



Imaginário e linguagens da morte.

(Des)construção de Um corpo subterrâneo

Patrícia Costa Vaz / Universidade Federal de São Carlos

“O CINEMA PODE salvar a existência das coisas”¹. A afirmação feita pelo cineasta Wim Wenders nos leva a pensar sobre o caráter imortal da arte, da mesma forma que a literatura, para o escritor Gabriel Garcia Márquez, também é capaz de reacender nossos desejos de imortalidade: “as pessoas só morrem pra sempre na vida real. Na literatura, a gente pode fazer o que quiser”². Trazendo essa discussão para a obra do cineasta piauiense Douglas Machado³, iremos trabalhar neste artigo as re-

1. WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Tradução Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 10.
2. MÁRQUEZ, Gabriel G. apud SALLES, Cecília. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006, p. 138.
3. Douglas Machado iniciou seus trabalhos na área audiovisual em 1987 e, desde então, realizou produções em diferentes cidades do Brasil e do exterior (na Suécia e Espanha). Douglas é autor de mais de 20 documentários e do longa ficcional *Cipriano* (2001). Dentre suas produções mais recentes destacam-se: *O Retorno do filho* (2009) premiado no DOCTV IV (carteira especial), *Passos de Oeiras* (2008); *Luiz Antonio de Assis Brasil: O Códice e o Cinzel* (2007); *Marcos Vinícios Vilaça: o Artesão da Palavra* (2005); *O Sertão mundo de Suassuna* (2003) e *H. Doba! um Homem Particular* (2002) – da Série Literatura: Brasil. Além de *Um Corpo Subterrâneo* (2007) – premiado pelo DOCTV III Nacional.



apresentações da morte e suas significações sociais no documentário *Um corpo subterrâneo* (2007)⁴.

Neste artigo tomaremos como base as propostas de investigação da Crítica Genética, procurando percorrer os caminhos da criação a partir da conceituação de projeto poético desenvolvida pela pesquisadora Cecília Salles. Segundo a autora de *Gesto Inacabado* e *Redes da Criação*, o projeto poético diz respeito aos “princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista”⁵. Estes princípios, diluídos no percurso criativo, conferem à obra uma marca pessoal como se cada uma fosse “rascunho ou concretização parcial desse grande projeto”⁶. E refletem as necessidades e desejos dos artistas, através de elementos, temas e abordagens constantes que servem para o entendimento da composição como um todo.

Vamos recorrer a documentos de processo (roteiros de edição, as duas versões do filme e entrevistas do cineasta), os “testemunhos materiais de uma dinâmica criadora”⁷, que permitem construir hipóteses e estabelecer relações possíveis entre esses materiais e a representação da morte na produção do cineasta. Este tema é recorrente na obra de Machado, o que nos leva apreendê-lo como um dos constituintes do seu projeto poético. Em outros documentários como *Marcos Vinicius Vilaça: O Artesão da Palavra* (2005), onde a

4. O documentário tem duas versões: uma de 52 minutos (feita para o programa DocTV III) e a versão de 83 minutos, do diretor, que será analisada nesse artigo.
5. SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998, p. 39.
6. Ibidem.
7. GRÉSILLON, A. Devagar: obras. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em Processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 160.

narrativa que conta a vida deste escritor é entremeada pela dor da morte de um dos seus filhos e *O Retorno do Filho* (2009), cujo fio condutor é relação do filho com o pai morto, a morte ora é um dos elementos da narrativa tecida sobre a vida do escritor, ora costura a biografia do poeta como se o filho fosse a extensão-presentificação do pai.

