UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MULTIMEIOS

VALDENIRA BARROS

O SOL SANGRA

Memória e Afeto

CAMPINAS
2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MULTIMEIOS

VALDENIRA BARROS

O SOL SANGRA
Memória e Afeto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B278s

Barros, Valdenira
O sol sangra - memória e afeto / Valdenira Barros. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema 2. Memória 3. Processos Criativos. I. Passos, Antonio Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: the sun bleeds – memory and affection.
Palavras-chaves em inglês (Keywords):
Cinema
Memory
Creative Processes
Titulação: Doutora em Multimeios.
Banca examinadora:
Antonio Fernando da Conceição Passos [Orientador]
Sérgio Jose Puccini Soares
Alessandra Souza Melett Brum
Adilson Nascimento de Jesus
Nuno Cesar Pereira de Abreu.
Data da Defesa: 30-08-2012
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Valdenira Barros - RA 6684 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Presidente

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares
Titular

Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum
Titular

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus
Titular

Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular

Ás memórias e aos afetos,
muitos e indizíveis.

Agradecimentos

Sou grata a todos que compartilharam a jornada do doutorado e do filme *O Sol Sangra*, em particular a Fernando Passos, orientador, amigo, um espelho luminoso que levarei por toda a vida. Ao DECINE, da Unicamp, pelo apoio incondicional a esse trabalho. À FAPEMA, por ter acreditado em um projeto na área de criação cinematográfica. À CAPES pelo apoio para a realização de estágio de doutorado sanduiche na França. Ao prof. Laurent Véray, pela acolhida gentil e sensível em Paris, na Sorbonne Nouvelle Paris 3. À Egle Müller Spinelli pela gentileza do apoio ao projeto de doutorado sanduíche. Às importantes contribuições do prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu e do Prof. Milton Almeida (in Memoriam), membros da Banca do Exame de Qualificação do Doutorado. A José de Barros Neto e Maria de Deus Barros, meus pais, por me ensinarem a sabedoria da perseverança. Às minhas irmãs e irmãos, que não me deixam esquecer a infância. A Zé Filho, meu irmão, companheiro em todos os momentos do filme. A Edgar Rocha, artesão da imagem, pela paciência e amizade. A Renata dos Reis Cordeiro pela ajuda na finalização do texto. À Maria Bernadina, que com sua generosidade esteve ao meu lado todos esses anos. Ao pessoal do Studio 11, Nazareno Almeida, Marcos Caldas, Nael Reis e Manoel Carvalho, pelo apoio na finalização da tese. À Lino Raposo Moreira pela revisão do resumo da tese em inglês. À Maria Francisca da Conceição (Chagas) e a Francisca Pereira Saraiva (Dora), e às pessoas maravilhosas que conheci durante as viagens no trem da EFC. Ao elenco do filme, Rosilândia Rodrigues Sodré, Bruna de Jesus França, Raquel Lucília da Silva Gomes, Gabriel Gomes da Silva, Marcos Vinicius Campos, Francisco de Assis Firmino de Sousa, Maria de Lourdes Duarte Costa. Aos amigos queridos que me acompanham Alessandra Brum, Rosane Pires Batista, Flávio Reis, Macarena Carvajal, Dodora Guimarães, Juliana Marta, Mário Cassetari. À D. Rosinete e a vovô, pelas energias positivas.

“Quando pronuncio a palavra Futuro,
a primeira silaba já se perde no passado.

Quando pronuncio a palavra Silêncio,
suprimo-o.

Quando pronuncio a palavra Nada,
crio algo que não cabe em nenhum não ser.

(As três palavras mais estranhas,
Wislawa Szymborska)

RESUMO

Esta tese tem como principal objetivo fazer uma reflexão sobre o processo de criação cinematográfica em torno da realização do filme *O Sol Sangra*, documentário que aborda as memórias de viajantes do trem de Carajás, que circula pelo norte do Brasil. É nossa intenção aprofundarmos o entendimento do cinema como um espaço de lembrança, de memória, de encontro de temporalidades e subjetividades tendo como base a experiência de elaboração desse filme.

Palavras-chave: Cinema; Memória;
Processos Criativos.

ABSTRACT

This thesis has as its main objective to make a reflection on the process of cinematographic creation around the making of the film The sun bleeds, a documentary that deals with the Carajás railroad's train travelers memories, which runsthrough northernBrazil. It is our intention to deepen the understanding of the cinema as a place of remembrance, of memory, of meeting of temporalities and subjectivities based on the experience of making the film.

Key-words: Cinema; Memory; Creative Processes.

Sumário

Paisagens	1
Cicatrizes	5
O trem	15
Fotografias	21
Casas	25
Escrita Cega	33
Reencontrar o Real	45
Delicadezas	59
Silêncios	65
Montagem	69
Movimentos da Memória	73
Ficha Técnica	77
Bibliografia	79
Filmografia	83
Lista de Ilustrações	87

Paisagens

As paisagens mudam e com elas os significados orientadores do seguir.

Os lugares do filme eram cercanias compostas por palavras e imagens, caracteres invisíveis projetados numa paisagem estendida através do olhar da memória. Eles existiam numa fala arquivada pela passagem do tempo. Estavam no coração das imagens convertidas em sonho, lugares que haviam impregnado a alma de pessoas com o mistério de terem sobrevivido às horas.

As areias da memória circulam no espaço e percorrem caminhos sinuosos. Os homens se movimentam e estabelecem moradia em pontos distantes. A paisagem do antes é ocupada cada vez mais pelos anseios do presente. Gavetas contendo episódios que unidos formam uma trajetória, como se desde o início tudo houvesse sido escrito.

Nem sempre há um destino final para as histórias. Algumas ficam presas num instante que nega o sentido de continuidade. Outras estão à margem, compondo o que não se diz, o que não se conta, o que deve ser esquecido. Outras perdem o fôlego existencial e simplesmente vão, descompromissadas com as propostas do futuro.

Ter um destino é uma possibilidade nobre para uma história. Chance de se libertar das contingências e se apegar ao devaneio de sobreviver para além dos seus momentos embrionários. Uma criança que deseja crescer e se emancipar dos pais.

Os lugares e as histórias se entrelaçam. Um sobrevive no solo do mundo, o outro é germinado pelo sopro das palavras. Se a terra tem a força da perenidade, o vento estende os seus domínios na invisibilidade do ar cuja barreira é o infinito.

A vida de uma história começa assim que ela se torna palavra. Quando ela entra nos moldes dessas linhas sutis seu corpo aparece.

Paisagens são permeadas de histórias. Se uma história fica no passado pode ser que com ela também adormeça uma paisagem. Vales inteiros adormecidos, entorpecidos.

Escutar uma história do antes é tirar a poeira que recobre uma paisagem. É escavar um labirinto de guardados esmaecidos que são renovados por cores abstraídas dos olhos do presente.

Na escrita do filme o passado se uniu a circunstâncias cujas ambivalências criaram outro tipo de paisagem, onde palavras estão submersas em meio a uma visualidade que compõe uma narrativa própria.

O filme conduz os seus personagens ao vivido, ao sonhado. Ele não realiza a tarefa de dar o testemunho da história. É o entrecruzamento do narrado, do imaginado e por fim daquilo que foi transformado em filme.

Cicatrizes

Onde os meus olhos aprenderam a ficar molhados? Que paisagem é essa que inconvenientemente carrego na retina?

Cada vez mais o meu rosto assume as feições dessa infância longínqua. O semblante vai se aproximando dos contornos daquela menina de cabelos negros, compridos, que gostava de correr na chuva, não sabendo nada do passado, desconhecendo o futuro.

Aos seis anos desfrutando do que considerava uma grande conquista, caminhar pelo meio fio das calçadas quebradas sem cair, oscilando entre um passo e outro. Não comparando isso a nada, a nenhuma aventura extraordinária, mas sentindo como se desafiasse um precipício, fechando os olhos e deixando o passo seguir, acreditando no instinto do corpo, que sabia onde pisar, um passo atrás do outro. E o que mais agradava era a sensação dos olhos fechados, antecipando o voo no escuro para algum lugar, a suspensão da vista, num tempo tão curto, que demorava segundos e, no entanto, parecia lento, como se andasse no ar. A confiança num tênue equilíbrio pelo qual era responsável. Todos os dias quando voltava da escola a repetição da busca por esse desafio.

Reconheço no espelho a posse de uma cicatriz em forma de cruz, quase no meio da sobrancelha direita, marca do mergulho no abismo que foi a queda de um caminhão no qual meu pai trabalhava transportado areia. Isso muito antes da busca do equilíbrio no meio fio. No intervalo entre o salto e o momento do choque na quina da calçada nenhuma recordação, talvez a presença do vento batendo no rosto, mas até disso eu duvido, apenas o sangue no chão e o desespero de um dos meus irmãos correndo e chorando, me levando nos braços, como se carregasse uma criança morta. Em seguida, uma cirurgia improvisada na sala da casa de um farmacêutico, sentada inclinada em uma cadeira, vendo um homem segurando uma agulha com uma linha grossa, amarela. Um corte que levou seis pontos na testa. Esse corte desapareceu, mas uma cicatriz foi integrada ao meu rosto como se houvesse nascido comigo, sem nenhum vínculo a qualquer dor.

