morte; além de nosso interesse por filmes que envolvem essas temáticas. Esta observação faz-se necessária para traçar aqui o percurso que nos levou à escolha do vídeo *Um Corpo Subterrâneo*, do cineasta piauiense Douglas Machado, como objeto dessa pesquisa. Retrocederemos cerca de cinco anos quando pela primeira vez assistimos ao documentário na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Não foi o tema inquietante que primeiro nos chamou atenção, mas a abordagem do cineasta: sua fala e seu próprio corpo nas tomadas, e os testemunhos emocionados dos indivíduos que não se negavam a falar do recente luto, revelando àquele “estranho” e à câmera parte da dor da perda de um parente querido.

Em 2007, quando o documentário foi lançado, já conhecíamos parte da obra daquele cineasta e sabíamos da longa pré-produção e planejamento que marcavam seus filmes - como o fato de conhecer antecipadamente os entrevistados. Exemplos disso são os documentários da Série Literatura: Brasil,¹ cuja preparação exigiu do documentarista vários meses de leitura das obras dos escritores escolhidos. Uma vez imerso no universo literário destes autores, o diretor parte para as pré-entrevistas. Os encontros ocorrem em várias ocasiões e em alguns casos a afinidade resulta em uma sólida amizade, como ocorreu entre o cineasta e o escritor gaúcho Luiz Antônio de Assis Brasil, a quem dedica um de seus filmes. O apuro estético do cineasta também é outra de suas marcas: a fotografia bem cuidada, os planos fixos e as longas tomadas de entrevistas, além dos usos de recursos gráficos e de material de arquivo, são elementos constantes em sua obra.

No entanto, na palestra que se seguiu à exibição de *Um Corpo Subterrâneo*, naquela ocasião (na UFPI), Douglas Machado revelou que não havia conversado com os entrevistados antes das filmagens e que todas as gravações foram feitas em primeira tomada. Chamaram-nos atenção as mudanças no método de produção do cineasta: ele havia decidido incorporar o *acaso* à narrativa como ferramenta de captura do instante e de possibilidades geradoras dos encontros com os recém-enlutados. Esta comunicação que começou abordando a sua

¹Desde 2002, Douglas Machado realiza uma série de documentários com escritores brasileiros contemporâneos: *Alberto da Costa e Silva - O Retorno do filho* (2009); *Luiz Antonio de Assis Brasil: O Códice e o Cinzel* (2007); *Marcos Vinícios Vilaça - O Artesão da Palavra* (2005); *O Sertãoomundo de Suassuna* (2003) e *H. Dobal - Um Homem Particular* (2002).

produção e terminou quase como um manifesto de respeito ao outro e de amor à cidade de Teresina, sua cidade natal, nos estimulou a conhecer mais sobre o autor e sua obra.

Ainda em outra oportunidade, participamos como ouvinte de um curso por ele ministrado aos alunos da Especialização em ‘História Cultural’, na mesma universidade.² Víamos nos filmes do diretor personagens que se descortinavam diante da câmera, fossem eles muito ou nada conhecidos, e que nos envolviam com seus gestos, olhares e histórias, a exemplo da afirmativa de Montaigne: “cada homem leva em si a forma inteira da condição humana”. (apud FURTADO, 2005, p. 104)

No documentário *Um Corpo Subterrâneo*, o diretor faz uma viagem de norte ao sul do Piauí percorrendo seis cidades: Cajueiro da Praia, Piripiri, Teresina, Oeiras, São Raimundo Nonato e Gilbués, tendo por ponto de partida, em cada qual, um cemitério,³ e a busca pelo túmulo do falecido mais recente (geralmente um idoso)⁴. Após identificar o morto, Machado sai em busca dos familiares, através da emissora de rádio local, e, a partir de relatos e lembranças permeadas pelo luto, recolhidos dos parentes e amigos, reconstrói a imagem do morto. Em cada casa são revelados os traços da personalidade dos indivíduos, e as imagens exibem os objetos prediletos e de uso do falecido (roupas, perfumes, cama, cadeira etc.), além da localização dos objetos na casa, formando um mosaico das preferências daqueles que se foram – um diagrama do que cada um foi (e é) na memória dos que ficaram. Durante estes encontros, Machado pede ainda que os entrevistados leiam as certidões de nascimento ou casamento dos falecidos e, para encerrar, a câmera é entregue a um deles para que este faça também um registro sobre e/ou para o morto.

O projeto do documentário foi premiado (carteira nacional) na 3ª edição do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV),⁵ financiado com recursos dos Governos Federal e Estadual e exibido na rede pública de televisão, tal como previa o edital do concurso, e com duração de 52 minutos (versão Doctv). Além desta versão, o diretor fez uma segunda, com 83 minutos (versão estendida), que ele costuma exibir

² Curso de Especialização em História Cultural. Disciplina: “História e Registros Visuais”. De 5 a 7 de dezembro/2007, em Teresina-Pi.

³ Com exceção de Teresina, em que nenhum cemitério é mostrado, e na cidade de Gilbués, em que o cineasta a caminho do cemitério encontra a procissão de uma missa de Sétimo-Dia.

⁴ É sempre mostrado um túmulo de um falecido idoso. Pensamos que o diretor talvez priorize pessoas com um longo repertório de vida, sobre as quais os familiares possam tecer maiores considerações.

⁵ O DOCTV nasceu em 2003, como edital de fomento à política da Secretaria do Audiovisual voltada à produção de documentários e a parceria com as TVs Públicas. O programa tem como premissas a regionalização da produção e a difusão do conteúdo em âmbito nacional. Todos os estados participam do Programa por meio de suas TVs ou Instituições Públicas em associação com a produção independente formando a Rede DOCTV. Estas informações constam no *site* oficial do Programa DOCTV.

em Universidades, festivais e palestras, que pode, por essa razão, ser considerada como sendo a de sua preferência, e foi, portanto, incluída em nosso estudo.

Um ano antes, o cineasta Eduardo Coutinho, no documentário *O Fim e o Princípio* (2006), realizado sem roteiro e pré-entrevistas, reuniu uma pequena equipe e enveredou pelo interior do Estado da Paraíba à procura de pessoas comuns com boas histórias pra contar. Diferentemente de *Boca do Lixo* (1992) - documentário que gira em torno da vida de indivíduos que trabalham em um lixão -, ou de *Santo Forte* (1999) - no qual o assunto principal é a religião -, no documentário de 2006 não haveria um assunto específico norteando aquelas conversas, além disso, o cineasta abriu mão das pré-entrevistas feitas pelas suas produtoras (procedimento comum em seus filmes), a partir das quais ele propõe uma abordagem quando de seu encontro com os entrevistados.

Em *Um Corpo Subterrâneo* e *O Fim e o Princípio*, o piauiense Douglas Machado e o carioca Eduardo Coutinho, conhecidos pelo uso da pré-produção, assumiram um novo desafio: ir para as entrevistas com pouquíssimas informações sobre os entrevistados. As duas produções tomam corpo no momento da filmagem e no encontro com os atores sociais.⁶ Assim, os modos, os dispositivos e as estratégias de produção por ambos empregados nos levaram à escritura de um projeto de mestrado sobre os dois documentários, projeto este que, mais tarde, foi aceito no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Dois meses antes de iniciar o mestrado, reencontramos Machado - no lançamento do livro “Documentário Nordeste: mapeamento, história e análise”, da pesquisadora Karla Holanda-, em Teresina,⁷ e foi nessa ocasião que compartilhamos com o diretor a notícia da aprovação da pesquisa no mestrado. De imediato, ele nos convidou a visitar a sede de sua produtora para que nos repassasse as duas versões do filme. A visita rendeu uma longa conversa sobre sua produção, seus métodos de trabalho e os desafios de realizar documentários.

Ciente do nosso interesse por sua obra, dias depois, por *e-mail*, o diretor enviou-nos vários textos: alguns escritos por críticos, outros escritos por ele; cópias de entrevistas e reportagens (publicadas na mídia impressa e em *sites*); e o projeto DOCTV de *Um Corpo Subterrâneo*. Em um *e-mail* posterior pedimos ao diretor cópias de seus demais filmes.

⁶ Termo usado por Bill Nichols para denominar os personagens do documentário: pessoas comuns que fazem parte do mundo histórico, cujas vidas continuam independente das filmagens e que servem ao propósito da narrativa. Ver NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

⁷ O lançamento do livro de Karla Holanda ocorreu em janeiro de 2009.

Grande foi a surpresa quando em nosso segundo encontro, em fevereiro de 2009, o diretor nos entregou - além das cópias dos filmes solicitados - um CD com vários arquivos relacionados à produção do documentário *Um Corpo Subterrâneo*, tais como: o projeto DOCTV, o *release* e a sinopse do vídeo; algumas páginas de um caderno de anotações; a transcrição da versão de 52 minutos; a lista de cidades e a quilometragem percorrida durante a viagem; os roteiros de edição. Além de fotos de outros documentários, de entrevistas, informações pessoais (certificados, currículos e documentos) e textos de sua autoria, mais o roteiro do documentário *O Retorno do Filho* (2009).

Ainda não sabíamos, nesse momento, como o rico material que tínhamos em mãos seria usado na pesquisa, afinal o projeto inicial de mestrado previa uma investigação sobre a presença do acaso como elemento constituidor da construção narrativa nos documentários *Um Corpo Subterrâneo* e *O Fim e o Princípio*. Comentamos com a professora Josette Monzani, nossa orientadora, a respeito dos encontros e dos materiais disponibilizados pelo diretor, e foi através dela que tomamos conhecimento da Crítica Genética, metodologia capaz de abarcar as potencialidades do material que tínhamos em mãos, pois nos permitiria construir hipóteses e estabelecer relações entre os materiais e a obra que resultou destas conexões. Envolvidas pela extensão e densidade do material disponibilizado pelo diretor, decidimos mudar o projeto e dar a ele outro perfil: estudar o processo de criação do documentário *Um Corpo Subterrâneo*.

A Crítica Genética chegou ao Brasil por intermédio do pesquisador Philippe Willemart, na década de 80, com uma metodologia voltada para os estudos de gênese da obra literária a partir de seus manuscritos. No Brasil, esse campo de pesquisa expandiu-se e os estudos, então fixados na área da literatura, passaram a ser aplicados a outras áreas: dos manuscritos, comuns aos arquivos de escritores, passou-se a lidar com materiais igualmente ricos para o processo de criação, como rascunhos, croquis, esboços, maquetes, vídeos, roteiros e imagens. Tomaremos, aqui, como aporte teórico os estudos desenvolvidos por Cecília Salles que se ocupa de investigações da criação artística através de uma perspectiva processual. Nesse sentido, em virtude de clareza quanto ao campo de pesquisa, adotaremos a denominação ‘Crítica de Processo’, adotada por Salles (2010, p. 15): “para evitar a contínua referência a uma crítica genética em sentido amplo”.

Para a Crítica de Processo, entender o percurso criativo de uma obra carrega o desafio de recolher, organizar, analisar e interpretar informações e/ou elementos que desencadearam sua produção. Estes elementos são denominados documentos de processo. Segundo Cecília Salles são: “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”. (2008, p. 39)

A maior parte das pesquisas que encontramos sobre gênese cinematográfica diz respeito aos estudos de roteiros de narrativas ficcionais (geralmente compostos pelo encadeamento das cenas dramáticas, descrições do cenário, trilha sonora, planificação etc.). Estes estudos apontam caminhos para o estudo de processo de uma rica variedade de materiais processuais que dialogam com tipos diversos de obra ficcional. No entanto, no nosso caso, os materiais processuais envolvidos são outros, já que nossa pesquisa constitui-se em torno de um documentário.

Seguindo aqui Sérgio Puccini, quando um documentarista escreve um roteiro, este está mais relacionado a uma proposta de filmagem ou à elaboração do argumento: “O percurso é marcado pela perspectiva do que está por vir, à captura do real que gradualmente vai sendo moldado até se transformar em um filme.” (2009, p.16) Machado, por exemplo, costuma escrever as propostas dos seus documentários, independentemente delas serem exigidas ou não, como no caso do Concurso DOCTV, em que a seleção e aprovação para o financiamento da obra estão sujeitas à apresentação de um projeto. Segundo ele,⁸ todo documentário deve ter um bom argumento: “o que modifica é o encaminhamento, não a alma do filme”. (MACHADO, 2009, informação verbal)

São sobre essas variações que, durante a pesquisa, nos debruçamos: nas escrituras esparsas, nos registros materiais dos pensamentos, nos rabiscos de desenhos e mapas, nas ideias anotadas ao longo do percurso que foram tomando forma nas filmagens e na edição do material videográfico de Douglas Machado.

O fio condutor de nossa análise tem, em comum com outros projetos já desenvolvidos na área de processo de criação audiovisual, o entendimento da “criação como rede em processo”, (SALLES, 2006, p.19) e, assim, essa pesquisa propõe o mergulho na construção do documentário, indo além da análise do vídeo pronto. Pretendemos percorrer os bastidores da criação⁹ através de seus índices e possibilidades, com a intenção de tentar organizar e compreender esse movimento de gênese que caracteriza a obra em sua complexidade e totalidade: “A arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem

⁸ Informação fornecida por Douglas Machado em conversa com a pesquisadora, em fevereiro de 2009.

⁹ Um exemplo a partir do qual se pode ter uma noção destes “ensaaios” artísticos é o filme de Henri-Georges Clouzot, *O Mistério de Picasso* (1956). Em um estúdio, o cineasta filma Picasso diante de telas transparentes, nas quais as pinceladas vão tomando formas variadas, que o pintor ora rejeita, ora amplia ou reduz. Vê-se uma obra sendo encoberta por outras, mas o pintor ainda insatisfeito segue dando-lhes outros contornos e arremates: “cada traço de Picasso é uma criação que leva a outra, não como uma causa implica um efeito, mas como a vida engendra a vida”. (BAZIN, 1991, p. 179) Embora saibamos que toda a ação do filme se desenvolve em um *set* de cinema, com equipamentos e equipes de filmagem, ela nos ajuda a compreender que a obra entregue ao público é apenas uma entre tantas possibilidades; assim como o quadro, um filme ao ser exibido trata de um momento da criação.

ideia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios.” (LOUIS, 1992 apud SALLES, 1998, p. 24)

Aos arquivos entregues pelo diretor ainda em 2009, somaram-se outros que fomos reunindo ao longo dos anos da pesquisa. Em maio de 2010, por exemplo, na UFSCar, foi exibido o documentário *Um Corpo Subterrâneo*, seguido de uma palestra do diretor, da qual fizemos uma transcrição, que passou a integrar a lista de materiais referente à produção citada. Neste mesmo ano o diretor nos entregou um novo cd com mais de 900 fotos feitas durante as gravações de *Um Corpo Subterrâneo* e à medida que novos trabalhos eram realizados, Machado nos enviava cópias dos DVDs. Desta maneira, tivemos acesso também a seus trabalhos mais recentes: *O Retorno do Filho* (2009), *João* (2010) e *Na Estrada com Zé Limeira* (2011).

Uma vez reunidos os materiais, a etapa seguinte foi organizá-los de acordo com a natureza dos documentos e sua importância no processo de criação do documentário. Para tanto, recorreremos à classificação criada por Monzani (2005) nos estudos por ela desenvolvidos sobre a gênese do filme *Deus e Diabo na Terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. A pesquisadora sugere a divisão dos arquivos disponíveis, ou seja, o dossiê genético da obra em: materiais ‘diretamente’, ‘indiretamente’ e ‘eventualmente’ ligados à produção.

1. Materiais ligados diretamente à concepção/realização do filme ou documentos de processo:

Pré-produção

- Texto “Trato Social”,¹⁰ escrito por Douglas Machado.
- Livro com o roteiro final de *Cipriano* e algumas imagens do *storyboard*.¹¹
- Filme *Cipriano* (2001), primeiro longa ficcional de Douglas Machado.
- Projeto DOCTV de *Um Corpo Subterrâneo*.¹²
- 05 páginas do caderno de anotações *moleskine*.¹³

¹⁰ Duas páginas em arquivo *word*, digitadas com tinta preta. Escrito em fevereiro de 2003, por Douglas Machado. O texto foi-nos entregue em um CD com outros arquivos relacionados ao autor, em fevereiro de 2009.

¹¹ Publicação independente. Teresina: Trinca Filmes, 2001.

¹² Sete páginas escritas pelo diretor em formato *pdf*, tinta preta, enviado por *e-mail* pelo diretor. Está dividido em cinco seções: a) proposta de documentário; b) eleição e descrição dos objetos; c) eleição e justificativa para as estratégias de abordagem; d) simulação das estratégias de abordagem; e) sugestão de estrutura. A estrutura do projeto segue as normas especificadas no edital do Programa DOCTV III. Data: finalizado – possivelmente - entre 01 de fevereiro e 07 de abril de 2006 (período de inscrições dos projetos no Concurso).

¹³ Cinco páginas de um caderno *moleskine*, escrito à mão com canetas coloridas sobre a produção de *Um Corpo Subterrâneo*.

- 47 fotos da construção do suporte para a câmera (anteriores à filmagem).

Filmagem

- *Still* - 929 fotos das filmagens.¹⁴
- 03 páginas do caderno de anotações *moleskine*.¹⁵

Edição

- Roteiros de edição e créditos finais (versão Doctv e versão estendida).
Roteiro de edição 1 – teste para a versão Doctv (52 minutos).¹⁶
Roteiro de edição 2 – teste para a versão estendida (83 minutos).¹⁷
- Documentário *Um Corpo Subterrâneo*, versão Doctv – duração 52 minutos.
- Documentário *Um Corpo Subterrâneo*, versão Estendida – duração 83 minutos.

Materiais ligados indiretamente à concepção/realização do filme:

- Entrevistas dadas pelo diretor sobre o documentário *Um Corpo Subterrâneo* à imprensa.
- Imprensa: *release* e sinopse do documentário *Um Corpo Subterrâneo*
- Obra cinematográfica anterior e posterior a *Um Corpo Subterrâneo*.
- Arquivos de entrevistas dadas pelo cineasta à imprensa sobre sua carreira e filmes de 2003 a 2008.
- Entrevistas da pesquisadora com o diretor sobre *Um Corpo Subterrâneo* (jan/fev/2009 e out/2010).
- Palestra do diretor sobre *Um Corpo Subterrâneo* realizada na UFSCar (maio/2010).
- 08 páginas de um caderno *moleskine* sobre o documentário *Luiz Antônio de Assis Brasil - O Códice e o Cinzel* (2007), produzido no mesmo ano de *Um Corpo Subterrâneo*.
- Texto *Sertão como Pátria, o resto é quilometragem rodada*,¹⁸ escrito por Douglas Machado.

¹⁴ Fotos feitas em novembro de 2006, por Cássia Moura, assistente de direção do documentário.

¹⁵ Uma página em branco e duas escritas a mão.

¹⁶ Dez páginas digitadas no computador, com tinta preta e vermelha. O roteiro é composto por 22 cenas (externas e internas), breve descrição de cada cena, identificação do local da gravação, créditos e quilometragem rodada.

¹⁷ Dez páginas digitadas no computador, com tintas nas cores preta, vermelha e azul. O roteiro é composto por 23 cenas (externas e internas), breve descrição de cada cena, identificação do local da gravação, créditos e quilometragem.

¹⁸ Capítulo do livro: *Piauienses em um mundo sem fronteiras*. Organizado por R. N. Monteiro de Santana. Teresina: FUNDAPI, 2005, 270p.

Materiais que eventualmente poderemos precisar:

- Transcrição dos diálogos do documentário (versão doctv) – feita pelo cineasta.
- Transcrição dos diálogos do documentário (versão estendida) – feita por nós.
- Texto “O Piauí na Amazônia”, escrito por Douglas Machado.¹⁹
- Texto “Atropelo na calçada”,²⁰ escrito por Douglas Machado (inédito).
- Currículo do diretor (dados pessoais, cursos e trabalhos realizados).
- Projeto/roteiro do documentário *O Retorno do Filho* (2009), sobre o poeta Alberto da Costa e Silva.
- Filmes que, segundo Douglas, têm proposta semelhante a *Um Corpo Subterrâneo* e serviram a ele como referências (esta informação consta no projeto do documentário):

Que Teus Olhos Sejam Atendidos (1997), de Luiz Fernando Carvalho;

O Homem com a Câmera (1929), de Dziga Vertov;

Edifício Máster (2002), Eduardo Coutinho;

Limite (1931), de Mário Peixoto;

O Espírito da TV (1990), de Vincent Carelli;

Umberto D (1952), de Vittorio de Sica (o cineasta também citou este filme em uma conversa em fevereiro de 2009).

Diante destes materiais, estava lançado o desafio: ampliar o campo de análise fílmica para além do vídeo exibido ao público. Juntamente com a escolha da Crítica de Processo como metodologia de pesquisa, e a revisão exaustiva dos materiais que se fez necessária, nos detivemos na leitura e aprofundamento da bibliografia que serviu de arcabouço da pesquisa. Além dos autores de Crítica de Processo e de Crítica Genética, como Cecília Salles, Josette Monzani, Almuth Grésillon, Philippe Willemart, Louis Hay, travamos um intenso diálogo com teóricos do cinema: Bill Nichols, Fernão Ramos, Francis Vanoye, Anne Goliot-Lette, Ismail Xavier, Consuelo Lins, entre outros, e autores que versam sobre a representação e a significação da morte, tema que foi se colocando como um dos principais eixos de nossa análise: Philippe Ariès e Vivian Sobchack, principalmente.

Ancorados nos materiais processuais elencados e na bibliografia consultada, dividimos o texto da dissertação em dois capítulos:

¹⁹ Sobre a experiência de vídeo participativo desenvolvida na Amazônia (ao longo dos rios Amazonas, Tapajós e Arapiuns). Capítulo do livro *Apontamentos para a história cultural do Piauí*. Organizado por R. N. Monteiro de Santana. Teresina: FUNDAPI, 2003.

²⁰ Escrito pelo cineasta sobre suas impressões ao andar pelas ruas do centro de Teresina (escrito em 16 de agosto - aniversário de Teresina, mas não há indicação do ano). Texto inédito.

No capítulo 1, diante do entendimento da obra como processo, buscamos mostrar a adequação da Crítica de Processo, como metodologia de pesquisa, à investigação dos materiais cedidos pelo autor e sua obra. Iniciamos com um breve panorama da filmografia de Douglas Machado em busca de temas e procedimentos recorrentes em sua obra, em estreito diálogo com elementos constituintes do documentário *Um Corpo Subterrâneo*. Dentre os filmes do diretor, dedicamos especial atenção ao longa-metragem ficcional *Cipriano* (2001), que mantém uma relação temático-modal com *Um Corpo Subterrâneo*. Estas primeiras verificações nos conduziram a estudos sobre a significação e representação da morte/luto que nos guiaram no entendimento das significações psíquicas e culturais dadas à morte pelos atores sociais e pelo cineasta, no documentário.

No capítulo 2, o mergulho se dá entre as linhas, filigranas e borrões do processo. Buscamos, nos documentos diretamente relacionados ao documentário, as pistas para a sua realização, os modos e escolhas do diretor que perfazem a intrincada rede que sustenta o seu percurso criativo. Partimos da descrição e cronologia às relações entre os registros escritos, as fotografias e os documentários editados para compreender como os recursos criativos e os procedimentos de linguagem empregados por Machado foram se ajustando ao longo do percurso até chegarem à obra pretendida.

Capítulo 1: ver o verso e o anverso do objeto

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re
 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

Poema Nascemorre - 1958
(Haroldo de Campos)

A obra de um artista pode ser analisada de diferentes perspectivas, envolvendo métodos e teorias diversos. Como críticos de processos nosso desafio é observar a criação além da superfície (do que é entregue ou exibido ao público). Nosso olhar deve estar atento ao fluxo da criação, no qual obras nascem, morrem, renascem e desmorrem constantemente em cada ideia reelaborada, vasculhando entre elas os “nós de interação” gerados a partir das interconexões que:

[...] envolvem a relação do artista com seu espaço e tempo, questões relativas à memória, à percepção, recursos criativos, assim como os diferentes modos em que se organizam as tramas do pensamento de criação. O artista deixa rastros desse percurso nos diferentes documentos do processo criativo. (SALLES, 2010, p. 215)

Esta noção dinâmica do ato criador e o entendimento dos caminhos e descaminhos da criação estão incorporados ao próprio fazer da pesquisa: ora se busca no referencial teórico as bases para a análise dos documentos, ora são os documentos a nos apontar pesquisas complementares com o intuito de compreender os entremeados da obra. Procuramos substituir na escritura da dissertação o engessamento da linearidade pela flexibilidade das bifurcações, o que nos permitiu mergulhar no universo criador através dos índices da criação e suas possibilidades.

Nessa perspectiva, o levantamento, determinação da cronologia, descrição e classificação do dossiê genético do cineasta Douglas Machado nos levaram a duas abordagens para pensar a criação do documentário *Um Corpo Subterrâneo*. Na primeira, partimos das relações entre o documentário citado e as demais obras do diretor, infundidas pelos vários temas e procedimentos estéticos recorrentes. A segunda abordagem diz respeito à análise dos documentos de processo²¹ diretamente relacionados a *Um Corpo Subterrâneo* e como estes ajudam a entender o processo interno de composição do documentário.

Estas abordagens e múltiplas conexões, pensadas a partir das relações estabelecidas entre os rastros de progressão e regressão, acolhimento e abandono, ampliação e redução de ideias do cineasta - materializados nos documentos de processo – irão nos guiar pela intrincada rede que sustenta o percurso criativo do documentário. Tomaremos como base o conceito de projeto poético, desenvolvido pela pesquisadora Cecília Salles, que constitui a soma dos “princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo”. (2010, p.46) Estes princípios diluídos no seu percurso criativo - dadas as evidentes recorrências temático-modais encravadas nas criações - refletem as necessidades e desejos do artista.

1.1 As partes e o todo

Este capítulo é dedicado à primeira abordagem: vamos percorrer os caminhos da criação através da ficção e dos documentários que antecederam a realização de *Um Corpo Subterrâneo*. Pode-se pensar cada obra de Machado como se fosse um “rascunho ou concretização parcial desse grande projeto [poético]”. (SALLES, 1998, p. 39) Faz-se viável, portanto, analisar seus princípios éticos e estéticos, o que só se torna possível através do maior conhecimento a respeito do autor e sua filmografia, antes de enveredar pelos caminhos internos da criação de *Um Corpo Subterrâneo*.

Douglas Machado é um cineasta piauiense, nascido em Teresina, capital do Estado. Quando criança, o pai costumava levá-los, ele e o irmão, ao cinema, praticamente todos os dias; a tela era como uma babá para os dois. Essa situação inusitada o levou a crer durante

²¹ A crônica “Trato Social”, escrita pelo diretor sobre sua relação com os entrevistados; o filme *Cipriano* e o livro-roteiro do mesmo; o projeto DOCTV; as páginas do caderno de anotações; as imagens de *still*; os roteiros de edição e as duas versões finalizadas do vídeo: de 52 min. (versão Doctv) e de 83 min. (versão estendida).

algum tempo que o mais comum era que um filme fosse visto várias vezes.²² O repertório cinematográfico adquirido na infância e adolescência o impulsionou a seguir carreira com o audiovisual e, desde 1987, o cineasta produziu dezenas de trabalhos²³ - entre ficção e documentários, vídeos musicais e de danças, campanhas publicitárias e programas de televisão – em diferentes cidades do Brasil e exterior (Estocolmo, Madrid e San Salvador). Atualmente morando em Teresina, o diretor é sócio da produtora Trinca Filmes.²⁴ Nos últimos cinco anos, o cineasta realizou oito trabalhos, quase sempre por meio de parcerias privadas e em sua grande maioria documentários, feitos com câmeras de vídeo, dirigidos, fotografados e editados por ele.

Em 2001, Machado realizou seu primeiro longa-metragem de ficção (em película) *Cipriano*,²⁵ seis anos antes do documentário *Um Corpo Subterrâneo*. A ficção conta a história de uma família formada por Cipriano, um velho vaqueiro, e seus dois filhos, Bigail e Vicente, em uma viagem que cruza o Piauí, do sertão ao litoral. Os três seguem à procura de um cemitério à beira-mar, onde Cipriano, morto, deverá ser enterrado.

Durante um dos encontros com o diretor, em que conversávamos sobre seus métodos de produção, ele nos revelou que inicialmente queria realizar dois filmes de ficção sobre morte, mas algumas circunstâncias e motivações²⁶ o levaram a fazer da continuação de *Cipriano*, o documentário *Um Corpo Subterrâneo*. O primeiro aborda a morte ritualizada e simbólica, nas palavras do diretor: “**a morte da alma**”, e o segundo fala sobre “**a morte do corpo**” associada à memória dos familiares.²⁷ (2009, informação verbal) O tema da morte nas duas narrativas é evidente e as pistas, nessa direção, fornecidas pelo cineasta em outros filmes criados a partir de 2001, fizeram com que nos detivéssemos nessa convergência temática e

²² Machado em conversa com os alunos da disciplina “Tópicos Especiais em Jornalismo”, na UFPI, em 2004. Em algumas entrevistas o diretor também costuma fazer esse relato para explicar como nasceu seu interesse por cinema.

²³ Trabalhos mais recentes do diretor: *Wilson Martins – a Consciência da Crítica* (2012); *Na Estrada com Zé Limeira* (2011); *João* (2010); *Making of João* (2010); *Alberto da Costa e Silva - O Retorno do filho* (2009), premiado no DOCTV IV (carteira especial); *Luiz Antonio de Assis Brasil: O Códice e o Cinzel* (2007); *Um Corpo Subterrâneo* (2007) - premiado pelo DOCTV III Nacional.

²⁴ A produtora Trinca Filmes foi fundada em maio de 1998 por Douglas Machado, Gardênia Cury e Cássia Moura, durante o processo de finalização do filme longa-metragem *Cipriano*. Atualmente fazem parte da empresa apenas Machado e Gardênia Cury, que assina a produção executiva e/ou a direção de produção dos documentários.

²⁵ *Cipriano* é o primeiro longa-metragem de ficção piauiense (ver HOLANDA, Karla. *A regionalização autorizada no DocTV*. In: Paiva, Samuel; Cánepa, Laura; Souza, Gustavo. (Org.). XI Livro SOCINE. 1a. ed. São Paulo: SOCINE, 2010, v. 11, p. 120-129)

²⁶ A morte de um amigo e a aprovação do projeto *Um Corpo Subterrâneo* no programa DOCTV ocorreram em maio de 2006.

²⁷ Informação fornecida por Douglas Machado em conversa com a pesquisadora, em fevereiro de 2009, na produtora Trinca Filmes.

procurássemos pensá-la no conjunto das obras de Machado.

Após superar o desafio de filmar *Cipriano*, Machado começa, em 2002, a produção de um conjunto de documentários sobre escritores brasileiros contemporâneos, a Série Literatura – Brasil,²⁸ que está em sua sexta edição e reúne nomes como o poeta piauiense H. Dobal, o paraibano Ariano Suassuna, o pernambucano Marcos Vinícios Vilaça, o gaúcho Luiz Antônio de Assis Brasil, o paulistano Alberto da Costa e Silva e o paulistano Wilson Martins.²⁹

Machado inicia a série sobre escritores com o documentário *H. Dobal: Um Homem Particular* (2002). Nele, assistimos aos relatos do escritor sobre suas lembranças da infância e adolescência, sua “família” literária e modos de escrever. Tais depoimentos do autor, gravados nas cidades de Teresina e Campo Maior, são enriquecidos com outros de intelectuais e familiares que tecem comentários sobre a vida e obra de Dobal. Além das entrevistas, os documentários da Série Literatura são marcados pela leitura de trechos de livros do escritor em questão, realizadas ora pelo autor, ora por outros depoentes.

O início de *Um Homem Particular* funciona como uma espécie de prólogo onde, sobre as imagens em preto em branco de um rapaz vestido de soldado, ouvimos a leitura do poema “Lamentação de Pieter Van Der Ley no Outeiro da Cruz”.³⁰ Escrito em primeira pessoa, o soldado holandês morto aos 20 anos fala das saudades de sua terra natal e o ‘exílio’ *post-mortem*, em que agora se encontra. Em outra sequência, vemos o próprio autor ler e se emocionar com os versos de *Innamorata*, também escrito em primeira pessoa, sobre uma paixão por uma mulher que morre antes que o escritor pudesse revelar seus sentimentos. Os poucos minutos de leitura e imagens de cada poema são densamente povoados por uma carga dramática que se esvai ao longo da narrativa, pois esta, quase sempre, aborda temas mais corriqueiros da vida do escritor, como as brincadeiras de infância, as descobertas da adolescência, o grupo de amigos, a formação do poeta e as características do homem e da terra piauienses “vistos” através da poesia dobaliana. Ao longo de toda a narrativa, a referência ao assunto morte/luto só aparece nestas duas situações.

Um ano depois, o universo literário e a vida do escritor Ariano Suassuna são transformados no tema do segundo documentário da série, com gravações feitas em cidades

²⁸ A série é uma iniciativa da produtora Trinca Filmes e o Instituto Dom Barreto, um tradicional colégio piauiense dirigido na época por Marcílio Rangel, grande amigo de Machado. Nela, os escritores são escolhidos segundo critérios do próprio diretor. Queremos aqui evidenciar que a iniciativa é dele, ou seja, não segue determinações de um edital ou de um patrocinador. Para execução desses trabalhos, Machado recorre a parcerias com instituições públicas e privadas, entre elas a Academia Brasileira de Letras.

²⁹ O documentário *Wilson Martins – A Consciência Crítica* foi lançado em 2012, após a conclusão desta pesquisa, por isso é apenas citado no texto.