O projeto poético de um cineasta está diretamente ligado ao modo de pensar a narrativa, de se relacionar com os personagens e com o público abordando e refletindo sobre temas e questionamentos que estão no cerne do seu estar e lidar com o mundo. Toda obra faz parte de um caminho trilhado pelo artista para dar conta de suas indagações, seus sentimentos e explorações existenciais, que muitas vezes nem os próprios artistas conseguem delimitar ou ver com clareza. Concordamos com a intrínseca relação entre o artista e suas criações defendida por Artaud, citado por Coelho: “Ali onde outros propõem uma obra, pretendo apenas mostrar o meu espírito... não separo meu pensamento de minha vida”⁸. A recorrência do tema reflete o modo do cineasta Machado encarar o mundo: “eu sempre fiquei impressionado com o modo como temos dificuldade em desgarrar das pessoas que morreram como se guardássemos uma sombra... Queria com este documentário desmistificar essa coisa da morte como algo tão negativo”⁹.

As discussões apresentadas neste artigo manterão diálogo permanente entre os princípios de investiga-

8 ARTAUD, A. *apud* COELHO, T. J.R. *Guerras Culturais*. São Paulo: Iluminuras. 1999, pp. 45-46.

9. Informação verbal dirigida em palestra aos alunos de Imagem e Som na UFSCAR, na cidade de São Carlos, em 5 de maio de 2010.

ção da Crítica Genética e autores que desenvolveram pesquisas sobre a significação social da morte e sobre sua representação. Teremos como ponto de partida a pesquisa do historiador Philippe Ariès, que faz um percurso histórico pelas mudanças na atitude do homem ocidental diante da morte, da Idade Média até os dias atuais. Cientes das significações sociais e culturais dadas à morte, vamos enveredar pelas fronteiras da representação no cinema de ficção e no documentário, presente no estudo de Vivian Sobchack.

O ABANDONO DA MORTE

No início do período medieval, a morte era significada como um evento natural, parte do cotidiano. O homem, consciente da inevitabilidade da morte, por ela esperava pacientemente no leito, rodeado por familiares e amigos, tinha tempo de se despedir da família, pedir perdão por seus pecados, determinava como o ritual deveria ser realizado e recebia as rezas de um sacerdote. Era “uma cerimônia pública e organizada... mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos”¹⁰.

Segundo Ariès, ao longo dos séculos, nossa atitude diante da morte mudou radicalmente, fizemos um movimento gradual de abandono e silenciamento da morte. O evento que nos era familiar na Idade Média, passou a ser tomado como ruptura. Desligada do cotidiano, a morte “arrebata o homem de sua vida quotidi-

10. ARIÈS, P. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 21.

ana, 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”¹¹. No século XX, as pessoas não têm coragem de falar ao moribundo o quão grave é seu estado, 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 o momento ela acontecia no leito familiar, agora ela ocorre dentro do hospital. Os médicos e enfermeiros “são eles os donos da morte, de seu momento e também de suas circunstâncias”¹². O enfermo não preside mais seu próprio ritual de morte.

A sociedade que aos poucos afastou a morte natural do seu 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 representar a morte de forma mais transgressora e inoportuna: a morte violenta. Na ficção, pode-se brincar com a morte, podemos revê-la várias vezes e mesmo observá-la minuciosamente porque trata de uma morte 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”¹³.

11. Ibidem, p. 42.

12. Ibidem, p. 54.

13. FREUD, S. (1915). Luto e melancolia. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 233.

REPRESENTAÇÕES DA MORTE

A partir do artigo “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário”, de Vivian Sobchack¹⁴, que trata especificamente da representação da morte através da linguagem cinematográfica, apreendemos que, 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 suaviza a real crueldade da morte. No documentário evita-se a representação da morte, tabu visual, e esta, quando representada, parece exigir uma justificação ética, porque o espaço do documentário é percebido como o mundo habitado e compreendido pelo espectador, sendo uma extensão do espaço dele.

Em *Um corpo subterrâneo*, as pessoas não morrem diante da câmera, nenhum cadáver é mostrado, mas sentimos a presença da morte, revelada na parte do todo: “o documentário é antes de tudo indicial”¹⁵. Nestes elementos que a revelam estão as imagens das lápides, as cruzes e flores no cemitério; os cânticos e orações de encaminhamento da alma; as falas dos entrevistados (falta, luto, saudade); os objetos deixados: roupas, móveis do quarto, cadeira predileta – a negação da perda do outro.