A infância nesse lugar de calçadas quebradas transformadas em meio fio é rica em descobertas, de um rosto, de um corpo, de uma maneira de caminhar. Até certo ponto vivíamos livres do domínio dos pais, na casa, no quintal que se assemelhava a um bosque. Entre os irmãos um sistema de proteção, com os mais velhos cuidando dos mais novos, ensinando-os a se defenderem dos bichos, a subir nas árvores, a se apoiar nas encostas para não escorregar.

Da casa lembro pouco, quase nada, nem dos quartos, da cozinha, dos aposentos em geral. A fachada sim, branca. Os pais na porta, à beira da noite, sentados em cadeiras de macarrão e todos nós correndo de um lado para o outro como insetos em volta de uma lâmpada. Ela ficava num lugar alto e de lá podíamos ver a estrada que circundava o açude na entrada da cidade, assim como as pessoas andando bem pequenas, miniaturas afastadas.

Ao seu lado, as ruínas de uma casa cuja construção parou na metade formando um esqueleto de barro alaranjado, entrecortado por buracos que desenhavam portas e janelas. Para nós, a moradia de fantasmas que gostávamos de visitar. Éramos atraídos constantemente para esse leito de assombrações que percorríamos entre o susto e o riso.

A casa branca e os seus arredores compunham uma fortaleza governada pela doçura da minha mãe e a impetuosidade do meu pai. Ela posando de rainha bela, com as unhas feitas, pintadas de vermelho, roupa impecável. Ele,

apesar de sempre andar montado, nessa época dirigia um carro grande, cujas laterais viviam salpicadas do barro das estradas por onde circulava.

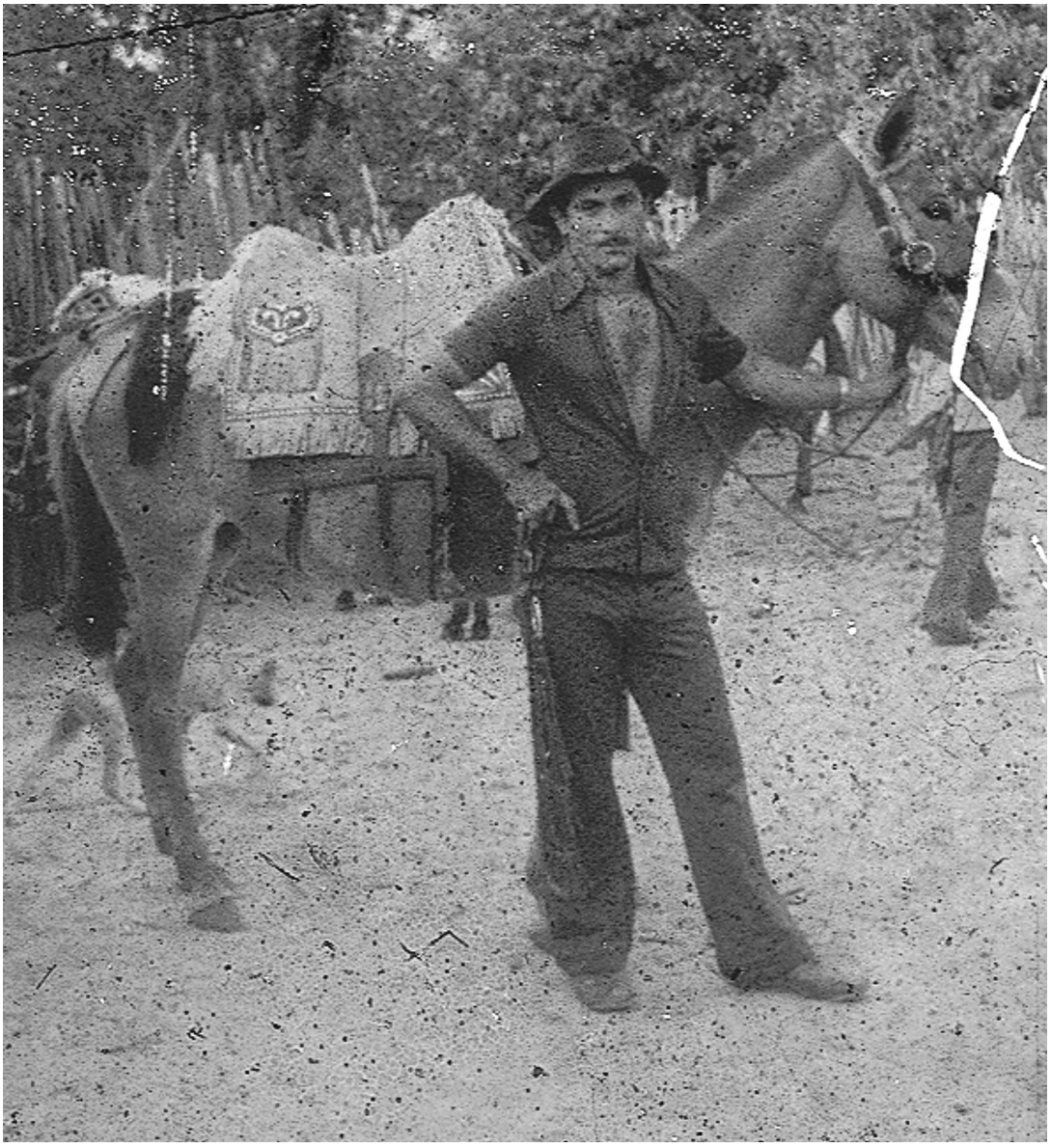
Os dois eram belos, conscientemente belos. Ambos tinham orgulho da sua beleza, cada um a seu modo, a minha mãe com uma altivez de senhora doce e o meu pai com ar de rei à frente de um exército, cercado por insígnias que falavam de vitórias em guerras, troféus, armas vistosas. Durante anos, enquanto se reconheciam jovens, nos juntavam e pediam que opinássemos sobre qual dos dois era mais belo. Nunca decidíamos.

Não recebíamos visitas, quando muito deixavam os amigos feitos nos arredores entrarem no quintal durante o dia. O meu pai detestava vizinhos e sequer admitia reuniões familiares maiores. Desconhecidos só eram permitidos em situações fora do comum.

Dele, quase nunca a presença na casa. Às vezes aos domingos nos levava para a fazenda onde trabalhava. A sua lida era feita longe da família, tratando de bois, terras, cavalos, usando dos conhecimentos adquiridos na luta pela sobrevivência, primeiro nas terras do Ceará e depois no sertão maranhense.

Ele assumiu na vida o mito heroico do homem do sertão que doma as intempéries e impõe a sua vontade à terra, aos animais e aos outros homens. Era católico, mas nunca ia à igreja e em outros tempos frequentou rezadores. O sertão é impregnado de misticismos, farejadores de água, aves de mau agouro. Além de Deus, três outros nomes eram pronunciados em suas orações: São Francisco de Assis, Padre Cícero e Lampião, que não era santo, mas era exemplo de valentia. Não transportava amuletos, não rezava em público, mas se declarava um homem de fé, uma fé ligada à natureza, à lealdade, a um senso de justiça que beirava as leis naturais de vida e morte. Era extremamente supersticioso, sobretudo em relação aos sinais enviados pelo mundo natural: uma vaca morta no pasto, o latido esganiçado de um cachorro, a aparição inesperada de um bicho que não lhe era familiar. O seu corpo vibrava com as manifestações da natureza e ele lia essas mensagens como acenos do que viria.

Muito dessa visão mística era decorrente de um vínculo que mantinha com a lembrança do pai, que morrera jovem, quando ele ainda era menino. Nunca fechou, nem abriu os olhos sem uma única vez deixar de sentir a presença do pai, ídolo secreto que o acompanhava desde sempre.



O meu avô era o ícone sagrado a quem se agarrava nas atribulações. Nele, confiava mais que nos santos e talvez essa comunhão o tenha protegido de si mesmo, de suas próprias loucuras.

Acreditava nesses elos subterrâneos que ligam pais e filhos, e procurava repassar aos seus valores que assumiam o caráter de uma imposição ancestral. Sabíamos pouco sobre os que vieram antes de nós, a não ser histórias nebulosas sobre o meu avô, uma casa na serra, a viuvez desolada da minha avó.

A agudez desse imaginário sobreviveu e estava em nossa casa, como o fantasma perene do meu avô, mesmo no distante Maranhão de extensos invernos permanecíamos na atmosfera do sertão.