³⁰ Poema “Lamentação de Pieter Van Der Ley no Outeiro da Cruz” in DOBAL, Hindemburgo. *A Cidade Substituída*. São Luís: SIOGE, 1978. O poema é lido pelo poeta Alberto da Costa e Silva.

do sertão paraibano e na capital do Estado, João Pessoa. Em *O Sertão mundo de Suassuna* (2003), vários depoimentos dão conta da trajetória do escritor, de seu interesse pelo folclore e pela cultura popular, do Movimento Armorial,³¹ dos temas por ele abordados e das influências em suas obras. No início do documentário, um recorte de jornal revela as circunstâncias da morte de João Suassuna, pai do escritor. Em tempo, familiares e estudiosos de sua obra se revezam nos esclarecimentos de como a perda prematura do pai afetou Ariano. O escritor diz que tentou escrever uma biografia e um longo poema sobre o pai, mas não conseguiu. Alertado pela irmã, Suassuna percebeu que algo da biografia de seu pai e de sua família está no romance “A Pedra do Reino”. Da mesma forma que a figura do pai de Suassuna foi diluída nos personagens de seu livro, as “falas de luto” são colocadas aos poucos, distribuídas espaçadamente ao longo da videobiografia do escritor realizada por Douglas Machado.

No terceiro documentário da Série Literatura, *Marcos Vinícios Vilaça - O artesão da palavra* (2005), Machado, em voz *off*, revela o dispositivo do documentário: uma viagem de caminhão partindo do Rio Grande do Sul a Pernambuco, inspirada no livro do ensaísta “Em torno da sociologia do caminhão”. A narrativa traz sequências com vários depoimentos de familiares, e depoimentos de críticos, escritores e amigos sobre sua obra. O próprio Vilaça é mostrado em algumas sequências nas quais está em casa, em visita à Academia Brasileira de Letras, no Tribunal de Contas da União e passeando pelas ruas de Olinda e Recife. A figura sisuda e um tanto antipática do escritor é suavizada pelas leituras de trechos de sua obra e a revelação, entre os depoimentos dos familiares, da dura perda do filho mais velho, Marcantônio, e, dois anos depois, da neta, de apenas seis anos.

Vimos nestes três documentários que o tema morte/luto se expande ao longo do percurso da obra de Douglas Machado. No primeiro documentário da série, *H. Dobar: Um Homem Particular*, o assunto apenas pontua a narrativa com as leituras esparsas dos dois poemas citados; já nos dois seguintes, *Sertão mundo de Suassuna* e *Marcos Vinícios Vilaça: O Artesão da Palavra*, os relatos de perda se adensam, para finalmente desembocar em *Um Corpo Subterrâneo*. Os relatos individualizados dos escritores e suas perdas dão lugar – em *Um Corpo Subterrâneo* – às histórias de seis famílias, em seis diferentes cidades, e a perda mais recente de cada uma delas. Essa ampliação do tema conduz à apresentação de uma dor comum a várias pessoas, e que vai do registro do processo individual e particular do luto à marca do coletivo, o que leva, pode-se dizer, à exposição do ser humano frente à sua condição

³¹ O Movimento Armorial começou oficialmente em 1970, quando Ariano Suassuna, à frente de um grupo de poetas e músicos, procurou criar uma arte brasileira erudita fundamentada em elementos da cultura popular.

original de ser mortal, finito, pois é na morte do Outro (do outro por nós amado)³² que nos damos conta da fugacidade humana.

Note-se que todas estas narrativas não tratam de dados sobre morte (taxas, definições, depoimentos de especialistas); o que está em xeque são as reflexões sobre o Outro – já morto, em depoimentos que ressaltam os dolorosos sentimentos atribuídos ao desaparecimento de alguém próximo. Morte e memória estão imbricadas nas narrativas, porque sugerem uma sobrevivência e a presentificação desse outro através das formas de representação³³ que se tem deles – e que os faz renascer ou desmorrer. Machado parece chamar atenção para o inexorável ato, a morte, e os rastros deixados pelo caminho da trajetória vivida: hábitos, móveis, gestos, expressões.

1.2 Morte porquanto mudança

A recorrência do tema morte/luto na filmografia do diretor, como já apontado, levou-nos a apreendê-lo como um dos constituintes de seu projeto poético, pois está diretamente ligado ao modo como o cineasta articula a narrativa, elege a forma pela qual se relaciona com os atores sociais e com o público, e aborda temas e questionamentos que refletem o seu modo de estar e lidar com o mundo:

[...] eu sempre fiquei muito impressionado com o quanto temos dificuldade de desgarrar das pessoas que morreram, parece que guardamos uma sombra. [...] Queria com este documentário desmitificar essa coisa da morte como algo tão negativo.³⁴

Decidimos, portanto, pesquisar autores que tratam da significação social da morte e de sua representação, procurando entender as relações que compõem o ato criador e as significações emocionais e culturais dadas à morte pelos atores sociais e pelo cineasta, ambas representadas no documentário *Um Corpo Subterrâneo*. Iniciamos a pesquisa com o trabalho do historiador Philippe Ariès, que se dedicou às mudanças nas atitudes do homem ocidental diante da morte, e depois enveredamos por pesquisas que tratam da representação da morte no

³² Conferir este ponto em DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: DIFEL. (Coleção Enfoques. Filosofia). 2002.

³³ Representação: a palavra designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz às vezes dela. Esse substituto pode ser de natureza variável: uma imagem (representação pictórica, fotográfica, cinematográfica), uma *performace* em um palco (representação teatral) etc. In AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p.255-256.

³⁴ Machado em palestra aos alunos da Universidade Federal de São Carlos, em 05 de maio de 2010, cinco anos depois da produção do documentário, em reflexões posteriores ao processo. De maneira articulada, ele depõe sobre estas questões que, na feitura da obra, poderiam ainda não estar tão bem resolvidas ou claras para o diretor.

cinema de ficção e, principalmente, no documentário.

1.2.1 O não abandono da morte

No início do período medieval, a morte natural era admitida serenamente, como parte do cotidiano. O homem consciente da inevitabilidade da morte, por ela esperava pacientemente no leito, rodeado por familiares e amigos. Nele, tomava suas últimas providências: despedia-se da família, dividia seus bens, pedia perdão por seus pecados, organizava seu enterro e recebia as rezas de um sacerdote. Era “uma cerimônia pública e organizada [...] mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos”. (ARIÈS, 1977, p. 21)

Segundo Ariès, ao longo dos séculos, nossa atitude diante da morte mudou radicalmente, fizemos um movimento gradual de abandono e silenciamento:

A antiga atitude diante da morte segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa [atual], segundo a qual a morte mais amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. (1977, p. 22)

O evento que nos era familiar na Idade Média, passou a ser tomado como uma *ruptura*, pois “arrebata o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel”. (ARIÈS, 1977, p. 42)

A partir do século XX, as pessoas evitam falar ao moribundo o quão grave é seu estado e as crianças são afastadas dos quartos dos enfermos e dos funerais. Essa situação se intensifica e presenciamos também o deslocamento espacial da morte. Se até então ela acontecia no leito familiar, agora ela ocorre dentro do hospital. Os médicos e enfermeiros, seguindo ainda Ariès, “são [...] os donos da morte, de seu momento e também de suas circunstâncias”. (1977, p. 54) O enfermo não preside mais seu próprio ritual de morte.

No decorrer dos últimos três séculos, as relações familiares também sofreram uma grande mudança: os laços passaram a ser fundados com base na afeição, ao invés de meros arranjos sociais. A morte - gradualmente significada como ruptura - aliada à união mais forte entre os membros da família acarretou uma maior intensidade do luto. Durante o século XIX, estas manifestações da dor chegaram aos enalços da histeria e, até mesmo, da loucura. Um exagero que Ariès (1977) justifica como sendo resultado da intolerância com a separação dos

entes queridos. Esse luto, embora vigoroso, era vivido e sofrido socialmente, já que o enlutado tinha o direito, e em muitos casos o dever, de compartilhar a sua dor.

A partir do século XX, nas cidades grandes e desenvolvidas, industrializadas, continua-se a carregar a mesma dificuldade de aceitação da morte do outro, mas já não podemos externá-la. Demonstrações excessivas da dor são criticadas. Os enlutados podem sofrer, mas à margem, a fim de não perturbarem o cotidiano (e a produção) dos demais, “como se a dor causada pelo sofrimento pessoal de uma perda contaminasse os outros com a presença da morte”, como nos faz notar Koury (2002, p.79) em seus estudos sobre as atitudes em relação ao fenômeno luto no Brasil atual.

Para pesquisadores como Philippe Ariès (1977) e Mario Guilherme P. Koury (2002) está-se imerso em isolamento, vergonha e silêncio acerca do luto. Fruto de uma atitude diante da morte que a afastou do cotidiano, em um movimento gradual de recusa e não aceitação da morte de si e do outro. Ainda, segundo Freire, (2005, p.2) em nossa sociedade:

[...] torna-se perceptível o quanto a discrição é tida como elemento comportamental preponderante entre indivíduos em estado de luto. Isolados pelo sentimento de necessidade vs. impossibilidade de expor sua dor, os enlutados introjetam seu sofrimento de forma solitária.

Assim como a morte tornou-se um interdito, o luto também é silenciado. No entanto, o que chama a atenção em *Um Corpo Subterrâneo* é que todas as famílias que foram procuradas se dispuseram a conversar com o cineasta sobre seus mortos recentes e permitiram o registro audiovisual das casas e objetos destes. Naquele universo, aceitar participar do documentário pode ter como motivo a não interdição da “exibição” das lembranças, e a não demarcação da mudança - desde que natural - como algo doloroso. Deve-se considerar também que o falar sobre o luto e sobre o parente morto – quando se é solicitado a fazer isso – pode aparecer também como uma forma de libertação do *emudecimento* social imposto. O documentário de Machado, assim, registra as vozes do luto em detrimento do seu silenciamento, e revela o que está sob a superfície.

Outro motivo que poderia levar os enlutados a aceitar falar ao documentarista parte de um desejo de manter registros sobre seus parentes, para que esses não se percam, suprimindo a necessidade de resistir à ação do tempo. Essa crença nos leva a recorrer ao pensamento de Bazin (1991) para compreender a importância da imagem na permanência: “A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da

correnteza da duração [...]”; (p. 19) e complementa: “[a imagem] ajuda a salvá-lo de uma segunda morte espiritual”. (p. 20)

Para Maurice Halbwachs, (2006) a memória deve ser entendida enquanto fenômeno social; a vida em sociedade é, portanto, fundamental para a construção da memória. Mesmo estando só, o homem traz consigo o pensamento e o ponto de vista alheios, pois “não deixou nenhum instante de estar encerrado em uma sociedade” (p. 42), mas, para que o testemunho do outro possa ajudar na rememoração do indivíduo, é preciso que subsista algum traço do acontecimento em sua memória para que este seja de fato uma lembrança. A memória seria o resultado da união dos pontos de vista advindos dos vários grupos em que o indivíduo está inserido, e junto aos quais sofre influências, logo:

Não basta reconstituir de pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (HALBWACHS, 2006, p. 39)

O documentário de Machado serviria, portanto, como “um depósito” de lembranças dos entes falecidos, existindo entre os depoentes uma esperança de que as lembranças do outro se cristalizassem através da exposição dos relatos. Falar sobre o morto e dividir com outros estas lembranças é uma tentativa de mantê-lo no grupo e o exercício do direito de expressão por parte de quem se manifesta: algo costumeiro, a se julgar pelo depreendido na quase totalidade do documentário.³⁵

Uma vez elencadas algumas questões sobre os motivos que levaram os entrevistados a falar de seu luto, é importante também que enveredemos pela forma pela qual a morte é representada cinematograficamente, pois “os filmes, como outros textos culturais, dão conta das representações sociais que constituem nosso mundo”. (JABLONSKA, 2007, p. 49, tradução nossa)

Seguindo as reflexões apontadas por Vivian Sobchack em seu artigo “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário”, (2005, p. 127-157) há uma diferença cabal entre representar a morte na ficção e no documentário: no cinema de ficção, a excessiva atenção dedicada à morte parece ser culturalmente tolerada. É um evento visual corriqueiro e não a quebra de um tabu, pois oferece uma visão mediada que

³⁵Teresina, capital do Estado e cidade natal do realizador constituirá uma exceção, como abordaremos logo mais.

suaviza a real crueldade da morte.

A sociedade que aos poucos afastou a morte natural do dia a dia encontrou – primeiramente na literatura e na pintura erótico-macabra, e mais tarde no cinema de ficção – formas comunicacionais de violar o tabu e representá-la da forma mais transgressora e inoportuna: a morte violenta. (SOBCHACK, 2005) Na ficção, pode-se brincar com a morte; pode-se revê-la várias vezes e mesmo observá-la minuciosamente, porque se trata de algo que não ecoa no nosso mundo, ensaiamos nessa forma de representação maneiras de lidar com um assunto que é indizível no cotidiano: “no reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes”. (FREUD, 1974, p. 233)

No documentário, evita-se a representação da morte, tabu visual, e esta, quando representada, parece exigir uma justificação ética, pois o espaço do documentário é percebido como o mundo habitado e compreendido pelo espectador, sendo uma extensão do seu espaço. Além disso, aqui, a dificuldade em representar a morte é enrijecida pelo desconforto que temos em falar sobre ela. (SOBCHACK, 2005) As formas de aproximação e condução da entrevista têm, por isso, uma importância crucial quando se lida com um tabu. Logo, deve haver um comprometimento e respeito maior pelos personagens no documentário do que no cinema de ficção, pois a vida de cada um deles continua após o filme. Falar da perda, do luto e da saudade a eles inerentes é ainda mais difícil. Qual deve ser o posicionamento do documentarista diante do luto? Como tratar da morte sem ser um cineasta inoportuno e sem tato?

Machado, ciente das dificuldades que encontraria, veste uma roupa simples que condiz com o ambiente também simples das casas visitadas, sua fala é mansa e pausada e os usos frequentes dos pronomes de tratamento ‘senhor e senhora’ dão o tom mais respeitoso, pode-se dizer, à conversa. Partindo do encontro entre Machado e os enlutados, veremos como o confronto do documentarista com o assunto luto/memória suscita uma série de situações que revelam algumas das significações dadas à morte e à vivência do luto. As situações que seguem dizem respeito às visitas do cineasta aos familiares de Dona Leonor, Dona Francelina e Dona Inácia, em três das seis cidades visitadas.

Dona Leonor - Cajueiro da Praia

A primeira entrevistada é Eleni, filha de Da. Leonor (a falecida), moradora de

Cajueiro da Praia. Durante a conversa, fica-se sabendo que a mãe idosa confiava aos parentes a preparação de sua partida: “quando eu morrer cês (sic) botem meu cachimbo, cês (sic) não deixem eu sair sem ele!”. Assim como Seu Joaquim, dono de um engenho de cachaça, que antes de morrer pediu aos filhos que nunca deixassem faltar “um pé de cana” plantado ao lado do túmulo.³⁶ A relação de cumplicidade familiar é exemplificada nessas duas situações, nas quais os pais confiam aos filhos a realização de seus desejos na morte e *post mortem*. Segundo Ariès (1977), essa estreita relação familiar configura-se como um sentimento desenvolvido a partir do século XVIII. Antes desse período, o enfermo tinha no testamento o meio pelo qual especificava os rituais de sepultamento e luto que deveriam ser cumpridos pelos herdeiros e representava ao mesmo tempo uma desconfiança com relação à realização de sua vontade. Assim, através do documento oficial teria a certeza de ter seus desejos atendidos. Na segunda metade daquele século, o testamento reduziu-se ao que é hoje – um ato legal de distribuição dos bens. Os desejos do enfermo relacionados ao seu funeral ou afeições e devoção religiosas seriam passados oralmente aos familiares.

Quando estava prestes a morrer, Da. Leonor consolou a filha e esclareceu a ela a inevitabilidade da morte:

Quando eu chorava, ela mandava eu me acalantar, ela dizia: ‘chore não minha filha! Se conforme, que Deus dá, mas ele mesmo tira. A gente é que nem um pé de planta, ele nasce, ele cresce, ele dá flor, dá fruto e depois vai e morre! A gente é do mesmo jeito!’

Os conselhos de Da. Leonor à filha retomam o ancestral comportamento e sentimento de quem espera a morte chegar, como na Idade Média, quando a morte, segundo Ariès (1977), era um evento familiar e compreendido. Uma familiaridade com a morte natural como forma de aceitação da ordem na natureza: nascer, crescer, morrer, renascer.

Eleni é uma senhora carismática, logo envolve a situação em um contexto de intimidade e despojamento - Machado a acompanha pelos cômodos da casa e conversa sem constrangimento - propiciado também pelas circunstâncias da morte: Leonor (a mãe) havia morrido aos 89 anos, de morte natural.

Apenas em uma situação sentimos rápido desconforto e a interrupção da conversa, isso ocorre quando Machado pergunta como foi a morte da mãe. Eleni responde falando que a mãe adoeceu, ficou com as pernas e o rosto inchados, mas longo interrompe o assunto e pergunta a Machado: “você quer ver a cadeira dela?”. Podemos inferir diante da evasiva de Eleni que para ela ainda é difícil lembrar ou relatar especificamente as circunstâncias que

³⁶ Fato relatado por Dideka, entrevistado na cidade de Piripiri, segunda visitada por Machado no documentário.

envolvem a morte da mãe (fazer um quadro da mesma), embora os conselhos de Leonor pretendessem, mesmo antes de sua morte, prepará-la para a perda inevitável. Eleni retoma a conversa com Machado contando o que a mãe gostava de fazer durante o dia, das rezas dela para curar os doentes e os ensinamentos deixados: “desde quando pequena [...] ela dizia assim: corte uma roupa de boneca que você aprende a costurar. Porque hoje você tem que aprender uma coisa pra quando você precisar, pra você nunca andar pedindo só de favor”.

Dona Francelina - Piripiri

Na cidade de Piripiri (segunda visitada pelo cineasta), Machado conhece o professor Dideka, morador famoso na cidade porque mantém uma íntima e curiosa relação com seus mortos. Machado o convida para juntos irem ao cemitério e explica a proposta do documentário: procurar o morto mais recente. Enquanto Dideka fala das visitas diárias aos túmulos da mãe e de seus amigos, onde “conversa com eles” e lhes “pede conselhos”, um cortejo adentra o cemitério. Machado é informado pelo entrevistado que se trata do enterro da Sra. Francelina, que se suicidara no dia anterior.

Segundo as determinações autoimpostas pelo cineasta antes das filmagens, ele (Machado) deveria identificar a sepultura mais recente na cidade visitada e depois procurar os familiares do falecido. Neste caso, o enterro acabara de acontecer e o desafio seria tratar de uma morte violenta recém-acontecida, com os parentes devastados pelo luto imediato. No cemitério, a câmera está relutante, o cineasta demora a decidir por uma aproximação, mesmo que através do movimento de *zoom*. A entrevista com Dideka é interrompida e o cineasta então se dirige ao túmulo. Apesar da proximidade com o acontecido, o diretor mantém os planos gerais. Não há *closes*, nem imagens de pessoas chorando; mas ouvem-se os lamentos captados pelo microfone do diretor a registrar a dimensão da dor sentida e expressada pelos familiares e amigos da falecida.

A família de Francelina decide participar do documentário. Diante da morte abrupta e recente, a postura do cineasta muda. Diferentemente do encontro filmado na cidade anterior, Machado está perceptivelmente constrangido. A fala fica um pouco vacilante e a entrada na casa de Francelina ocorre em passos lentos, como esperando permissão. Machado parece incerto do seu direito de estar naquele lugar. Ali todos estão fragilizados.

Machado é recebido pelo viúvo, mas este com o pretexto de ir buscar a certidão de casamento, não mais retorna à sala, dando lugar à sobrinha Neuma, que se dispõe a conversar sobre a tia. A dificuldade em tratar desta morte é evidente, tanto para os familiares como para

o diretor que inicia o diálogo com pêsames e agradecimentos por recebê-lo. Diz ele: “Eu entendo que para vocês é muito difícil e até pra gente que está fazendo, a gente se sente meio desconfortável”.

O local escolhido na casa para a entrevista é a sala de jantar. No ambiente austero, fechado e silencioso, a voz emocionada e os gestos de Neuma tornam-se excessivos e quase teatrais, envolvendo a conversa em um instante único de intensidade. Embora, no encontro, Machado não pergunte sobre as circunstâncias da morte de Francelina, Neuma decide falar de sua dor e angústia ao se deparar com o corpo da tia, e dá detalhes de como ela foi encontrada: com a corda no pescoço e “como quem diz: - Me socorre”. O relato emocionado e minucioso da sobrinha é perturbador; difícil não se emocionar, pois remete a uma “imagem-intensa da expressão da dor” (RAMOS, 2008, p. 105), de um luto que ainda não começou, de uma morte provocada e súbita no cotidiano daquela família. Através do relato de Neuma sentimos participantes do encontro com o cadáver, no dia anterior. O corpo não é mostrado, mas sentimos sua presença: “[o cinema] desafia o espectador a transformar a ausência em presença, esvaziar, preencher, refazer os espaços e tempos”. (SOUSA, 2009, p. 25)

Aos poucos a conversa entra em outros aspectos que remetem à vida de Francelina. Neuma fala do tratamento carinhoso da falecida com seus familiares, as amizades na pequena cidade, o costume de passear quase todos os dias pelas ruas e o apreço por suas plantas.

E assim, como nas demais entrevistas, Machado filma os cômodos da casa, os objetos que mais identificam à falecida. É nessa situação que ele se depara com a possibilidade de entrar no quarto onde ocorreu a morte. Ele hesita:

Neuma: - Aqui é o quarto dela. Aqui foi o quarto onde aconteceu tudo!

Douglas Machado: - Mas você quer que eu grave?

Neuma: - Você é que sabe, não tem...

Douglas Machado: - Eu acho que... Eu estou na mão de vocês!

As pausas e frases interrompidas revelam a dificuldade (do diretor) em violar o tabu, em lidar com o caráter desconcertante da morte. Como ele explicaria mais tarde: o porquê de não perguntar os motivos que levaram Francelina ao suicídio:

[...] acho que isso não é público, não é pra mim, não é pra ninguém [...] eu não quis perguntar porque ela se matou. Isso não interessa, eu sempre acho que as pessoas têm que manter sua privacidade, o que é privado, é privado, o que é pessoal, a palavra já diz. (MACHADO, 2010, informação verbal)³⁷

³⁷ Douglas Machado em palestra aos estudantes de Imagem e Som, na UFSCar, em maio de 2010.

A narrativa, afinal, tem como espinha dorsal depoimentos de pessoas em “trabalho de luto”, esse tempo necessário para que o enlutado restabeleça a ordem do seu cotidiano e que deve ser, segundo Freud, “cumprido aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique”. (1974, p. 174) Esse trabalho não havia começado ainda naquela família.

Machado recorre às noções de público e privado pra justificar sua falta de interesse pela causa da morte. Nesse contexto, os entrevistados desnudam diante da câmera suas dificuldades em lidar com a falta desse outro, em depoimentos que são tomados dentro de casa, espaço privado por excelência. É possível inferir, através da explicação dada pelo cineasta, que para ele o evento mais íntimo e, portanto, privado, diz respeito ao suicídio, um ato que foge ao entendimento dos próprios familiares e que pode dar brechas a especulações ou provocar constrangimentos aos enlutados. Observam-se ali duas coisas: uma preocupação do diretor em preservar seus entrevistados (este princípio irá direcionar toda a obra do cineasta, como veremos no capítulo seguinte, no qual trataremos dos documentos de processo do documentário e dos procedimentos do diretor); a vontade da sobrinha, Neuma, de ‘acompanhar’ a mudança de estado da tia – acompanhar, e não justificar.

Dona Inácia – Gilbués

Machado acabara de chegar à Gilbués (sexta e última cidade visitada), quando avistou uma procissão seguindo para a igreja. O diretor decidiu começar ali as gravações. Tratava-se da missa de Sétimo-Dia de Dona Inácia, que morrera aos 100 anos de idade, de morte natural. Após a missa, o cortejo segue para o cemitério onde, diante da sepultura, os participantes rezam, acendem velas, depositam flores, enquanto a cruz com a identificação da falecida é colocada junto ao túmulo.

As orações e cânticos a caminho do cemitério transcorrem serenamente e, após os rituais religiosos, os participantes são recebidos com comida e bebida, na antiga casa de Da. Inácia. Machado faz alguns planos na sala de visitas e, em seguida, dirige-se ao quintal onde se encontram três dos sete filhos de Dona Inácia e algumas amigas da família, que se revezam nos depoimentos sobre a falecida. O local escolhido para a entrevista (aberto, repleto de luz e de plantas) contrasta radicalmente com o espaço limitado e silencioso (a sala de jantar) da entrevista feita com Neuma sobre o suicídio de Francelina.

Embora os familiares estivessem em luto recente, a circunstância dessa morte mostra uma vivência do luto sem gestos excessivos de pesar e várias pessoas dispostas a participar

com depoimentos sobre a falecida. Tais características refletem na forma como as cenas são enquadradas pelo cineasta, em planos mais abertos, numa tentativa de abarcar os vários depoentes e que, ao mesmo tempo, conferem um tom ameno e arejado à narrativa.

Os filhos Ângelo e Cândida protagonizam a conversa: leem a certidão de casamento da mãe, mostram fotos e aos poucos se deixam levar pelas lembranças da falecida. Não nos surpreendemos quando aos poucos a filha a imita. Em meio a sua fala, Cândida apropria-se do discurso de Dona Inácia, interpretando-a em maneirismo e imitação da voz, ao explicar como os pais se conheceram:

Cândida: - Mamãe, como foi o começo do namoro? “- Ah, eu nem conhecia seu pai, viúvo assim e eu nem pretendia casar com viúvo. E aí meu irmão, com o compadre Domingos, foi quem acertaram esse casamento com meus irmãos, né? E eu nem gostava dele assim, não tinha costume com ele e tal”.

Douglas Machado: - Mas aí na convivência com seu pai?

Cândida: - Sim, “- aí aprendi a amar, não é? E a respeitar, a tratar com fidelidade e tudo”. Eles combinavam muito bem. Ela era um pouco agitadinha, e papai era tranquilo, né?!

Os depoimentos seguem em um clima tranquilo, de muita serenidade, bastante parecido com o depoimento de Eleni, a primeira entrevistada. Aqui em nenhum momento eles falam do modo como se deram as últimas horas de Inácia, tampouco ouvimos Machado perguntar sobre elas. Os parentes dedicam-se a falar da personalidade da falecida, do modo como costumava imitar as pessoas, de como gostava que a família a tratasse. Os depoentes parecem encontrar na morte e na rememoração de Dona Inácia motivos para celebrar a sua existência e longa vida.

1.3 Objetos biográficos e ritualização

Machado colhe depoimentos de enlutados, além das cidades citadas acima, nas cidades de Oeiras e São Raimundo Nonato. O diretor escolhe cidades pequenas,³⁸ com menos de 70 mil habitantes, que compartilham vivências de luto marcadas por rituais fúnebres: como a missa de Sétimo Dia, a procissão e o depósito da cruz, as orações de encaminhamento da alma e as visitas constantes a cemitérios geralmente localizados em bairros afastados do centro.

³⁸ Com exceção de Teresina, capital do Estado. Na cidade com quase um milhão de habitantes, Machado não entrevista familiares de falecidos. Analisaremos, no capítulo seguinte, a sequência que envolve a cidade, bem como o tratamento diferenciado dado a ela na narrativa.

Nestas cidades, Machado encontra os familiares e filma-os na casa do falecido, no ambiente de convívio diário do entrevistado com o morto. O espaço aqui escolhido emoldura os gestos, as expressões e as falas dos enlutados. As casas mostradas são simples e organizadas, e revelam o modo de vida nestes lugares, onde as portas ficam destrancadas e as janelas dão sempre para a rua. Não existem grandes muros ou grades que as isolam e há visitas frequentes de amigos e familiares, que chegam sem avisar.

Em todos os casos citados, a família conserva-se como núcleo principal da comunidade, onde os mais novos cuidam dos mais velhos e vice-versa: Maria de Jesus - moradora da cidade de São Raimundo Nonato e viúva de José Elias – conta que, depois da morte do marido, passou a ter problemas, como ela diz: “de estresses (sic)”, desde então o filho dorme no mesmo quarto para cuidar da mãe; ou onde os cuidados maternos se estendem às avós e tias: em Oeiras, Edilberto fala da tia Teresinha, morta em março daquele ano, uma senhora que sem ter tido filhos acolhia os sobrinhos e criava-os como se fossem seus. As relações familiares, aliadas ao sentimento de pertencimento tão comum às pequenas cidades, determinam o trato da morte e a vivência do luto, onde o enfermo costuma ainda passar as últimas horas em seu quarto, rodeado pelos familiares e amigos, o velório se dá em um dos cômodos da casa e a reza dos terços acontece durante toda a vigília do corpo, até o momento do sepultamento, com a presença de todos – jovens e velhos.

Machado não se contenta apenas com os comentários sobre os falecidos, ele quer ainda, dentro das casas, registrar a mobília, fotos, as certidões de nascimento ou casamento, e os objetos preferidos destes: quer capturar o modo de vida ali presente. Eleni, enquanto fala dos hábitos da mãe (Dona Leonor) mostra a mesinha de cabeceira, a cama e o cachimbo, do qual a mãe não se separou nem na hora da morte. Quando solicitada por Machado para gravar alguma coisa, como lembrança da mãe, Eleni faz imagens do retrato do casal (Dona Leonor e o marido) e ainda das netas, familiares de quem a falecida tanto gostava. Já na casa de Inácia, os filhos mostram fotos e uma escultura do santo de devoção da senhora, e, quando a câmera é entregue à Cândida (filha de Dona Inácia) ela decide gravar os vestidos coloridos, delicadamente organizados no guarda-roupa, a cama bem arrumada e a cadeira onde sua mãe costumava sentar todas as tardes. Em Oeiras, é a penteadeira com frascos de talcos e perfumes que ganha destaque entre os pertences de Dona Teresinha.

Os objetos filmados nas casas, ora por Machado, ora pelos entrevistados, também “falam” do morto: “cada objeto tem uma experiência vivida, passada ou presente, de seu dono e faz parte de sua vida”, (MORIN, 1969, p.133, tradução nossa) pois sugere gostos e marcas das singularidades dos vivos e dos falecidos. São os “objetos biográficos”, termo tomado de

empréstimo por Ecléa Bosi (2004, p. 26) à Violette Morin para nominar esses objetos que fazem parte do cotidiano dos indivíduos e que evocam intimidade e afeição. São rastros de vida, que envelhecem com os usuários e, tais como eles, guardam as marcas de si e do tempo.

Nas casas visitadas no documentário é comum encontrarmos, após meses de luto, a mesma disposição dos móveis e pertences dos falecidos. Estes objetos, outrora queridos pelos falecidos em vida, passam a ser valorados também pelos enlutados, pois prolongam a existência do perdido, tal como reconhece o poeta Alberto da Costa e Silva, em seu livro “Invenção do desenho” (2007). Após a morte do pai, o poeta passa a observar os móveis, os cômodos da casa e as mais simples ações do cotidiano com os “olhos de luto”, a partir dos quais recompõe as lembranças do pai:

Ao passar pela sala, o meu olhar não se despegava da cadeira de braços onde ele costumava ficar a ler - ou a fingir que lia. Arrumei os seus livros, em muitos dos quais ele havia escrito dedicatórias pra mim. Reuni, para dá-las, as suas roupas, ou melhor, os seus pijamas, pois havia anos não saía de casa [...] pouco a pouco, meu pai foi recompondo a minha alma. Ao retirar um livro da estante, ao lavar o rosto, ao apontar o lápis, ao chegar à janela, *eu o sentia, mais do que ao meu lado, a fluir no meu sangue, a ser em mim.* (SILVA, 2007, p. 57) (grifo nosso)

A escrita emocionada do filho, frente aos dias que se seguiram à perda do pai, comunga com os relatos ouvidos durante o documentário *Um Corpo Subterrâneo*. Os enlutados apegam-se aos seus entes queridos através das lembranças de seus hábitos, manias, gostos, comportamentos e objetos que os rodeavam em vida, todos imbuídos de uma “vontade de revivescência”, uma força que solidifica no presente aquilo que parecia transitório. (BOSI, 1983, p.74)

É ainda comum, durante os relatos, ouvir as ações do falecido serem descritas com o uso do verbo no presente: Dona Elenir, a primeira entrevistada, leva Machado à sala de jantar e aponta: “Nesse cantinho aqui, **é** o dia todinho!” Já o professor Dideka, em Piripiri, ao visitar o túmulo da mãe afirma: “Aqui **é** a mamãe”. E mais tarde, Neuma, sobrinha de Dona Francelina falando sobre os gostos da tia: “Ela **adora** planta!” Nestas frases diluídas no decorrer do diálogo em que prevalece a construção verbal no presente, a morte é relativizada: uma vitória das impressões sensoriais sobre o elemento temporal. E é no jogo entre o passado e o presente, de um luto também em construção, que recorremos ao pensamento aristotélico comentado no livro de Frances Yates sobre a memória: “A lembrança é a recuperação do conhecimento e da sensação ocorrida. É um esforço deliberado para encontrar seu caminho entre os conteúdos da memória”, (2007, p. 54) ali, permeada pelo luto.