14. SOBCHACK, V. 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, v II, pp. 127-57.

15. *Ibidem*, p. 145.



Foto 1. Crédito: Cássia Moura/ Acervo Trinca Filmes

Diante da prerrogativa moral, o documentarista adota vários procedimentos que identificam o seu posicionamento diante da situação e o inscrevem dentro desse julgamento ético ao qual o seu olhar é submetido. Dentre estes recursos, o movimento de câmera diante da situação (a câmera se aproxima ou se distancia, a imagem está estável ou instável, o cinegrafista persiste ou reluta em filmar o que enquadra) é determinante para apreendermos “a maneira como o observador imediato – o cinegrafista com a câmera – fisicamente medeia seu próprio confronto com a morte, o modo como ele eticamente habita um mundo social, como visualmente se comporta nele e lhe atribui um significado moral visível aos outros”¹⁶.

As formas de aproximação e condução da entrevista têm também uma importância crucial quando se lida com um tabu visual, pois a dificuldade em representar a morte é enrijecida pelas dificuldades que temos em

16. Ibidem, p. 144.

falar dela. A escolha das estratégias de filmagem e produção do documentário determina as formas de tratamento do assunto e o sucesso na abordagem do tema e dos entrevistados. O confronto do documentarista com o assunto morte suscita uma série de situações em que o tabu visual é enfrentado, o que revela algumas das significações dadas à morte e à vivência do luto.

DESAFIANDO O INTERDITO

No documentário *Um corpo subterrâneo*, o cineasta faz uma viagem do norte ao sul do Piauí percorrendo seis municípios¹⁷, em busca do que ele chama de “a memória audiovisual do homem piauiense”. Em cada cidade o ponto de partida é um cemitério¹⁸. Nele, Douglas Machado identifica um dos túmulos mais recentes¹⁹, procura os familiares deste falecido e, a partir de relatos dos parentes e amigos, reconstrói a imagem dessas pessoas permeadas pelo luto. Traços da personalidade do indivíduo são revelados a partir dos relatos e também a partir da exibição de seus objetos, dos móveis prediletos do falecido e de sua localização na casa. No final das entrevistas a câmera é entregue a um dos parentes para que os entrevistados façam também um registro pessoal (sobre e/ou para o morto) com a câmera. As imagens captadas por Machado e pelos familiares, guiadas através dos cômodos da casa e dos

17. Trata-se da versão de 83 min do documentário. Na versão de 52 min, apenas quatro cidades são mostradas.

18. 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.

19. Geralmente um falecido idoso.

pertences do falecido, montam um mosaico das preferências daqueles que se foram – um diagrama do que cada um foi (e é) na memória dos que ficaram.

“O projeto da obra em construção contamina os instrumentos da linguagem”²⁰, pois determina a escolha por certos tipos de recursos criativos, que são os mediadores da relação: forma (narrativa documentária) e conteúdo (a morte). Machado, ciente da resistência que poderia encontrar para conversar sobre o luto, cercouse de algumas estratégias de abordagem na produção. A câmera está fixa sobre uma placa posicionada na altura do peito do cineasta, por meio de duas alças como as de uma mochila, e a ela ligado um microfone direcional de grande captação. Não se trata de uma *steadycam*, a câmera não passeia na tomada; pelo contrário, ela vibra, acompanha o andar do diretor.



Foto 2: O cineasta e a câmera com suporte usada na gravação do documentário
Crédito: Cássia Moura/ Acervo Trinca Filmes.

20. SALLES, C. A. *Redes de Criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006, p. 126.

Essa fisicalidade permite ao espectador percorrer o espaço fílmico percebendo com mais clareza o estar no mundo do cineasta. Segundo o diretor, a câmera assim colocada permitiu ainda a ele manter as mãos livres, podendo gesticular ao falar com os entrevistados e assim manter uma maior naturalidade e interação durante os encontros com os familiares²¹. A escolha deste recurso criativo legitima a preocupação do cineasta em inscrever uma intimidade momentânea, tomar a voz do luto em detrimento do seu silenciamento, na dialética do visível e do invisível, como detalha Jean-Louis Comolli ao falar do cinema direto: “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”²².