O projeto de bravura secular espelhado nos vaqueiros, jagunços, cangaceiros orientava a conduta do meu pai. Imagino se o meu avô não tivesse morrido e houvessem ficado no Ceará, como seria expressa a sua personalidade esbravejante. Se ainda traria nos olhos o signo da revolta, associado ao desejo de impor a realeza de senhor de um reino esquecido.

Personagens de uma mitologia que oscilava entre a violência e a bravura direcionavam as suas ações. Era fácil para ele assumir o papel do vaqueiro enfrentando a caatinga fechada para salvar uma vaca perdida, tanto quanto a reencarnação do cangaceiro destemido.

Para ele, a honra deveria ser um elemento palpável, um traço distintivo que o levava a atitudes extremas. Não admitia um mal dizer, um olhar enviesado. Em algumas situações apenas a manutenção da honra e da palavra importavam.

Os seus levantes de bravura conquistavam a nossa admiração. Fomos habituamos à reverência pública ao seu nome. Para o bem ou para o mal ele se fizera conhecer por gestos de grandeza e brutalidade, afirmações impulsivas de uma vaidade desejosa de reconhecimento, diferenciação.

As ausências frequentes estavam relacionadas a uma vontade de dispor energia em constantes pelejas. A rotina doméstica lhe aborrecia. Almoços, jantares o exasperavam porque o seu melhor papel não era desempenhado à sombra do conforto caseiro.

Não pressentia o abismo em que cairia e que estranhamente colocaria nossas vidas e do qual suspeito nunca ter se recuperado completamente.

Nessas terras, onde a palavra costumava selar destinos, uma frase dita de maneira exaltada poderia ser a sentença para mudar a existência de um homem.

Por uma atitude impensada era obrigado a partir e cumprir um exílio aceito como predestinação, deixando para trás conquistas e assumindo a aventura do encontro ao desconhecido.

A vinda do Ceará havia destituído as suas referências primordiais, o amparo paterno, as terras antigas, a paisagem que dominava na palma da mão. Mais uma vez se via perdido e afastado do que era seu em consequência do que entendia ser um ato de bravura.

Do Ceará para o Maranhão a morte da infância, do que lhe servia como base de orientação. Assumir o rosto de homem cedo demais, abandonar casa, terras, a herança antiga que lhe era de direito.

Do Maranhão para o Maranhão profundo, de raízes africanas, de lugares encharcados em umidade, de gente acostumada a um tipo de isolamento convertido em proteção, onde seria visto como um de fora, como aquele cuja face se transformara numa máscara dura, rígida, reclusa ao diálogo.

O meu rosto se escondeu na noite escura da nossa partida e evitou durante anos os espelhos, renegando uma imagem que não fosse aquela que eu via refletida na penteadeira da minha mãe, destruída na mudança da casa do alto.

Antes de irmos sussurros pela casa, olhares ensimesmados na rua. O dia em que a minha mãe nos escondeu às pressas no guarda-roupa. Uma escuridão repentina, medo de vozes nos corredores, pavor da porta abrir. Nenhuma luz, só a respiração presa e a batida acelerada do coração.

Na noite em que fomos embora, nos reunimos em frente à casa para fazermos um último registro nesse lugar tão amado. É uma foto com uma tonalidade azulada, “anoitecida”, onde os rostos surgem como vislumbres assombreados do que éramos. Estamos presos nessa imagem na condição de espectros, unidos a

uma casa que mal conseguimos distinguir, já indicando para o que seria a nossa recordação futura dali, esmaecida e distante.

De toda essa época apenas uma imagem, uma fotografia banhada em noite, além dela somente lembranças esparsas numa moldura imaginária que me traz de volta ao espelho da penteadeira, uma bela imagem, transbordante, que não cabe em si.

Um momento que demorei a rever, tendo surgido em meio a uma viagem de trem que seguiu em direção ao passado.

Depois dessa viagem, que representa uma espécie de iniciação, a volta tornou-se necessária. Era preciso refazer o percurso, desencavar uma história que continuava permeando as nossas escolhas. Quem teríamos sido se houvéssemos permanecido na casa do alto? Como soariam os nossos nomes?

Os medos procuram se embrenhar na alma. Daquele período em diante comecei a encontrar sustos pelo caminho e uma timidez que não existia nos primeiros anos. Sentimentos de inadequação e desamparo me levavam a esconderijos temporários, frestas passageiras onde eu me resguardava. Só conseguia ver os outros a certa distância, por meio de alguma barreira de proteção.

Chego a duvidar se a criança que fomos um dia desapareça na medida em que ficamos adultos, se esquecemos dos odores, dos toques, das cores. Facilmente sinto a presença da infância e não sou mais que a mistura de sentimentos e sensações dentro de um corpo.

Uma história simples do passado pode deixar profundezas e surgir nova, fresca dentro da gente. Os passeios de carro com o meu pai, vendo as palmeiras de babaçu correndo, se perdendo na lonjura.

O mundo das imagens é um mundo de um partilhar em construção, onde os tempos se misturam e o que chamamos de passado pode ser acessado, ou melhor, é parte fundamental deste, porque a existência das imagens significa uma passagem de tempo.

Aprendi a gostar desse mundo, a estar integrada a uma constelação de adoradores e fazedores de universos paralelos, tão palpáveis e reais quanto a realidade pode estar mergulhada em ficções.

Fazer o filme foi uma consequência da entrada no mundo das imagens. Antes, ele não existia enquanto desejo. As imagens trouxeram a fotografia, a es-

crita, as memórias e os sentimentos que abriram o caminho para a sua realização.

O passado pode significar muitas coisas, visto de longe. Dora, a anciã que na mocidade imaginou-se casando vestida de branco, a grinalda bordada arrastando no chão, acompanhando os passos em direção ao futuro marido e à despedida da meninice. O meu pai que desejava cavalgar mais uma vez ao lado do meu avô do jeito que fizera quando menino, na garupa do cavalo, sentido a força e a proteção desse amor que nunca deixou morrer. A minha mãe que carrega nos olhos os sonhos de brincadeiras com as irmãs nos babaçuais. Gabriel, o fotógrafo que não desistiu de procurar imagens por estradas encharcadas de água.

Histórias simples, que não contam do extraordinário do viver, mas falam de sentimentos particulares, de vidas singulares. A vontade de estar próxima dessas histórias, de vê-las mais de perto me fez querer esse filme.

Um filme difícil de nomear porque, a princípio, ele veio através de sons, de imagens fragmentadas, e não por palavras.

Essas histórias, singelas, humanas, delicadas na sua concisão me ajudaram a acreditar novamente em sentimentos como solidariedade, afeto, amor.

Foi buscando retribuir os afetos que elas me transmitiam que o filme se impôs, não como uma lição a ser repassada, mas algo semelhante a uma carícia dada fortuitamente, um raio de sol entrando pela janela de um quarto escuro, um aceno gentil da vida para reestabelecer as forças quando precisamos.

O trem

Os sonhos são o perdão que a alma dá ao nosso corpo. Envoltos nesse mundo que não é mundo nos salvamos de nós mesmos e dos outros, esses fantasmas sonâmbulos permanentes.

As imagens de *O Sol Sangra* surgiram numa viagem que parecia um retorno a um lugar já visitado. Chegaram em contraluz como trechos de algo que eu já havia visto. Todas muito suaves, diante dos meus olhos, deslizando uma a uma e se fixando num invólucro permanente de um filme fotográfico.

Através das imagens deixei de ser gente e me tornei imagem também, perdida em alguma chapa de metal reluzente, sobrevivendo no limiar entre o sonho e a realidade.

Uma viagem de trem para acalmar o coração me transformou em imagem errante, uma criatura perdida pela necessidade de renovar um momento tão fugaz quanto um piscar de olhos.

Naquela manhã eu ainda não sabia desse encontro, embarquei no trem com os passos lentos da melancolia, olhando para as coisas com a sutileza dos que tem os olhos cansados de tristeza.

Junto com as primeiras cenas um som nostálgico entrou no meu coração trazendo miragens, lampejos de outros tempos.

Alguns escritores dizem que achar as palavras certas é como ser guiado pelo sopro de inspiração de um anjo[1]. Talvez alcançar imagens que nos toquem seja parecido. E pode ser que um anjo possa nos conceder tamanha benevolência. Ainda podemos acreditar em anjos? Ou esse é um privilégio das crianças pequenas à beira do sono?

Um olhar nasceu e com ele o reconhecimento de feridas escondidas de tal maneira que eu só consegui encontrá-las fora, nas imagens.

Acompanhadas pela contraluz vieram trechos de noites mal dormidas em estradas e uma noite onde os pingos d'água diluíram o vermelho do sangue na pista. A presença da morte como um rastro de tragédia levando alguém que permaneceu sem nome, sem rosto nem corpo, apenas uma mancha vermelha sendo decomposta pela água.