No discurso dos personagens há uma unicidade quanto às boas lembranças do falecido; não se fala de seus defeitos, não se comentam suas falhas, as lembranças estão permeadas por uma aura de ‘santidade’. Douglas não problematiza a veracidade dos relatos no sentido de descobrir essas características humanas, demasiado humanas. Ao diretor interessa aquilo que foi selecionado como lembrança e fala sobre o outro, aquilo que ficou guardado para se tornar o retrato do seu falecido, a narrativa sobre o perdido:

Jornalista por obrigação tem que estabelecer uma busca pela verdade para que isso seja contraposto e tudo mais, e eu não, como documentarista eu sempre vou preferir a história inventada [...] eu vou preferir a sua versão, é ela que me interessa [...] eu acho que quando você conta uma história, você tem uma tendência mesmo a florear.³⁹ (MACHADO, 2010, informação verbal)

Vimos até aqui que Machado tomou os depoimentos dos enlutados, registrou seus pertences e suas casas, tomou nota de suas datas de morte nas lápides, ouviu dos familiares as leituras de suas certidões, filmou seus rituais fúnebres... Cada dado se junta ao anterior para formar um pequeno mosaico a expressar o morto. Os vários mosaicos apresentados têm entre si pontos de semelhança e dessemelhança, como vimos, que se mesclam e se opõem simultaneamente e fazem do vir e ir (do desaparecer e aparecer) o movimento propulsor do vídeo.

1.4 Ao revés da morte

No documentário de Machado as pessoas não morrem diante da câmera, nenhum cadáver é-nos mostrado, mas sentimos a presença da morte, revelada nas imagens das sepulturas, lápides, cruzes e flores no cemitério; nos cânticos e orações de encaminhamento da alma; nas leituras das certidões; nas falas dos entrevistados; nos objetos deixados; na negação da perda do outro.

Enquanto no documentário, Machado tece o desenho do luto sobre os relatos e elementos narrativos que a representam, no filme *Cipriano* a morte não está apenas nos elementos que a simbolizam, Machado a representa fisicamente. Bigail, a filha mais velha de Cipriano, não consegue aceitar a morte do pai: “pode ser que ele esteja morto, pode ser que esteja só sonhando”, mas a alma do velho vaqueiro já está aprisionada no cemitério em frente ao mar onde seu corpo deverá ser enterrado. Durante a vagarosa viagem empreendida pelos

³⁹ Machado em palestra aos alunos de Imagem e Som na UFSCAR, na cidade de São Carlos, no dia 05 de maio de 2010.

filhos para cumprir os últimos desejos do pai, os três encontram as velhas rezadeiras, os demônios e a morte personificada.

Machado, tal como em *Um Corpo Subterrâneo*, não esclarece ao espectador as causas da morte do personagem, sabe-se apenas que “um dia ele [Cipriano] acordou com medo... e calou-se, não falou mais”.⁴⁰ Essa informação nos dá uma breve pista de que sua morte sucedeu no repouso do lar e significa ‘silêncio’. A morte do personagem que dá nome ao filme está diretamente associada à perda da linguagem, da expressão: ele já não se move, suas feições são impassíveis, ele não fala, os olhos estão abertos e vazios: “sua fisionomia expressa a verdade intolerável, incompreensível para a maioria, de que um dia acordamos e não sentimos mais nada ... o silêncio é mais radical que o suicídio?” (CURY, 2001, p. 3)



Figura 01 – A “morte” no filme *Cipriano* (still)
Crédito: fotógrafa Maria Liljeblad

Diferentemente do personagem Cipriano, cujos movimentos e expressão cessaram, o ser-morte (ou, o que resiste à morte física) tem um corpo andrógino que dança na noite à espera do cortejo fúnebre, “moldando covas no ventre”. (CURY, 2001, p. 5) À espreita, coberto de cinzas, como para lembrar-nos da decomposição do corpo: “és pó e ao pó retornarás”;⁴¹ sem pelos, veste uma longa saia branca e porta uma faca. Os movimentos da morte se configuram em uma dança vagarosa, enigmática e sensual – simultaneamente sedutora e aterradora. Sob a penumbra, o corpo se camufla na paisagem noturna; aos poucos a morte é revelada ao espectador: os primeiros planos são fragmentos de seu corpo, em seguida, a montagem alterna planos gerais e primeiros planos até chegar ao *close up* que ancora a

⁴⁰ Trecho da fala do personagem Vicente, no filme *Cipriano*.

⁴¹ Citação da *Bíblia Sagrada*, em Gênesis (Capítulo 3, versículo 19).

conversa com Bigail. É possível, pelo menos na ficção, ‘encarar’ a morte. É essa mesma morte que avisa “o tempo já era previsto”; contudo, não se sabe determiná-lo. A morte, mesmo na ficção, é puro acaso.

Os diferentes modos de representar a morte escolhidos pelo cineasta, na ficção e no documentário, compõem o projeto de produzir dois filmes que falassem de morte: um na escuridão, o outro, à luz do dia. A relação entre os dois é temática, como já vimos, e modal: as cenas finais de *Cipriano* ocorrem no mesmo cemitério onde vemos Machado iniciar as imagens de *Um Corpo Subterrâneo*. Este não representa, portanto, uma simples viagem de norte ao sul do Estado, mas a volta (ou o caminho de volta) de ‘Cipriano’ ao sertão.



Figura 02 – foto *still* do Cemitério São José em Cajueiro da Praia (acima)

Figura 03 – *Frame* da sequência final do filme *Cipriano*, no mesmo cemitério.

As duas narrativas se complementam e constituem-se em “duplo”, uma a face da outra ou uma como o avesso da outra: plano espiritual / plano terreno; vida após a morte/ morte após a vida; alma/corpo; escuridão/luz; terra/mar e mar/terra; dentro/fora e fora/dentro; presença/ausência; finitude/eternidade; horror/beleza. A bipolaridade dos elementos nas narrativas está intrinsecamente ligada à viagem. Ambos os filmes trabalham com percursos. Na ficção, a família sai de sua casa no interior piauiense em direção ao litoral (dentro/fora); no documentário, a partida é do mar e, deste, adentra-se o Estado, rumo ao sertão (fora/dentro). O início e o fim são diametralmente opostos e em cada narrativa um toma o lugar do anterior, em complementaridade.

Estas jornadas podem ser equiparadas a mais dura e, ao mesmo tempo, bela, marca da jornada humana, a finitude da existência, marcada pela simultânea riqueza ilimitada dela mesma: no *ser* (no vir-a ser do sujeito), há o invisível, os traços dos ancestrais; na vida, há o concreto, o (re) conhecível; no pós-morte, há o não palpável, as lembranças e os objetos que significam um conceito sobre o morto.

As heranças históricas, que garantem os precedentes assim como a perpetuação de uma existência, estão incrustadas nas narrativas de Machado através da contínua alusão às relações pai/filho por ele feitas. Em *Cipriano* tem-se esta relação como pano de fundo na composição do luto e dos ritos fúnebres do protagonista homônimo; em *Sertão mundo de Suassuna*, o escritor fala do pai morto quando ele era ainda criança; e em *O Artesão da Palavra*, vê-se Vilaça tecer os comentários sobre o filho morto. Mas é no documentário *O Retorno do Filho* (2009) que a relação pai/filho torna-se emblemática das noções de herança e de permanência do/no outro.

Dois anos depois de *Um Corpo Subterrâneo*, Machado dedica-se a transpor para o cinema a relação afetiva e poética que une o escritor Alberto da Costa e Silva a seu pai, o poeta piauiense Da Costa e Silva, morto em junho de 1950. No documentário *O Retorno do Filho*, Alberto, morando hoje no Rio de Janeiro, faz uma viagem de retorno à cidade natal de seu pai, Amarante, no Piauí. A montagem alterna imagens das cidades do Rio de Janeiro e de Amarante; este recurso quebra as distâncias espaciais e temporais entre os dois corpos, aproximação que os relatos unem ainda mais intensamente: ouvimos de Alberto a admiração por este pai poeta que sonhava ser um dia diplomata. Alberto não só virou poeta como o pai, como exerceu durante muitos anos o cargo de diplomata brasileiro. Um reforço nos traços e laços, que atestam o renascimento de Da Costa e Silva na figura do filho, através de seus genes e/ou ideais.

Machado, como vimos, está constantemente retomando temas e procedimentos na construção do quebra-cabeça que constitui seu projeto poético: “A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação”. (SALLES, 2006, p. 59) O diretor fala na atualidade de um novo projeto envolvendo o filme *Cipriano*: ele pretende fazer uma reedição do filme sem diálogos e trilha musical, apenas com imagens e som-ambiente. Neste sentido, a cada novo filme ou a cada reedição, o cineasta recupera um corpo-obra ‘morto’ e confere-lhe movimento/vida: expressão, linguagem.

Aqui, na revisão da biofilmografia do diretor podemos observar dois temas recorrentes em sua obra: o par morte/luto e a viagem, onde ao duplo cabe acontecer. Sobre essas balizas, portanto, Machado tece a rede de procedimentos e estratégias de abordagem de *Um Corpo Subterrâneo*, sobre a qual nos deteremos agora, tendo como norteadores principais os documentos de processo diretamente relacionados à produção do documentário.

Capítulo 2: Nas linhas e filigranas do processo

Douglas Machado é um cineasta que se preocupa com as marcas de construção de seus filmes, com a mesma ênfase que valoriza os traços de vida presentes nas casas e objetos dos falecidos: para cada novo trabalho o diretor faz uso de um caderno do tipo *moleskine* onde anota ideias, dúvidas e procedimentos; as imagens brutas por ele registradas também são arquivadas, mesmo que jamais retomadas, permanecem ali à disposição do diretor com suas sobras, tempos mortos e memórias da gravação; Machado arquiva também as fotos de *still* e as entrevistas dadas por ele à imprensa.⁴² Alguns destes materiais podem ficar nos arquivos até ganharem novos usos, outros inspiram o diretor a fazer novos trabalhos, como ocorreu com o filme *Cipriano*. As primeiras ideias para este longa ficcional remetem a uma pesquisa para realizar um especial de rádio sobre benditos e incelências, rezas comuns no Nordeste e ainda muito praticadas no interior do Piauí. As incelências são orações para proteger a alma do morto em sua passagem para o outro mundo – normalmente rezadas por mulheres; já os benditos têm um sentido mais amplo e podem ser rezados também para se alcançar uma graça.⁴³ Machado diz ter ficado tão absorvido com o trabalho que decidiu transformar mais tarde os registros de áudio em um roteiro de ficção, que culminou em *Cipriano*, unindo tradição oral, sonhos e morte no sertão piauiense.⁴⁴

Machado guardou também vários documentos de processo da produção de *Um Corpo Subterrâneo* e, como já comentado, a maior parte deles foi repassada a nós e compõe seu dossiê genético. Com base na lista e classificação apresentada anteriormente, vai-se agora centrar a análise nos materiais **diretamente** relacionados à produção de *Um Corpo Subterrâneo*, ou seja, produzidos antes e durante a feitura do documentário. Nesse sentido não pretendemos tomar estes documentos como objetos isolados, mas como componentes de um percurso criativo, em contínua inter-relação. Cadernos, roteiros, fotos, textos, documentários do diretor, todos estão conectados. Abandonamos por hora as demais obras de Machado para nos dedicar à análise e interpretação da crônica “Trato Social”, escrita pelo diretor sobre sua relação com os seus entrevistados; do filme *Cipriano* e seu livro-roteiro; do projeto Doctv com os argumentos e ideias gerais sobre o documentário; das anotações feitas no caderno

⁴² Quando trabalhávamos na produção de um telejornal em Teresina, Machado foi um dos entrevistados; nesta ocasião, ele nos pediu uma cópia da entrevista explicando que costumava guardá-las no seu arquivo pessoal.

⁴³ Informações retiradas do livro-roteiro do filme *Cipriano*. Em outros estados, benditos designam os estandartes do Espírito Santo, do Cordeiro de Deus e dos Santos, usualmente empregados nas romarias e procissões.

⁴⁴ Estas informações constam em uma entrevista dada pelo diretor em novembro de 2008 a alunos da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). O arquivo com a entrevista nos foi repassado pelo diretor por *e-mail* em fevereiro de 2009.

moleskine; das fotografias de preparação da câmera; das fotos de *still*; e dos roteiros de edição que resultaram em duas versões do documentário. Esta é a segunda abordagem, escolhida por nós para pensar o percurso criativo de Douglas Machado, e olhar para o objeto em relação às suas conexões internas.

A análise dos documentos de processo, portanto, em um segundo momento, partiu de indagações a respeito da composição dos temas morte/luto e viagem na narrativa, afinal verificamos, através da revisão da filmografia do diretor, que esses temas constituem presença marcante em sua obra. Nessa ocasião, chamou-nos atenção o fato da representação do luto não estar inicialmente presente no projeto DOCTV, o primeiro documento “oficial” da produção do documentário. Passamos a nos debruçar sobre os registros da obra tentando perceber como o assunto foi sendo incorporado à realização do documentário; conformando os procedimentos estéticos empregados pelo diretor que se tornaram perceptíveis graças à leitura destes materiais.

2.1 Etapas da criação

Vamos dividir o trabalho de Douglas Machado em *Um Corpo Subterrâneo* três momentos: pré-produção, filmagem e edição. Trataremos de cada etapa, tendo como ponto de partida as descrições dos documentos de processo correspondentes e a disposição dos documentos em etapas da realização é uma referência ao período em que foram produzidos. Acreditamos que essa disposição torne didática a compreensão do movimento criador, motivo central de nossa análise.

a) Pré-produção

É impossível precisar o momento exato em que um artista teve a primeira ideia geradora de uma obra e não é esse o nosso objetivo, seguindo aqui o pensamento de Hay: “a documentação mais completa e mais bem conservada não revela mais que uma fração das operações mentais cujos vestígios ela conserva”. (2002, p. 35) Quando nos referimos à gênese do documentário, não a associamos ao momento preciso de um nascimento, mas à criação que percorre a produção, as filmagens, os encontros com os personagens, os ensaios de edição e a exibição do filme pronto. Mesmo depois de finalizado (entregue ao público), o cineasta pode enxergar - e realizar - outras possibilidades de edição, como veremos ao longo dessa pesquisa.

Decidimos começar a apresentação dos materiais pelo filme *Cipriano*, por se tratar da ‘primeira parte’ de *Um Corpo Subterrâneo*. Lançado em 2001, a ficção demorou sete anos para ficar pronta, uma jornada tal como a própria narrativa. Da filmagem de *Cipriano* resultou a publicação de um **livro-roteiro**, em 2001, que reúne o roteiro final do filme, dois textos (“Inútil Paisagem?”, de David Cury⁴⁵ e “Saga Cipriana”, de Douglas Machado), imagens do *storyboard* (feitos pelo próprio cineasta), algumas fotos de *still*, lista da equipe e agradecimentos.⁴⁶ Após o término de *Cipriano*, Machado intencionava fazer um segundo filme sobre morte, mas à luz do dia, e que conferisse alguma leveza ao tema. Em tempo, *Cipriano* é um filme esteticamente escuro, escolha que compactua com o drama vivido pelos filhos em luto, luto este permeado por não aceitação e ressentimentos. Machado diz ter rabiscado algumas ideias para a segunda parte, ainda planejando fazer uma ficção, até decidir fazer desta segunda parte um documentário, que veio a se concretizar seis anos mais tarde.⁴⁷

Em fevereiro de 2003, Machado escreve “Trato Social”.⁴⁸ Apesar de não fazer menção direta a *Um Corpo Subterrâneo*, o texto revela preocupações do diretor quanto a sua postura diante dos entrevistados, que serve de guia aos procedimentos materializados posteriormente no documentário. O nome do texto sintetiza preocupações do diretor com o gestual, o vestuário e adereços que, segundo ele, são informações “silenciosas” que unidas à fala em um encontro “aflorem memórias que, comumente, salientam aspectos negativos ou positivos entre comunicador (es) e receptor(es).” (MACHADO, 2003, p.1) Machado também chama a atenção para a escolha das palavras e a relação ambígua de seus usos e contextos, podendo ela (segundo ele) ferir ou maltratar quando empregada erroneamente, mas quando usada sabiamente, pode tornar-se “fio condutor do respeito ao outro. Trata bem. Cura. Afaga.”. (2003, p.1)

⁴⁵ Artista plástico. Mestre em Linguagens Visuais pela EBA-UFRJ e especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio. Fonte: EAV/RJ.

⁴⁶ O livro tem 35 páginas (formato 35 x 24 cm), em preto e branco, com exceção da capa e contracapa do livro, que reproduzem dois fotogramas do filme. O texto *Saga Cipriana* (p. 5) revela algumas informações sobre a produção do filme: em 1995, Machado grava o áudio das incências e benditos no interior do Piauí; o ano seguinte é dedicado à escritura do roteiro e à procura pelas locações. E finalmente em 1997, entre 25 de agosto e 13 de setembro, são feitas as filmagens, que resultaram em 42 rolos de filmes rodados em 16 mm. A equipe foi formada por profissionais piauienses, em sua maioria, e por seis suecos. A pós-produção foi realizada entre Inglaterra e Suécia, onde os rolos foram revelados e escaneados para o formato BETASP e editados em Avid, faltando apenas a finalização para a bitola de 35 mm. Apesar de o filme ter sido aprovado pelo Ministério da Cultura, através da Lei do Audiovisual, a equipe não conseguiu patrocínio para esta última etapa da pós-produção. Diante do empecilho, a equipe decidiu exibir o filme em formato DVD, com 70 minutos de duração. Em 2003, o filme foi comprado pelo Canal Brasil [Globosat].

⁴⁷ Palestra de Douglas Machado a estudantes da UFSCar, maio de 2010.

⁴⁸ O texto é dividido em cinco tópicos: 1.memória, 2.leitura, 3.bem colocada, 4.construção de preceitos e 5.trato social.

As reflexões contidas no texto funcionam com uma espécie de manual para o diretor, sobre o qual sustenta o seu modo de comunicar-se com o mundo. Além disso, há uma continuidade nestas considerações, pois serão retomadas e complementadas no seu caderno de anotações e materializadas no vídeo, quando do encontro dele com seus entrevistados, pelo que pudemos constatar.

Em 2006, o Programa DOCTV III lança a chamada para as inscrições de projetos de documentário e Machado decide se inscrever com o projeto intitulado UM CORPO SUBTERRÂNEO. Dentre 859 inscritos naquela edição o **Projeto de Documentário**⁴⁹ de Machado foi um dos premiados.

O edital do programa estabeleceu uma estrutura específica para o projeto a partir da qual os candidatos deveriam argumentar sobre o tema proposto e elencar os elementos e estratégias narrativas. Submetidos ao julgamento da comissão de seleção, os projetos deveriam contemplar: a) proposta; b) eleição e descrição dos objetos; c) eleição e justificativa para as estratégias de abordagem; d) simulação das estratégias de abordagem; e) sugestão de estrutura.⁵⁰

Na primeira página do projeto Machado esclarece que não irá, no documentário, tratar das “riquezas [econômicas] e potencialidades do Estado”. (MACHADO, 2006a, p. 2) Ele elegerá como mote as particularidades do homem piauiense:

[...] viventes sob um sol de 40° – que nos risca a pele traçando em nosso corpo uma geografia pessoal e indivisível – nos apresentamos aos desconhecidos pelo nosso nome e sobrenome. Quando nas cidades, o asfalto das ruas muitas vezes se transforma em local de caminhada. A calçada é renegada provavelmente por conta de nossa memória das veredas do campo. A história de qualquer um nascido na capital ou em qualquer cidade piauiense traz consigo uma árvore genealógica descendente do interior, da terra por assim dizer. E sobre a terra, vale ressaltar, temos o próprio crescimento singular do Piauí – do Sertão para o litoral [...] (MACHADO, 2006a, p. 2)

A escolha do título é justificada pelo cineasta como apresentação do povo piauiense: “Um corpo ainda desconhecido pelo Brasil: um corpo subterrâneo”, com base nas características visíveis e não visíveis: através daquilo que é mais evidente, o “corpo [geografia

⁴⁹ Pode-se supor haver sido ele foi finalizado entre 01 de fevereiro e 07 de abril de 2006, período de inscrições de projetos no Programa Doctv III.

⁵⁰ Ver Anexo A. Ainda, o edital do Programa Doctv determina que o projeto contenha ainda dois itens: f) Plano de produção e cronograma físico-financeiro e e) Orçamento (com previsão de impostos). No entanto, as páginas contendo estes itens não contam na versão do projeto *Um Corpo Subterrâneo* entregue a nós pelo diretor, em fevereiro de 2009.

humana – suas circunstâncias e *habitat*]” e do “subterrâneo [espírito – memória audiovisual]”. (MACHADO, 2006a, p. 2)

Machado recorre frequentemente às referências espaciais, partindo da estreita relação do homem com a terra: o sertão, o litoral, as calçadas, o asfalto, os parques nacionais e chapadas (que ele chama de “riquezas visíveis”) e os lençóis *subterrâneos* de água. Não é de estranhar que a filmagem se estruture em torno de uma viagem via terrestre, que pretende percorrer 1500 km no Estado, saindo do município de Cajueiro da Praia, no extremo norte, ao município de Cristalândia do Piauí, no extremo sul.

Na “eleição e descrição dos objetos”,⁵¹ Machado destaca a câmera e a certidão de nascimento e atribui ao aparato técnico um papel fundamental na narrativa:

A proposta é que a câmera se distancie de sua significância enquanto objeto e se aproxime mais da figura humana; essa proximidade implica certa intimidade. É o sentimento do registro da existência, da existência como algo visível. (MACHADO, 2006a, p. 3)

A esta altura as indicações não são suficientes para nos dar uma ideia exata do tipo de câmera que será utilizada, nem como ela apreenderá essa fisicalidade e intimidade pretendidas. Este “registro da existência” (p.3) completa-se com a escolha da certidão de nascimento como outro objeto marcante no documentário, uma constante que permeará todos os encontros. As informações contidas no documento: nome, data de nascimento, sexo, cor, filiação e cidade do registro serviriam de ferramenta para montar um mosaico do povo piauiense.

No item seguinte, da “eleição e justificativa para as estratégias de abordagem”, o diretor dedica-se aos modos e procedimentos que seriam adotados na narrativa e elenca: Estratégia de abordagem I, a imagem; Estratégia de abordagem II, a entrevista; Estratégia de abordagem III, as paisagens sonoras; e Estratégia de abordagem IV, a montagem. (2006a, p.4-5)

As imagens seriam feitas pelo diretor e pelos entrevistados. Ao final de cada encontro, o documentarista passaria a câmera permitindo aos atores sociais fazerem suas próprias imagens, mesmo que isso implicasse em diminuição da qualidade técnica, pois, segundo o diretor, esta característica apenas ressaltaria “o momento da apropriação do meio e da

⁵¹ O edital do concurso dá as seguintes orientações para o que eles chamam de “eleição e descrição dos objetos” (item b): “o documentarista se relacionará com o que/quem para levar a cabo sua proposta de documentário? Exemplos: personagens reais; produtos materiais e imateriais da ação humana; materiais de arquivo; manifestações da natureza etc”. (EDITAL PROGRAMA DOCTV III, p. 5-6.)

essência do ‘olhar’ das pessoas que são retratadas ao longo da viagem”. (2006a, p. 4) As certidões seriam o “critério narrador e definitivo das entrevistas”, (p.4) a partir delas ou da sua falta; os diálogos se desenrolariam pedindo-se ao entrevistado que comentasse os dados contidos no documento, que falasse de si e de sua terra. As falas dos entrevistados, unidas à captação do som ambiente e o som da rabeca como instrumento-base da trilha musical, comporiam a paisagem sonora da narrativa.

Neste primeiro momento, o cineasta, diante dos elementos e da proposta apresentada, opta por uma edição que não seguiria uma construção linear, que não acompanharia a trajetória da viagem, que obedeceria à lógica e aos tempos da narrativa. Machado defende no projeto que a fragmentação temporal e espacial desse tipo de edição seria a forma de aproximar o espectador “da experiência do olhar. Olhar a sua terra, o seu povo e manter uma relação direta com a sua memória e a capacidade de sonho humano...”. (2006a, p. 5)

O item referente à “Simulação das estratégias de abordagem”, por ser opcional, não foi preenchido pelo diretor. O projeto finaliza com uma possível ‘estrutura’ do documentário, tendo como pontos de saída e de chegada as cidades Cajueiro da Praia e Cristalândia do Piauí, respectivamente. O cineasta cita algumas paradas pré-determinadas: as cidades de Piracuruca, Campo Maior, Teresina, Amarante, Oeiras, Flores do Piauí, Cristino Castro e Gilbués, perfazendo a trajetória que atravessaria o Estado de norte a sul.

No projeto, cada elemento da narrativa é apresentado com uma justificativa que o determina dentro do tema principal. Através dele o diretor estabelece o fio condutor da narrativa no emaranhado de temas e abordagens possíveis dentro do universo da criação. Mesmo em outras produções, em que não é obrigatória a feitura de um projeto, Machado costuma redigi-los.

Os elementos claramente explicitados no projeto de *Um Corpo Subterrâneo* estão dentro das várias possibilidades aventadas pelo autor, e que sofrerão alterações ao longo da produção, bem na esteira do colocado por Cecília Salles: “[...] o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai *se tornando*, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos”. (2008, p. 25)

Durante os meses de produção do documentário Machado manteve um **caderno de anotações**, do tipo *Moleskine*,⁵² um companheiro inseparável; prova disso são as sequências

⁵² Machado costuma fazer uso de cadernos *moleskine* há mais de 10 anos. O *moleskine* é um caderno com capa de couro ou outro revestimento impermeável (geralmente na cor preta), cantos arredondados, folhas amareladas e um elástico externo na vertical que o envolve, similar aos modelos de cadernos de notas usados por artistas

feitas dentro dos cemitérios, em que o vemos fazer suas anotações. O tamanho relativamente pequeno e fino do caderno permite seu fácil manuseio, uma espécie de “ateliê de bolso”, (GUARALDO, 2006, p. 80) no qual o diretor explora possibilidades, traça observações e procedimentos.

Tivemos acesso a oito páginas do caderno usado na produção do documentário *Um Corpo Subterrâneo*. Dividimos essas páginas em dois grupos:⁵³ o primeiro grupo referente às escritas depois do projeto Doctv e antes do início das filmagens, e o segundo grupo, no decorrer das filmagens.

A respeito das páginas do grupo 01 podemos observar:

- primeiro, as referências feitas à morte de Marcílio Rangel,⁵⁴ amigo de Douglas Machado, ocorrida em maio de 2006: “buscar a certidão de nascimento de Marcílio?” (2006b, p.3) e “analogia a um corpo morto? enterrado? (Ao corpo de Marcílio)?” (2006b, p.2)

- segundo, Machado anota duas citações: de Giba (Giba Assis Brasil: montador) e Cristiana Grumbach (diretora e montadora). Ambos ministraram a “Oficina de Desenvolvimento de Projetos” dirigida aos premiados na terceira edição do programa DOCTV.⁵⁵

e,

- terceiro, o conteúdo das anotações: os registros revelam “diálogos íntimos” (SALLES, 1998, p. 43) do autor diante do novo trabalho, ou seja, Machado a apontar alguns dos limites estabelecidos para a construção da narrativa e a problematizar questões sobre corpo-morte-vestígios que não foram citados no projeto Doctv.

Entendemos, portanto, as páginas do grupo 01 (1, 2, 3, 4 e 7) como sendo intermediárias entre as ideias esboçadas no projeto do filme e as que foram concretizadas nas filmagens. É sobre estas páginas que iremos centrar aqui nossa análise e, a partir delas, estabelecer relações com os demais documentos de processo.

como Van Gogh e André Breton. Mais informações sobre a história do *Moleskine*, no site: <http://www.moleskine.pt/moleskine/>

⁵³ Para facilitar a transcrição e análise do caderno atribuímos os seguintes números às páginas, respeitando a sequência no caderno: grupo 01 (páginas 1, 2, 3, 4 e 7) e grupo 02 (páginas 8, 9, 14).

⁵⁴ Marcílio Rangel foi grande amigo e parceiro de Douglas Machado na produção de vários documentários feitos pelo cineasta, especialmente a Série Literatura: Brasil.

⁵⁵ Depois de selecionados, os autores de projetos participaram, em Brasília, da ‘Oficina de Desenvolvimento de Projetos’. Cinco importantes nomes do audiovisual, entre críticos, roteiristas e diretores discutiram com os produtores as propostas de cada documentário.

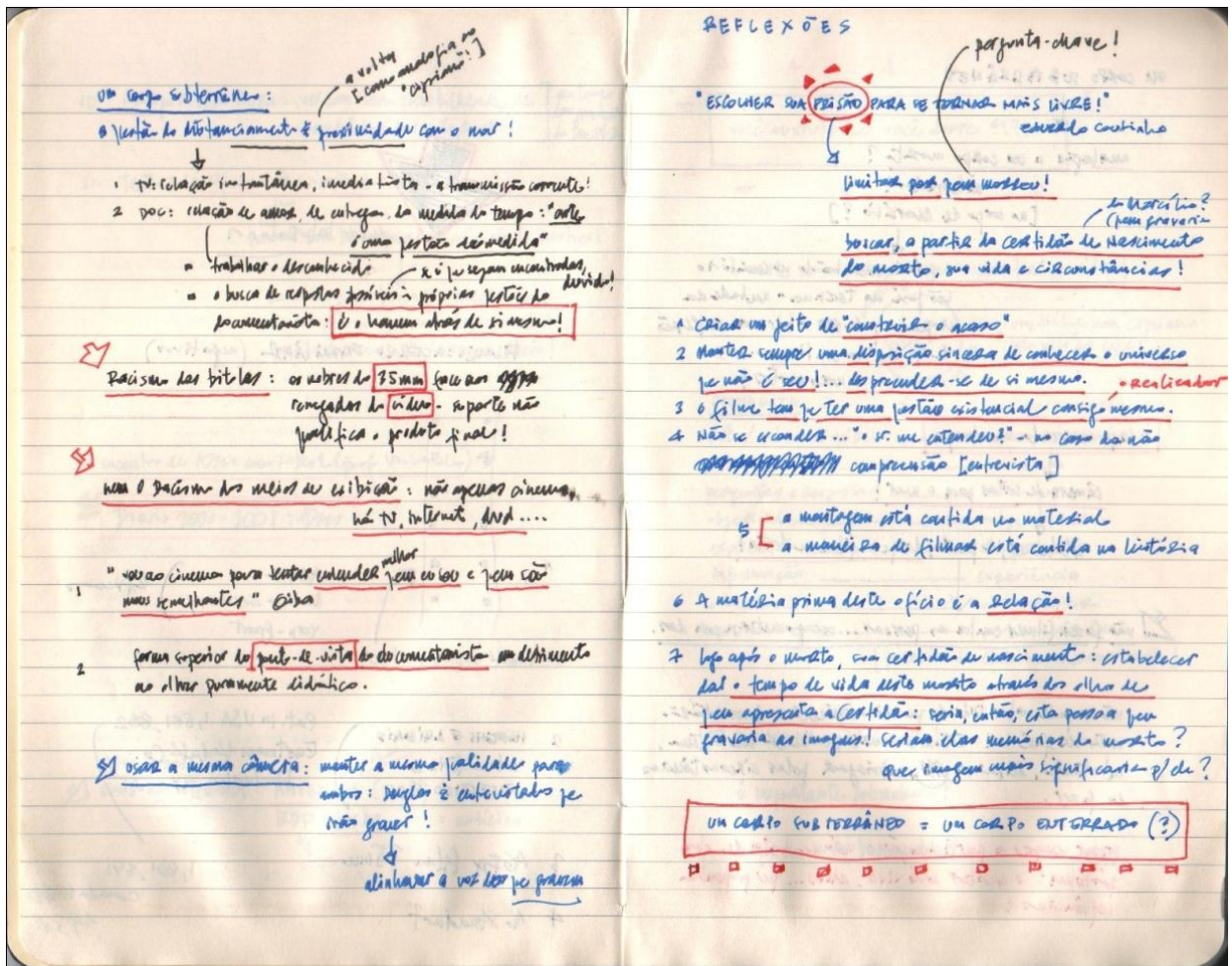


Figura 04 - Páginas 1 e 2 do caderno de criação (grupo 01)

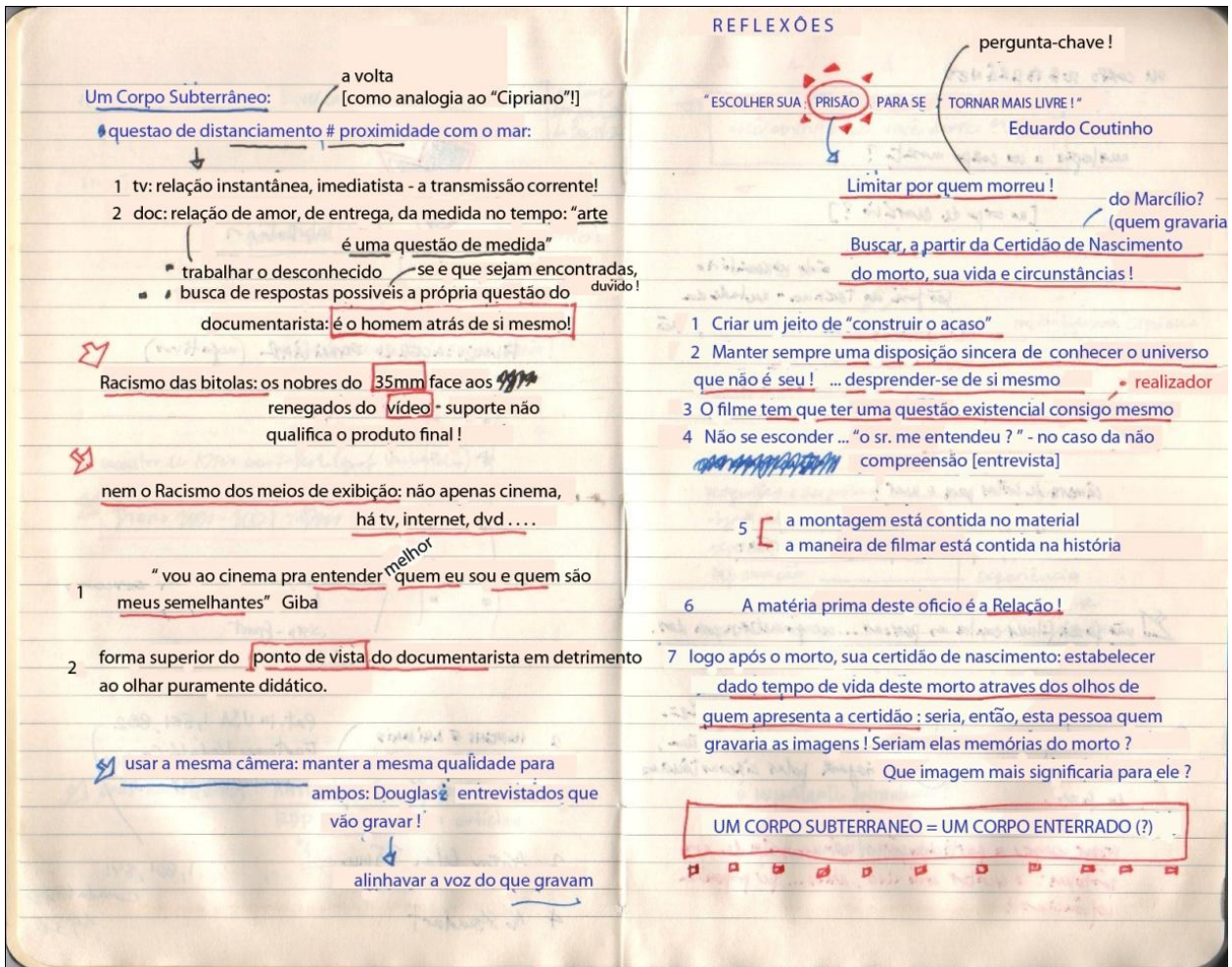


Figura 05 – Transcrição das páginas 1 e 2 do caderno de criação (grupo 01)

Já as páginas do grupo 02 (8, 9 e 14) contêm anotações feitas durante as filmagens, confirmadas pelas imagens dentro dos cemitérios em que vemos o diretor anotar no caderno os nomes e as datas de nascimento e morte que constam nas lápides. Estas anotações dizem respeito aos falecidos cujos familiares serão procurados e visitados posteriormente nas filmagens.