O cineasta optou por uma equipe bem reduzida; dela fizeram parte o diretor (que conversa com os atores sociais, opera a câmera e faz a captação de som) e uma assistente de direção. Sem saber como seria a receptividade dos entrevistados, procurou preservar a intimidade do encontro, pois interlocutores em demasia poderiam provocar desconforto ou inibição aos enlutados.

21. Informação verbal dirigida em palestra aos alunos de Imagem e Som na UFSCAR, na cidade de São Carlos, em 5 de maio de 2010.

22. COMOLLI, J.-L. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 110.



Foto 3: Douglas Machado entrevista os familiares de Teresinha da Silva, em Oeiras-Pi. Crédito: Cássia Moura/ Acervo Trinca Filmes

No documentário, Machado lida com dois tipos de morte: a morte natural e a morte violenta. Cada uma delas mantém particularidades que são explicitadas nas circunstâncias da morte, nos tipos de luto e enfrentamento da perda, nas formas de abordagem e na disposição do cineasta na representação de cada uma delas. Tomaremos para a análise um exemplo de cada tipo de morte presente nas primeiras famílias abordadas.

DONA LEONOR

A primeira entrevista acontece na casa de Dona Eleni, filha de Dona Leonor (a falecida), na cidade de Cajueiro da Praia. Ficamos sabendo na entrevista que a mãe, já idosa, confiava aos parentes a preparação de sua morte: “quando eu morrer cês (sic) botem meu cachimbo, cês (sic) não deixem eu sair sem ele!”. Assim como Seu Joaquim, citado por Dideka (outro perso-

nagem que será entrevistado em seguida no filme), que tinha um engenho de cachaça e pediu aos filhos que nunca faltasse um pé de cana em seu túmulo. A relação de cumplicidade familiar é exemplificada nessa situação: o pai confia aos filhos a realização de seus desejos para o *post mortem*²³.

Quando a morte já se aproximava, Dona Leonor consolou a filha e esclareceu a ela a inevitabilidade da morte: “Quando eu chorava, ela mandava eu me acalantar, 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!” Dona Leonor retoma o ancestral comportamento e sentimento de quem espera a morte chegar, como na Idade Média quando a morte era um evento familiar e “domado”²⁴. Dona Eleni desconversa quando Machado tenta saber detalhes de como se deu a morte de sua mãe. De início ela fala das pernas e do rosto inchando com o passar dos meses, mas logo a conversa perde o foco e ela continua a relembrar o que a mãe gostava de fazer durante o dia, dos cuidados que necessitava e tão prontamente

23. Segundo Ariès, 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 afirmava seus desejos, convicções e especificava os rituais de sepultamento e luto que deveriam ser cumpridos. Representava ao mesmo tempo uma desconfiança com relação aos seus herdeiros de forma que seria através do documento oficial que teria a certeza de ter seus desejos atendidos. Na segunda metade do século XVIII, 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. Nesse sentido, está embutida uma mudança fundamental na família, já que, nesse período, os laços passaram a ser fundados no sentimento. ARIÈS, P. Op. cit.

24. Ibidem, p. 17.

eram atendidos. Podemos inferir diante da evasiva de Dona Eleni que, para ela, é difícil falar especificamente das circunstâncias da morte, preferindo ater-se às lembranças dos hábitos, gostos, comportamentos e aos objetos que rodeavam sua mãe em vida, no que Ecléa Bosi chama de “vontade de revivescência”²⁵, uma força que solidifica no presente (ou melhor, eterniza) aquele, ou aquilo, que era apenas transitório. O enlutado fortalece através dessa memória a negação da mortalidade, procura na constante observância do recente passado apegar-se ao falecido, prolongando uma suposta vida que só existe na memória dos sobreviventes. É da necessidade de prolongar a vida que nos prendemos às práticas funerárias, à visitação aos túmulos, à crença nos espíritos e na vida *post-mortem*.