Na infância, a lembrança dos irmãos se preparando para a visão de um eclipse. Passamos a manhã catando plásticos translúcidos, garrafas de vidro e qualquer coisa que nos ajudasse a ver esse fenômeno raro. Era preciso tomar cuidado, não deveríamos em hipótese alguma olhar para o céu sem proteção ou então nossos olhos ficariam manchados.

Foi por medo da cegueira que nos protegemos do sol naquela tarde. Ninguém falou sobre as armadilhas da noite. Não escondi o meu olhar de uma noite envolta numa cortina de chuva acolhedora.

Com a alegria das fotografias surgiram sombras dessa noite perturbadora, uma noite que no feixe da memória dure menos do que aquele eclipse ofuscante.

A memória não se conforma com o real e cria estratégias enganadoras, ela prefere a fantasia e nunca faz o passado surgir por igual. As nuvens tomam conta do antes e a imaginação se torna dona daquilo que um dia supomos ter vivido, entramos num reino de coisas impalpáveis. Quanto mais somos memórias mais nos aproximamos desses seres etéreos que o passado nos transformou.

O trem daquela manhã deixou de ser uma estrutura concreta para entrar

[1] PAMUK, Orhan. *A maleta do meu pai.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 15.

nessa atmosfera flutuante, ele se tornou um lugar onde acontecem simultaneamente diversas outras viagens.

A fotografia entrou nos meus olhos por meio desse trem, foi através dele que a minha retina se abriu como o obturador de uma máquina fotográfica.

As primeiras imagens foram feitas preto-e-branco e a ausência de um laboratório que revelasse corretamente o filme acabou por transformá-las numa espécie de ferrugem de lembranças.

A cor sépia, que induzia a uma fuga do real, ganhou consistência e se afirmou, indicando a adoção de uma postura em relação ao fazer artístico que perdurou para além do ritual fotográfico.

Partir do real, mas jamais prender-se a ele, não torna-lo uma prisão da qual não se possa sair. O real como uma porta de acesso ao mundo interior, às lembranças, aos sentimentos, um meio para chegar a outros universos.

Acreditar no acaso e estar preparada para as suas possibilidades, saber explorar a força intrínseca das situações e não ter medo da falta de exatidão, aproveitar o que Bacon chama de "vitalidade do imprevisto", que pode trazer "uma coisa muito mais profunda do que aquilo que tinha sido desejado desde o princípio" [2].

O mistério da realidade deve sobreviver à imposição de uma racionalidade paralisante. O espaço da procura deve ser preservado, para que outras vozes possam emergir do território das imagens.

[2] SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17.

Fotografias

O árido sob os teus olhos, abertos, brilhantes, claros, perdidos no horizonte de um vagar, perseguindo o rumor de andanças.

O deserto estava no trem, ele perpassava expressões pausadas no sofrimento em atravessar uma estrada demasiada longa. Rostos marcados, vincados por um sol que arranha a pele mais fina como uma lixa corrosiva do tempo.

Os tons de areia amarelada já haviam se integrado às faces que chegavam à lente da máquina. Elas carregavam momentos anteriores, projetando uma busca melancólica.

As fotografias do trem apareceram num terreno duro, pouco fértil. Não houvessem se ancorado nas fronteiras dos sonhos elas não existiriam.

A sorte se fez dona dessas imagens em aridez, pousando nelas o contraste de cores abertas a uma luz incisiva.

Reveladas no exercício do improviso, via salvadora de um fazer arranjado num local onde a descrença na arte da imagem era permanente.

Havia a associação da procura de imagens com o desejo de viajar. Era preciso fazer um deslocamento, sair de onde se vivia. O estranhamento da paisagem era fundamental para despertar a fotografia. A máquina fotográfica só era indispensável quando a vontade de viajar e encontrar imagens surgia. Era uma senha para a entrada em distâncias e devaneios.

A fotografia como o aprendizado do silêncio, a possibilidade de recontar histórias através de vozes traduzidas em gestos. Estar calado para ouvir de outra maneira.

"Há duas eternidades, a do mal e a do bem".[3] É preciso saber escolher. Ele acreditava nisso, na simplicidade de uma moral que crê na salvação divina. Trocava dormentes no trilho do trem longe de casa, todo o mês tinha quatro dias de folga para estar com os seus. Falava baixo, pausado, como se confessasse o segredo da vida. Era um viajante que via o divino espalhado nas coisas, integrado à pequenez do mundo.

O real pode ser pesado, insuportável, uma fronteira onde não há espaço para esconder a dor. Perceber na dor dos outros a sua própria dor e, contudo, saber que ambos precisam continuar.

Qual será a eternidade das imagens? Pousarão em um céu distante do tumulto mundano ou estarão como os anjos de Wim Wenders à espreita das angústias humanas?[4]

Às vezes para prosseguir é preciso esquecer. Se existe uma geografia da memória, onde revemos os lugares e os reinventamos carinhosamente, deve existir uma geografia do esquecimento, onde lugares, situações e pessoas devem ser soterrados. Sem o esquecimento somos um acúmulo de pesos.

Ainda assim, em nosso mapa imaginário os pontos esquecidos palpitam por debaixo das linhas.

No trem, o filme ainda não tinha forma era mais sensação. Andando pelos vagões, vendo as ranhuras na superfície metálica, a ferrugem amarronzada dos trilhos, a fisionomia das pessoas olhando pelas janelas, como se estivessem a rever suas vidas por meio do que esse recorte quadrado proporcionava.

---

[3] Entrevista com o Sr. Antônio Maneiro, operário, 52 anos, feita durante uma viagem no trem da Estrada de Ferro Carajás (EFC), em 12/04/03.

[4] Wim Wenders, *Asas do Desejo*. Alemanha, França, 1997.

A herança da fotografia para o filme foram essas imagens amareladas, acompanhadas por histórias que falavam de um caminhar em meio ao levantar de poeira.

Visualizei trechos do filme. O meu pai montado em um cavalo, se aproximando de uma velha casa de alvenaria no alto de uma serra, os cascos do cavalo revolvendo pedras no caminho. Dora vestida de noiva, uma miragem branca contrastando com a paisagem da estrada, a poeira entrando pela grinalda e encardindo o tecido, o rosto de Chagas se desfazendo nas luzes do entardecer, com a estrada de ferro em segundo plano. Três meninas em um areal próximo a uma plantação de babaçu, os pés brincando de se esconder no macio da areia branca.

Cenas de lugares governados pela quentura, onde a luz provoca uma modificação sofrida nos corpos.

As ideias iniciais não eram precisas. Nem tudo que se pensa segue uma ordem exata. Neste caso, eram mais visualizações advindas de um encantamento pelo que a fotografia apontava do que a certeza de fazer um filme.

Casas

Sempre vivi próxima da água, sempre corri pela chuva procurando as melhores bicas para banhar, aquelas que faziam cachoeira. Adorava a chuva, ela está na minha memória como uma desculpa para a festa, para a liberdade. Corríamos, banhávamos até ficar com os lábios roxos, aproveitávamos cada momento, só retornávamos para casa quando os rios de água avisavam que ia embora.

Eu era a última dos filhos a voltar. A minha mãe dizia que a chuva podia me adoecer, me fazer ficar de cama. Nunca acreditei na maldade da água, mesmo quando adoeci de verdade, em outras circunstâncias, talvez pelo excesso de friagem, eu continuei adorando a água.

A chuva era vista como um bom sinal, assim como chorar, limpar o coração, deixar o coração aberto para o futuro, sentir o passado escorregando pelo rosto em lágrimas quentes.

Tenho medo da umidade. A umidade parece um aviso sombrio da morte, ela se instaura de forma lenta, penetra nos ambientes através de uma invisibilidade profunda, vai deixando marcas, bolores que explodem nos cantos, musgos que crescem nos muros, suores que exalam das paredes.

A umidade é dona de um silêncio venenoso, ela carrega a indicação da morte do tempo. Algo se esvai, se esfarela, apodrece. Ela está ali para expor a fragilidade do que não dominamos.

Aprender a conviver com a umidade é como aprender a ignorar a morte. Ela está ali e fingimos não ver. Retardamos esse encontro, por mais que vejamos o mofo das paredes aumentando de tamanho, o esverdeado desbotando, o encardido da madeira se esquecendo da lembrança da árvore.

Diferente da chuva que anuncia no escuro do céu a sua chegada, a umidade não vem, ela está, imanente, permanente, num trabalho moribundo de devastação.

As paredes úmidas me desesperam. Sentir essa frieza aguada que vem de dentro, destruindo a segurança do reboco, perceber as folhas de papel, os livros, a comida, os objetos mais queridos envoltos nessa frieza desgastante.

Os lugares úmidos podem ser lentos, viscosos, contaminados por um ranço paralisante que nega a preservação dos espaços e objetos, expostos a uma decomposição assombrosa.