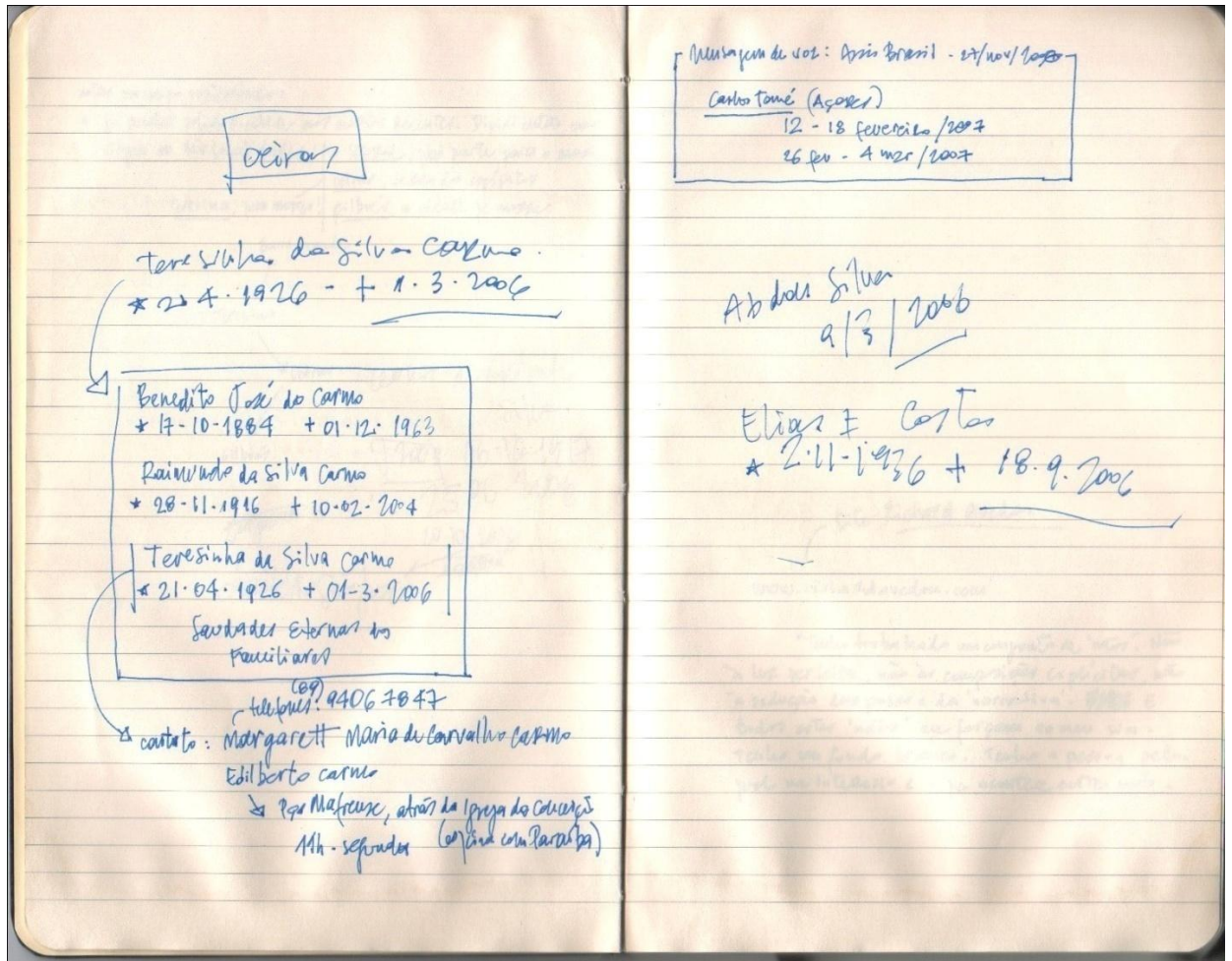


Figura 06 – Páginas 9 e 14 do caderno de criação (grupo 02)

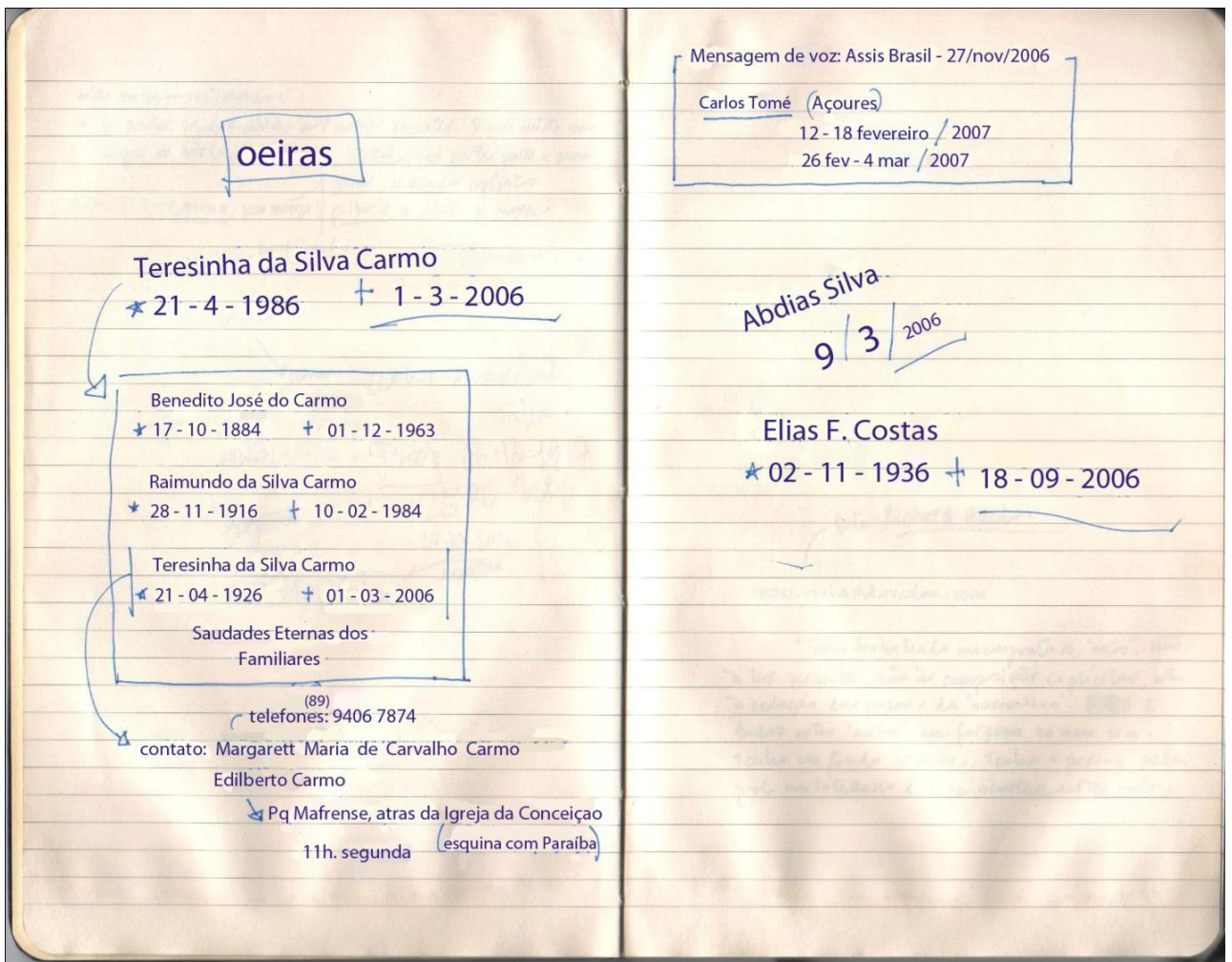


Figura 07 - Transcrição das páginas 9 e 14 do caderno de criação (grupo 02)

No caderno de criação⁵⁶ de Machado deparamo-nos com anotações, símbolos gráficos e uma escrita com dois diferentes aspectos. Nas páginas do grupo 01, a escritura é marcada pelo traço regular, com pouquíssimas rasuras e pela disposição das letras nas cores azul, preta e vermelha. As linhas horizontais são respeitadas, com algumas palavras e frases

⁵⁶ Laís Guaraldo define as páginas avulsas, escolhidas pelo autor e entregues ao público como “álbum” e justifica: “É curioso notar que com o advento da internet diversos adeptos de cadernos vêm publicando páginas, em *blogs* coletivos (como o já citado *Diário Gráfico*) ou individuais (como o *Cadernos da Beá 9*). A exposição de páginas de cadernos coloca em evidência a riqueza plástica e gráfica desse tipo de produção. (...) Embora sejam páginas de cadernos, o que fica em evidência, nesses casos, é o aspecto da página como portfólio, editadas como um álbum. Cadernos são diferentes de álbuns, pois ali o armazenamento de dados está em estado bruto.” (GUARALDO, Laís. “A diversidade de processos nos cadernos de criação”. 2010, p. 06. Manuscrito entregue a nós pela autora). Embora o ponto de vista de Guaraldo possa ser aplicado às páginas do caderno de Machado, em nossa pesquisa adotaremos o termo “caderno de criação”, de caráter mais geral e que reforça “o propósito do registro em detrimento do lugar e circunstâncias onde foi realizado”, (GUARALDO, 2010, p.7) pois acreditamos que este se adéqua melhor - ao reforçar a necessidade de **registro em campo** do realizador -, ao documento de processo ao qual temos acesso.

emolduradas em cor diferente daquela da escrita e com o uso excessivo de grifos. Na página 1, por exemplo, as cores distinguem as problematizações do artista. Em azul, a escrita diz respeito diretamente ao documentário: o título e o uso da câmera:

Um Corpo Subterrâneo: questão de distanciamento # proximidade com o mar... Usar a mesma câmera: manter a mesma qualidade para ambos: Douglas/entrevistados que vão gravar! → alinhar a voz dos que gravam. (ver figura 05)

Na cor preta, o diretor tece considerações sobre ‘o fazer documentário’; a relação de busca e o trabalho com o desconhecido; o suporte e os meios de exibição:

1.TV: relação instantânea, imediatista... 2 doc: relação de amor, de entrega, da medida do tempo... busca de respostas possíveis à própria questão do documentarista. (ver figura 05)

Em vermelho, ele faz grifo e contornos que darão destaque a frases e palavras:

é o homem atrás de si mesmo, racismo das bitolas...35 mm... vídeo.... ponto de vista do documentarista. (ver figura 05)

Na página 2, como na página anterior, o cineasta faz anotações (na cor azul) diretamente relacionadas ao documentário:

Escolher sua prisão para se tornar livre... limitar por quem morreu!... buscar, a partir da certidão de nascimento, sua vida e circunstâncias... criar um jeito de ‘*construir o acaso*’... a matéria-prima deste ofício é a relação. (grifo nosso) (ver figura 05)

O uso das cores revela um cuidadoso trabalho de escrita que leva em conta ainda a uniformidade da letra e a disposição quase escolar. As frases parecem ter sido organizadas e repensadas várias vezes antes de serem levadas ao papel e corroboram com uma escritura realizada em um ambiente tranquilo de uma escrivania, como em um escritório; é provável que estas considerações tenham sido feitas durante as horas do trabalho de elaboração intelectual do artista.

Já nas páginas do grupo 02, a caligrafia muda radicalmente: o traço está pouco legível, as linhas horizontais são desrespeitadas e o diretor usa apenas a caneta com tinta azul. Estas

anotações, realizadas durante as filmagens, nas visitas aos cemitérios, foram feitas enquanto o cineasta equilibra-se para segurar a câmera, o caderno e a caneta ao mesmo tempo.⁵⁷

Nas anotações, o cineasta fala da busca que rege o fazer documental: “trabalhar o desconhecido [...]”, (MACHADO, 2006b, p.1) “A matéria-prima deste ofício é a Relação!” (p.2) para, em seguida, tecer os elementos de construção e estabelecer restrições à narrativa: “Limitar por quem morreu”, essa é a “pergunta-chave” (p. 2). Ele busca ainda inspiração no documentarista Eduardo Coutinho, do qual repete a seguinte frase: “escolher sua prisão para se tornar livre!” (p.2). Machado em suas entrevistas sempre cita o cineasta Coutinho como uma de suas principais referências, pois este estabelece seus documentários através do verbo, dos encontros e diálogos com os atores sociais.⁵⁸ Ao redor da palavra “prisão” (p.2), Machado desenha um círculo e setas em várias direções, entrevedo possibilidades advindas dessa primeira sentença.

A escrita quase sem rasuras, o cuidado na escolha das cores e na disposição das frases na página podem indicar, em um primeiro momento, um espaço sem oscilações e indagações. No entanto, no caderno de criação de Machado, as certezas e as dúvidas convivem harmonicamente. O cineasta também explora possibilidades quanto à significação do título do documentário, seria este uma “analogia a um corpo morto?” (2006b, p. 3). Suas dúvidas também são registradas quando comenta sobre as possíveis imagens feitas pelos entrevistados “seriam elas memórias do morto?” (2006b, p. 2). Para Laís Guaraldo, (2010, p. 8) os cadernos são “colaboradores e ferramentas para a elaboração da frágil arquitetura das certezas. O maior legado desse pequeno objeto é o fato de proporcionar um território de experimentação, quase sempre livre de controles, para propósitos sensíveis”. Estas experimentações são motoras na obra do diretor, sobre elas ele tece a intrincada rede amparada por seus princípios direcionadores.

No caderno ele segue listando alguns princípios éticos que sustentam a sua relação com os atores sociais: a forma de abordagem na entrevista; a disposição em conhecer o universo do outro; o estabelecimento inicial do que o filme trata; o produzir filmes nos quais as pessoas sejam respeitadas. É também nesse universo que o cineasta ensaia o que viria a se tornar o início do documentário: “a câmera de costas para o mar” (p.3) e um diagrama com a trajetória percorrendo quatro localidades: “O litoral, quem parte para o mar”; “Oeiras, terra dos espíritos”; “Teresina, quem morreu!” e “Gilbués, a cidade que morre” (p.7). Essa

⁵⁷ As anotações feitas durante as filmagens podem ser vistas aos 47’’ e 2’53’’ (na sequência de Cajueiro da Praia), aos 38’26’’ (na sequência de Oeiras), e aos 51’18’’ e 52’28 (em São Raimundo Nonato).

⁵⁸ Machado em palestra aos alunos da UFSCar, em maio de 2010.

descrição poetizada das cidades diz respeito a características marcantes das mesmas, que ele, possivelmente, quer capturar. “Terras dos espíritos”, sobre Oeiras, por ex: supomos tratar-se de uma alusão ao fato de que Oeiras é a cidade mais antiga do Piauí; e, a expressão “cidade que morre”, atribuída ao município de Gilbués, faz referência à aridez do seu solo, pois a cidade é considerada o núcleo mais avançado de desertificação no Nordeste (e no Brasil). Douglas marca, portanto, um trajeto da água/vida ao deserto/morte e incorpora às referências espaciais, significações do morrer.

Graficamente, há ainda, uma oposição entre as cidades. Teresina é colocada separada das demais, que estão dispostas uma abaixo da outra. Esse isolamento, exposto sutilmente no caderno, indicia a forma díspar de como se dará a representação da cidade no vídeo, e que provoca uma quebra na narrativa.⁵⁹ A disposição gráfica e a expressão usada para identificá-la: “quem morreu!” estaria relacionada, não às suas características geográficas ou históricas, como vimos nas demais, mas à especificidade da relação pessoal que o diretor tem com Teresina, local onde estão enterrados alguns de seus amigos e familiares. Para Grésillon, “É a escrita mais íntima, a dos cadernos e cadernetas, que mostra como o vivido, o real, o biográfico estão intimamente ligados à escrita da obra...”. (2007, p. 38) À luz desta reflexão e guiados pelos registros do diretor nota-se que Machado faz pelo menos duas referências ao amigo Marcílio Rangel. Ele diz:

Buscar, a partir da Certidão de Nascimento (do Marcílio? Quem gravaria) do morto, sua vida e circunstâncias!(p. 2).

E mais tarde:

Um Corpo Subterrâneo → Analogia a um corpo morto? Enterrado? (ao corpo de Marcílio?) (p. 3).

Paralelamente à escrita no caderno de criação, Douglas Machado se dedicava à **preparação da câmera** que utilizaria nas filmagens. No projeto estavam claras as características que precisaria para compor a narrativa: uma proximidade com a figura humana. Era isso que ele buscava no aparato técnico e que o motivou a construir um suporte para a câmera minidv, de maneira que esta ficasse presa ao seu corpo, na altura do peito, com duas alças como as de uma mochila e um microfone direcional de grande captação (‘cachorrão’).

⁵⁹ Posteriormente faremos uma análise da sequência de Teresina e a sua representação no documentário.

Não se trataria de uma *steadycam*, que confere estabilidade à filmagem; pelo contrário, ela vibraria na tomada, acompanhando e registrando o andar do diretor.

Todas as etapas de construção do suporte fabricado pelo artesão Joaquim Filho foram registradas em fotografias feitas por Cássia Moura, sócia, na época, da produtora Trinca Filmes e, assistente de direção em *Um Corpo Subterrâneo*. Nas imagens vemos Machado e Joaquim na oficina de produção, testando os moldes e revestimentos. Com o mesmo cuidado com que guardou os registros escritos, Machado atenta para o registro fotográfico da feitura do suporte, como que para chamar atenção dos processos não apenas enquanto produtos fílmicos, mas na apreensão de um entendimento maior, um interesse pela anatomia e funcionamento dos objetos.



Figura 08 – preparação da câmera

b) Filmagens

As filmagens de *Um Corpo Subterrâneo* foram realizadas no mês de novembro, cinco meses depois da seleção que o escolheu como ganhador (carteira nacional)⁶⁰ no Piauí, na terceira edição do Programa DOCTV. O documentário, produzido com recursos financeiros cedidos pelo Ministério da Cultura e pela TV Antares,⁶¹ foi estruturado tendo em vista determinações do Edital do Programa: a) o filme deveria ter exatos 52 minutos, tempo padrão de todos os documentários participantes do programa; b) o custo da produção deveria ser orçado em 100 mil reais e c) o filme deveria estar concluído em até 150 dias após o depósito da primeira parcela dos recursos financeiros da produção. (ver Anexo A)

⁶⁰ Em 2006, o Programa Doctv premiou no Piauí dois documentários. O primeiro colocado foi o projeto *Um Corpo Subterrâneo*, premiado com a Carteira nacional Doctv (financiado com recursos do convênio MINC e TVs públicas); já o segundo colocado foi o projeto *Terra Tecida*, de Juliana Campos, financiado com a carteira Especial (recursos resultantes da articulação entre Tvs públicas, instituições governamentais e a iniciativa privada).

⁶¹ Canal de TV Educativo, ligado à Rede Brasil.

Aos limites externos impostos pelo edital, Machado decidiu criar suas próprias "prisões", termo usado por ele. O diretor determinou que teria como ponto inicial da viagem o município de Cajueiro da Praia. De lá, sozinho, iria à rodoviária da cidade e embarcaria no primeiro ônibus que estivesse partindo, sem definir previamente a próxima cidade a ser gravada. Esta proposta teve de ser abandonada, pois alguns meses antes de iniciar as gravações o diretor foi acometido por um problema sério de saúde. Seguindo recomendações médicas, decidiu não mais fazer a viagem sozinho, tampouco de ônibus. Contou com a companhia de Cássia Moura, sua sócia, que dirigiria o carro ao longo do Estado e ficaria responsável pelas fotos de *still* do documentário, feitas de uma distância que não interferisse nas entrevistas. (MACHADO, 2010, informação verbal) ⁶²

Machado decidiu então reformular a construção da narrativa por meio de novos limites: a) chegando a uma cidade, ele deveria identificar o túmulo do morto mais recente; b) entrevistar os familiares dos falecidos sem pré-entrevistas; c) para conseguir localizá-los, ele iria às emissoras de rádios das cidades, onde explicaria a intenção do documentário e pediria ao pessoal da rádio que entrasse em contato com os familiares, explicando a eles a proposta e convidando-os a participar do documentário. Em caso de uma resposta negativa, Machado diria para a câmera que naquela cidade a família não quis falar sobre o assunto; d) ele não faria regravações, todas as entrevistas seriam feitas em primeira tomada; e) no final da entrevista a câmera seria passada ao entrevistado que faria suas próprias imagens para o parente morto; f) a câmera estaria presa ao seu corpo e com ele estaria apenas a assistente de direção, Cássia Moura.

Machado opta pela equipe mínima durante as gravações tendo em vista as eventuais dificuldades das pessoas em falarem do luto - interlocutores em demasia poderiam provocar desconforto ou inibição aos enlutados -, e assim ele busca preservar a intimidade do encontro. Além de Machado (responsável pela escritura do projeto, direção e fotografia) e Cássia Moura (*still* e assistente de direção), únicos membros da equipe presentes durante as gravações, fizeram parte da produção: Gardênia Cury⁶³ na produção executiva; Sérgio Matos com a trilha sonora; E. Braga e Jean Marcelo, na edição. A opção por uma equipe pequena não é exclusiva de *Um Corpo Subterrâneo*, também nos documentários da Série Literatura Machado executa múltiplas funções. Segundo o diretor, o que determina o tamanho da equipe e o equipamento utilizado é a história; é preciso pensar antes como essa história pede para ser contada. (2010,

⁶² Douglas Machado em palestra aos estudantes de Imagem e Som, na UFSCar, em maio de 2010.

⁶³ Sócia do diretor na produtora Trinca Filmes.

informação verbal)⁶⁴ No início da carreira como documentarista, Machado decidiu operar a câmera porque tinha dificuldade em achar um cinegrafista que acompanhasse seu ritmo de trabalho, e como tinha noções de câmera, resolveu aperfeiçoar seus conhecimentos técnicos e colocá-los em prática, assumindo também este papel.⁶⁵ A solução encontrada pelo diretor tornou-se um de seus traços estilísticos: filmar os documentários com apenas uma câmera manuseada por ele mesmo.⁶⁶

Para Salles (1998), os limites funcionam como orientadores do processo criativo e impulsionam o artista a vencê-los. A estes limites, dos quais fala a pesquisadora em seu livro ‘Gesto Inacabado’, o diretor Eduardo Coutinho chama “dispositivos de filmagem”, procedimentos ou estratégias que adota e que se alternam ao longo de sua produção, como ele explica em um de seus depoimentos à pesquisadora Consuelo Lins: (2007, p. 66) “A prisão que eu construo é a seguinte: vou filmar em um lugar só; vou conversar com as pessoas; não vou fazer cobertura visual... você constrói os limites em que você quer trabalhar”. Todo artista lida com leis e possibilidades na feitura de sua obra. Ter liberdade para criar é também ser capaz de escolher quais caminhos serão percorridos na concepção da obra.

O estabelecimento de limites pode ter sido a maneira encontrada pelo diretor para incorporar o acaso à narrativa, uma preocupação que já se desenhava desde a sua escritura no caderno: “criar um jeito de ‘construir o acaso’” (2006b, p. 2). Isso foi possível graças às suas determinações de localizar o falecido mais recente de cada cidade escolhida e de não procurar os possíveis entrevistados antes das filmagens. As únicas informações que levaria para o encontro seriam o nome do falecido e as datas de seu nascimento e morte. Nas páginas do caderno de criação (grupo 02), como vimos, Machado obtém as informações nas lápides. Esta abertura ao porvir está dentro dos princípios estéticos que norteiam a obra: “não se pode saber tudo o que vai acontecer a um documentário antes de fazê-lo. Estudar muito, conhecer bem o tema, entretanto, deixar-se embriagar pela *circunstância do fazer*”. (MACHADO, 2006b, p.3) (grifo nosso) Todas as tentativas de se planejar/pensar um documentário carregam a perspectiva do acaso, das possibilidades nascidas da interação entre os personagens e o

⁶⁴ Machado em palestra para estudantes do curso de Imagem e Som da UFSCar, em maio de 2010. *Cipriano*, por exemplo, foi realizado por uma grande equipe formada por piauienses e suecos. O docudrama *João* também contou com uma grande equipe porque foi rodado em película, teve um roteiro de dramatização e nele Machado usou recursos como a manipulação de imagens.

⁶⁵ Entrevista a nós concedida pelo diretor em janeiro de 2009.

⁶⁶ Seu filme mais recente, *Na Estrada com Zé Limeira* (2011), foi gravado com duas câmeras. A razão pode ter sido em função do interesse por mostrar os meandros do processo de busca e encontro com os entrevistados, bem como a sua postura diante deles. Machado novamente desnuda, pelo menos em parte, a construção do documentário.

diretor, dos personagens entre si e/ou com a equipe. Nas palavras de Comolli, que vão na mesma direção:

[...] o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo do ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer um filme, mas como fazer para que haja filme. (2008, p. 169)

Três situações no documentário *Um Corpo Subterrâneo* são emblemáticas das possibilidades que se desenharam neste lançar-se ao acaso:

1) Machado é informado pelos moradores que na cidade vive um senhor que visita o cemitério todos os dias chamado Dideka. O diretor o convida para juntos irem ao cemitério; durante a conversa entra o cortejo de Francelina, que se suicidou no dia anterior, e que se apresenta a ele então como o morto mais recente da cidade;

2) em Gilbués, Douglas acabara de chegar à cidade, por volta das seis da manhã, quando avistou a procissão para a Missa de Sétimo-Dia de Dona Inácia, a última falecida daquela cidade. Mais uma vez, o destino parece ter ido ao seu encontro;

3) a cena final do documentário é “dirigida” por um dos personagens, Dona Cândida, filha de Da. Inácia (a falecida): enquanto faz imagens do que gostaria de deixar como lembranças da mãe, ela vira-se em direção a Machado e o filma, em um movimento que surpreende o diretor.

Still

Cássia Moura foi responsável pelas mais de 900 fotos⁶⁷ feitas durante as filmagens, com mais de cem por cidade, com exceção de Teresina, na qual não há nenhum registro fotográfico, e Piripiri, onde não foram feitas fotos do interior da casa de Da. Francelina, pois Machado considerou inadequado dada a difícil situação encontrada.⁶⁸

As fotografias revelam mais do que um ângulo diferente nas filmagens. Por elas pode-se saber que sequências inteiras foram excluídas das duas versões finais, como aquelas em que o diretor e Da. Eleni (a primeira entrevistada) conversam sentados no terraço da casa, ou quando Machado acompanha Eleni por pequenas veredas até o cemitério onde está enterrada sua mãe.

⁶⁷ Foram tiradas: 319 fotos (de Cajueiro da Praia); 52 (de Piripiri); 232 (de Oeiras); 141 (de São Raimundo Nonato) e 185 (de Gilbués).

⁶⁸ Conversa com o diretor em 28 de outubro de 2010, na sede da produtora Trinca Filmes, em Teresina.



Figura 09 – Douglas Machado na casa de Eleni, a primeira entrevistada. (esquerda)

Figura 10 – Eleni e o diretor no cemitério São José (direita)

As fotos revelam ainda o trabalho de produção na busca pelos possíveis entrevistados. Cássia fez várias imagens do diretor dando entrevistas nas rádios, à procura dos familiares dos falecidos. Machado sabia que nessas pequenas cidades o rádio ainda é um meio de comunicação muito valorizado. É comum, depois do horário do almoço, na hora da sesta, nas ruas quase sem movimento, ouvir-se os programas das rádios locais vindo das casas. Sendo assim, não foi difícil encontrar os entrevistados.



Figura 11 – Machado em visita à Emissora de Rádio, na cidade de Piripiri.

c) Edição Sonoro-visual

Segundo Pierre-Marc de Biasi (2010, informação verbal),⁶⁹ não há, no cinema, um fio cronológico, mas vários fios que se constituem simultaneamente. Diante das horas de material filmado, principalmente, o documentarista constrói a narrativa: estabelece o arranjo das cenas, o encadeamento dos depoimentos e a colocação da trilha sonora, em um processo que muitas vezes se torna mais longo que a própria filmagem. Os roteiros de edição são peças-chave nesse processo e funcionam como documentos de experimentação, guiando o diretor por entre as diversas possibilidades de arranjo do material gravado.

Para *Um Corpo Subterrâneo*, Machado escreveu, em um mesmo período⁷⁰ (novembro e dezembro de 2006), dois roteiros de edição, denominados por nós como roteiro de edição 1, teste para a versão Doctv; e roteiro de edição 2, teste para a versão estendida. A partir destes roteiros (pré-edição) e das versões finalizadas (pós-edição) podemos inferir parte do caminho traçado pelo diretor nessa etapa.

No **roteiro de edição 1** (teste para a versão Doctv) havia cinco cidades: Cajueiro da Praia, Piripiri, Oeiras, São Raimundo Nonato e Gilbués. Nele, Machado incluiria uma sequência inteira gravada após o depoimento de Neuma (Machado denomina cena VIII), com imagens da roda de orações em memória à Da. Francelina, em seguida, o diretor caminhando pelas ruas da cidade até chegar à igreja da Matriz, ele senta em frente à igreja, mas nela não entra. Esta sequência termina com imagens da fachada desta mesma igreja sobrepostas às imagens da estrada.

Na **versão Doctv** (com 52 min) tem-se quatro cidades, ao invés de cinco: São Raimundo Nonato foi cortada na edição, e a sequência que viria após o depoimento de Neuma (cena VIII) também foi retirada. Esta versão é a mais curta dentre as quatro possibilidades aqui elencadas.

No **roteiro de edição 2** (teste para a versão estendida), todas as cidades gravadas seriam incluídas: Cajueiro da Praia, Piripiri, Teresina, Oeiras, São Raimundo Nonato e Gilbués. O vídeo abriria com um intertítulo, no qual estaria escrito o poema de Francisco Otaviano.⁷¹ Durante a sequência no cemitério de Cajueiro da Praia seria inserida uma

⁶⁹ Em minicurso ministrado pelo pesquisador sobre Crítica Genética, em novembro de 2010, na cidade de Porto Alegre - RS.

⁷⁰ Informação passada por e-mail. Mensagem recebida por <patriciacostvaz@gmail.com> em 22 de dez de 2010.

⁷¹ “*Quem passou pela vida em branca nuvem/E em plácido repouso adormeceu;/Quem não sentiu o frio da desgraça,/Quem passou pela vida e não sofreu,/Foi espectro de homem – não foi homem,/Só passou pela vida – não viveu*”. Francisco Otaviano de Almeida Rosa - Foi advogado, jornalista, político diplomata e poeta. Morreu

“apresentação do documentário”: planos-detulhe de três certidões de nascimento cobertas com a voz *over* do diretor:

A espinha dorsal deste filme é uma viagem do extremo norte ao extremo sul do Piauí. O ponto de partida é o cemitério São José em Barrinha (município de Barra Grande) (sic). Ao longo deste trajeto, iremos parar nas cidades de Piripiri, Teresina, Oeiras, São Raimundo Nonato e, por fim, Gilbués. A razão para a escolha dessas cidades incide nas suas diferenças enquanto paisagens. Contudo, devo lembrar que é no “cemitério” de cada uma delas que encontraremos a essência do documentário. Este ponto de confluência, em verdade, é o elo entre você, espectador, eu, diretor, e a memória da existência de alguém com data de nascimento e morte. Entraremos no cemitério sem nada saber sobre quem iremos encontrar e sairemos em busca da família do falecido mais recente. O diálogo com estas famílias resultou numa conversa sobre a memória de nossos entes queridos. (2006d, p. 2)

Além da apresentação, estaria inclusa a sequência gravada após o depoimento de Neuma (cena VIII), também presente no roteiro 1. Em Teresina, seriam mostradas imagens da fachada do Cemitério São José juntamente com a voz *over* do documentarista, em que ele explica os motivos de não entrar no cemitério e de seguir para uma conversa com Padre Florêncio,⁷² seu amigo e único entrevistado na cidade:

[...] não entrarei neste cemitério. Aqui perdi um amigo querido e sobre ele não quero conversar. Meus avós também estão enterrados aqui. Gostaria de manter o distanciamento necessário. Todavia, este filme terminou como uma busca por demais existencial. Preciso conversar com alguém próximo a mim. Falarei com Padre Florêncio Lecchi. (MACHADO, 2006d, p. 5)

Machado e Padre Florêncio conversam sobre o sentido da vida, o medo da morte, a fé, o envelhecimento, em suma, aspectos da existência humana, e também sobre o suicídio.