DONA FRANCELINA

Enquanto Machado faz uma entrevista com um morador da cidade de Piripiri, professor Dideka, dentro do cemitério, um cortejo se aproxima e ele é informado pelo entrevistado das circunstâncias da morte da senhora Francelina: ela havia se suicidado no dia anterior. O acaso se mostra de forma cruel ao documentarista. Segundo as determinações auto-impostas pelo cineasta no início das filmagens, ele (Machado) deveria procurar a sepultura mais recente na cidade visitada. O enterro acabara de acontecer e o desafio seria maior, tratar do suicídio com os parentes ainda devastados pelo recente luto. No cemitério, a câmera está

25. BOSI, E. *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 74.

relutante, o cineasta demora a se decidir por uma aproximação, mesmo que através do movimento de *zoom*. A entrevista com Dideka é interrompida, o cineasta então se dirige ao túmulo. Apesar da proximidade com o evento, o diretor mantém os planos gerais. Não há *closes*, nem imagens de pessoas chorando; porém, gritos de lamento nos indiciam a dimensão da dor.

Diante da morte abrupta e recente, a postura do cineasta muda. A fala fica um pouco vacilante, a entrada na casa da família de Dona Francelina ocorre em passos lentos, como esperando permissão, incerto do seu direito de estar naquele lugar. A dificuldade em tratar daquela morte se dá nas primeiras falas do cineasta com o viúvo, nos pêsames e agradecimentos à família por havê-lo recebido: “Eu entendo que para vocês é muito difícil e até para a gente que está fazendo, a gente se sente meio desconfortável”. Diferentemente do encontro com a primeira família visitada – em que o diretor pergunta sobre as circunstâncias de morte de Dona Leonor – na casa de Dona Francelina a difícil situação provoca um deslocamento do interesse do cineasta exclusivamente para as lembranças que se tem da falecida; procura deixar de lado as circunstâncias da morte. A personagem Neuma (sobrinha de Francelina), no entanto, estende seu relato à dor e à angústia no encontro do corpo da tia, e dá detalhes do rosto, de como o corpo foi encontrado: com a corda no pescoço “como quem diz: Me socorre”. O relato emocionado e minucioso da sobrinha é perturbador; difícil não se emocionar. É a “imagem-intensa da expressão da dor”²⁶ de um luto

26. RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 105.

recente, de uma morte que irrompe o cotidiano daquela família. Através do relato de Neuma nos sentimos participantes do encontro com o cadáver no dia anterior. O corpo não está no quarto, mas sentimos sua presença. O cinema “desafia o espectador a transformar a ausência em presença, esvaziar, preencher, refazer os espaços e tempos”²⁷.

Aos poucos a conversa entra em outros aspectos que remetem à vida de Francelina: o carinho com a família, as amigas na pequena cidade, seus hábitos e preferências. E assim como nas demais entrevistas, Machado certifica-se de filmar a mobília, os cômodos da casa, os objetos que mais se identificam à falecida. É nessa situação que ele se depara com a indecisão de filmar o quarto onde ocorreu o suicídio. Ele hesita e se intimida em vista da possibilidade de entrar no quarto:

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 em violar o tabu, em lidar com o caráter desconcertante da morte. Como ele explicaria mais tarde o porquê de não ter perguntado sobre os motivos que levaram Francelina ao suicídio: “acho que isso não é público, não é pra mim, não é pra ninguém... eu não

27. SOUSA, C. P. de. A morte interdita: o discurso da morte na história e no documentário. *Revista Doc online*, nº 07, pp. 17-28, dez 2009, p. 25. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em 10 de jun de 2010.

quis perguntar por que 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”²⁸.

O cineasta procura manter uma proximidade, sem ser invasivo; adota uma postura de respeito, no que poderíamos identificar com as características do olhar humanitário²⁹, segundo uma das categorias de Sobchack sobre os modos de ver do cinegrafista. As escolhas e a disposição do cineasta no próprio documentário revelam muito das significações dadas por ele à morte e ao luto, mas, é principalmente com base em materiais da produção da obra, nos silêncios e no corte de imagens na montagem, que percebemos mais intensamente as dificuldades do cineasta em lidar também com as perdas – e com o tema da morte.