A umidade sempre esteve por perto, jogando o seu sopro de frieza doentio, fazendo as redes cheirarem a bolor, produzindo mofo nos sapatos encostados. É como se ela trabalhasse melhor à noite, quando todos estão dormindo e os corpos não podem se defender. Nessas horas, ela processa os ares que acumulou durante o dia e vai absorvendo, sendo absorvida por tudo o que encontra pela frente. Nada permanece impune ao seu toque.

Não é uma frieza denunciadora, é a acomodação de um tempo que não se sabe definir. Algo com uma porosidade encharcada de uma água que não sai, um molhado que absorve mais e mais uma água que não se vê.

As casas da infância estavam mergulhadas em umidade. Não a primeira casa, a casa do alto na cidadezinha perto onde eu nasci. Essa casa me parecia seca. Havia chuva e muita alegria em volta dela e também árvores, tantas, para nós crianças, que nos perdíamos.

Ela já não existe mais. Foi sepultada pelas modificações que outros donos nela realizaram. Não há mais nenhum traço da arquitetura de quando a conheci. Se é que posso falar de lembranças em relação ao seu aspecto arquitetônico, lembro mais da atmosfera de festa, de brincadeiras intermináveis no sítio durante o dia e no terreiro da frente à noite.

Tentei revê-la mais uma vez em um dos intervalos das filmagens em Capinzal. Nesse dia a parte da manhã estava livre, filmaríamos à tarde. Cedo me vi saudosa das brincadeiras e dos risos que reverberavam na memória.

Não encontrei vestígios daquilo que a minha recordação projetara. Suspeitei que a imaginação houvesse criado uma fantasia para resguardar os sons dessa alegria infantil que fazia falta.

Sobre essa casa havia escrito:

> Tudo havia ficado lá, naquela casa cercada por árvores e plantas que aprendemos a decifrar com o passar dos anos. Uma tarde, logo após termos mudado, sentamos todos diante da casa, num sinal de contentamento com aquele paraíso a ser descoberto. Havia uma planta desconhecida que deixava cair de seus galhos uma espécie de vagem enrolada. Alguém pegou um exemplar do fruto e levou aos meus pais para que eles o identificassem. Na falta de conhecimento, acharam por bem dizer que era venenoso. Brincando, decidimos que todos iriamos comer da tal vagem para ver o que aconteceria. Imaginamos como seria caso morrêssemos e ficamos esperando parte da noite a morte chegar. [5]

Ao narrar o processo de realização de “A Infância de Ivan”, Tarkovski fala sobre o sentimento de decepção em relação ao encontro com a casa da infância:

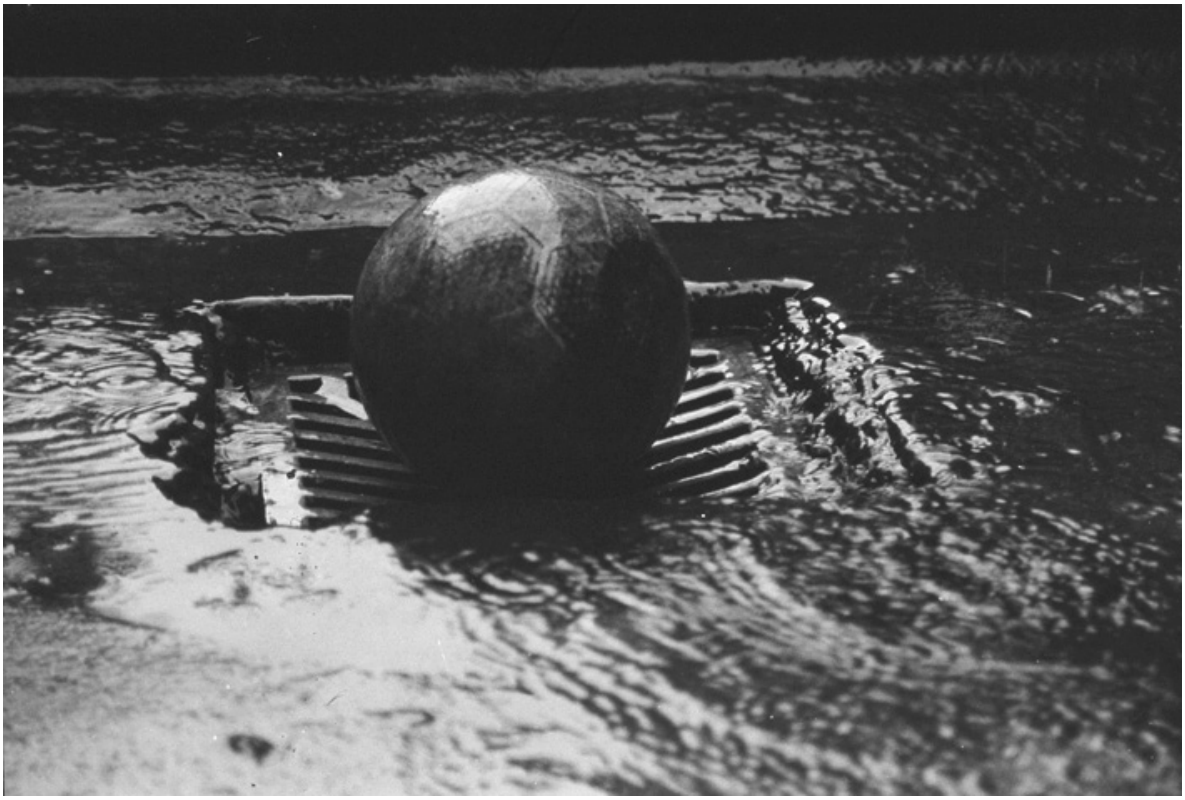
> Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem.[6]

Permanecer no sonho pode ser a chave para o prolongamento da memória, um tesouro guardado que pode ser acessado pela imaginação.

---

[5] BARROS, Valdenira. *Instantâneos do Tempo: Fotografia e Memória na Viagem de Trem*. Campinas, SP: 2004, p. 73.

[6] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* 2° ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 30.



Bergman fala do seu encontro com a casa da infância de forma diferente, como uma constatação de que a imaginação infantil nunca o abandonara:

> Como fui tomado pelo desejo de visitar a velha casa onde vivera minha avó, na Trädgardsgatan (Rua do Jardim). Como permaneci do lado de fora da porta de entrada para a cozinha e, num instante mágico, senti a possibilidade de regressar a minha infância. Claro que isso é uma mentira inocente. A verdade pura e nua é que vivo continuamente na minha infância, deambulo por apartamentos em penumbra, passeio pelas silenciosas ruas de Uppsala, vejo-me diante da casa de veraneio e escuto o murmúrio da folhagem de bétula gigantesca que ali havia. Desloco-me a uma velocidade incrível, pois no fundo vivo permanentemente em meu sonho e faço visitas à realidade.[7]

A lição desses mestres do cinema é que sobrevoamos melhor o passado através da fantasia que é uma porta de acesso a infinitas possibilidades.

Tal qual Perseu, o herói mítico que Ítalo Calvino[8] evoca ao falar sobre a alegoria da leveza, que se sustenta no menos palpável, as nuvens, o vento, para enfrentar a sombra da petrificação representada pela Medusa, devemos ir ao passado livres do fardo de um encontro verossímil que promova um retorno que não mais é possível. Melhor é nos desprovermos dos pesos e flutuarmos em uma realidade povoada pela imaginação.

Nesse sentido, esse "retorno" pode servir de base para a elaboração artística, se o deixarmos envolto em uma atmosfera que responda mais à voz da poesia do que à nitidez da exatidão. Sobre as recordações da infância e a reelaboração artística Tarkovski escreveria:

---

[7] BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 22.

[8] CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 16.

> As mais belas lembranças são as da infância. Antes de tornar-se o fundamento de uma reelaboração artística do passado, a memória deve, certamente, ser trabalhada; e, neste caso, é importante não perder a atmosfera emocional específica sem a qual a lembrança evocada em todos os seus pormenores nada mais faz a não ser provocar um amargo sentimento de decepção.[9]

A memória foge da lucidez e encontra o presente numa atmosfera carregada de sinais poéticos. Ela se refaz e é renovada pela liberdade que somente o jogo da poesia pode lhe proporcionar.

É um mistério saber o que a memória elege para salvar no futuro, fatos corriqueiros ao lado de momentos transformados em cicatrizes, recordações do mundo físico, objetos, cores, rostos, lembranças do mundo interior, sentimentos, sensações, palpitações. Uma seleção de cenas armadas em uma mesa de montagem interna.

[9] TARKOVSKI, 1998, p. 29.

A memória faz parte da alma secreta do cinema. Os personagens que surgem na história de um realizador não raro são transportados para o cenário das imagens cinematográficas.

Fellini afirma que os seus filmes não são nada mais do que um testamento das coisas por ele vividas:

> "Sou levado a considerar meus filmes como o testemunho de mim mesmo; cada uma das histórias que conto parece pertencer a um período da minha vida, ou pelo menos tenta representá-lo"[10].