A **versão estendida** (com 83 min) inclui as seis cidades, mas a apresentação do documentário, que surgiu no roteiro 2, foi retirada. A sequência gravada após o depoimento de Neuma (cena VIII), presente em ambos os roteiros, é mais uma vez suprimida. As imagens do cemitério em Teresina com a voz em *over* do documentarista, assim como o assunto do suicídio na conversa com o padre, são retirados.

As diferenças percebidas na construção da narrativa e composição estética do documentário revelam que, dentre as possibilidades testadas pelo diretor, a versão Doctv é a mais econômica (tem o menor número de cidades) e simétrica (as sequências tem uma pequena variação em sua duração).⁷³ Nela, Machado abre mão das sequências de Teresina, em

em 28 de junho de 1989. É patrono da cadeira nº13 da Academia Brasileira de Letras (ABL). Fonte: Academia Brasileira de Letras.

⁷² Padre Florêncio é professor de química do Colégio Diocesano, em Teresina.

⁷³ Versão Doctv: Cajueiro da Praia (11 min), Piripiri (15 min), Oeiras (10 min) e Gilbués (9 min).

que não se fala de um morto recente, e de São Raimundo Nonato, a única em que o morto mais recente é um homem.

Mas Machado decidiu-se por montar um novo roteiro de edição (roteiro 2) e uma outra versão, mais longa (com 83 min), na qual pudesse aproveitar mais do material gravado. Sem as amarras do tempo determinadas pelo Programa DOCTV, o diretor ensaiava versões nas quais poderia colocar as discontinuidades, mesclar os gêneros dos falecidos e incluir trechos marcadamente pessoais.

Se houvesse sido finalizado, o vídeo editado de acordo com o roteiro de edição 2 seria o mais extenso, composto pelas seis cidades, com características mais didáticas (haveria nele uma apresentação/explicação da proposta do filme), e também mais pessoais (Machado explicaria nesta versão o porquê de em Teresina não haver entrado no cemitério, nem buscado o último falecido). O excesso de explicações, marcado principalmente pela apresentação, enfraquece a dramaticidade, pois, nela, Machado não se restringiria a uma breve apresentação para instigar e “amarrar” o espectador, mas faria um resumo da viagem, correndo o risco de não provocar surpresa e/ou limar o interesse do público.

Na versão estendida (com 83 min), o diretor abre mão dessa apresentação. Ele consegue criar uma forma mais sutil de se comunicar com o espectador; as poucas informações, aliadas às imagens do cemitério, são embrionárias de uma relação que se seguirá de entrelaçamento entre acaso, morte/luto e memória. Há uma força em si mesma no intertítulo e nas imagens iniciais, que prende o espectador e suplanta a necessidade de uma exposição mais clara dos procedimentos narrativos que os determinam. Machado consegue ainda, nesta versão, desprender-se de si mesmo; ele retira os trechos mais pessoais em que explica a relação da obra com seus lutos e deixa restar nela apenas a entrevista com Padre Florêncio, em Teresina. Percebe-se, por isto que, durante o processo criativo, divagações de ordem pessoal, subjetiva permeiam a consciência do artista. A entrevista “solta” na narrativa sugere várias interpretações. De ordem particular, podemos dizer.

Tomamos assim como baliza a versão de 83 min., a partir da qual teceremos comparações com os demais documentos de processo. Esta é a edição ‘desejada’ pelo diretor e por isso ela se tornou importante para nós; em nosso entender, mais do que a versão de 52 minutos feita em consonância com o edital do DOCTV.

A seguir, a tabela mostra resumidamente as cenas e elementos que compõem a versão estendida do documentário. A disposição linear facilita a leitura do texto discursivo, observando-se a estrutura, ordem e encadeamento das sequências.

Tabela 1 – *Um Corpo Subterrâneo* – Versão estendida (83 min)

Cajueiro da Praia	
Intertítulo (verso de Herbert de Sousa)	
Cemitério São José	2'57''
Intertítulo (título do documentário)	
(planos fixos) Imagens da cidade	1'36''
Intertítulo (Leonor)	
Família de Leonor + leitura da certidão	6'47''
DM entrega a câmera à Eleni	
Imagens feitas pela entrevistada	
Paisagens e estrada entre Cajueiro e Piripiri	45'
Piripiri	
Leituras de certidões	30'
DM conversa com Dideka	4'34''
Cemitério São Francisco	4'43
Cortejo e sepultamento de Francelina	1'37''
(planos fixos) Imagens da cidade	19''
Intertítulo (Francelina)	
Família de Francelina + leitura da certidão	9'45
DM entrega a câmera a Fábio	
Imagens feitas por Fábio	1'53''
Paisagens e estrada entre Piripiri e Teresina	30''
Teresina	
Leituras de certidões	21''
Imagens aéreas da cidade	43''
Intertítulo (versos de F. Otaviano)	
DM conversa com Padre Florêncio	5'01''
Paisagens e estrada entre Teresina e Oeiras	25''
Oeiras	
Leituras de certidões	18''
DM procura o cemitério da cidade	53''
Cemitério Santíssimo Sacramento	2'17''
Imagens da cidade	31''
Intertítulo (Teresinha)	
Família de Teresinha + leitura da certidão	7'33
DM entrega a câmera à Margaret	
Imagens feitas por Margaret	
Paisagens e estrada Oeiras e São R. Nonato	35''
São Raimundo Nonato	
Leituras das certidões	22''
DM procura o cemitério da cidade	1'41''
Cemitério do Junco	3'17''
Intertítulo (Elias)	
(planos fixos) Imagens da cidade	27''
Família de Elias + leitura da certidão	16'09''
DM entrega a câmera a Maria/ Edilson	
Imagens feitas por Edilson	1'08''
Paisagens e estrada entre São R. N. e Gilbués	57''

Gilbués	
Leituras de certidões	24''
Procissão e missa de 7º dia	1'12''
Intertítulo (Inácia)	
Cemitério Campo da Esperança	1'13''
Família (DM conversa com Ângelo)	
(planos fixos) Imagens da cidade	11''
Família e amigos de Inácia	7'50''
DM entrega a câmera à Cândida	
Cândida filma Douglas Machado	
Cássia (produtora) desliga a câmera	

2.2 O movimento criativo

As descrições anteriores dos documentos de processo não podem ser tomadas como etapas isoladas, já que são principalmente as inter-relações que nos interessam na tentativa de compreender o movimento que, em suas idas e vindas (acolhimento, abandono e ampliação de ideias) vão aos poucos compondo o que viria a se tornar o documentário *Um Corpo Subterrâneo*.

O primeiro passo nesse entendimento foi a reunião desse material, seguida da classificação por ordem de natureza e finalidade e, por último, sua datação. Estabelecida certa ordem de leitura e análise, pudemos alinhar as ideias ali gestadas. Procuramos nos dedicar às relações entre os registros escritos, as fotografias e os documentários editados para entender como os recursos criativos e os procedimentos de linguagem empregados pelo diretor foram se conformando ao longo do percurso até chegarem à obra pretendida.

Segundo Salles (2008), os documentos de processo desempenham duas funções na criação da obra: armazenamento e registro de experimentações promovidas pelo autor. Esses documentos conferem *materialidade* às reflexões que direcionam o fazer artístico e conferem unicidade à obra do cineasta. A tabela a seguir reúne de forma sucinta exemplos de alterações, ressignificações, conflitos, adições e subtrações elencadas no percurso criador do cineasta em *Um Corpo Subterrâneo*.

Tabela 2 – Comparações entre documentos de processo

PROJETO (fevereiro a abril)	CADERNO DE CRIAÇÃO (maio a novembro)	VÍDEO (Doctv e estendida) (novembro)
Tema: Identidade do homem piauiense.	Tema: Identidade do homem piauiense pelo viés da morte e luto (lembranças).	Tema: Identidade do homem piauiense pelo viés da morte e luto (lembranças).
Título: <i>Um Corpo Subterrâneo</i> Corpo [geografia humana – suas circunstâncias e habitat] e seu viés subterrâneo [espírito – memória audiovisual]	Título: <i>Um Corpo Subterrâneo</i> ou <i>Um Corpo Enterrado?</i>	Título: <i>Um Corpo Subterrâneo</i> Corpo [geografia humana + suas circunstâncias] e seu viés subterrâneo [espírito + corpo enterrado]
Certidão de nascimento: “registro da existência” do entrevistado	Certidão de nascimento: “registro da existência” do falecido	Certidão: “registro da existência” do falecido e dos moradores nas cidades visitadas
Câmera é entregue ao entrevistado que fará suas próprias imagens	Câmera é entregue ao entrevistado: “Seriam estas memórias do morto?”	Câmera é entregue ao entrevistado: “Se a senhora pudesse gravar alguma coisa para ela [a falecida], o que é que a senhora gravaria?”
Viagem do extremo norte ao extremo sul do Piauí, passando por 10 cidades.	Viagem norte e sul do Piauí, passando por 4 cidades.	Viagem norte e sul do Piauí, passando por 4 cidades (versão Doctv) e 6 cidades (versão estendida)
Origem: Cajueiro da Praia	Origem: Cajueiro da Praia	Origem: Cajueiro da Praia
Fim: Cristalândia do Piauí	Fim: Gilbués	Fim: Gilbués
<i>Cipriano</i> : não há referência	<i>Cipriano</i> : “um diálogo com ‘Cipriano’ pelo viés da luz!”	<i>Cipriano</i> : Machado está vestido com uma blusa com a logomarca do filme.

Voltemos à proposta do documentário: no projeto, o cineasta escreve quase um manifesto sobre a vontade de mostrar o povo piauiense para além das imagens de miséria e pobreza tão comumente a ele associadas, daí sua intenção de fazer do documentário uma “busca pela identidade do homem piauiense”. (MACHADO, 2006a, p. 2) Machado fala em capturar o que ele chama de “geografia humana” (2006a, p.2): os costumes, tradições, as pronúncias e entonações da fala, a relação com a terra⁷⁴ e origem no campo; e a “memória audiovisual” desse povo (2006a, p.2): a maneira como apreendem o mundo, resultado dos traços de oralidade e visualidade que formam a vivência e a relação com o outro. Durante as páginas desse documento não há referência *direta* à representação da morte.

É possível que Machado, já com a ideia de fazer do documentário a segunda parte de *Cipriano*, tenha colocado no projeto apenas algumas referências, na tentativa de conseguir a aprovação no edital. O diretor teria, então, recorrido a um tema mais amplo e conformado assim sua proposta à estrutura e exigências do edital, para mais tarde desenvolvê-la na produção de *Um Corpo Subterrâneo*.

No decorrer da produção, Machado sofre uma dura perda: a morte súbita do amigo Marcílio Rangel; e a esta difícil situação soma-se o desejo (desde 2001) de realizar uma segunda narrativa tratando de morte. As anotações no caderno de criação são permeadas por referências à morte de Marcílio, ao filme *Cipriano* e pelo uso recorrente das palavras como corpo, morto, morrer e vida. Estas referências não estavam presentes no projeto, mas aos poucos impregnam os elementos constituintes do documentário, tais como o título.

Juntamente com o tema, o título é emblemático das buscas do cineasta, pois embora permaneça o mesmo em todos os documentos de processo, passa por diferentes estágios: desde a explicação compartimentada de cada palavra (no projeto), à dúvida e às ressignificações (no caderno), e a uma nova síntese (na sinopse do documentário, também escrita por Machado). (Ver tabela 2)

O diretor faz um diálogo interno colocando em xeque certezas esboçadas no projeto, onde o título é justificado sem qualquer alusão à morte: “ ‘corpo’ [geografia humana – suas circunstâncias e hábitat] e seu viés ‘subterrâneo’ [espírito – **memória audiovisual**] ”. (MACHADO, 2006a, p.2) Já os registros no caderno apontam a busca do diretor pela “palavra certa”, capaz de sintetizar – no título - as possibilidades advindas da abordagem escolhida, estruturada a partir dos mortos recentes e seus enlutados: “Um corpo subterrâneo → analogia

⁷⁴ Machado faz considerações sobre a relação do piauiense com a terra fazendo referência ao crescimento singular do Estado, do sertão para o litoral, e seu passado mais remoto: o Piauí foi colonizado através da criação de gado que posteriormente deu origem as vilas e cidades.

a um corpo morto? Enterrado?” (MACHADO, 2006b, p.3) Na página seguinte a dúvida permanece, desta vez escrita em caixa alta, letra azul e emoldurada em vermelho. O destaque dado à frase torna visível a preocupação do diretor:

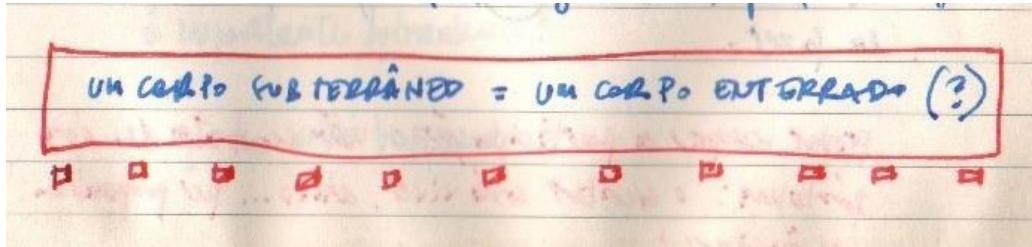


Figura 12 – Detalhe da página 02 do caderno de criação

A dúvida é um motor da criação e seus registros expõem os conflitos e angústias do artista, que podem representar substituições e também sobreposições. No documentário, onde o sepulcro é a porta de entrada da narrativa, Machado adota o título UM CORPO SUBTERRÂNEO, mas é na sinopse do vídeo que é verificável como o documentarista justifica a escolha do título e põe fim à dúvida que o gerou: “ ‘corpo’ [geografia humana + suas circunstâncias] e seu viés ‘subterrâneo’ [espírito + **corpo enterrado**]”. (MACHADO, 2007, p.1)

A partir do caderno de criação, a expressão “memória audiovisual” também ganha, segundo nossa leitura, uma significação complementar diante da nova estratégia. No documentário, a formação da expressão memória áudio + visual está na busca pelos traços daquilo que se ouviu e viu do Outro (o parente falecido), do que está marcado na fala dos personagens: “mamãe dizia...”; “aqui ela sentava e fumava o cachimbo”; “Ela dormia assim”, complementada pelas possibilidades dadas pela ferramenta visual da linguagem videográfica: a casa, seus móveis, as ruas, os caminhos e o cemitério etc., captados pela câmera.

A respeito dos rastros que deixamos em vida, Machado elege a certidão de nascimento, desde o projeto, como estruturador da narrativa, atribuindo a ela o valor de “símbolo indicativo de cada habitante, o registro cabal de sua existência” (2006a, p.3). Já no caderno, a certidão apresentada pelo entrevistado passa a ser a do morto e por ela tomamos conhecimento também de quem ele foi. No documentário (em suas duas versões), a certidão de casamento do falecido substitui a de nascimento por duas vezes, quando esta não é encontrada. O diretor parece menos preocupado com a precisão do documento do que com a necessidade de uma datação, de uma *concretização*, uma ‘oficialização’ do outro que vai além

das lembranças dos parentes. Da mesma forma como ocorre no estabelecimento da gênese do processo criativo, os pontos de partida e de chegada da existência do ser humano são impossíveis de serem delimitados. Nessa falta, criam-se pontos ‘oficiais’ para tanto.

Os relatos cheios de emoção dos entrevistados contrastam visivelmente com os números, as datas, as informações sucintas dos documentos. Às leituras feitas nas casas somam-se as leituras feitas por moradores de cada cidade e estas servem de abertura, de apresentação da nova locação. Parece-nos aqui que o diretor busca representar o povo daquele Estado e região, assim como às suas casas, ruas, cemitérios e estradas, assumindo cada morto e sua respectiva família e amigos como únicos, já que escolhidos ao sabor do acaso, mas donos de histórias particulares e intransferíveis.

Tais verificações nos levaram a crer que Machado ao longo da produção vinha buscando modos de concretizar o tema proposto, procurando um caminho para a sua abordagem. Em busca desse caminho, partiu-se aqui. Tomamos o armazenado pelo diretor nas páginas e nos vídeos finalizados. Nossa leitura levou-nos a dividir as fases da composição da linguagem videográfica em itens, conforme elas foram se colocando - temporalmente - como objetos de preocupação, de reflexão para o diretor. Chegamos em quatro itens, a saber:

- 1) Emprego da câmera e do microfone e a forma das entrevistas;
- 2) Roteiro das cidades/trajetória;
- 3) Espaço: externo e interno;
- 4) Edição Sonoro-visual: Elementos de ligação; Trilha sonora e Tempo.

Os três primeiros podem ser mais relacionados com o projeto e as filmagens, o trabalho de campo, de registro; o quarto, com a edição do material captado.

2.2.1 Câmera, microfone e entrevistas.

Câmera e microfone

Desde o projeto sabemos que a câmera será guiada pelo diretor e, em um segundo momento, entregue ao entrevistado para quem Machado faz a seguinte pergunta: “O que ou quem você gostaria de gravar para que ficasse como a imagem representativa ou o registro definitivo de sua vida?” (MACHADO, 2006a, p.4) Verifica-se que, nessa situação, o entrevistado é o sujeito de sua fala, é ele e sua visão de mundo que interessam ao cineasta.

Já no caderno de criação, o sujeito principal da conversa são o falecido e sua história (vida e circunstâncias). Embora o diretor tenha determinado previamente a ação de entregar a câmera ao entrevistado, ele não sabe que imagens serão feitas, nem sobre quem elas falarão: do entrevistado, do morto? A dúvida permanece até as filmagens quando Douglas Machado encontra uma forma de direcionar as imagens: a sua pergunta deixa claro que elas devem ter uma ligação entre o entrevistado e o falecido: “Se a senhora pudesse gravar alguma coisa para ela [a falecida], o que é que a senhora gravaria?” A mesma câmera usada por Machado é então entregue aos entrevistados para que gravem suas imagens de homenagem aos mortos. O porquê do uso do mesmo equipamento foi registrado também no caderno: “manter a mesma qualidade para ambos: Douglas/entrevistados que vão gravar!”. (MACHADO, 2006b, p. 1) Vê-se que a relação entre o vivo e o morto (o fugaz e o permanente; o imaginar e o registrar) está pressuposta na criação do discurso por Douglas.

Além da câmera de vídeo, o microfone é o único equipamento usado por Machado nas filmagens e, juntos, formam um conjunto que tem como principal característica a portabilidade: pequeno, leve e de fácil manuseio. A câmera se adéqua ao suporte que a sustenta, presa ao corpo do diretor através do suporte construído exclusivamente para o documentário, como vimos nas fotos feitas na oficina do artesão Joaquim Filho. Tais características materializam as ideias descritas no projeto, quando o cineasta falava do desejo de usar um equipamento que se aproximasse mais da figura humana. (MACHADO, 2006a). A câmera ajusta-se ao formato do corpo humano quase sem alterá-lo ou deformá-lo, como extensões dele.

No plano formal, as imagens balouçantes marcam o ritmo do andar do diretor, com enquadramentos que refletem o seu ponto de vista. No plano simbólico, o olhar da câmera é o próprio espectador conduzindo a narrativa, como se o equipamento acabasse de ser entregue a um amador. No enterro de Francelina, por exemplo, o diretor não para a gravação para fazer ajustes, pego de surpresa pela inusitada situação, os movimentos “amadores” e súbitos refletem também as emoções dele. ‘Vemos’ a sua hesitação diante do sepultamento, o *zoom* é o seu próprio olho tateando a cena, buscando o melhor ângulo e, ao mesmo tempo, deixando entrever sentimentos de medo e recusa. O som dos lamentos ‘vaza’ na gravação, sem esperar pela autorização do diretor.

Nas sequências de visitas aos cemitérios, enquanto conduz a câmera por entre os túmulos, ouvimos o diretor ler as datas inscritas nas sepulturas e tecer comentários sobre o que captura. Estas imagens são claras da necessidade de manter uma relação próxima ao espectador, é com ele/para ele que o realizador direciona a sua fala; tal relação está

explicitada também no roteiro de edição 1: “as imagens (P.D.V. diretor) dão impressão física deste caminhar – como se fosse o olhar do próprio espectador, de corpo presente na locação”. (2006c, p. 1) Essa preocupação constante de inscrever o espectador na tomada provocaria uma identificação primeira deste com o diretor, pois é Machado que se mostra desde o início e o convida à narrativa. Já a identificação com o personagem ocorreria através da mediação do diretor: quando este entra na casa de Francelina, já sabemos o que o espera: a difícil situação de abordar o suicídio e o luto tão recentes. Acompanhamos o seu agradecimento e fala inseguros, o movimento de sentar na cadeira e a proximidade com Neuma, mas o silêncio de Machado permite que o depoimento de Neuma aproprie-se do instante, ganhe força dramática e faça com que nos identifiquemos intensamente com ela e sua dor.

Entrevistas

O uso da palavra e a forma como o diretor se coloca diante do entrevistado são objetos recorrentes nas reflexões de Machado e o conduzem a uma postura pautada pela ética, aplicável não apenas ao encontro com os entrevistados, mas também aos seus relacionamentos diários. Escrito por Machado em 2003, anos antes da produção de *Um Corpo Subterrâneo*, o texto “Trato Social”, como já apontado, dá uma pequena mostra das reflexões do diretor em torno destes cuidados, que viriam a ser fundamentais no documentário em questão:

[...] levamos conosco – em corpo presente – uma série de informações: a roupa que vestimos e suas respectivas cores ou estampas, os adereços colocados no corpo ou perfurando os mesmos, o corte do cabelo, o penteado, o perfume, se estamos limpos ou sujos, a palavra ou expressão escolhida para cada momento... (2003, p. 01).

Detalhes que determinam a sua forma de apresentação, a leitura que faz dos seus entrevistados e como dialoga com eles:

Quando o assunto em questão é delicado, estas informações adicionais do corpo – silenciosas – afloram memórias que, comumente, salientam aspectos negativos ou positivos entre comunicador (es) e receptor (es). Caso ainda não se tenha um relacionamento entre ambos, aflora a primeira leitura. Capciosa primeira leitura. Apaixonada primeira leitura. Por vezes, equivocada primeira leitura. (2003, p. 01)

Estas “informações adicionais do corpo”, unidas à fala propriamente dita, são as bases que estabelecem o sucesso ou não do encontro, segundo ele. Mais tarde, enquanto se prepara

para iniciar as filmagens, o diretor retoma estas reflexões e enumera cada um destes preceitos, como se fosse preciso tê-los firmemente em mente:

Manter sempre uma disposição sincera em conhecer o universo que não é seu, desprender-se de si mesmo... Não se esconder: “o senhor me entendeu?” – no caso da não compreensão, na entrevista; a matéria-prima deste ofício é a relação; não fazer filmes contra as pessoas, comprometer-se com elas. (MACHADO, 2006b, p. 02)

Ainda, segundo Cecília Salles: “O projeto da obra em construção contamina os instrumentos da linguagem”, (2006, p. 126) pois determina a escolha por certos tipos de recursos criativos, que são os mediadores da relação. Nesse sentido, o cineasta coloca-se sozinho com os entrevistados, “vestido” com uma câmera presa ao peito. Segundo o diretor, (2010, informação verbal)⁷⁵ a câmera desta forma permitiu que ele conservasse as mãos livres, podendo gesticular ao falar com os entrevistados e assim manter uma maior naturalidade e interação durante os encontros com os familiares. Da mesma forma, os entrevistados puderam o tempo todo estar vendo seus olhos e também suas expressões faciais, o que permitiu traçar uma relação mais confidencial com os mesmos. Para Comolli (2008, p. 110) os “cineastas-operadores” - que colocam seu corpo na tomada tal como os sujeitos filmados - criam uma *mise-en-scène* capaz de potencializar a representação do *íntimo*:

O cinema é uma arte ambiciosa. O que ele deseja é que o dentro se integre ao fora. Filmar o exterior para descobrir o interior, filmar o embrulho sensível dos seres e das coisas, mas para adivinhar, desmascarar, ou desvelar sua parte secreta, escondida, maldita.

Douglas Machado trabalha sua produção na perspectiva do encontro com o entrevistado: suas reações, falas e contexto encapsulados em um momento único de interação e significação. Contemporâneo do documentarista Eduardo Coutinho, ambos têm em comum essa necessidade de priorizar a relação e fazer do entrevistado o sujeito, e não, o objeto do documentário, uma disponibilidade em ouvir e fazer do “outro” o foco principal de suas narrativas. (LINS, 2007) Essa valorização do encontro não se restringe aos diálogos entre personagens ou a conversa entre eles e o diretor, ela mostra-se também na preocupação em respeitar e ler o gestual: as expressões faciais, as hesitações, silêncios e movimentos do corpo como parte do universo linguístico. A observação, portanto, da fala e gestos dos entrevistados,

⁷⁵ Palestra de Douglas Machado dirigida aos alunos de Imagem e Som na UFSCAR, na cidade de São Carlos, dia 05 de maio de 2010.

unida à duração de seus depoimentos, é capaz de provocar instantes únicos, como nos mostra Ismail Xavier:

A composição da cena e sua duração buscam potencializar a força do instante; produzir no encontro a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador, sempre conforme o que uma combinação peculiar de método e de acidente permita. (XAVIER, 2010, p.71)

Em *Um Corpo Subterrâneo*, o cineasta participa não apenas direcionando o diálogo; ele explica a proposta do documentário, exemplifica, dá continuidade a uma fala do personagem, demonstra interesse, pede que o personagem dê mais detalhes, que se sinta à vontade para falar, mostrar objetos ou partes da casa que acreditem ser importantes para a situação. “A própria observação das pessoas, em seus silêncios, seus gestos, rostos, movimento das mãos, olhar, tudo em suma comunica o homem e suas circunstâncias”. (MACHADO, 2006a, p. 05) Com esta postura, o documentarista tenta provocar diálogos mais espontâneos, embora saibamos que o encontro produz uma situação nova de discurso. Não se pode esperar que o indivíduo se expresse com a câmera ligada da mesma maneira que se expressa sem o aparato técnico.⁷⁶

A escolha das palavras em um diálogo são propostas a partir de quem as emite, mas também sofrem grande influência de quem as escuta. Falar sobre determinado assunto, de determinado modo pressupõe um querer se mostrar ao outro, partindo de um conhecimento prévio de como o outro apreenderá essa fala. Bakhtin fala do discurso surgido do encontro:

[o discurso] se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro. A maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade inata de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela. (BAKHTIN apud LINS, 2007, p. 108-109)

Embora os estudos do teórico Mikhail Bakhtin tenham se voltado especificamente à literatura, mais precisamente ao romance, a noção de texto proposta por ele, segundo a leitura de Robert Stam, seria “toda produção cultural fundada na linguagem (e para Bakhtin não há

⁷⁶ Este posicionamento está fortemente relacionado com princípios do *cinema-verité*, nos quais a comunicação entre o entrevistado e o realizador é um elemento básico para a produção. Em 1960, Jean Rouch e Edgar Morin apresentaram propostas para um cinema documentário voltado à interação do realizador com os personagens através de entrevistas, diálogos, discussões coletivas e conversas. Esse movimento ficou conhecido como *cinema-verité*, “uma verdade de um encontro em vez da verdade absoluta e manipulada”. (NICHOLS, 2008, p. 155)

produção cultural fora da linguagem)”. (1992, p.13) Essa noção de texto permite a aplicação de seus conceitos a outras áreas do conhecimento e artes, como o cinema – como fazemos aqui.

Nessa perspectiva, o cinema destaca-se como arte dialógica, um conceito caro à Bakhtin, através do qual a presença e o entrelaçamento de várias instâncias enunciativas sugerem uma dimensão polifônica ao discurso, dominado por um movimento contínuo de ideias em interação. (BAKHTIN, 1993) Da complexidade dialógica presente em um filme fazem parte os diálogos; as interações entre os planos e sequências (provocados pela montagem), entre as imagens e a trilha sonora, entre os cenários, os personagens e os figurinos, para citar apenas alguns desses elementos, fazendo do cinema um meio de “muitos canais”. (GATTI, 2001, p. 5)

Durante a conversa entre Machado e os enlutados ouvimos o uso recorrente do diminutivo nas frases. Este recurso funciona como o “tato” de que nos fala Bakhtin, sobre as estratégias de aproximação e interação entre os interlocutores em um discurso. Machado ainda com a primeira personagem, dona Eleni pede carinhosamente: “Mostre um pouco das coisinhas dela, assim”, e mais tarde: “A senhora dormia pertinho dela?” O diminutivo que na fala de Douglas denota também respeito, e assume uma espécie de intimidade, é apropriado pela personagem, Eleni (filha de Dona Leonor) que também passa a fazer uso dos sufixos – “inho”, “inha” não como estratégia de aproximação, mas como carinho e cuidado com os objetos que lembram a mãe: “Aqui é a mesinha dela, aqui era o cachimbo [...] eu tirei o colchãozinho; o travesseirozinho, eu joguei fora. Aí aqui ela passava o dia todinho assentadinha aqui!” O tratamento afetivo confere leveza à conversa em torno da mãe e permite que, aos poucos, o espectador se familiarize com os personagens. A leveza é possibilitada também pelo contexto em que se dá a conversa que ocorre na casa de portas escancaradas para a rua, na andança pelos cômodos da casa e na liberdade com que o entrevistado se mostra para a câmera, por ex.

Segundo Stam, (1992, p. 12) “cada língua é uma arena onde competem ‘acentos’ sociais diferentemente orientados; cada palavra está sujeita a pronúncias, entonações e alusões conflitantes”. Desta forma, os depoimentos são geralmente entrecortados por expressões tipicamente piauienses, palavras e expressões regionais que identificam o personagem àquela terra e àquela vivência: “ela deitava de bandinha”, “pé de planta”, “reza de espinhela caída”, “dava o de comer”, “embolado”. Esse vocabulário enriquece o documentário à medida que o relato oral obtido nas gravações perpetua esses modos de falar. Bakhtin, na sua apresentação sobre a heteroglossia, identifica estas variações no falar de um povo, em suas falas cotidianas,

como essenciais, dinâmicas, plurais e dialógicas. É na estratificação da linguagem que os sujeitos são capazes de se expressar plenamente, indo contra qualquer engessamento, centralização e unificação de uma língua. O documentário, assim como o romance, “necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem”. (BAKTHIN, 1993, p. 134) Esta liberdade e originalidade no discurso, Machado busca e preserva, trazendo-o à tona em *Um Corpo Subterrâneo*.

2.2.2 Trajetória

A trajetória seguida em *Um Corpo Subterrâneo* (versão estendida, 83 minutos) começa em Cajueiro da Praia, um município com pouco mais sete mil habitantes,⁷⁷ no litoral piauiense, extremo norte do Estado e segue até o município de Gilbués, no sul do estado, completando 1577 km percorridos. É interessante notar que a ideia de construir a narrativa em torno de uma viagem - via terrestre - está presente desde o projeto. Essa resolução não muda em nenhum dos documentos, mas as cidades escolhidas como paradas, sim. No projeto, Machado percorreria 10 cidades, pequenas e grandes, perfazendo um trajeto que atravessaria o Piauí. No caderno, esse número diminui drasticamente, aparecem apenas quatro delas; já no roteiro de edição 1 são cinco, e no roteiro de edição 2, seis cidades, tal como a versão estendida.

As seis cidades onde ocorreram as gravações foram escolhidas, segundo o diretor, “por suas diferenças enquanto paisagens”. (MACHADO, 2006d, p. 2) De fato, os contrastes são ainda mais visíveis se compararmos as características geográficas de três destes municípios: Cajueiro da Praia é litoral, conhecida pelas belas e calmas praias, com água em abundância; Teresina, maior cidade do Estado, é cortada por dois rios: o Parnaíba e o Poti; enquanto a cidade de Gilbués, com pouco mais de 10 mil habitantes, luta para não desaparecer:⁷⁸ é um dos principais núcleos de desertificação do Nordeste. De um extremo a outro do Estado, a viagem empreendida por Douglas Machado no documentário traceja uma linha que o atravessa, seguindo a forma do mapa do Piauí e conduz o espectador por entre as

⁷⁷ Fonte: IBGE, Censo Demográfico – 2010.

⁷⁸ “O cenário da degradação ambiental do núcleo de Gilbués tem grande magnitude, não apenas pela sua extensão, mas principalmente pelo acelerado processo de degradação. As erosões têm causado sérios efeitos negativos tanto na zona urbana como na zona rural, agredindo rodovias, estradas, a cobertura vegetal e o solo por meio do processo erosivo, culminando com o assoreamento de baixões (geralmente de terras mais férteis), de grotas, riachos, rios, açudes, barragens e lagoas.” Ver *Estudo da desertificação em Gilbués/ PI*. Disponível em: <http://www.geografia.icad.ufba.br/siregeo/SILVA,%20Ivamauro%20Ailton%20de%20Sousa.pdf>

diferenças geográficas e populacionais marcadas pelo contraste entre a abundância de água e a seca, e entre a Capital e as pequenas cidades.