Machado manteve um caderno de anotações antes e durante as filmagens; nele há notas referentes à morte de Marcílio Rangel em maio de 2006, grande amigo e parceiro na produção de alguns dos documentários feitos pelo cineasta. A certa altura do caderno ele escreve: “o fato de encontrá-lo [Marcílio Rangel] no cemitério São José, em Teresina – metade da viagem – pôde abrir uma reflexão de que a vida continua... e nossos mortos!” No entanto, no documentário, as imagens que vimos de Teresina são imagens aéreas, nenhum cemitério é visitado, nenhum morto recente é procurado. Lendo um dos roteiros de edição do documentário,

28. Informação verbal dirigida aos alunos de Imagem e Som na UFSCAR, em 5 de maio de 2010.

29. SOBCHACK, V. Op. cit., p. 152.

podemos verificar algumas tomadas que foram subtraídas nas duas versões do documentário. Estas tomadas se passam nas proximidades do Cemitério São José (em Teresina) e, pela descrição dos planos no roteiro, entendemos que o cineasta não quis entrar neste cemitério, resumindo-se a sentar frente à fachada e em voz *over*, dizer:

Não entrarei neste cemitério. Aqui perdi um amigo³⁰ 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.

Entramos, juntamente com o cineasta, em um laboratório de química de um colégio,³¹ em Teresina. Lá, Machado entrevista Padre Florêncio. A continuidade da narrativa é quebrada, ou melhor, pausada, pois logo depois são retomadas as abordagens nas cidades anteriores.

CIPRIANO

Em 2001, seis anos antes de filmar *Um corpo subterrâneo*, Machado fez seu primeiro longa-metragem *Cipriano* (2001). No filme, um homem velho, Cipriano, é levado ao longo das veredas do sertão piauiense pelos filhos Bigail e Vicente, para ser enterrado em um ce-

30. Marcílio Rangel morreu em 10 de maio de 2006.

31. Colégio Diocesano – tradicional Colégio de Teresina onde, muito provavelmente, o cineasta estudou.

mitério em frente ao mar. A morte de Cipriano está diretamente associada à perda da linguagem, do gestual: ele quase já não se move, sua feição é impassível, os olhos estão abertos e vazios, resume-se a respirar. Nada explica sua morte, apenas têm-se a informação de que “um dia acordou com medo e se calou”, o que nos dá uma breve pista de que sua morte sucedeu no silêncio, no repouso do lar.

Os filhos empreendem uma vagarosa jornada para cumprir os desejos do pai. Bigail demora a acreditar na morte dele: “pode ser que ele esteja morto, pode ser que esteja só sonhando”. Somente ao se encontrarem com a personificação da morte, ela se dá conta de que não há mais nada a fazer a não ser rezar pela alma do pai.

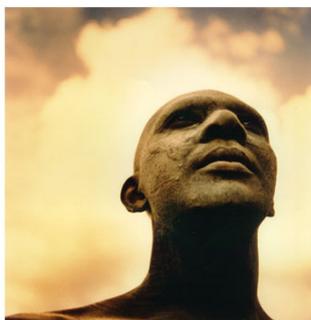


Foto 4: Fotografia de Maria Liljeblad. A “morte”, no filme *Cipriano*.
Crédito: Divulgação Trinca Filmes

Se em *Um corpo subterrâneo* encontramos a morte nos elementos concretos, calados e imóveis, que a simbolizam, na narrativa ficcional de *Cipriano* o diretor a representa fisicamente, dando-lhe um corpo fantasmagórico que fala e se movimenta. Diferentemente do personagem Cipriano, cujos movimentos foram cessados, o ser-morte tem um corpo andrógino que dança

na noite à espera do defunto. À espreita, sem pelos, coberto de cinzas, como para lembrar-nos da decomposição do corpo: “és pó e ao pó retornarás”³², veste uma saia branca e porta uma faca. Os movimentos da morte se configuram em uma dança vagarosa, enigmática e sensual – simultaneamente sedutora e aterradora.