Não que esta seja uma fórmula definitiva para o cinema, mas é inegável o valor das experiências pessoais para a constituição da escrita de um autor.

Depois da casa do alto, que só posso rever em minhas lembranças, as outras casas em que vivi sempre me pareceram impregnadas de umidade. E quanto mais eu me dava conta dessa presença mais eu desejava fugir.

[10] FELLINI, Federico. *A arte da visão: conversa com Goffredo Fofi e Gianni Volpi*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 218.

Escrita Cega

Ela peregrinava de vilarejo em vilarejo, ouvindo e contando histórias, tal qual uma artesã do invisível. Escutava o que ninguém ouvia, narrava o que não ousavam inventar. Via o que as pestanas alheias repeliam. Era desprovida de enfeites, dos excessos que arrebatam elogios. Talvez a nudez lhe caísse bem, se permitida. Usava um vestido gasto marcado por dobras ajustadas a um corpo magro, mínimo. Uma roupa moldada pelo sentar, mover de uma criatura ambulante, sem raiz, passageira.

A vaidade lhe fora negada, tolhida por uma vergonha inibidora. Na solidão se permitia encontrar a própria pele como se não fosse sua, passava as mãos nos braços, nas coxas, deslizava o pente nos cabelos. Um corpo amparando uma alma pesada, cheia de vozes. Precisava contar histórias para diminuir o peso das vozes que pareciam lhe vergar as costas.

Era cega, com os olhos esbranquiçados, sem luz. Lia o mundo a seu modo, reconhecendo o que dizia ser o *sentimento das pessoas*, uma bruma fugidia

que ela captava. Sua percepção aguçada usava um outro nível de entendimento. Identificava os estados de espírito pela modulação da voz, a pisada dos pés, os cheiros, os sons.

As histórias a ajudavam a sair da penumbra da falta de contato com os demais. Elas eram um instrumento de comunicação e sobrevivência pelo qual era aceita e reconhecida nos povoados. Em troca ganhava comida, dormida e os restos de alguma generosidade humana.

Percorria sempre os mesmos lugares, brenhas afastadas onde acreditava estar protegida do que desconfiava existir nas cidades, uma rejeição à sua condição.

Durante anos sobreviveu de migalhas e acolhidas provisórias, tanto que não recordava como era antes. Nela, contemplavam apenas a figura da cega contadora de histórias, a mulher sem vida nos olhos que inadvertidamente aportava.

Quando ela aparecia na clareira aberta no centro do povoado, as crianças corriam ao seu encontro. Ela era mais delas que dos adultos, que apreciavam as suas histórias, mas não se deixavam encantar. Com ela vinham nomes de rios, bichos, árvores nunca escutados. De noite, quando sentasse em um batente e iniciasse os relatos estradas abertas pela imaginação estariam próximas das crianças. Era um dom, fazer os olhos delas passearem longe. Sem enxergar, ela dava aos pequenos visões que os faziam percorrer outros cantos.

Essa cega habita nas memórias da infância da minha mãe, que acorda a menina que existe nela para lembrar dessa mulher triste, solitária, que exalava reminiscências. Histórias iluminadas pelas estrelas e pelo resguardo do silêncio das noites quentes de onde cresceu.

> "*Um cego tateia seu caminho na noite*
> *Os dias passam e me iludo em agarrar, reter o fugaz"* [11]

A imagem da cegueira soa fascinante. Giacometti gostava de usar a metáfora da cegueira para falar do seu trabalho. Ele dizia sentir como se fosse um cego tateando na noite, que às vezes encontrava algo e outras vezes não.

Jean Genet o chamava de "escultor para cegos*"* e observava que "de fato são as mãos, e não os olhos de Giacometti, que fabricam seus objetos, suas figuras. Ele não os sonha, sente-os" [12].

Um tatear que deposita nas mãos o movimento de descoberta das entranhas do que se vê, buscando algo que esteja por trás da superfície, como um cego que desdobra as suas percepções para conseguir penetrar em imagens que somente ele tem acesso.

Giacometti assume a indefinição, a incompletude, a ausência de controle como elementos presentes na criação artística. O embate contínuo do artista com a obra como um resultado das tentativas de entrada nesse mundo misterioso:

> O transitório está por toda parte, nada jamais pode ser recapturado. Contudo, o simples pensar de uma ocorrência signifi-

[11] Trecho de um poema sem título de Giacometti, 1952. SYLVESTER, David. *Um olhar sobre Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 47.

[12] GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 85.

> ca a tentativa de sua recaptura, pois a nossa consciência do acontecido o impele para o passado. Os dias passam e toda a consciência se transforma em nostalgia. [13]

O estado de incompletude da obra não representa que a mesma precise chegar a uma versão final. O esboço significa o resultado de um esforço tanto quanto um trabalho considerado mais acabado.

O artista assume uma visão particular do mundo, que necessariamente não é a da representação da realidade esperada pelos demais, mas a realidade externa como ele a vê, desligada da expectativa de ser bem sucedido. O seu compromisso interno e externo se dá através do mergulho numa realidade visível para ele.

Ao mesmo tempo é a confiança nessa visão particular de mundo e a procura incansável pelos meios convenientes para que as imagens desse território sejam exteriorizadas que dão consistência ao trabalho.

Por isso a insistência de Giacometti durante décadas pela repetição de temas, bustos, personagens femininos, como se houvesse uma recusa em abandonar a atmosfera nebulosa da qual surgiam essas figuras.

Esse desejo de permanecer dentro de uma cegueira provisória não era um artifício usado para chegar a um resultado manipulado. Antes, é o mais puro desvelamento do processo criativo, tão cru como as entranhas expostas, os pedaços de gesso pendurados escorrendo das suas esculturas, declaradamente frágeis e poderosas.

É uma conduta que assume o ver como algo transitório, que joga as imagens logo após serem vistas no recinto das lembranças, como observa David Sylvester:

> Ao representar o que viu, Giacometti está objetivando as condições sob as quais viu aquilo - o fato de que a coisa é vista no espaço, o fato de ser incerta a fronteira entre as formas sólidas e o espaço, o fato de rapidamente transformar-se em lembrança o que se viu, e o fato de que aquilo foi visto a uma certa distância.[14]

Evgen Bavcar, escritor, filósofo, fotógrafo e cego. Um homem que explora

[13] SYLVESTER, 2012, p. 19.

[14] SYLVESTER, 2012, p. 39.

o mistério do não ver por meio de um olhar que enfrenta a noite e lança rajadas de luz dentro do espaço solitário da escuridão.

O encontro com a realidade como uma promessa nostálgica de um contato efêmero com o que não se pode captar, reter.

"*Toda a minha vida é preenchida de nostalgias*" [15]

O passado é o presente. As lembranças escrevem uma realidade que parece guiada por algo que vem de outra dimensão, próxima dos sonhos. Todas as situações do presente se dissipam na atmosfera velada de uma escuridão que aceita ser invadida pelas sensações que chegam ao corpo. Um corpo que pulsa e deseja avançar, dominar uma noite que parece indissolúvel.

Bavcar escreveu sobre o seu processo de criação fotográfica: "Eu tento fazer surgir objetos, imagens a partir de um berço de trevas" [16].

Ele não se deixa dominar pela noite, usa as suas armas e a seduz. Confessa nos seus ouvidos segredos e a torna sua companheira, pois a noite para ele é derradeira, um lugar de onde jamais poderá partir.

Ele sabe que não pode interromper a noite, mas pode torna-la a sua amante mais generosa. Então carrega luzes e espalha flashes de sonhos imaginados nas vivências cotidianas. As sensações apreendidas nos momentos mais corriqueiros entram na estrutura desse romance onde carícias nascem do diálogo entre o jogo de luz e sombra transformada em fantasmagoria. Bavcar aceita a sua condição e aceita a noite como uma possibilidade de visão ampla, que o faz realizar uma viagem interna para dentro das imagens que esta lhe oferece.

Sala escura. O templo do cinema se inscreve em meio à escuridão. Antes do filme começar as luzes se apagam para que a grande tela possa realizar a sua magia. A névoa da escuridão em volta dos espectadores permanece. Os casais apaixonados aproveitam e trocam afagos. Um jogo de encantamento tem início entre o que se vê e o que sentimos.

Para criar na zona de imagens é necessário deixar de ver, aceitar portar uma espécie de cegueira como lembra Jean-Claude Carriére:

---

[15] BAVCAR, Evgen. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 8.

[16] BAVCAR, 2003, p. 10.

> Para estar capacitado a gostar de cinema inteiramente, você precisa estar apto a fazê-lo sem imagens, sem cinema. É uma questão de independência. Assim como os moleiros de antigamente só ouviam as pás de seus moinhos quando eles paravam de rodar, nos também só podemos observar às imagens à nossa volta na medida em que temos forças para extingui-las. [17]

Se continuarmos presos à magia da sala escura não podemos assumir o papel de realizadores, os que ultrapassam o fascínio das imagens e enfrentam a tarefa de desvendar a escrita de luz que origina o cinema.