Além da paisagem, acreditamos que duas outras características determinaram suas escolhas: a primeira delas diz respeito às relações afetivas entre o diretor e as cidades visitadas, como no caso de Piripiri - cidade dos seus avós e locação de algumas cenas do filme *Cipriano* - e de Teresina, cidade onde o diretor nasceu; a segunda, trata de fatores históricos: Oeiras é o berço da história e colonização do Estado, famosa pelos casarões coloniais e monumentos dos séculos XVIII e XIX;⁷⁹ e São Raimundo Nonato, porta de entrada do Parque Nacional da Serra da Capivara (Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO), que abriga centenas de sítios arqueológicos cujos vestígios atestam a presença do homem na região há mais de 50 mil anos, conhecido como o berço do homem americano.⁸⁰

Figura 13 - Mapa do Estado do Piauí



⁷⁹ Sobre o patrimônio histórico de Oeiras ver: *Site* do Ministério da Cultura/ Projeto Monumenta.

⁸⁰ Para mais informações sobre o Parque Nacional da Serra da Capivara e as pesquisas desenvolvidas, ver: Revista *Sapiência* – Informativo Científico da FAPEPI. Teresina, nº 21, ano V, set/2009. Disponível em: <http://www.fapepi.pi.gov.br/nova/sapiencia/pdf/sapiencia21.pdf>

Embora as cidades tenham traços bem peculiares, as imagens mostradas no documentário não os revelam. De Oeiras, por exemplo, os planos gerais da cidade não mostram os casarões antigos, mas um cruzamento de ruas, uma pequena praça e uma rua onde se vê um vendedor idoso com um chapéu de vaqueiro; em Cajueiro da Praia, dos sete planos de imagens da cidade, três deles são planos gerais de uma praia em que se veem pescadores em uma jangada; os demais planos são imagens de ruas desertas, seguidas de um plano geral de uma praça com uma cerca em primeiro plano e uma igreja ao fundo (também deserta) e, no último plano, uma mulher que varre calmamente a calçada, enquanto um homem em sua motocicleta passa e acena para a câmera.

Machado mantém na filmagem as premissas estéticas esboçadas ainda no projeto do documentário: os caminhos percorridos no documentário levariam o espectador a “entrar” no Piauí, conhecer seu interior, descobrir suas facetas através de um olhar que se pretende não domesticado pelo discurso de miséria (corrente na mídia nacional), ou de exaltação das belezas naturais. E as reforça no roteiro de edição 2, no qual os planos foram concebidos com a intenção de mostrar “um *recorte cotidiano* da cidade – distanciado de possíveis cartões-postais do local”. (2006d, p. 2) (grifo nosso)

A narrativa tem como foco principal o povo e suas histórias e as imagens das cidades compõem (não se sobrepõem) com a apresentação desses personagens, suas memórias e modos de vida. Machado vai de fora (mar) para dentro (sertão): do corpo para a alma do povo piauiense. À medida que Douglas Machado avança para o interior, a ênfase é colocada na terra e seus moradores, e nas memórias de seus entes queridos. A exceção ocorre em Teresina.

Teresina

Na cidade de quase um milhão de habitantes - sem a cumplicidade comum aos moradores de pequenos municípios - Machado decide não visitar um cemitério ou gravar com enlutados. Ao contrário da presença do cineasta caminhando pelas ruas, como nas demais cidades, ora pedindo informações aos moradores, ora registrando imagens do cotidiano, em Teresina, as únicas imagens que temos da cidade são aéreas: um sobrevoo sobre os edifícios, acompanhando o curso das avenidas e do Rio Parnaíba (o principal rio do Estado). Em seguida, tem-se um corte seco para uma cartela com um poema de Francisco Otaviano que introduz a entrevista com o entrevistado, Padre Florêncio.

A sequência de Teresina, a mais curta do documentário (com apenas 6 min.), provoca uma descontinuidade na narrativa e, em consequência disso, um esvaziamento da tensão

dramática, acabando por dividir o documentário em dois núcleos de tensão formados por: Cajueiro da Praia/Piripiri/Oeiras e São Raimundo Nonato/Gilbués.

Na comparação entre roteiros e versões editadas, já foi possível visualizar certa relutância e incômodo do cineasta em incorporar a cidade à narrativa. Percebemos as diferentes adequações ao número de cidades mostradas em cada versão:

Tabela 3 – As cidades exibidas em cada versão

Cidades						
Roteiro de Edição 1	CP	P		O	SRN	G
Versão Doctv (52 min)	CP	P		O		G
Roteiro de Edição 2	CP	P	T	O	SRN	G
Versão estendida (83 min)	CP	P	T	O	SRN	G

CP: Cajueiro da Praia, P: Piripiri, T: Teresina, O: Oeiras, SRN: São Raimundo Nonato, G: Gilbués.

A rarefação da dramaticidade verificada nas cenas de Teresina confere a ela, pelo contraste, uma condição destacada na narrativa. Machado escolhe esta cidade grande e impessoal, com prédios não identificados e sem rostos para transformá-la na representação maior da morte no documentário: a cidade inteira pode ser lida como um grande cemitério visto das alturas. Essa analogia é baseada no modo como a capital é representada: através de imagens aéreas, como se seus prédios fossem grandes lápides, e no modo como os créditos na imagem a identificam. Isto porque em Cajueiro da Praia, Piripiri, Oeiras, São Raimundo Nonato e Gilbués – cidades em que Machado visita os cemitérios -, os locais são identificados com créditos compostos pela quilometragem percorrida na viagem, pelo nome do cemitério e da cidade posicionados no canto inferior direito da tela, na cor branca. Teresina é identificada da mesma maneira: no primeiro plano aéreo da cidade, os créditos com seu nome e a quilometragem são colocados na mesma posição; a fonte e cor são as das usadas nas necrópoles anteriores. Note-se ainda que os nomes dos cemitérios são colocados entre colchetes “[]”, enquanto os das cidades aos quais pertencem, não. Já o crédito de ‘Teresina’ apresenta-se entre os dois caracteres. Como podemos verificar nos *frames* seguintes:



Figura 14 – *Frame* do cemitério do Santíssimo Sacramento, na cidade de Oeiras (esquerda)
 Figura 15 – *Frame* da sequência de Teresina (direita)

A analogia presente no documentário pode ser complementada pelo viés de um dos textos escritos pelo diretor, que trata de sua relação com a cidade. Nele é o olhar saudosista de Machado que confere à Teresina a relação cidade-cemitério. Teresina morre todos os dias em cada mudança, nos espaços que dão lugar aos novos edifícios, e se mantém viva na memória de seus moradores, tal como ele nos sugere no texto “Atropelo na calçada”:⁸¹

Caminhei esta noite para não perder de minha memória a cidade onde eu nasci. Onde eu caminhava tranquilamente, onde eu não tinha medo de estranhos [...] Tampouco poderei recriar esta cidade ou viver de lembranças. Bem sei que não existem mais nem o Cine Royal, nem o Rex; que não existe mais espaço para se caminhar nos calçadões; que não existe a arquitetura de outrora [...] Em um dos passeios por Teresina que fizemos na época das gravações do documentário *H. Dobal: Um Homem Particular* ele [o poeta] me disse: ‘Eu olhando pela janela do carro via a paisagem mudando sempre. Sempre mudando as paisagens, nunca ficava a mesma. É uma sensação de movimento, uma sensação de vida. Porque vida é movimento. Então, eu me concentro naquela visão, isolo as coisas e essas imagens passam a ser metáforas’. Nestes últimos anos foi com eles [H. Dobal e Camillo Filho] que eu aprendi a ver melhor a minha Cidade. O que percebo, percebo através deste olhar. Por conta disso, é nessa memória que encontro a luz necessária para seguir minha caminhada (MACHADO, s/ ano, p. 01)

Machado escolhe a cidade para compor a metáfora vida/morte no documentário, lugar de seu nascimento, atual morada e também a cidade onde alguns amigos e parentes estão enterrados. De outro modo, o roteiro de edição 2 nos aponta os motivos pelos quais o diretor decide ir contra os limites autoimpostos, sob os quais se submeteu nas demais cidades. Nele

⁸¹ Texto de Douglas Machado sobre suas impressões ao andar pelas ruas do centro de Teresina (escrito em 16 de agosto - aniversário da cidade, mas não há indicação do ano). O texto foi a nós entregue em um CD com vários outros escritos do cineasta, além de entrevistas e materiais de produção de alguns de seus filmes.

verificamos algumas tomadas que foram subtraídas na versão final estendida. Como a que se passa nas proximidades do Cemitério São José (em Teresina) na qual o diretor justifica a impossibilidade de entrar no cemitério.

Machado, durante a escritura no caderno de criação, ainda na primeira página, revela: “doc. [documentário]... busca de respostas possíveis (se é que sejam encontradas, duvido!) à própria questão do documentarista: é o homem atrás de si mesmo”. Poucas linhas depois, ele se compromete: “O filme tem que ter uma questão existencial consigo (realizador) mesmo”. Torna-se possível supor que a busca do cineasta refere-se ao enfrentamento da morte, do luto e do conhecimento de si. À desinibição da fala e das expressões das personagens, que tornaram possível a concretização do documentário, é contraposta à própria inibição do diretor - quando é a sua cidade a ser visitada, quando é o cemitério onde seus parentes e amigos estão enterrados, ele não pode entrar, buscar, registrar:

As relações tensionais, que mantêm a vitalidade do processo de construção da obra, aparecem também nas emoções do criador. As marcas psicológicas do gesto criador carregam sentimentos opostos que, na medida em que atuam um sobre o outro, tornam a criação possível. (SALLES, 2002, p.195)

Na versão estendida, o diretor decide manter as imagens aéreas de Teresina e a entrevista com Padre Florêncio, mesmo que isso signifique uma quebra na narrativa; no entanto, as cenas que narram as dificuldades do cineasta em lidar com seu próprio luto e sentimentos foram descartadas em todas as versões. Numa espécie de economia de si mesmo, Machado optou por não se expor diretamente.

A sequência de Teresina com seus grandes prédios-lápides liga-se as demais através da leitura de certidões de nascimentos e imagens de estradas, presentes também em cada início e fim das sequências e cidades, respectivamente. Este modo de representar a cidade prepara o espectador para o encontro com Padre Florêncio sobre assuntos universais, tais como vida, morte, envelhecimento, mas sem referência a um morto recente ou conhecido de ambos. O encontro abre espaço para a reflexão sobre estes temas, uma espécie de “respiro” que se segue às fortes falas e cenas sobre suicídio registradas em Piri-piri e prepara o espectador para as demais cidades. Depois de Teresina, três outras cidades serão visitadas.

Atualmente, Machado considera um erro a inclusão da entrevista com Padre Florêncio na versão estendida. Em palestra ministrada em 2010 o diretor foi enfático em dizer que este foi um ato egoísta, motivado por questões pessoais, pois, embora sendo ateu, ele havia decidido ir conversar com o padre para tentar lidar com a perda recente do amigo Marcílio:

O padre é um erro e é um ato egoísta porque no período em que eu estava fazendo esse filme morreu um grande amigo meu, continua sendo, é o Marcílio Rangel. Eu sabia quem iria encontrar e eu não consegui lidar com isso, tanto que eu cortei da cena. Em vários debates em universidades as pessoas falam: faz, coloca, tem que colocar, e a gente termina derrapando nessa coisa de achar que é muito importante [...] Eu acho que foi uma derrapada feia onde se coloca mais importante do que a obra, eu acho que esse é um trabalho, como qualquer outro trabalho e quando você se coloca à frente do trabalho você confunde as mãos pelos pés. (MACHADO, 2010, informação verbal)

Percebe-se que as imagens de Teresina e a conversa com padre Florêncio são situações diretamente relacionadas ao luto do diretor. Embora no caderno de criação a morte de Marcílio esteja presente, no vídeo editado o diretor excluiu referências diretas a ela, e o espectador ao assistir ao documentário, apenas se depara com a quebra narrativa provocada pela entrada da sequência de Teresina, pois ali Machado não dá pistas de seu envolvimento pessoal com o tema.

Apenas a partir dos documentos de processo, dos silêncios e do corte de imagens na edição é que percebemos mais intensamente as dificuldades do cineasta em lidar e representar as próprias perdas e a dor – o tema do luto. Vê-se que os registros materiais da criação são espaços onde ele confronta seus medos e questões. Concordamos com a intrínseca relação entre o artista e suas criações defendida por Artaud: “Ali onde outros propõem uma obra, pretendo apenas mostrar o meu espírito... não separo meu pensamento de minha vida”. (ARTAUD apud COELHO, 1999, p. 45-46) Os temas da criação artística e da formulação e expressão do pensamento aparecem, portanto, expressos na obra - na versão final do documentário e, mais latente e enfaticamente, nos documentos de processo -, mesmo que Machado tenha tentado ocultá-los.

2.2.3 Espaço

Externo (estradas e cidades)

De todas estas sequências externas⁸², em apenas duas delas o diretor recorre ao tripé: nas imagens das leituras de certidões e nos planos fixos das cidades. Nestas últimas, temos

⁸² As sequências externas dizem respeito às tomadas em que Douglas procura os cemitérios nas cidades (em algumas faz perguntas sobre a localização dos mesmos e recebe indicações dos moradores), dentro dos cemitérios, durante a conversa com Dideka a caminho do cemitério de Piripiri, nas ruas que levam às casas das famílias, nos planos fixos das cidades, nos planos que apontam moradores lendo as certidões e nas paisagens gravadas nas estradas.

planos gerais que mostram o cotidiano das cidades, como por exemplo: os pescadores, em Cajueiro da Praia; pessoas caminhando, em motos e bicicletas; um vendedor em sua barraca e uma praça; pessoas conversando; e ruas pouco movimentadas. Todas estas sequências têm em comum, além dos planos gerais e fixos, uma tomada de um cruzamento; a câmera geralmente posicionada na diagonal permitiu que as pessoas fossem gravadas em diferentes direções, torna-se possível supor que a escolha por estes locais seja uma referência aos movimentos de transitoriedade.

Às imagens de ruas, feitas dentro das cidades, somam-se àquelas feitas nas estradas que as conectam. Com a câmera fora do tripé, os planos gerais das paisagens e estradas formam sequências dinâmicas, marcadas pela entrada da trilha sonora - que as acompanha até o início das leituras das certidões - e por telas compostas em sua maioria por vários quadros de diferentes dimensões. Quase não há variação de escala dos planos, apenas dois, entre todos, são planos-detulhe. As dimensões dos quadros mostram as paisagens com diferentes recortes, como se a narrativa chamasse atenção para os diferentes modos de olhar/recortar/enquadrar aqueles lugares.



Figura 16 - *Frames* de uma sequência paisagens/estrada

Espaço (interno: casas)

Machado conheceu as casas, espaços onde se deram as entrevistas dos enlutados, apenas no momento das filmagens, logo, não pôde prever com antecedência a composição de planos em seu interior. Em cada visita, o diretor se adéqua às condições de iluminação, à disposição dos móveis e aos atores sociais do documentário. Segundo Puccini, sempre que o documentarista filma fora de um estúdio ou *set* de filmagem, ele se submete às circunstâncias do mundo: “o conteúdo e composição visual da tomada passam a ser resultado de situações que nascem no instante da filmagem, que ocorre sob as condições impostas por um presente que não é totalmente controlado, mas que existe por si”. (2009, p.47)

A conversa com Eleni, a primeira entrevistada, é exemplar da situação em que o diretor se mostra entregue às condições do personagem. Ao longo da conversa, eles passeiam por cerca de três cômodos da casa (vão da sala de visita à sala de jantar, entram no quarto e, finalmente, retornando à sala de visita, passando mais uma vez pela sala de jantar). A entrevista em Cajueiro da Praia é a mais dinâmica. O depoimento de Eleni, somado à sua disposição em exhibir os objetos, determinam os espaços e os enquadramentos realizados. Machado acompanha os passos ligeiros e as paradas abruptas da senhora, com enquadramentos que variam entre o primeiro plano e o plano americano, privilegiando o corpo dela diante da câmera.⁸³

Nas demais entrevistas, o diretor privilegia também o primeiro plano e quase não usa planos de cobertura. Os encontros, as conversas se dão ora ao redor de uma mesa, como em Piripiri e Oeiras, ora sentados em cadeiras posicionadas frente a frente como em Teresina, São Raimundo Nonato e Gilbués. Machado não explora o ambiente, ele mostra o que os personagens decidem mostrar e a sua câmera vai sempre atrás do entrevistado.

O diretor também sempre filma a sua chegada nas casas. No caso de Padre Florêncio, a entrevista não ocorre em sua casa, mas no laboratório de química do colégio onde este é professor, que também é uma espécie de “casa” do entrevistado. Ainda assim, vemos a câmera se esgueirar pela porta até que o diretor se acomode frente ao professor. Vê-se pouco desse ambiente, não é possível ter a dimensão do lugar, mas os livros ao fundo reforçam o depoimento como sendo o de um “intelectual”, um pensador.

⁸³ O uso corrente do primeiro plano, em detrimento do uso do plano geral, é uma estratégia comum nas imagens videográficas, conferindo uma “personalização” à imagem na qual o sujeito está sempre em evidência. Essa escolha, no entanto, segundo Arlindo Machado, (1993, p. 8) não deve ser considerada como certa ou errada, “não há uma tábua de valores”, mas sim em consequência da proposta temática e estética da obra buscada pelo diretor. Ainda, os planos mais abertos são menos utilizados em virtude das limitações técnicas da câmera de vídeo.

2.2.4 Edição Sonoro-Visual: Elementos de ligação; Trilha sonora e Tempo

Elementos de ligação

Ao longo do documentário vimos que as sequências das cidades são conectadas por imagens de estradas (cenas de transição temporal e espacial) e leituras de certidões; a ambas chamaremos de elementos de ligação.

A = paisagens/estradas

B = leituras das certidões

----- = sequências das cidades

→ ----- B A ----- B A ----- B A ----- B A ----- B A ----- →

Sobre as imagens de estradas falamos no quesito que trata das sequências externas, aqui vamos nos ater com maior profundidade às certidões, pois além de elementos de ligação, funcionam como estruturadores da narrativa, presentes ao longo de todo o percurso criativo. Já no caderno de criação, à certidão se atribui uma função complementar na narrativa, a de se integrar ao movimento *circular* da trajetória que tem a “morte como passaporte para encontrar a vida”. (MACHADO, 2006b, p. 4) (grifo nosso)

No início ou final de cada entrevista, Douglas pede que os parentes leiam a certidão do falecido. Para introduzir outra sequência de filmagens, em uma nova cidade, outros moradores leem suas certidões de nascimento ou casamento. São cidadãos comuns, cuja participação no documentário restringe-se à leitura do documento - marca inicial de cada vida humana.

As leituras de certidões marcam a entrada das sequências nas cidades a partir de Piripiri. As falas dos moradores foram recortadas na edição, de maneira que o trecho lido pelo primeiro complete o do seguinte e assim por diante:

Piripiri

P. 1 Certidão de Nascimento: certifico que as folhas...

P. 2 Consta o nome de Josevita Maria de Freitas Tapety Pontes.

P. 3 Filha de Carlos Rubens Campos Reis e Dirce Silva Lopes Reis.

P. 4 Nascido no dia 20 do 04 de 2005.

P. 5 Foi feito o casamento de Valdir Ribeiro Dias e de Ada Dias de Castro.

A edição une esses pequenos trechos das leituras dos moradores e a narrativa indicia que estão todos predestinados ao mesmo final: as lápides. Aos dados dos documentos,

Machado confere um rosto: de adulto, criança, adolescente, idoso, homens e mulheres. Pelas fotos de *still* percebemos que o número de leitores foi maior que os mostrados em cena; escolhas possivelmente justificadas pelo interesse do diretor em mostrar pessoas com idades, entonações e sotaques diferentes, enfatizando língua e imagem como elementos representativos do povo da região.

Em todas as cidades, as pessoas estão posicionadas diante de um mesmo pano, com uma estampa florida, embora as sequências no vídeo apareçam sempre em preto e branco. A ausência de cor e a fragmentação da leitura concedem às imagens e sons um efeito de simulacro e enfatizam o papel dos leitores como possíveis protagonistas na narrativa; sobre eles nada sabemos além de uma frase de um documento antigo, sem local e tempo determinados, o que vem reforçar, no documentário, a ideia de múltiplas, incontáveis e desconhecidas vidas.

Apesar da não identificação advinda dos dados em fragmentos, o diretor faz diferentes enquadramentos para cada leitor. Nos quatro planos da sequência em Teresina, por exemplo, têm-se: dois primeiros planos (leitor à esquerda no quadro); um plano americano (leitor à esquerda no quadro), um plano médio (leitor centralizado). Esse procedimento acaba por distinguir cada um dos leitores, apesar da fragmentação inicial.

Trilha sonora

A trilha sonora do filme reúne os seguintes materiais: a) trilha musical extra-diegética; b) som direto constituído por falas dos personagens e do diretor, pela valsa “Saudades de Matão”, e por orações e cânticos religiosos; e c) ruídos ambientes, em especial nas entrevistas que compõem as sequências mais longas do documentário.

A trilha musical foi composta por Sérgio Matos, compositor que acompanha o diretor há vários anos e é responsável pela trilha sonora da maioria de seus documentários. O músico toca variações de *La follia*, de Vivaldi, usando como instrumento-base a rabeca.⁸⁴ A trilha conjuga a erudição da música clássica com um instrumento popular e determina as ligações entre as cidades.

Em uma única sequência *La follia* é substituída quando, em Oeiras, o entrevistado

⁸⁴ A rabeca é um instrumento de origem árabe tendo-se notícias de sua utilização desde a Idade Média. É um instrumento de arco, precursor do violino. No Brasil, encontramos a rabeca de norte a sul do país, ela é tocada em manifestações populares e religiosas desde os remotos tempos da colonização brasileira. Mais informações no site: <http://www.barroecordas.com.br/cordas/instrumentos/rabeca.asp>

Edilberto, sobrinho de Da. Teresinha, toca no trombone a valsa “Saudades de Matão”,⁸⁵ em homenagem à tia falecida, que vinha de uma família com uma longa tradição musical. Estas imagens foram feitas por Margaret, sobrinha da falecida. Na pós-produção do documentário, Machado decide substituir as variações de *La follia* - que marcam as demais sequências das estradas - pela música tocada pelo enlutado e adiciona a ela uma camada de som: a mesma valsa tocada em piano, que funciona como base para a *performance* de Edilberto. A dupla camada sonora acompanha os cinco quadros das imagens de estrada que ligam Oeiras à cidade de São Raimundo Nonato e vaza nos planos seguintes em que os moradores leem as certidões de nascimento. Aos poucos o volume da trilha baixa até terminar sincrônico à entrada de um plano geral em que Douglas caminha por uma rua de São Raimundo Nonato à procura do cemitério da cidade. Nota-se, nessa sequência, que o diretor permite também no plano sonoro a intervenção de seus entrevistados e incorpora a “deixa” do entrevistado à narrativa.

Em outros dois momentos são as orações e cânticos dos moradores que conferem um clima de luto e homenagem aos mortos. Na sequência do cemitério de Piripiri, durante o sepultamento do corpo de Francelina, a oração de São Francisco, cantada pelas pessoas presentes na cerimônia escoia sobre a paisagem urbana nos dois planos fixos da cidade: ruas com pessoas caminhando, outras andando de bicicleta e/ou motocicleta. A escolha por este procedimento tem sua função explicitada no roteiro de edição 2:

CENA VI [EXT. DIA – CIDADE DE PIRIPIRI] – Imagens cotidianas de Piripiri, ainda conduzidas pelas orações fúnebres. Como se em toda a cidade fosse possível escutar o enterro. Ao mesmo tempo, esta sequência serve para mostrar que a vida continua. A cidade segue nos seus afazeres corriqueiros, no seu cotidiano. (MACHADO, 2006d, p. 4)

Uma articulação sonora semelhante ocorre na cidade de Gilbués: o *Pai-Nosso* cantado na Missa de Sétimo-Dia de Dona Inácia se sobrepõe às imagens da procissão que leva a cruz com o nome da falecida ao cemitério. Novamente as orações reverberam por toda a cidade. A oração cantada é substituída apenas dentro do cemitério, agora pelo *Pai-Nosso* recitado, enquanto a cruz é fincada diante do túmulo.

Tempo (Movimento e Ritmo)

⁸⁵ Essa cena foi cortada na versão Doctv (52 minutos). A valsa é de autoria de Jorge Galati, Antenógenes Silva e Raul Torres.

Movimento

A estrutura narrativa do documentário é composta por seis partes, ou melhor, seis grandes unidades narrativas sucessivas. Cada parte corresponde a uma cidade visitada, organizadas segundo a trajetória norte-sul do Estado.

Tabela 4 - Blocos sequenciais e repetições – *Um Corpo Subterrâneo* (versão estendida)

Cajueiro da Praia	
Cemitério	1
(planos fixos) Imagens da cidade	2
Tela negra + nome	3
Família/ leitura da certidão do morto	4
Imagens feitas pelos entrevistados	5
quadros/ estrada	-----B
Piripiri	
Leituras de certidão	-----A
Cemitério	1
(planos fixos) Imagens da cidade	2
Tela negra + nome	3
Família/ leitura da certidão do morto	4
Imagens feitas pelos entrevistados	5
quadros/ estrada	-----B
Teresina	
Leituras de certidão	-----A
Imagens (aéreas) da cidade	2
quadros/estrada	-----B
Oeiras	
Leituras de certidão	-----A
Cemitério	1
Imagens da cidade	2
Tela Negra + nome	3
Família + leitura da certidão do morto	4
Imagens feitas pelos entrevistados	5
quadros/estrada	-----B
São Raimundo Nonato	
Leituras das certidões	-----A
Cemitério	1
Tela negra + nome	3
(planos fixos) Imagens da cidade	2
Família/ leitura da certidão do morto	4
Imagens feitas pelos entrevistados	5
quadros/ estrada	-----B
Gilbués	
Leituras de certidões	-----A
Tela negra + nome	3

Cemitério	1
(planos fixos) Imagens da cidade	2
Família/ leitura da certidão do morto	4
Imagens feitas pelos entrevistados	5

*Em vermelho encontram-se apontadas as sequências que foram cortadas na versão Doctv (52 min): são aquelas realizadas em Teresina e São Raimundo Nonato.

Cada bloco sequencial de cidade está montado em torno de cinco elementos constantes⁸⁶ - imagens dentro de um cemitério; planos fixos das cidades; tela com nome do falecido; entrevista com familiares do morto e imagens feitas pelos entrevistados - ligados uns aos outros através de duas sequências: paisagens de estradas, trilha musical e leituras de certidões. Esses elementos são como peças de um quebra-cabeça que, agrupadas, formam um todo, o todo que é cada cidade. As sequências poderiam ser isoladas ou mesmo reagrupadas de diferentes modos, ainda assim não perderiam seu significado dentro da narrativa, mas o diretor decide manter a mesma ordem das gravações através de uma montagem linear “em que as sequências se encadeiam de acordo com uma progressão cronológica” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p.203) – a progressão cronológica da trajetória/vida do diretor.

Cada bloco introduz uma casa, uma família, uma cidade (com suas ruas e moradores) que criam a estrutura dramática do documentário. Essa estrutura narrativa em blocos (compostos por elementos repetitivos) unidos por outros elementos constantes de ligação e uma montagem que respeita a cronologia dos eventos atesta, por si só, um movimento persistente de continuidade.

Ao alinhar as imagens das lápides, aos depoimentos e às imagens da certidão, o autor faz um registro espaço-temporal da existência humana, de cada ser humano sorteado por ação do acaso, acaso histórico-temporal que também determinou a escolha de cada cidade (da geografia das filmagens). A imagem recorrente da certidão/lápide e a menção à datação da vida e da morte dos indivíduos, no documentário, dialogizam com o trajeto percorrido pelo vídeo, ressaltado pelas imagens de estrada, pela viagem que começa no mar e termina no sertão, e ainda pela quilometragem percorrida, creditada ao lado do nome de cada cemitério - os indivíduos e a terra, homem e geografia são uma coisa só, única, num mesmo movimento. A interação entre esses elementos demonstra e expande a preocupação existencial do diretor quanto ao tema abordado em seu documentário, e coloca à disposição do espectador uma leitura da existência como algo que pode ser determinado, fixado nestes dois acontecimentos principais que a emolduram: nascimento e morte.

⁸⁶ Com exceção de Teresina, como vimos anteriormente.

Neste momento nos perguntamos: o que define o início e o fim da vida? A certidão? A lápide? E o que define o início/fim da narrativa? *Cipriano*, por exemplo, foi entregue ao público e seis anos depois surgiu *Um Corpo Subterrâneo*, seu recomeço. Machado parece privilegiar o fluxo das coisas, dos temas, dos elementos que compõem um diálogo entre os pontos de partida e chegada. No interior dessa narrativa documentária, vários são os elementos que caracterizam esse movimento: as imagens do tempo nas estradas (dia/noite; sol/chuva); as próprias estradas como locais de ida e volta constantes; as seis marcações da quilometragem; a partida do mar e a chegada ao sertão; e as datas de nascimento e morte na procura pelos falecidos mais recentes. Antes de fecharmos este questionamento, voltemos ao início e ao final do documentário.

Início e final do documentário

O início do documentário precede o título “Um Corpo Subterrâneo”⁸⁷ e é composto por 16 planos que duram no total 3’16”.

CAJUEIRO DA PRAIA [EXT. DIA- CEMITÉRIO SÃO JOSÉ]

Intertítulo – Versos de Herbert de Sousa, o Betinho.⁸⁸

P. 1: Douglas Machado tira a tampa da lente da câmera.

P. 2: Primeiro plano: caixa da câmera, à esquerda do quadro.

P. 3: Plano-detelhe: um caderno preto aparece na tela. O diretor abre o caderno e folheia as páginas.

P. 4: Plano-detelhe da mão do diretor escrevendo no caderno.

P. 5: Plano-detelhe do microfone. O diretor testa o som.

D: - *Testando!*

P. 6: Plano geral: areia.

P. 7: Plano geral: areia + vegetação. A câmera acompanha o andar do diretor.

P.8: Plano geral: pequenos arbustos.

P.9: Plano geral: banco de areia, ao fundo, lápides. No canto direito da tela aparecem os créditos com o nome do cemitério, o local e a quilometragem.

P. 10: Plano próximo. Uma tumba grande... Pela primeira vez, vê-se o mar ao fundo.

D: - *Guilhermina... Guilhermino V. da Silva, 1962 morreu.*

P.11: Plano geral: várias lápides, com o mar ao fundo. Machado aproxima-se de uma lápide com acabamento feito com azulejos azuis.

D: - *Raimundo Barroso do Nascimento, 1991 morreu. Também faz tempo! Acredito que as sepulturas mais recentes elas não devam ainda ter nada construído, deve ser só areia,... Ou então faz muito tempo que as pessoas morreram aqui! O que normalmente é difícil, sempre tem gente morrendo todos os dias.*

P. 12: Plano geral. PDC Cemitério.

⁸⁷ Segundo Aumont, (2011, p. 107) o “recurso ao pré-crédito” - narrativas que começam antes da apresentação dos créditos – foi usado largamente no final dos anos 60 na televisão, como modo de chamar atenção do espectador e “agarrá-lo” logo no início. Vale lembrar que o documentário *Um Corpo Subterrâneo*, versão Doctv, foi veiculado nas televisões públicas. A versão estendida, no entanto, foi veiculada em outros circuitos de exibição.

⁸⁸ “A morte acaba com tudo, mas a memória traz de volta a vida. As pessoas só existem na memória. Mesmo as que estão supostamente vivas, são mortas se não houver quem se lembre delas”. (Herbet de Sousa)

- D:** - *F.F.S. nasceu em 16 de 06 de 26 e morreu em 06 de março de 3 de 2003, mais recente.*
- P.13: lápides parecidas com torres.
D: - *Raimundo José de Carvalho, saudades de sua esposa e filhos, morreu em 1978. Este faz mais tempo ainda. Uma pena não encontrar ninguém neste cemitério para perguntar, ficaria mais fácil.*
- P.14: Plano geral. O diretor para na frente a uma cruz vermelha enterrada na areia. É o túmulo de Leonor Andrade Silva.
D: - *Esta parece ser recente. Leonor de Andrade Silva... Leonor de Andrade Silva nasceu em 06 de 10 de 1917... Opa!*
- P.15: DM escreve no caderno. Página com o mapa das cidades.
D: *Leonor de Andrade Silva, 06 de 10 de 1917...*
- P.16: Plano próximo. Cruz com o nome de Leonor. Arruma o foco, zoom rápido.
D: *...morreu em 25 de 06 de 2006. É esta senhora que a gente vai procurar, ou melhor, seus familiares.*
- Fade out*
 Intertítulo: um corpo subterrâneo (em letras brancas)⁸⁹
Fade in

As fotos de *still*, no cemitério de Cajueiro, revelam alguns instantes antes do início das filmagens. Uma sequência de 15 fotos mostra Douglas Machado sentado na areia, de costas para o mar, enquanto amarra uma fita preta no braço.⁹⁰



Figura 17, 18 e 19 – Machado prepara-se para iniciar as gravações

Machado retoma um antigo costume de homenagem aos mortos: enquanto as mulheres vestiam-se de preto, os homens amarravam no braço esquerdo uma fita preta. Logo depois ele monta a câmera, coloca-a no suporte alçado ao peito e começa as filmagens, ainda de costas para o mar (figura 19). A posição do cineasta e os gestos que marcam o início do documentário foram planejados no período anterior às filmagens, como podemos verificar nas seguintes frases escritas no caderno de criação: “o laço amarrado no braço → câmera de costas para o mar!”. (2006b, p.3). O caderno revela ainda a estreita relação entre o início do

⁸⁹ Nascido/apresentado o documentário ao espectador, o mesmo recebe sua certidão de nascimento: seu título, na tela. Ainda, Douglas Machado, em um dos roteiros de edição, chegou a escrever um prólogo, onde explica a proposta do documentário, que foi descartado nas versões finais, como vimos ao compararmos as versões dos roteiros de edição e versões finalizadas (doctv e estendida).