O cemitério onde o corpo de Cipriano é enterrado, onde são feitas as cenas finais do filme, é o mesmo cemitério no qual vemos Machado iniciar as imagens de *Um corpo subterrâneo*. Não se trata de uma coincidência, *Cipriano* e *Um corpo subterrâneo* estão estreitamente ligados, não apenas pelo tema ou locação, mas porque, pode-se dizer, um determina o outro. O diretor inicialmente queria realizar dois filmes de ficção sobre morte: um que trataria da morte ritualizada e simbólica, e outro que tratasse da morte natural. Algumas circunstâncias e motivações³³ o levaram a fazer da continuação de *Cipriano* um documentário. Os dois filmes se completam e são constituídos por seus duplos: plano espiritual / plano terreno; morte após a vida / vida após a morte; alma / corpo; escuridão / luz; terra / mar e mar / terra; certidão / lápide *versus* imaginário; presença / ausência; finitude / eternidade; horror / medo *versus* beleza / aceitação.

A bipolaridade dos elementos nas narrativas está intrinsecamente ligada à trajetória, viagem. Ambos os filmes trabalham com percursos. Na ficção, a família sai de sua casa no interior piauiense em direção ao

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

33. Em fevereiro de 2006, o Programa DOCTV III lança edital para produção de documentários. Machado decide se inscrever.

litoral (dentro/fora); no documentário, a partida é do mar e, deste, adentra-se o Estado, rumo ao sertão (fora/dentro). Estas jornadas podem ser equiparadas a mais dura e, ao mesmo tempo, bela, marca da jornada humana: a finitude de nossa existência marcada pela simultânea riqueza ilimitada dela mesma, ao decorrer e pós-decorrida. A vida se perde na luz e nas trevas, no ilimitado das representações do concreto e do imaginário.

Machado tem dificuldades em lidar com a finitude de seus filmes, talvez porque já tenha se dado conta do inacabamento de uma obra, do papel de cada uma como peça do quebra-cabeça que constitui seu o projeto poético. *Cipriano* e *Um corpo subterrâneo* são testemunhos de obras em construção, ou melhor, “obras que são formas que se transformam”³⁴.

Depois de *Cipriano*, Machado retoma o tema da morte em *Um corpo subterrâneo*, em duas versões: uma de 52 minutos para veicular nas emissoras públicas de TV e outra de 83 minutos que exhibe em festivais, universidades, escolas. Em entrevista a um canal de TV piauiense ele fala de um novo projeto envolvendo o filme *Cipriano*: pretende fazer uma nova versão sem diálogos e trilha musical, apenas com imagens e sons do ambiente. Como vemos, mesmo no lidar com a obra, Machado busca uma continuidade: “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”³⁵. Neste sentido,

34. SALLES, C. *Redes de Criação. Construção da obra de arte*. Op. cit.

35. *Ibidem*, p. 59.

a cada novo filme ou a cada remontagem, o cineasta recupera um corpo-obra quase morto e lhe confere movimento/vida.

Não temos a presunção de ter abarcado todos os processos cognitivos e materiais envolvidos na criação desse documentarista, porque acreditamos que “a documentação mais completa e mais bem conservada não revela mais que uma fração das operações mentais cujos vestígios ela conserva”³⁶. Quisemos registrar aqui, portanto, apenas alguns de seus rastros. Que levarão a outros. E mais outros.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BOSI, E. *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- COELHO, T., J. R. *Guerras Culturais*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FREUD, S. (1915). Luto e melancolia. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GRÉSILLON, A. Devagar: obras. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em Processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

36. HAY, L. O Texto não existe. In: ZULAR, R. (Org.). Op. cit.

HAY, L. O Texto não existe. In: ZULAR, R. (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp. 29-44.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1998.

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

SOBCHACK, V. 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, pp. 127-57.

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

FILME

CORPO SUBTERRÂNEO (UM). Douglas M. Brasil. 2007. Vídeo. Produtora: Trinca Filmes, Teresina, 83 min., color.