Mas como alguém reconhece que deverá sair da condição de espectador para entrar na arte complexa do cinema? Que a partir de então ele passará "a carregar um peso que não é apenas difícil, mas às vezes, impossível de suportar"[18].

O cinema é uma arte em movimento, frenética, inquieta, ansiosa. Um fazer que não se contenta com a repetição de fórmulas, receitas, com um acomodamento, " pois as formas que apenas se repetem morrem rapidamente de esclerose" [19].

Existe uma gramática, uma linguagem própria do cinema, um vocabulário, procedimentos técnicos. Contudo, o domínio dessa linguagem não significa que se chegou ao ápice do desenvolvimento ou que isso garantirá a realização de um filme consequente.

É como se o cinema estivesse sempre nascendo, gritando ao mundo que saiu das trevas e ganhou a luz. Gerações e gerações de realizadores choram essa dor de entregar ao público sonhos, frustrações, descobertas.

Pertencer ao futuro, estar munido com as ferramentas mais atuais, os diálogos e os roteiros da moda não significa uma vantagem em relação aos feitos do passado. O passado tem um lugar privilegiado no cinema, ele afirma o ímpeto dos que assinam a sua verdade de realização e é um campo aberto aos que souberem nele reconhecer indícios de uma nova aventura.

---

[17] CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 47.

[18] TARKOVSKI, 1998, p. 145.

[19] CARRIÈRE, 2006, p. 29.

Evoco lembranças da cegueira e da escuridão para falar sobre as dificuldades e alegrias da minha iniciação no cinema.

As ideias sonhadas, as sensações, os rostos, as falas, o silêncio, o emaranhado de sentimentos que me fizeram querer realizar algo gerara frutos e eu conquistara o direito de dispor de apoio, recursos e fazer o filme a meu modo, em condições limitadas, mas que davam espaço à concretização.

E no meio da efusão dessa conquista, eu me sentia desprovida de conhecimentos, experiência, segurança, de uma infinidade de qualidades distantes da minha natureza moral, mais próxima da timidez e da solidão.

Até esse momento o que eu fizera era parte de um percurso solitário, as fotografias, a escrita. Trabalhar em parceria e estando à frente de algo era assustador. Com os anos eu reduzira os meus locais de trabalho a espaços familiares: a minha casa, ou as diversas casas onde morei porque eu me mudava constantemente, o estúdio de um amigo, a universidade. Locais que funcionavam como um escudo para o enfrentamento das cobranças sociais por estabilidade.

Quando as condições reais para o filme acontecer apontaram o meu maior desejo era sair dessa paisagem exaustiva, monótona, do mormaço constante, do calor, das tardes de chuva, da umidade, do sentimento de inadequação que me incomodava e fazia imaginar que a felicidade não era possível nesse trópico desastroso. Eu me encontrava em um turbilhão emocional, havia me demitido do cargo de professora universitária, entrado no doutorado em cinema e acreditava que estava pronta para ir embora desse lugar preenchido por faltas.

Agora entendo melhor a empatia com os viajantes do trem, eu os visualizo nesse estado de partida constante, as bagagens próximas, feitas, como os meus desejos.

O filme chegou apressado com planilha, cronograma, orçamento, plano de produção, diretor executivo e toda uma nomenclatura usual dos bastidores da produção cinematográfica. A minha mala imaginária se desfez e eu adiei a partida porque o filme deveria ser criado nesse lugar que eu condenava à rejeição.

Mesmo diante dos medos, das inseguranças, a vontade de fazer esse filme encontrara as forças para a sua realização. Contudo, perdurava o sentimento inconveniente de que o filme não era dali. Eu o sentia como algo que vinha de outro tempo, outra paisagem, parte de uma fronteira que me acompanhava, um viajante

que trazia memórias e as soltava ao vento, para serem livres no coração de quem as visse.

Desde o início a grande procura foi pela compreensão do que era o filme. Mesmo cercada por demandas burocráticas, pelas decisões que o viabilizariam, a batalha maior era para entrar nesse universo e só sair dele quando o trabalho estivesse finalizado.

E a tarefa mais árdua era manter a fidelidade a uma necessidade de expressão em meio às dificuldades que surgissem. Dentre elas, a maior de todas era escapar das interferências externas porque para mim nunca se tratou da entrada no cinema comercial e sim da necessidade de uma expressão subjetiva, pessoal.

Além da busca pela afirmação de uma ideia sob a qual não se tem domínio completo, você deve lidar com uma série de interferências. Saber dizer não no momento certo, diferenciar entre os colaboradores profícuos e os aproveitadores será de grande valia, uma verdadeira prova de maturidade.

De uma hora para outra o seu telefone começa a tocar com ofertas e surgem especialistas por todos os lados, indivíduos ansiosos em dar a sua contribuição, em apontar soluções milagrosas. Há de tudo, cinéfilos, profissionais "experientes", conselheiros que acham que essa é uma oportunidade para ganhar dinheiro.

Tarkovski dizia que são tantos os problemas que envolvem a produção de um filme que "a cada passo o diretor corre o risco de se tornar uma simples testemunha, observando o roteirista escrever, o projetista a construir o cenário, o ator a representar, o montador a cortar"[20].

As armadilhas nessa direção são muitas porque a todo instante há alguém afirmando que o sucesso de uma realização está em garantir público, vendas, agradar. Poucas são as vozes que reforçam a autonomia de uma ideia.

De forma diferenciada *O Sol Sangra* obteve legitimidade para ser realizado de maneira independente e de fato significar uma expressão autoral. A proposta do filme foi aceita quase simultaneamente por duas instituições comprometidas com a sua visão original, a universidade (UNICAMP) e a TV pública estatal brasileira (TV Brasil), por meio do Doctv.

Na UNICAMP, o filme foi acolhido como parte do projeto de doutorado em

[20] TARKOVSKI, 1998, p. 149.

Multimeios, sob a orientação de Fernando Passos, amigo, conselheiro e exemplo de dedicação ao respeito à criação artística. Fernando foi um generoso motivador, um espelho raro, ético e luminoso.

A universidade também se configurou em um ambiente de calma reflexiva que contribuiu para o desenvolvimento das ideias que alicerçavam um projeto de cunho autoral.

Os recursos para o filme vieram através da participação no Doctv, programa de teledifusão do documentário brasileiro, iniciativa de estímulo à produção audiovisual que garantia tanto o aporte financeiro quanto o espaço televisivo para a veiculação dos filmes produzidos com o seu apoio.

O Doctv também fomentava oficinas preparatórias em diferentes momentos, uma para a formatação dos projetos concorrentes ao prêmio e outra após a indicação dos vencedores, promovendo uma troca de experiências entre realizadores de todo o Brasil e profissionais reconhecidos no circuito da produção audiovisual brasileira: montadores, roteiristas, pesquisadores, cineastas.

Essas oficinas consolidavam o programa como um modelo de política pública na área, ao mesmo tempo em que estimulavam o comprometimento dos realiza-

dores com um produto final que extrapolasse o meio televisivo e circulasse por festivais, museus, estando livre dos jargões televisivos e de uma linguagem pré-formatada recorrente nos documentários de cunho informativo.

> "Linguagem viva, como acentuam os linguistas, é aquela na qual você ainda pode cometer erros. Linguagem perfeita é a que está morta. Nem se modifica, nem hesita" [21].

Enquanto um programa inovador, o Doctv ansiava para que os filmes realizados sob a sua tutela fossem vivos, desconcertantes e que em nada recorressem às formulas usuais empregadas pelas emissoras de TV. Filmes com fôlego para seguirem um destino maior, inquietante, vibrante.

Eu me sentia integrada tanto à universidade quanto à perspectiva do Doctv. Ambas as instituições reforçavam a concepção do filme como eu o imaginava. Em nenhum momento houve algum tipo de pressão para que eu fizesse modificações no trabalho, as demandas foram por honrar prazos.

[21] CARRIÈRE, 2006, p. 30.

As maiores cobranças eram as que eu impunha a mim mesma. Não uma cobrança perfeccionista, nem um desejo de aceitação, mas a angústia para que o filme encontrasse a sua forma.

A metáfora da cegueira usada por Giacometti parece providencial porque a sensação que me acompanhou do início ao fim desse processo foi a de não ter o controle sobre a maior parte das situações. Por mais que eu tenha procurado me cercar por elementos que ajudassem a deixar a estrutura do filme visível ele parecia uma miragem que se desfazia na medida em que eu me aproximava.

As primeiras demandas foram organizativas, compra de equipamentos, escolha de equipe, planejamento de filmagem, feitas em um ritmo onde não se podia perder tempo com dúvidas. Escolhas que pressupunham uma experiência que me faltava.