⁹⁰ Uma destas fotos foi escolhida para ser a capa do DVD.

documentário e o filme *Cipriano*: “Um corpo subterrâneo: questão de distanciamento # proximidade com o mar” (p. 01).

As referências a *Cipriano* nos demais documentos são escassas. No projeto, tal como o tema morte/luto, a ficção não é apontada como cúmplice da nova narrativa, mas no caderno de criação, como vimos, as referências são explícitas. Machado diz: “um diálogo com ‘Cipriano’ pelo viés da luz!” (2006b, p. 04). Se no longa **ficcional** *Cipriano* a diegese nos conduz por uma viagem do interior ao litoral do Estado, *Um Corpo Subterrâneo* é o seu contrário: um retorno **documental** para dentro, a partir do litoral, da ‘beirada’. No documentário *Um Corpo Subterrâneo* pronto, Machado não faz nenhum comentário sobre *Cipriano*, apenas um espectador mais atento poderá reconhecer o cemitério da comunidade Barrinha, em Cajueiro da Praia, como sendo o mesmo onde o personagem Cipriano foi enterrado. Apenas uma breve alusão é feita no final do documentário - e ainda assim pode também ter sido acidental: Machado está com uma blusa preta com a logomarca do filme *Cipriano* quando Cândida, a última entrevistada, grava-o.

A escolha do cemitério também está explicitada no caderno: “a volta (como analogia ao Cipriano)”. (2006b, p. 1) O cemitério São José, quilômetro zero da viagem, fica em frente ao mar, integrado com tudo que tem vida, sem nenhuma cerca ou muro que o delimite ou o separe da praia. Não há uma divisão clara entre o “espaço dos mortos” e o “espaço dos vivos”, tudo se torna espaço dos vivos, ou dos mortos, assim. As imagens seguintes às do cemitério mostram pescadores trabalhando à beira-mar e reforçam uma leitura simbólica acerca da indissociabilidade entre vida e morte.

As imagens feitas no cemitério revelam o diretor ajustando a câmera, a areia fofa, a vegetação escassa e o vento forte. Uma paisagem típica de região litorânea, na qual apenas no décimo plano vê-se uma estreita faixa de mar. O diretor passeia por entre as lápides, lê as informações, faz algumas anotações e dá a entender que procura um túmulo recente. Machado é breve, limita-se a dar apenas as informações essenciais para que o espectador tenha uma ideia de como a narrativa se dará. Apenas no último plano, parado diante do túmulo de Leonor de Andrade Silva, o diretor revela que irá procurar os familiares da falecida. À última fala seguem-se os versos de Herbert de Sousa na cartela que abre o documentário: “A morte acaba com tudo, mas a memória traz de volta a vida. As pessoas só existem na memória. Mesmo as que estão supostamente vivas, são mortas se não houver quem se lembre delas”. A narrativa irá se ocupar, portanto, da conservação dos relatos/memórias/objetos de indivíduos tomados pelo luto.

A sequência final do filme é composta por oito planos, com um total de 2min10.

GILBUÉS [INT. DIA – CASA DE DONA INÁCIA]

P. 1: Douglas entrega a câmera para Dona Cândida. Parte de seu rosto aparece no lado direito do quadro e a

DM: - *Deixe eu só. Aí, isso. E a mão aqui embaixo para a senhora sustentar direitinho.*

P. 2: Cândida filma o gato “cheiroso”.

C: - *Xanim... xanim, xanim...*

C: - *Esse gato no dia da vacinação aí dos animais, era já cinco horas da tarde, quando eu pedi meu marido: Pedro vai correndo vacinar o gato de mamãe. E aí ele que trata o gatinho com tanto carinho, pegou ele e enrolou numa toalha e foi para vacinar o gato. Chegou lá o rapaz perguntou: como é o nome do gato? E aí Pedro disse: Não sei, não tem nome. Aí o rapaz disse: Pois vamos colocar o nome de cheiroso.*

P.3: Cândida, no quarto da mãe, filma o guarda-roupa, o mosqueteiro, a cama.

C: - *Olha! Essas roupas! Nossa! É a cara dela. Cada coisa representa muito e deixa muitas saudades. Essa aqui é a cama de mamãe.*

P.4: Cândida filma a cadeira onde a mãe costumava sentar.

C: - *É aqui nessa cadeirinha onde ela todos os dias, à tarde, ela sentava.*

P.5: Imagem da parede que divide dois cômodos da casa. Voz off de DM agradecendo à família de Da.Inácia.

D: - *Muito obrigado mesmo por dividir com a gente essa memória e chegarmos juntos a este filme.*

P.6: DM na imagem, apreensivo, tímido.

C: - *Eu podia ter lhe filmado também, Sr. Douglas.*

P.7: DM fala em frente à câmera.

D: - *É muito estranho estar aí falando com a senhora, porque na verdade estamos terminando um filme com vocês também. Esta é a última cidade e a dona Inácia é a última, digamos assim, a última pessoa, a última, último falecido em que nós estamos tentando, através desse filme, contar um pouco da memória do nosso povo piauiense. Muito obrigado, querida! Chegamos ao final de nossa história.*

P.8: DM sai de quadro, pega a câmera. Cássia aparece na imagem e a desliga.

Sobem os créditos do documentário.

Estes planos são de imagens feitas por Cândida, em Gilbués, há mais de mil quilômetros do ponto de partida do documentário. Depois da longa conversa com os filhos e amigos de Da. Inácia (a falecida), Machado pediu, como nas demais cidades, que um dos familiares guiasse a câmera. Cândida, filha de Inácia, começa a filmar ainda no quintal, onde mostra o animal de estimação da mãe. No plano seguinte, já no quarto da falecida, Cândida abre o guarda-roupa lentamente e revela os vestidos coloridos, depois a cama, e, por último, a cadeira na sala que pertenceram à sua mãe. Passados sete dias da morte da senhora de 100 anos, os móveis e roupas permanecem na mesma posição de quando ela estava viva e são marcas visíveis de sua permanência.

No início do vídeo, Machado está sozinho à procura dos familiares do falecido mais recente no espaço aberto do cemitério, refletindo sobre uma narrativa com várias possibilidades e caminhos ainda indefinidos: não se sabe quem são essas pessoas e se elas aceitarão participar do filme, e, em aceitando, de que forma se darão as conversas em torno da

falta/dor que é tão particular e intransferível. No final (do vídeo), Machado está cercado de familiares e amigos da falecida, na casa desta. O diretor venceu o desafio inicial: encontrar os familiares e revelar, através deles, traços da personalidade do ente querido. Cemitério e casa dialogizam, ambos são espaços habitados pelos falecidos: o primeiro, destinado ao seu corpo; o segundo, à memória, pois a fisicalidade dos objetos, aliada aos relatos, conduzem à potência da existência e a um retorno ao poema que abre o documentário: “A morte acaba com tudo, mas a memória traz de volta a vida”.

Com relação ao uso da câmera, Douglas começa o vídeo com ela presa a seu corpo, como uma extensão de si mesmo, mas são os enquadramentos feitos por Cândida que o finalizam. Os papéis se invertem: Cândida momentaneamente se apropria do aparato e é dela a iniciativa de filmar o diretor. Machado, visivelmente acanhado, fala um pouco da proposta do filme (como havia feito em seu início) e despede-se da Sra. e dos espectadores. Cândida interfere na tomada bem mais do que os outros entrevistados quando a câmera lhes é entregue. O pedido inicial do documentarista é que as pessoas gravem imagens sobre ou para os seus mortos, mas Cândida vai além dessa determinação. Apesar de Machado, ao longo do documentário, ter inscrito várias situações de desconstrução do dispositivo, essa abertura aos efeitos do real conduz a um fechamento imprevisto da narrativa, proposto pela personagem e que é incorporado pelo diretor na edição.

Perdas e encontros, mas, sobretudo, buscas permeiam a jornada que caracteriza a obra, no que se refere aos familiares e falecidos, ao fazer documental e ao diretor: “trabalhar o desconhecido”, registra o diretor em seu caderno. (p. 1) Desde as páginas do caderno de criação, Machado comenta sobre a intrínseca relação entre o autor e sua obra. No roteiro de edição 2, ele reforça essa ideia, quando revela que o documentário terminou com uma “busca por demais existencial”. (MACHADO, 2006d, p. 5) Esse comentário, cortado na versão estendida, pode estar relacionado às angústias com relação às perdas e ao luto – por seu amigo e por sua cidade, Teresina. A busca iniciada pelo falecido mais recente e seus parentes termina com um “encontro” imagético-metafórico-existencial do próprio realizador consigo mesmo – o anverso dos familiares enlutados.

Resta retomar e enfatizar, neste momento, que *Um Corpo Subterrâneo* faz ‘par’, às avessas, com *Cipriano*. Esse fato não explica, por si, o documentário e seu fazer; mas nos ajuda a compreender mais profundamente o projeto ético-estético do diretor. Narrativas solar e lunar, o conhecido e o desconhecido, o discurso lógico e o sonho/fantasia são complementares, e formam “redes metafóricas”, (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 64) resultantes do trânsito entre os polos opostos, a evidenciar o caráter transitório da vida e, ao

mesmo tempo, a sobrevivência do ser humano na linguagem. Machado parece nos lembrar que “o que importa é a viagem” e que o ‘todo’ tem duas faces, entre as quais tudo acontece.

Ritmo

A edição de *Um Corpo Subterrâneo* prioriza os resultados das buscas: dos 83 minutos da versão estendida, mais de 50 são dedicados aos entrevistados; são eles que sustentam a narrativa sob o fio condutor do luto. Segundo Vanoye, (2009) a progressão dramática se dá “de acordo com as regras de alternância entre tempos fortes e tempos fracos e as da progressão contínua da tensão até o desenlace, passando pelo ‘clímax’”. (p.63) Apesar das diferenças na construção dramática de um filme de ficção e um documentário, ambos enfrentam “a mesma necessidade estrutural, que é a de despertar e manter o interesse do espectador desde o início.” (HAMPE apud PUCCINI, 2009, p.51) É nessa etapa, diante das tantas horas de material gravado, que o diretor monta o roteiro com a ordem das sequências e a duração de cada uma delas.

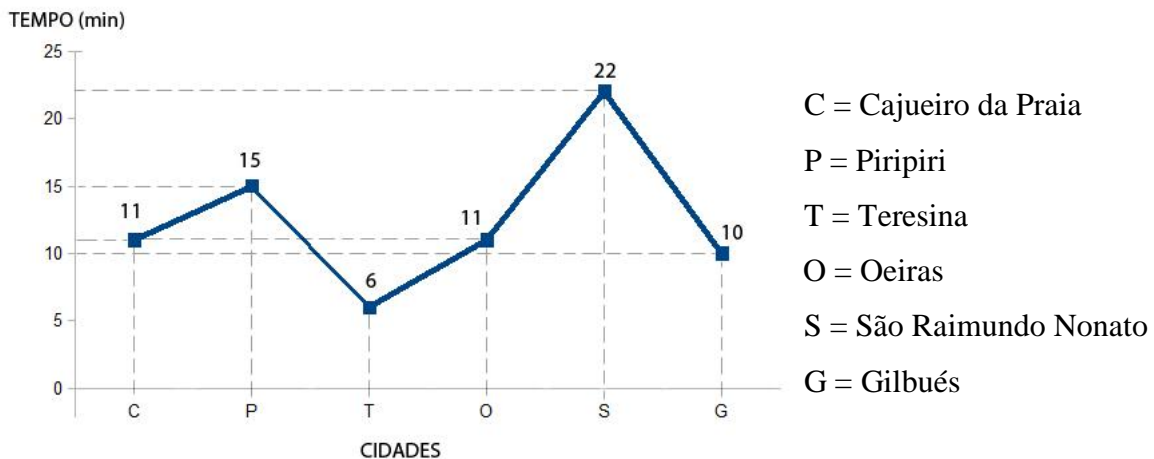


Figura 20 – Gráfico das curvas dramáticas.

O gráfico acima nos permite visualizar as curvas dramáticas de *Um Corpo Subterrâneo*, que refletem a intensidade dramática dos acontecimentos ligados às mortes e aos depoimentos e, em função deles, a duração de cada sequência. Os dois picos de duração dizem respeito às filmagens nas cidades de Piripiri e São Raimundo Nonato, onde respectivamente vemos e ouvimos os depoimentos de Neuma, sobre o suicídio da tia, e de Da. Maria de Jesus, sobre a morte do marido por falta de socorro médico. São os dois únicos

depoimentos em que os entrevistados falam do processo de morte de seus entes queridos, depoimentos que são marcados, ora pelo choro e angústia de Neuma:

Agora eu sei o que o ditado diz que sangue dói [...] Deu uma luta para gente tirar essa corda daqui e quando eu tirei é que eu vi o rosto dela, simplesmente estava assim... Tu sabe aquilo que diz assim: - Me socorre!... Foi um ato de desespero! [...] E ela ficou com os olhinhos abertos. Aí nós deitamos ela na cama que tava perto.

ora pela fala dura e controlada da viúva do militar:

Chegando perto de [cidade] Água Branca eu notei que ele estava já faltando a respiração [...] Aí eu vi as lágrimas dele descendo assim, aquelas lágrimas tão brancas! Aí eu fui peguei (sic) no olho dele: ‘ô meu filho, seu pai está morrendo’, acabou o oxigênio [...] ele se estirou todo, abriu a boca e fechou.

A sequência mais longa é realizada em São Raimundo Nonato; nela, o depoimento de Maria de Jesus por si só dura 16 minutos. Na casa onde morou Elias, grande parte da família está reunida na sala para receber o diretor, todos vestidos com uma camisa com o retrato do falecido. Maria de Jesus, a viúva, apropria-se da cena e imprime um estilo peculiar de narrar os acontecimentos que levaram seu marido à morte. Sua fala firme e gestos seguros são emblemáticos dos anos de convívio com um militar, uma disciplina que se mostra também no modo como orchestra o encontro; é ela quem apresenta um por um os familiares: “Apresentar aqui o filho mais velho. Vem aqui Euclides! Aqui, Euclides Ferreira da Costa” e ordena: “Diz teu nome”.

A necessidade de compartilhar a dor da perda soma-se ao caráter denunciativo da conversa. A viúva fala do descaso do hospital com o marido e a tentativa de levá-lo para uma cidade com mais recursos médicos. Porém, antes de dar detalhes das últimas horas de Elias, ela fala sobre como o conheceu, quando se casaram, e das mudanças de cidades por conta do emprego do marido. A ela cabem as falas mais detalhadas da vida do falecido, desde a sua juventude até os últimos minutos de vida. Trata-se do depoimento intenso de um relacionamento entre marido e mulher, único do documentário.

Os tempos dados às demais sequências, em Cajueiro da Praia, Oeiras e Gilbués, são praticamente os mesmos, entre 10 e 11 minutos. Nestas cidades, os depoimentos dos entrevistados são menos acalorados, pode-se dizer, no sentido de não se referirem diretamente ao modo como morreram seus falecidos, mas em torno das lembranças que se tem deles em vida, como Eleni ao falar do trabalho da mãe: “A vida dela ela criou nós tudinho (sic)

costurando! Ela costurava para muita gente de fora, ela fazia todo tipo de roupa, costurava o dia todinho e a noite todinha se fosse possível”.⁹¹

Em Teresina, onde nenhum enlutado é entrevistado, a sequencia é a menor de todas, dura apenas 7 minutos. Verificamos, portanto, que diante do material gravado, Machado destaca dois momentos: os do morrer e os do luto, e concretiza na edição as ideias que antes constavam apenas no caderno: “A montagem está contida no material. A maneira de filmar está contida na história”. (MACHADO, 2006b, p. 2)

Os depoimentos editados revelam ainda que, ao diretor, não interessam os tipos, o universal, mas sim a história particular daquele homem ou daquela mulher, em cada uma das cidades. Mesmo partindo da ideia generalista de “mostrar” o povo piauiense, o tema das conversas impede uma generalização do luto, pois, apesar de dividirem um sentimento recente de perda, cada um se mostra à sua maneira nas especificidades dos relatos e na reconstituição fragmentada do “seu outro”. A partir desses pequenos ‘todos’ ele constituirá, com sua obra, uma totalidade conceitual – uma grande metáfora, não do luto e da memória, e sim do ser humano e das formas de resistência dessa natureza.

Não se trata, portanto, ao longo do processo criativo de *Um Corpo Subterrâneo*, de uma mudança temática (do projeto aos demais documentos), mas do encontro e escolha da abordagem do tema proposto a partir do olhar do enlutado. Nesse sentido, Machado também está em trabalho de luto, tal como os seus entrevistados, buscando entre os relatos e registros formas de lidar com a perda do amigo e de se desvencilhar do silenciamento socialmente imposto na atualidade, do qual falamos no capítulo anterior ao tratarmos da interdição do luto e das dificuldades em se lidar com a morte.

⁹¹Embora tivesse mais material gravado, verificação feita a partir das fotos de *still*, Machado cortou várias cenas do encontro com Eleni em Cajueiro da Praia, tais como conversas gravadas no terraço da casa, nas ruas sem asfalto a caminho do cemitério São José ou quando o diretor a acompanhou em uma visita ao túmulo da falecida mãe.

Conclusão: “Eu não trato de morte”

Relendo o livro de Calvino “Se um viajante numa noite de inverno”, nele encontramos um excerto que diz exatamente o que queremos desse trabalho: “o resultado que tenho de esperar é algo de preciso, íntimo e leve”, (2002, p. 176) **preciso** porque se trata de um trabalho acadêmico e dele há de se esperar rigor e método; **íntimo** porque, tal como no documentário estudado, tratamos de pessoas e suas histórias de vida e com elas nos identificamos, afinal, “todos carregamos nossos mortos”; e por último, que seja **leve**, é essa a característica mais difícil, pois carrega o desafio de traduzir para as linhas da escritura toda a beleza que esse processo engendra. Seguimos aqui tentando.

Em meados de 2010, enquanto assistíamos Machado falar sobre a sua produção em uma palestra, ele nos olhou no meio da plateia e comentou: “as pessoas dizem que eu falo de morte, mas eu não trato de morte”. A fala incisiva e desafiadora do cineasta deixou-nos intrigada. Como não fala de morte? E *Cipriano*? E *Um Corpo Subterrâneo*? E tantos outros fragmentos do “morrer” em seus filmes?

O segundo ano de pesquisa se deu nesse embate entre o que observávamos diante de sua filmografia e a fala do cineasta. Decidimos apostar na primeira leitura e por isso demos prosseguimento aos estudos de representação e significação da morte, revendo sua filmografia, elencando os fragmentos do ‘morrer’ antes de enveredarmos pela significação da morte em *Um Corpo Subterrâneo* e *Cipriano*. Aliada a estas preocupações estavam a descrição, as análises e inter-relações dos documentos de processo diretamente relacionados à produção do documentário. Mergulhados que estávamos nesses materiais, começamos a esmiuçar as marcas da criação deixadas pelo cineasta.

Os filmes e registros de *Um Corpo Subterrâneo* nos apontavam veredas e becos inesperados. Foi quando, já com parte da dissertação escrita – prontos os estudos sobre a morte e a classificação e descrição dos materiais, e avançada a análise fílmica -, decidimos retroceder ao início: rever cada filme e reler cada documento do dossiê na tentativa de visualizar o processo, observando-o de sua superfície, seu corpo, pode-se dizer. Resolvemos refazer os caminhos de nosso próprio processo. Foi necessário esse tempo para que as leituras realizadas, as descrições feitas, as primeiras análises e interpretações pudessem decantar no nosso espírito.

Ora, foi de Machado a iniciativa de entregar os documentos com os quais montamos seu dossiê genético. Estes materiais fazem parte de seu arquivo, organizado com método e

zelo. Quando o informamos que estudaríamos o documentário *Um Corpo Subterrâneo*, ele nos entregou materiais que diziam respeito não somente ao vídeo a ser pesquisado, mas às suas demais produções. Tratava-se de registros feitos em diferentes linguagens: verbal (projeto, as páginas do caderno, roteiros de edição, o livro-roteiro de *Cipriano*, para citar alguns), visual (as mais de 900 fotos das filmagens e preparação da câmera, fotos do diretor com os escritores) e audiovisual (os documentários editados). Estes arquivos foram a nós entregues para estudo e divulgação, o que pode nos levar a crer em certo desprendimento do diretor em relação a eles, no entanto, estes materiais foram também selecionados: do caderno *Moleskine*, por exemplo, as páginas foram destacadas, escaneadas e entregues a nós, revelando a escolha cuidadosa do material organizado.

Em tempo, seus documentários são exibidos ao público em salas de cinema, festivais, feiras e universidades e encontram-se disponibilizados para *download* no *site* da Produtora Trinca Filmes⁹² e em outros *sites* como o *bliptv*.⁹³ Além desse material, Machado expõe também os roteiros de edição dos documentários e filmes de ficção, a partir dos quais o espectador, agora leitor, pode ter outra fruição de seu trabalho, e ainda apreender cenas descartadas ou inseridas na versão final. Desta forma, Machado chama atenção para a especificidade de cada linguagem, uma complementando a outra: um filme pode ser visto, ouvido, e também lido. Os registros da criação realizados e tornados disponíveis em diferentes suportes atestam que Machado valoriza o processo de criação audiovisual como um todo, considerando importante não apenas aquilo que está na tela. O diretor engloba, não descarta nada. E desnuda, no registro escrito e acessível aos espectadores/leitores, as pistas da criação dos seus trabalhos. O audiovisual assim, portanto, está inserido em um processo mais amplo de constituição de linguagens e de transmissão da cultura.

A exposição destas pistas, no entanto, parece insuficiente ao diretor; em cada documentário verificamos uma crescente exposição física do documentarista e dos mecanismos de produção. Em *H. Dobal: Um Homem Particular* (2002), Machado aparece fazendo perguntas ao escritor, em frente a um pano negro. O tom solene da exposição é evidenciado pela voz empostada do cineasta e nas situações em que o vemos lendo as perguntas em um papel. Estas “aparições” duram apenas poucos segundos. Em *O Artesão da Palavra* (2005), a voz *off* do diretor revela o dispositivo da filmagem e em uma das cenas iniciais, enquanto o escritor Vilaça prepara-se para seguir de carro por entre as ruas de Recife, ouve-se a voz *over* do diretor pedindo ao escritor que fique à vontade. Já no documentário *O*

⁹² <http://trincafilmes.wordpress.com/>

⁹³ *Site* de compartilhamento de vídeos: <http://blip.tv/trinca>

Códice e o Cinzel (2007), sobre o escritor Assis Brasil, a voz do diretor é ouvida com frequência ao longo da narrativa, tal como as conversas entre o ele e os enlutados em *Um Corpo Subterrâneo*. Nos encontros com o escritor Assis Brasil, o diretor não apenas sugere uma posição melhor para captação, como interfere dando sua opinião sobre determinado assunto, tirando dúvidas, avisando ao escritor que já começou a gravar. O documentário é o mais intimista dentre os da Série Literatura. Durante as gravações vê-se o intenso diálogo e a amizade entre escritor e o documentarista, que se reflete na narrativa através dos espaços e das sequências mostradas no documentário: como na demorada cena em que vemos Assis Brasil sentado em seu escritório a ouvir uma ópera; no churrasco da família ou quando o diretor brinca com o neto do escritor.

Machado diz que o documentário sobre Assis Brasil foi um divisor de águas em sua carreira. Realizado no mesmo ano de *Um Corpo Subterrâneo*, acreditamos que o diretor refira-se ali ao seu interesse em revelar os mecanismos de produção iniciados com mais ênfase em *O Códice e o Cinzel* e ampliados em *Um Corpo Subterrâneo*. Esse procedimento chega ao ponto máximo em seu recente documentário *Na Estrada com Zé Limeira* (2011), em que uma segunda câmera, manuseada por Eduardo Crispim, grava Machado conversando com os personagens e andando pelas ruas das cidades.

Machado, portanto, também está a fazer estudos dos métodos, procedimentos e linguagens em seus documentários, em um processo que parece querer se desvelar ao olhar do espectador. Tudo isto implica em preocupação com a metalinguagem, a linguagem tratando de si mesma.

O diretor estende essa preocupação com o estabelecimento das diferentes linguagens ao registro dos processos criativos de seus próprios personagens. Nos documentários de literatura veem-se imagens recorrentes dos escritores em seus gabinetes de trabalho, como Suassuna a fazer anotações a lápis ou Assis Brasil em seu escritório, folheando livros, mapas, buscando palavras e apagando outras na tela do computador. Ao diretor não interessa o suporte, mas as marcas da elaboração intelectual: as ideias e os *caminhos* para torná-las concretas.

Paralelamente aos registros dos processos artísticos, ora do diretor, ora dos escritores que compõem a narrativa, há ainda a escolhas dos elementos constitutivos e temáticos de suas narrativas. Machado, no universo de mundos possíveis da criação, escolhe falar de escritores, representantes da cultura erudita, que tem como legados, livros: os guardiões de nossos tempos, de nossos modos de vida e pensamento, mas também da gente comum – a mostrar que todos têm seus registros pessoais e que desta somatória surgirá a nossa cultura popular,

igualmente rica e instigante. Além disso, o diretor grava seus ‘personagens’ em casa, andando pelas cidades onde nasceram ou vivem atualmente, lugares com os quais mantêm uma relação afetiva. Em *Um Corpo Subterrâneo*, ele captura imagens das certidões e lápides, relatos dos parentes, relatos dos amigos, objetos biográficos, a casa, os filhos... , assim sendo, ele parece perguntar: na arte e na vida, o que fica guardado? O que permanece vivo? Como resiste ao tempo?

Através desta “respinga de imagens, de impressões, de emoções”,⁹⁴ Machado procura registrar para preservar as marcas, os legados, os registros de nossa existência física e espiritual localizados entre momentos liminares de nossa trajetória: nascimento e morte. Sendo o primeiro “o signo que dá início a todos os signos” e o segundo, a morte, “o signo que põe fim a todos os signos”. (SOBCHACK, 2005, p.133)

Nossa compreensão pode ser aqui reforçada pelo uso frequente da viagem como estratégia narrativa a partir da qual o diretor compõe traços e mapas das histórias de cada um dos entrevistados. Talvez daí advenha sua insistência em gravar em diferentes cidades como nos documentários sobre os escritores, e em *Um Corpo Subterrâneo* no qual a marcação da quilometragem e a disposição linear da trajetória que se entende de norte a sul rumo às entranhas do sertão piauiense são enfatizados:

[...] se me cabe resumir um lugar apenas, meu lugar é o Sertão. E do sertão eu guardo minha verdadeira e única nacionalidade. O Sertão como pátria: minha pátria. O resto é quilometragem rodada, nada mais. Influências adquiridas, nada mais. E o silêncio e o tempo que passou... nas águas transitórias deste rio.⁹⁵

Ainda nos parece que Machado usa o recurso às referências espaciais das imagens de estrada, da quilometragem, de ruas e praças para materializar um mapa, para traçar um diagrama da geografia sertaneja em analogia com os traçados da geografia humana – que nos constitui e identifica através das marcas/manchas/rugas de toda natureza (gestual, expressiva, oral, visual, espacial, documental ou ficcional) por ele também urdidos.

Neste universo, o luto entra em cena não como um fim, mas como elemento *motor* para a discussão da memória e da constituição das linguagens, componentes do acaso maior que é a vida. Machado deixou à vista, portanto, as questões da morte/luto e do arquivo, como portas de entrada para se pensar a criação e expressão das linguagens e seu papel psíquico e

⁹⁴ Trecho da voz *off* da diretora Agnès Varda no documentário *Catadores e eu* (2000) sobre o seu ofício como cineasta.

⁹⁵ Texto “Sertão como Pátria”, escrito por Douglas Machado em 2005. Ver MACHADO, Douglas. Sertão como pátria In: *Piauienses em um mundo sem fronteiras*. SANTANA, R.N.Monteiro de (org). Teresina: Fundapi, 2005

sociocultural enquanto forma de subsistência de práticas antigas de significação e ritualização da morte, do luto, da perda, da velhice, da família, distantes dos modos de mercantilização da dor verificados com frequência nas grandes cidades, a partir da modernidade.

Para finalizar, resta afirmar que somente a crítica de processo nos permitiu retrair e vislumbrar os conceitos latentes em *Um Corpo Subterrâneo* que pode parecer ser, a primeira vista, um documentário despretenso sobre a gente do sertão piauiense. Mas não é. Trata-se de um ensaio filosófico no qual a relatividade do Princípio e Fim da Humanidade é discutida a partir do término da mesma, advento de seu estabelecimento. Daí a busca do diretor neste vídeo pelos enlutados e o encontro com o que já não há: nas ruínas.

Não, Douglas Machado não trata de morte.

Documentos de processo e filmografia de Douglas Machado

MACHADO, Douglas. Livro-roteiro do filme Cipriano. 2001. Publicação independente. Trinca Filmes, Teresina. 2001

_____, Douglas. Texto Atropelo na calçada. (s/ ano). Inédito.

_____, Douglas. Texto Trato Social. 2003. Inédito.

_____, Douglas. O Sertão como Pátria, o resto é quilometragem rodada. In: **Piauienses em um mundo sem fronteiras**. SANTANA, R.N. Monteiro de (org). Teresina: FUNDAPI, 2005.

_____, Douglas. Projeto Doctv III *Um Corpo Subterrâneo*. 2006a. Inédito.

_____, Douglas. Caderno de Criação. 2006b. Inédito.

_____, Douglas. Roteiro de Edição 1. 2006c. Inédito.

_____, Douglas. Roteiro de Edição 2. 2006d.

_____, Douglas. Sinopse do documentário. 2007.

_____, Douglas. Entrevista realizada com o diretor. Fevereiro de 2009. Inédita

_____, Douglas. Palestra na UFSCar. Maio de 2010.

CIPRIANO. Ficção. Douglas Machado. Brasil. 2001. 16 mm. Produtora: Trinca Filmes, Teresina, 70 min.

CORPO SUBTERRÂNEO (Um). Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2007. Vídeo. Produtora: Trinca Filmes, Teresina, 52 min.

CORPO SUBTERRÂNEO (Um). Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2007. Vídeo. Produtora: Trinca Filmes, Teresina, 83 min.

H. DOBAL – UM HOMEM PARTICULAR. Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2002. Vídeo. Produtora Trinca Filmes: Teresina, 70 min.

JOÃO – Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2010. 35 mm. Produtora Trinca Filmes, Teresina, 94min.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL – O CÓDICE E O CINZEL. Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2007. Vídeo. Produtora Trinca Filmes, Teresina. 143 min.

MARCOS VINICIOS VILAÇA – O ARTESÃO DA PALAVRA. Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2005. Vídeo. Produtora Trinca Filmes, Teresina. 80 min.

NA ESTRADA COM ZÉ LIMEIRA. Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2011. Vídeo. Produtora Trinca Filmes, 90min.

ALBERTO DA COSTA E SILVA – O RETORNO DO FILHO. Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2009. Vídeo. Produtora Trinca Filmes, Teresina. 52 min.

SERTÃO MUNDO DE SUASSUNA (O). Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2003. Vídeo. Produtora Trinca Filmes, Teresina. 80 min.

WILSON MARTINS – A CONSCIÊNCIA CRÍTICA. Documentário. Douglas Machado. Brasil. 2012. Vídeo. Produtora Trinca Filmes. 62 min.

Referências Bibliográficas

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

AUMONT, Jacques, et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. 8ªed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p.255-256.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini... [et al].3ª ed. São Paulo: Unesp, 1993.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____ **O cinema: Ensaios**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____. A substância social da memória. In: _____ **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COELHO, Teixeira, J.R. **Guerras Culturais**. São Paulo: Editora Iluminuras. 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção**. Tradução de Augustin de Tugny... [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CURY, David. Inútil Paisagem? In: MACHADO, Douglas. **Livro-roteiro Cipriano**. Trinca Filmes, Teresina. 2001

DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Rio de Janeiro: DIFEL. (Coleção Enfoques. Filosofia). 2002.

FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. "**Isolamento e Sociabilidade No Luto: A Formação de Redes Sociais No Ambiente Cemiterial**". Actas del Iº Congreso Latinoamericano de Antropología. Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 2005. ISBN 987-20286-9-9.

FREUD, Sigmund (1915). Luto e melancolia. In: _____ **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____(1915). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: _____. **Edição standard brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago. 1974

FURTADO, Jorge; COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail. O sujeito (extra) ordinário. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

GATTI, José. Pseudologismo Mallandro. **Revista Olhar** (CECH/UFSCar), São Carlos, SP, v. 9, 2003.

GOMES, Marcelo. Os lados de fora: entrevista [2008]. **Revista Continuum: Itaú Cultural**. São Paulo. n.13, ago, 2008, p. 08-11. Entrevista concedida a Luiza Fagá.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos da Crítica Genética**: ler os manuscritos modernos. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck... [et al]. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

GUARALDO, Laís. O território do caderno. In: **Manuscrita – Revista de Crítica Genética**, nº 14, Vitória: APLM, dezembro de 2006, p. 80-87.

_____. **A diversidade de processos nos cadernos de criação**. Anais do X Congresso da APCG. No prelo. 2010.

HAY, Louis. O Texto não existe: reflexões sobre a Crítica Genética. In: ZULAR, Roberto (org). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p 29-44.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HOLANDA, Karla. A regionalização autorizada no DocTV. In: Paiva, Samuel; Cánepa, Laura; Souza, Gustavo. (Org.). **XI Livro Socine**. 1a. ed. São Paulo: Socine, 2010, v. 11, p. 120-129.

JABLONSKA, Aleksandra. *Identidades em redefinição: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo*. **Estudios sobre las culturas contemporaneas**. Dez, ano/vol XIII, nº 026. Universidad de Colima, Mexico, 2007, p 47-76.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. (2002). Sofrimento íntimo: individualismo e luto no Brasil contemporâneo. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v.1, n.1, abril, 2002. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/rbse/indice_dos_numeros_anteriores.pdf. Acesso em 17 de maio de 2011.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho** – Televisão, Cinema e Vídeo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

MACHADO, Arlindo. **O Vídeo e Sua Linguagem**. Revista da USP – pp. 06-17, nº 16 jan/fev 1993.

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo/ Salvador: Annablume /Fapesp ; Fundação Gregório de Mattos/ CEB da UFBA, 2005.

_____. **A morte viva. Apontamentos sobre Nick's movie..** In: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba-PR: Intercom, 2009.

MORIN, Violette. *L'objet biographique*. In: *Communications*, 13, 1969. pp. 131-139. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1189. Acesso em 10 de dezembro de 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 1998.

_____. Crítica Genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (org). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p 177 – 201.

_____. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. Vinhedo, SP: Horizonte, 2010.

_____. Palestra **Crítica Genética In Statu Nascendi**. Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS) em Paris, em dezembro de 1995. Disponível em: http://www.pucsp.br/pos/cos/face/s1_1998/critica.htm Acesso em: 29 de jan/2010.

SILVA, Alberto da Costa e. **Invenção do desenho: ficções da memória**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In RAMOS, F. (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005.

SOUSA, Cristiane Pereira de. A morte interdita: o discurso da morte na história e no documentário. **Revista Doc online**, nº 07, dez – 2009, p 17-28. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em 10 de jun de 2010.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TEIXEIRA Coelho Neto, J.R. **Guerras Culturais**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. 6ª Ed. Campinas: Papirus, 2009.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cesar (org). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco da Azougue, 2010.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Tradução de Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Fichas técnicas

(Um Corpo Subterrâneo e Cipriano)

Um Corpo Subterrâneo

Documentário

Duração: 83 min.

Lançamento (Brasil): 2007

Direção, produção, roteiro e fotografia – Douglas Machado

Assistência de direção e fotógrafa de still – Cássia Moura

Direção de produção e logística - Gardênia Cury

Trilha sonora – Sérgio Matos

Edição - E. Braga e Douglas Machado

Supervisão técnica de edição – Jean Marcelo

Realização – Trinca Filmes

Entrevistados:

Eleni Silva Sousa

Professor Dideka

Neuma Maria Alves da Silva

Padre Florêncio Lecchi

Margarett Maria de Carvalho Carmo

Edilberto Carmo Barbosa

Maria de Jesus Costa

Cândida Nery da Silva Lira

Ângelo Teles da Silva

Luiza Nery da Silva

Dulce Macedo Teles

Nildete de Sousa Silva

Pedro Tavares de Lira

Gesse Parente Nery da Silva

Cipriano

Ficção

Duração: 70 min.

Lançamento (Brasil): 2001

Distribuição: Trinca Filmes

Direção: Douglas Machado

Roteiro: Douglas Machado

Produção: Douglas Machado, Suzane Jales e Mattias Högberg (Suécia)

Produção Executiva: Gardênia Cury e Cássia Moura

Direção de produção: Suzane Jales

Trilha sonora: Peter Lloyd

Som Direto: Bo Johansson

Assistente de Som: Walter Cruz

Fotografia: Mattias Högberg

Cenografia: Gualberto Jr.

Direção de Arte e Figurino: Áureo Tupinambá Jr.

Montagem: Mauro Adamczyk

Maquiador: João Brito

Continuista: Leonardo Carrero

Fotógrafo de Still: Maria Liljeblad

Elenco

Chiquim Pereira

Vilma Alcântara

Fernando Freitas

Dona Rosa

Dona Maria

Dona Cotinha

Jorge Sankler Carvalho

Jorge Luciano Carvalho

Tarcisio Prado

Virgínia Cury (Personagem da Procissão)

Bárbara de Araújo Mendes (Personagem da Procissão)

Elina Carvalho dos Santos Brito (Personagem da Procissão)

Josefa de Melo Lustosa (Personagem da Procissão)

Francisca Martins de Oliveira (Personagem da Procissão)

Francisca de Melo Medeiros (Personagem da Procissão)

Maria Cardoso de Macedo (Personagem da Procissão)

Maria da Conceição Andrade (Personagem da Procissão)

Maria José de Melo Freitas (Personagem da Procissão)

Maria José de Freitas (Personagem da Procissão)

Maria Pontes de Brito (Personagem da Procissão)

Maria Zélia de Brito (Personagem da Procissão)

Raimunda Francisca Medeiros (Personagem da Procissão)

Anexo A – Edital Doctv III



III PROGRAMA DE FOMENTO À PRODUÇÃO E TELEDIFUSÃO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO – DOCTV

REGULAMENTO PARA CONCURSO DE SELEÇÃO DE PROJETOS DE DOCUMENTÁRIO

REALIZAÇÃO: MINC/SAV, FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA E A TV ANTARES

I - Do Objeto

1. O Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, a Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e a TV Antares – emissora da Fundação Rádio e Televisão Educativa do Piauí – promovem concurso de seleção de projetos de documentário piauiense, no âmbito do III PROGRAMA DE FOMENTO À PRODUÇÃO E TELEDIFUSÃO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO – DOCTV.
2. O Concurso DOCTV III selecionará projetos de documentário que proponham uma visão original a partir de situações, manifestações e processos contemporâneos no estado no Piauí.
3. Constitui objeto do concurso DOCTV III a premiação de 02 projetos inéditos de documentários de 52 minutos de duração, com orçamento total de R\$ 100.000,00 (cem mil reais) cada, através de assinatura de contrato de co-produção com a TV Antares e a Fundação Padre Anchieta/TV Cultura. O documentário premiado em primeiro lugar será exibido em cadeia nacional através da programação da Rede Pública de Televisão, ampliada pelas tvs/instituições públicas dos estados do Acre, Amapá, Roraima, Rondônia, Piauí,



Paraíba e Goiás, e em programações regionais da TV Antares (reprises), **no período de dezembro de 2006 a setembro de 2007.**

O documentário premiado em segundo lugar será exibido pela TV Antares, no mesmo período. Esse segundo documentário também será oferecido ao conjunto de emissoras da Rede Pública de Televisão para exibição, cabendo às mesmas a decisão de programá-lo em suas respectivas grades de programação.

4. O concurso oferecerá verba de produção no valor de R\$ 100.000,00 (cem mil reais) para cada projeto selecionado. Este montante será composto, no documentário premiado em primeiro lugar, pela dotação financeira de R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais), a ser feito pelo convênio da Fundação Padre Anchieta e a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, sendo os estantes R\$ 20.000,00 (vinte mil reais) aportados pela TV Antares. O documentário premiado em segundo lugar terá o montante de R\$ 100.000,00 (cem mil reais) composto por dotação financeira de responsabilidade do Governo do Estado do Piauí e TV Antares.

5. O aporte de responsabilidade da TV Antares poderá ser concretizado por recursos financeiros e/ou fornecimento de equipamentos de captação em sistema Betacam analógico ou digital, ou DVCam (ou similar), ou ilha de edição, ou outros insumos de produção. A forma de composição deste aporte será definida pela emissora tendo como base as exigências técnicas do projeto de documentário selecionado. Caberá à Coordenação Nacional do DOCTV III arbitrar em casos de questionamento sobre a viabilidade técnica da forma de aporte definida pela emissora.



6. Os projetos premiados terão obrigatoriamente de ser concluídos num prazo máximo de 150 dias após o depósito da primeira parcela dos recursos financeiros de produção. Os recursos de produção obedecerão ao seguinte parcelamento:

- 20% na assinatura do contrato
- 40% no início da etapa de filmagem
- 30% no início da etapa de edição
- 10% na entrega do documentário

7. Serão considerados concluídos os documentários entregues à TV Antares mediante a apresentação de:

- 2 (duas) fitas Betacam SP contendo a versão original da obra (*master* e cópia de segurança) com divisão em 3 blocos, e vinhetas de saída e de entrada de cada bloco. O som deverá ser mono, mixado no canal 1 e com Dolby *on*;
- 1 (uma) fita Betacam contendo a versão da obra em banda internacional sem divisão de blocos. O som deverá ter, separados: depoimentos e voz over (canal 1); música e ruídos (canal 2). Ambos com Dolby *on*. Não deve haver GC, permitindo a aplicação posterior em idioma estrangeiro;
- 1 (um) DVD contendo cópia da obra, sem divisão de blocos;
- 1 (um) CD contendo a transcrição dos diálogos, locução e GCs do documentário, com indicação de *time code* referente à cópia em banda internacional, em arquivo Word;
- 1 (uma) fita Betacam contendo 5 (cinco) minutos de imagens selecionadas para a criação de chamadas de tv;
- 1 (um) CD contendo 5 (cinco) fotos de divulgação do documentário em arquivo JPEG, com definição de 300 DPI, tamanho 13 X 18 cm, padrão CMYK, e arquivo Word com *release* para imprensa, sinopse e ficha técnica do documentário, e currículo resumido do autor.



Obs: O formato da janela de exibição poderá ser 4:3 ou 16:9, sendo que a opção pelo último formato implica o acréscimo de letterbox, adaptando-o à exibição em janela 4:3.

II – Das Inscrições

1. As inscrições para o concurso deverão ser protocoladas ou postadas pelos concorrentes ou procuradores, no período de 01 de fevereiro a **07 de abril de 2006**, das 08:00h às 13:30h, de segunda-feira à sexta-feira, na TV Antares, à Avenida Valter Alencar, 2021 – Monte Castelo, Teresina, Piauí.
2. Estão habilitadas a participar do concurso, pessoas físicas com residência comprovada no estado do Piauí, há pelo menos 02 anos.
3. Os concorrentes deverão apresentar os seus pedidos de inscrição mediante a entrega de:
 - a) Ficha de Inscrição (Anexo I);
 - b) Comprovante de residência no estado há pelo menos 02 (dois) anos (contas de água, luz, telefone, IPTU, ou extrato bancário, com datas de postagem atual e com mais de 02 (dois) anos;
 - c) Fotocópia autenticada de RG e CPF;
 - d) comprovante (ou protocolo) de registro de direito autoral junto à Biblioteca Nacional, ou respectivas representações regionais;
 - e) Autorização de Cessão de Direitos Autorais, caso o projeto de documentário faça uso de obra de terceiros.



f) Autorização do Uso de Imagem de personagens reais e/ou de comunidades imprescindíveis à realização do projeto de documentário.

g) 05 (cinco) cópias do projeto.

4. Cada concorrente poderá apresentar um único projeto.

5. Cada projeto deverá ser inscrito por apenas um autor-proponente, que será o signatário do contrato de co-produção, caso o projeto seja selecionado.

6. Será aceito, também, como protocolo de registro de direito autoral o comprovante de envio do projeto à Biblioteca Nacional acrescido do comprovante de depósito da taxa de registro.

7. O projeto deverá ser enviado datilografado ou digitado em computador, contendo:

a) Proposta de Documentário

- 01 página

(Descreva a idéia cinematográfica/audiovisual do projeto de documentário. Essa idéia deve conter em si uma visão original sobre os fenômenos abordados. Não se trata de descrição do tema ou de sua importância. Ao descrever a proposta, o autor-proponente pode apontar documentários de seu conhecimento e/ou outras referências que tenham proposta semelhante.);

b) Eleição e Descrição do(s) Objeto(s)

- 05 linhas para cada Objeto

(O documentarista se relacionará com o que/quem para levar a cabo sua Proposta de documentário? Exemplos: *personagens reais*; *produtos*



materiais e imateriais da ação humana; materiais de arquivo; manifestações da natureza etc.);

c) Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem

- 15 linhas para cada Estratégia de Abordagem

(Como o documentarista se relacionará com cada Objeto eleito? Exemplos: *modalidades de entrevista; modalidades de relação da câmera com os personagens reais; reconstituição ficcional utilizando personagens reais; construção de paisagens sonoras e/ou imagens abstratas; introdução proposital de ruídos sonoros e/ou visuais; modalidades de locução sobre imagem; formas de tratamento dos materiais de arquivo sonoros e/ou visuais; etc.* Justificativa de cada Abordagem descrita.);

d) Simulação da(s) Estratégia(s) de Abordagem (OPCIONAL)

- 01 página

(Imagens simulando proposta de captação e/ou edição de imagens, sugerindo possibilidades de enquadramento, de movimentação da câmera, e tratamento visual. Texto detalhando proposta de captação e/ou edição de sons, sugerindo propostas de foco sonoro, tratamento sonoro, utilização de ruídos e sons ambientes, e utilização de músicas como ilustração ou escrita. Não serão aceitos materiais audiovisuais de qualquer natureza, como cd, dvd, vhs etc.);

e) Sugestão de Estrutura

(Sugestão de estrutura do documentário a partir da(s) Estratégia(s) de Abordagem. Não se pretende a descrição definitiva do que será o documentário, e sim uma exposição de como o autor-proponente pretende organizar as Estratégias de Abordagem no corpo do filme. A apresentação pode ser feita livremente a partir de texto corrido ou blocado);



- f) Plano de Produção e Cronograma Físico-financeiro
 – Formulário Padrão;

- g) Orçamento (com previsão de impostos)
 – Formulário Padrão;

8. As 05 (cinco) cópias do projeto não serão devolvidas, portanto os candidatos não deverão enviar o original. As cópias deverão ser encadernadas (tipo espiral) e não deverão mencionar o nome e/ou endereço do autor para que o processo seletivo seja o mais imparcial possível, devendo ser apresentadas em 02 (dois) envelopes contendo:

- a) Envelope lacrado 1: 05 (cinco) cópias do projeto encadernadas (tipo espiral) contendo: Proposta de Documentário, Eleição e Descrição do(s) Objeto(s), Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem, Simulação da(s) Estratégia(s) de Abordagem (OPCIONAL), Sugestão de Estrutura, Plano de Produção e Cronograma Físico-financeiro, Orçamento (com previsão de impostos).
- b) Envelope lacrado 2: comprovante (ou protocolo) de registro de direitos autorais, fotocópia autenticada de RG e CPF, comprovante de residência no estado, Autorização de Cessão de Direitos Autorais, Autorização do Uso de Imagem, Anexo I.

Obs: Qualquer informação que identifique o autor-proponente do projeto na capa e/ou no conteúdo do envelope lacrado 1 desclassificará automaticamente o projeto.

9. Não serão admitidas inscrições de concorrentes diretamente ligados a membros da comissão de seleção e/ou Ministério da Cultura, Secretaria do



Audiovisual, Fundação Padre Anchieta e Fundação Rádio e Televisão Educativa do Piauí, podendo a inscrição, caso ocorra, ser impugnada em qualquer fase do concurso. Entende-se por diretamente ligados, aquelas pessoas que mantiverem vínculos empregatícios e/ou contratuais vigentes; bem como familiares e correlativos até o terceiro grau. Os associados da ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e das demais entidades de produtores independentes participantes do Pólo Piauiense de Produção e Teledifusão de Documentários estão autorizados a participar do concurso, excetuando-se o associado membro da Comissão de Seleção, e aqueles que infringjam as restrições previstas nesta cláusula.

10. Não serão aceitas inscrições apresentadas ou postadas (via correios) fora do prazo estabelecido no sub-item II-1.

11. Será invalidada a inscrição do concorrente que estiver inadimplente com o Ministério da Cultura, com a Fundação Padre Anchieta ou com a Fundação Rádio e Televisão Educativa do Piauí.

III – Da seleção

1. A seleção dos projetos será realizada por uma Comissão de Seleção, que será constituída por 05 (cinco) membros, a saber:

- a) Rubens Nery Costa – TV Antares
- b) Ana Kelma Gallas - Coordenadoria de Comunicação do Estado do Piauí/CCOM
- c) Mário Platão Magalhães Cordeiro – ABD/PI
- d) Feliciano José Bezzerra - Coordenação Nacional do DOCTV
- e) João Kennedy Eugênio - Ministério da Cultura.

2. Todos os projetos inscritos serão considerados e analisados.



3. Os julgamentos dos projetos deverão acontecer entre **01/02/06 e 24/04/06.**

4. A Comissão de Seleção adotará os seguintes critérios de avaliação:

- a) Criatividade na eleição do(s) Objeto(s) e na adequação da(s) Estratégia(s) de Abordagem à Proposta de Documentário;
- b) Viabilidade de Realização nos termos do Regulamento (Autorização de Cessão de Direitos Autorais, Autorização do Uso de Imagem, Plano de Produção e Cronograma Físico-financeiro, Orçamento (com previsão de impostos).

5. A Comissão de Seleção fornecerá à TV Antares uma listagem classificada em ordem decrescente apontando os 05 (cinco) melhores projetos de documentário no dia **24/04/06**. Também no dia **24/04/06** a TV Antares comunicará a pré-seleção aos autores proponentes dos projetos pré-selecionados, via telegrama, determinando como prazo máximo o dia **08/05/06**, em horário a ser definido pela tv, para que os mesmos indiquem, cada qual, uma empresa produtora sediada no estado há, pelo menos, 02 (dois) anos, para figurar como responsável pela realização do projeto no contrato de co-produção a ser firmado com a TV Antares e a Fundação Padre Anchieta. Não serão admitidas empresas produtoras que possuam vínculos empregatícios e/ou contratuais com os membros da comissão de seleção, bem como de sua propriedade, ou de propriedade de seus familiares ou correlativos até o terceiro grau. Entende-se por indicar uma empresa produtora a apresentação da documentação constante da cláusula III-7.

A estrutura do contrato estipulará a seguinte divisão dos direitos patrimoniais, para o primeiro colocado:

12,5% - para o Autor



- 12,5% - Produtora responsável
- 20% - TV Antares
- 55% - FPA/MINC/SAV (Fundo DOCTV)

No caso do segundo colocado, a divisão patrimonial se dará da seguinte forma:

- 20% - para o Autor
- 20% - Produtora responsável
- 60% - TV Antares/Governo do Estado do Piauí

6. As decisões da comissão de seleção serão irrecorríveis.

7. A Produtora responsável deverá fornecer a seguinte documentação:

- a) Currículo da empresa, incluindo endereço completo e telefone da empresa, celular e e-mail do responsável;
- b) Cópia de nota fiscal emitida pela empresa produtora há, pelo menos, 02 (dois) anos, comprovando sua atividade profissional no estado, conforme especificado no item III-5;
- c) Fotocópia do Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ);
- d) Fotocópia autenticada do Contrato Social e alterações, se existirem, registrados na Junta Comercial, caso necessário, e em conformidade com a legislação específica praticada no estado, comprovando a data de estabelecimento da empresa produtora, conforme especificado no item III-5;
- e) Fotocópia autenticada da Cédula de Identidade (RG) do sócio diretor;
- f) Fotocópia autenticada do Cadastro de Pessoa Física (CPF) do sócio diretor;
- g) Certificado de Regularidade de Situação – CRS junto ao FGTS;



- h) Certidão Negativa Conjunta quanto à Dívida Ativa da União e Quitação de Tributos e Contribuições Federais;
- i) Certidão Negativa de Quitação de Tributos Estaduais;
- j) Certidão Negativa de Quitação de Tributos Municipais;
- k) Certidão Negativa de Débitos junto ao INSS;
- l) Indicação de conta corrente em nome da empresa produtora do banco Nossa Caixa Nosso Banco, a ser utilizada nas operações de depósito dos aportes financeiros para o projeto vencedor em primeiro lugar. Para o segundo colocado, a empresa produtora deverá indicar conta corrente no Banco do Estado do Piauí – BEP, que será utilizada nos aportes financeiros feitos pelo Governo do Estado do Piauí.
- m) Termo de Compromisso da Produtora para com o(s) projeto(s) selecionado(s) (Anexo II).

8. No dia **09/05/06**, a TV Antares verificará a documentação das empresas produtoras indicadas pelos autores dos projetos melhor pontuados, e caso estejam em conformidade ao exigido no sub-item III-7, considerará os projetos de documentário como vencedores do concurso. Caso contrário, fará a verificação relativa à documentação dos projetos de documentário de terceira melhor colocação, e assim sucessivamente. Após a definição dos projetos vencedores, a TV Antares deverá informar oficialmente o resultado à Coordenação Nacional do DOCTV, ainda no dia **09/05/06** até às 17h (horário de Brasília).

9. Os projetos premiados serão divulgados no dia **10/05/06**.

IV –Das Disposições Gerais

1. A inscrição do concorrente implica na prévia e integral concordância com as disposições deste Regulamento.



2. O concorrente selecionado que não apresentar a empresa produtora responsável pela realização do projeto nos prazos definidos, ou se a mesma não reunir a documentação necessária, terá sua premiação cancelada.
3. Os casos omissos serão dirimidos pela Coordenação Nacional do DOCTV.
4. A supervisão geral do Concurso, em todas as suas fases de realização, é de responsabilidade da Coordenação Nacional do DOCTV.

Anexo B – Projeto DOCTV *Um Corpo Subterrâneo*

um corpo subterrâneo

projeto DOCTV-III [MinC]
um corpo subterrâneo

um corpo subterrâneo

a) Proposta de Documentário [01 página]

O Piauí é considerado o estado mais pobre da Federação brasileira. Esta definição norteia até mesmo um comparativo entre os próprios nordestinos: se o Nordeste é a região mais pobre e castigada do Brasil, o Piauí é a mais pobre deste contingente de mazelas. E seguindo este raciocínio, a de mais baixa auto-estima. Sobretudo se comparada aos baianos, maranhenses ou cearenses (exemplos de conterrâneos que fazem divisa conosco). Esta conclusão faria sentido se este fosse – de fato – o aspecto revelador e verdadeiro de nosso povo. Somos pobres sim, entretanto, não somos detentores unicamente destas penúrias. Ao viajar por todo o Piauí, em diferentes períodos ao longo destes últimos dez anos, pude observar que esta reflexão não procede.

Em verdade, somos um povo com características muito particulares: viventes sob um sol de 40º – que nos risca a pele traçando em nosso corpo uma geografia pessoal e indivisível – nos apresentamos aos desconhecidos pelo nosso nome e sobrenome. Quando nas cidades, o asfalto das ruas muitas vezes se transforma em local de caminhada. A calçada é renegada provavelmente por conta de nossa memória das veredas do campo. A história de qualquer um nascido na capital ou em qualquer cidade piauiense traz consigo uma árvore genealógica descendente do interior, da terra por assim dizer. E sobre a terra, vale ressaltar, temos o próprio crescimento singular do Piauí – do Sertão para o litoral – e a existência significativa de riquezas visíveis e não-visíveis. Se por um lado, temos por exemplo a geografia dos parques nacionais e das chapadas [o corpo = o visível] encontramos, simultaneamente, os lençóis d'água subterrâneos [o espírito = o não visto]. Traçando uma analogia, seria a geografia como o corpo e os lençóis subterrâneos correndo como o sangue nas veias desta terra. Um corpo estranho. Um corpo pobre. Um corpo ainda desconhecido pelo Brasil: um corpo subterrâneo.

A proposta deste documentário encontra-se exatamente nesta busca pela identidade do homem do Piauí. Não se trata – de forma alguma – em apresentar um painel sobre as riquezas e potencialidades do Estado e sim apresentar o homem piauiense: o seu “corpo” [geografia humana – suas circunstâncias e hábitat] e seu viés “subterrâneo” [espírito – memória audiovisual]. A espinha dorsal deste documentário é uma viagem – via terrestre – do extremo norte ao extremo sul do Piauí. O ponto de partida será em Cajueiro da Praia (litoral piauiense – divisa com o Ceará) e o de chegada na cidade de Cristalândia do Piauí (divisa com a Bahia). Ao todo percorreremos cerca de 1.500km. A ferramenta matriz deste captar o homem piauiense será o “olhar da câmera”. Ou seja, a câmera terá uma postura central na estrutura narrativa do documentário e será o canal de interlocução para com o espectador. Seja na cobertura das paisagens do Piauí (gravadas ao longo da viagem) seja no registro da paisagem humana.

um corpo subterrâneo

b) **Eleição e Descrição do(s) Objetos** [05 linhas para cada objeto]

A CÂMERA

A câmera será, objetivamente, o olho do “diretor”, do “público” e do próprio “entrevistado”. Em suma, toda imagem incorpora uma maneira de ver. A proposta é que a câmera se distancie de sua significância enquanto objeto e se aproxime mais da figura humana, essa proximidade implica certa intimidade. É o sentimento do registro da existência, da existência como algo visível.

A CERTIDÃO DE NASCIMENTO

A Certidão de Nascimento serve neste documentário como o símbolo indicativo de cada habitante, o registro cabal de sua existência. É a ferramenta motora que une todas as pessoas as quais iremos encontrar ao longo da viagem. Tecendo o desenho humano deste nosso povo: nome, local e data de nascimento, sexo, cor, filiação e cidade do registro da Certidão.

um corpo subterrâneo

c] **Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem** [15 linhas para cada Estratégia de Abordagem]

Estratégia de Abordagem I: A IMAGEM

Para que se tenha uma melhor compreensão do universo imagético no qual propomos como linguagem deste trabalho, ressaltamos que a câmera apresentase, sobretudo, como o “olho do espectador” – como se o mesmo estivesse presente gravando as próprias seqüências. E nisso, divide-se em duas estruturas de registro: 1. a imagem captada pelo diretor (a viagem em si e as entrevistas) e 2. a imagem captada pelo entrevistado. Se por um lado a “câmera do diretor” – usada com os conhecimentos técnicos necessários a seu perfeito manuseio – nos aproxima da visão do mundo que nos rodeia, daquilo que se vê “in loco”, do encontro com o homem piauiense; a “câmera do entrevistado” – usada apenas com os conhecimentos técnicos mínimos para sua operação – conduz o espectador a leituras das mais variadas frente a cada registro em que o entrevistado defina como sua percepção do seu entorno. Mesmo que as imagens sejam captadas com a esperada carência no campo do correto manuseio, elas ganham na liberdade poética. Em verdade, é o momento da apropriação do meio e da essência do “olhar” das pessoas que são retratadas ao longo da viagem.

Estratégia de Abordagem II: A ENTREVISTA

O critério norteador e definitivo das entrevistas neste documentário é a Certidão de Nascimento. Todos os encontros, desde o início até o final das gravações, serão calcados pela apresentação deste documento – ou pelo fato de algum entrevistado não tê-lo consigo. Esta, seja qual for a situação, será a ferramenta matriz que nos proporcionará os ganchos necessários entre um habitante e outro, entre uma entrevista e outra. Alinhavando assim, o desenho humano deste nosso povo: nome, local e data de nascimento, sexo, cor, filiação e cidade do registro. Com base nesta porta de entrada, por assim dizer, iniciaremos um diálogo pedindo que o entrevistado comente um pouco das informações contidas na certidão e, em seguida, levantaremos três questões: 1. O homem: fale-nos sobre você; 2. A terra: fale-nos sobre sua terra e 3. A imagem: digamos que hoje o mundo vai acabar. O que ou quem você gostaria de gravar para que ficasse como a imagem representativa ou o registro definitivo de sua vida? Neste momento, daremos ao entrevistado as instruções básicas para o manuseio de uma câmera e a entregaremos para que ele mesmo faça o registro desta imagem.

um corpo subterrâneo

Estratégia de Abordagem III: AS PAISAGENS SONORAS

É muito importante salientar que o verbo, a palavra, permanecerá como pontuação, nunca como condutora do documentário. Daí a importância desta interlocução através da imagem: câmera do diretor – câmera do entrevistado. A própria observação das pessoas, em seus silêncios, seus gestos, rostos, movimento das mãos, olhar, tudo em suma comunica o homem e suas circunstâncias. Entretanto, isso comunica também uma paisagem sonora. "Em torno de cada imagem escondem-se outras. Forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições."⁽¹⁾ O desenho sonoro deste documentário será calcado em três camadas de som – que podem vir em conjunto ou separadamente. São elas: 1. a captação do som direto dos ambientes de cada seqüência (desde os sons típicos do litoral aos do interior; ao vento em suas diversas nuances – mais silenciosas ou mais agressivas – aos pássaros e animais do interior; aos sons da cidade etc; 2. a voz das pessoas entrevistadas (que também serão trabalhadas como frases musicais compostas para a trilha sonora); 3. e o som de uma rabeça como o instrumento base desta trilha.

Estratégia de Abordagem IV: A MONTAGEM

Sobre a utilização da montagem: se por um lado no cronograma e logística de gravação será mantida a lógica de começo, meio e fim – ou seja, as gravações começam no ponto de partida e terminam no ponto de chegada (previamente definidos e gravados de maneira seqüenciada) – a montagem não seguirá esta mesma construção linear. Explicando melhor: os tempos na edição serão todos desconstruídos. O início bem como o meio e o fim estarão intercalados na lógica do documentário e não da continuidade física da viagem. Desta maneira, buscaremos desprender o espectador de uma linearidade proveniente da quilometragem percorrida ao longo da viagem e aproximá-lo da experiência do olhar. Olhar a sua terra, o seu povo e manter uma relação direta com a sua memória e a sua capacidade de sonho humano. A montagem manterá uma alternância entre as gravações dos planos gerais e dos detalhes; entre a câmera em movimento (seja dentro de um veículo ou nas longas caminhadas) e a câmera com eixo fixo. Não usaremos efeitos gratuitamente. Tomaremos partido das novas tecnologias apenas quando estiverem integradas ao conceito proposto no projeto.

d] Simulação da(s) Estratégia(s) de Abordagem (OPCIONAL)

Por ser "opcional" e pelo ineditismo do formato proposto para este documentário, minha opção é não buscar agora estas simulações da(s) estratégia(s) de abordagem.

um corpo subterrâneo

e) Sugestão de Estrutura

Além dos pontos de saída e de chegada (Cajueiro da Praia e Cristalândia do Piauí, respectivamente) seguiremos um roteiro de viagem com paradas em locais pré-determinados. São eles: Piracuruca, Campo Maior, Teresina, Amarante, Oeiras, Flores do Piauí, Cristino Castro e Gilbués. Vale ressaltar que estes pontos servirão como trajetória, no estilo *road-movie*, no que toca ao percurso rumo ao extremo sul piauiense. Entretanto, tampouco iremos cercear a gravação ao passarmos, por exemplo, nos pequenos povoados e casas perdidas nas veredas no decorrer da viagem. O critério para gravar nestes lugares reza em como o ambiente humano se apresenta. Em outras palavras, a arquitetura das casas, o labor das pessoas, o diferencial face aos outros pontos já gravados etc. Trabalhar a imagem não apenas como um espaço geográfico e humano e sim como um espaço emocional e cultural. Conhecê-lo com algum vagar nas suas imensas chapadas, campos e cerrados.

Para que se tenha uma melhor compreensão do universo imagético no qual propomos como linguagem desta estrutura de trabalho, recorro a um artigo escrito em 1923 pelo revolucionário cineasta soviético Dziga Vertov (filme: O Homem com a Câmera):

“Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, mostro a você um mundo de uma maneira que só eu posso vê-lo. Liberto-me por hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento. Eu me aproximo e me separo dos objetos. Agacho-me debaixo deles. Movo-me onde se situa a fonte segura. Caio e me levanto com a queda e o levantar dos corpos. Isto sou eu, a máquina, manobrando entre movimentos caóticos, registrando um movimento após outro, nas combinações as mais complexas. Liberto das fronteiras do tempo e do espaço, coordeno qualquer um e todos os pontos do universo, onde quer que eu deseje que eles estejam. Meu caminho direciona-se no sentido de criar uma nova percepção do mundo. Dessa maneira explico, de uma forma nova, o mundo que é para você desconhecido.”

Toda a estrutura para este documentário será calcada na maneira como vemos as coisas e de como elas são afetadas pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua própria volta, constituindo aquilo presente para nós do modo como estamos situados. Logo depois de podermos ver, nos damos conta de que podemos também ser vistos. O olho do outro combina com nosso próprio olho, de modo a tornar inteiramente confiável que somos parte do mundo visível. A natureza de reciprocidade da visão é mais fundamental do que a do diálogo falado.(2)

um corpo subterrâneo

A estrutura deste documentário será dividida em três blocos – interligados entre si – e que dialogam com toda a trajetória de viagem:

Bloco I: A Experiência do Olhar

Bloco II: A Terra e o Homem

Bloco III: A Memória

Filmes que tenham proposta semelhante ou aproximada a este projeto e que possam servir como referência:

- "Que Teus Olhos Sejam Atendidos", de Luiz Fernando Carvalho;
- "O Homem com a Câmera", de Dziga Vertov;
- "Edifício Máster", Eduardo Coutinho;
- "Limite", de Mário Peixoto;
- "O Espírito da TV", de Vincent Carelli

(1) CALVINO, Ítalo - Seis Propostas para o Próximo Milênio, Trad: Ivo Barroso. São Paulo; Companhia das Letras, 1990. p 104.

(2) Algumas destas reflexões foram tiradas e re-elaboradas a partir do ensaio "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica) do crítico e filósofo alemão Walter Benjamim. Livro "Modos de Ver", de John Berger [Editora Rocco].

um corpo subterrâneo foi registrado na FBN – Fundação Biblioteca Nacional

autor: Douglas Machado

endereço: Caixa Postal 2001 [Agência Riverside]

cep: 64049-970 Teresina-PI

tel&fax: +55 (86) 32228248

celular: +55 (86) 99875896

e-mail: douglasmachado@gmail.com