Um dos alicerces que me davam segurança eram as realizações fotográficas anteriores. Elas me indicavam uma postura de trabalho que eu procurava transpor ao filme: conduta silenciosa, poucos equipamentos, uma equipe pequena. Elas foram o meu norte durante esse atribulado período de de definições para o início do trabalho.

Reencontrar o Real

O movimento introspectivo de criação deveria ceder lugar a um diálogo colaborativo. Para ganhar vida um filme precisa de apoio, deve passar por várias mãos, ainda que alguém assine a sua concepção ele é filho de muitos. A maneira como esses colaboradores se envolvem, como eles criam uma relação de afeto faz toda a diferença. O filme respira através da atmosfera que essas pessoas lhe oferecem. Até a sua concretização ele é um processo, um misto entre o que se deseja e o que se faz e, por isso mesmo uma criatura frágil que exige cuidado. Ele está nas mãos daqueles que lutam para que ele sobreviva.

Se as pessoas envolvidas na realização do filme não conseguirem assimilar esse compromisso tudo estará perdido, tudo não passará de energia retida que não conseguiu encontrar ressonância com a realidade.

Para a definição da equipe de *O Sol Sangra* usei por base a intuição, a percepção da delicadeza, da possibilidade de abertura para o comprometimento. Intuitivamente eu sentia que as pessoas mais reticentes tinham mais a oferecer do que as carregadas por falas cheias de certezas.

Ocorreram equívocos, justamente por eu não ter acatado a minha intuição e por aceitar sugestão de pessoas mais experientes.

Por mais que eu soubesse ser capaz de operar uma filmadora e por intuir que dificilmente encontraria em pouco tempo alguém que assimilasse as necessidades do filme e entrasse no clima da história, eu cedi aos conselhos que diziam para eu não me sobrecarregar e que seria complicado acumular as funções de diretora e *camera*. Contratei um *camera-man* que havia trabalhado em um docudrama numa comunidade quilombola em Alcântara, cuja etapa final eu acompanhara.

A primeira viagem foi decisiva. Fomos para a cidade onde estavam as memórias da infância vividas na casa do alto. Eu, meu irmão, que era o diretor executivo, um amigo músico, que fazia a captação de som, o *camera-man* e um fotógrafo encarregado de fazer o making off para os relatórios de filmagens exigidos pelo Doctv.

Não sei por qual motivo, mas o *camera* se apegava à filmadora como se fosse uma propriedade exclusiva e resistia à minha aproximação do equipamento. Ele parecia não compreender o que eu falava sobre contraluz, lentidão nas tomadas, sobre o tipo de ângulo em determinada cena. No primeiro instante de trabalho eu já constatava a sua inadequação ao projeto.

Acredito que além da falta de afinidade de linguagem havia nas suas atitudes uma recusa machista em aceitar ser dirigido por uma mulher. Eu já o tinha visto trabalhar com outro diretor e percebia a sua relutância em aceitar a minha direção.

Ele disfarçava essa não aceitação num mutismo e não demonstrava interesse pela história, pelo clima do filme, nem ele nem o fotógrafo. Enquanto nos intervalos das filmagens nos ocupávamos em revisar cenas, conversar sobre as locações, eles exploravam os aspectos pitorescos da cidade, andavam de moto. Essa viagem estava programada para cinco dias e foi encurtada para dois. Voltamos correndo, o meu maior desejo era me livrar dessa escolha infeliz.

A hesitação, os erros podem ser grandes mestres. O confronto com o que não se quer impulsiona afirmativamente o que se deseja. Esses dois dias trabalhando com pessoas descompromissadas artisticamente valeram muito, representaram um aprendizado significativo.

Venci a barreira da falta de intimidade com a filmadora quando percebi que seria difícil na situação em que eu me encontrava achar um profissional sensível para aceitar as minhas opiniões, com o agravante deste ser um projeto extremamente pessoal, que tocava em lembranças dolorosas.

No primeiro dia de filmagem após o fracasso de todas as tomadas feitas pela manhã, o sol da tarde nos presenteava com uma luz magnifica, eu estava empolgada com as possibilidades. Procuramos uma casa que servisse de locação para uma das cenas com o fotógrafo Gabriel. De novo, eu presenciei os mesmos erros e uma falta de sintonia com o tipo de imagem que eu buscava. Num determinado momento eu não aguentei, peguei a câmera e disse que eu mesma tentaria fazer. Fiz uma panorâmica lenta, que durou uns três minutos, com a respiração pausada para não interferir no movimento da mão que direcionava a cabeça do tripé. A cena tem um clima emocional melancólico e ao mesmo tempo suave. Eu conseguira, a imagem transmitia exatamente o que eu desejava.

E por incrível que pareça o meu primeiro impulso foi mover a câmera da esquerda para a direita, como sentenciou Jean-Claude Carriére, ao falar sobre como "carregamos dentro de nós formas invisíveis, que determinam a maneira pela qual vemos e retratamos o mundo" [22].

Para mim essa cena foi decisiva, o momento em que o filme se mostrou. Três minutos que trouxeram as respostas para as minhas dúvidas, a senha que eu aguardava. As cores, as tomadas, a sonoridade, a postura da equipe, tudo veio nesse tempo esprimido.

Fazer essa cena me deu confiança para assumir que eu tinha condições para operar a câmera e que a equipe seria restrita a apenas três pessoas, eu, o meu irmão e o músico.

Os afetos também são mestres extraordinários. A escolha do meu irmão como diretor executivo do filme se justificava pelo fato de que eu não conhecia outra pessoa para depositar a confiança que essa tarefa exigia. Eu precisava de alguém que compreendesse o significado emocional do projeto e fosse um companheiro, um amigo que ajudasse a encontrar soluções para os problemas que surgissem.

E ele foi mais que isso, entendia as minhas demandas e nas locações se desdobrava para organizar as coisas de um jeito que eu ficasse livre para pen-

[22]CARRIÈRE, 2006, p. 38.

sar nas questões estéticas de luz, dos personagens. Possuía uma aura bondosa, uma simpatia honesta e resolvia com muita tranquilidade as negociações em torno das autorizações do uso de imagens e de direitos autorais. Essas qualidades foram fundamentais quando filmamos no trem. Antes de fazermos as tomadas dos passageiros eu observa os ambientes dos vagões e definia quem iríamos filmar. Ele então usava a sua simpatia e rapidamente conseguia as autorizações. Nos o chamávamos de o nosso “homem da sedução”.

O outro companheiro de jornada foi uma surpresa em diversos sentidos. Um músico que eu conhecia há muitos anos, porque era amigo dos meus irmãos. Apesar de nunca ter trabalhado com cinema ele se envolveu com o projeto não medindo esforços para que eu conseguisse fazer as cenas planejadas, improvisasse, enfim para que o filme saísse.

Foi incrível a atmosfera de compreensão e colaboração entre nós. Estávamos tão concentrados no trabalho, acreditando na força do que fazíamos que às vezes durante as filmagens o entendimento se dava apenas através da troca de olhares. E sabíamos imediatamente se algo corria bem ou não.

Esse entrosamento chegou ao ponto em que havia uma liberdade de interação onde as opiniões eram dadas de forma espontânea, enquadramentos eram sugeridos, sons, paisagens, as coisas eram partilhadas de maneira aberta sem a preocupação de que isso extrapolasse as nossas funções de trabalho, me fazendo lembrar os relatos de Tarkovski sobre a equipe na produção de *O Espelho*:

> A realização de filmes, como qualquer outra forma de criação artística, tem de obedecer, em primeiro lugar e acima de tudo, às exigências internas, e não às exigências exteriores de disciplina e produção, as quais, quando muito valorizadas, só destroem o ritmo de trabalho. É possível mover montanhas quando as pessoas que trabalham em conjunto para concretizar a concepção de um filme, cada qual com seus diferentes temperamentos e suas diferentes personalidades, histórias de vida e idades, permanecem unidas como se fossem uma família, e se deixam inflamar por uma só paixão.[23]

[23] TARKOVSKI, 1998, p. 164.

À noite revíamos na TV as cenas que havíamos captado durante o dia e discutíamos o que tinha ficado bom, as falhas. Também repassávamos o que faríamos no outro dia, sempre pensando em um plano B, caso chovesse ou ficasse nublado. Eu também gostava de mostrar algum trecho de filme que sugerisse alguma proximidade com o que estávamos buscando. Na minha bagagem sempre havia filmes de diretores como Sokúrov, Wong Kar-wai, Jia Zhang-ke, Tarkovski.

Nesse sentido, posso falar da influência do cinema oriental sobre a minha concepção de trabalho, em particular de diretores como Jia Zhang-ke, que propõe uma mescla entre ficção e documentário, ou melhor, que conseguem de certo modo ficcionalizar a realidade. Diretores que criam a partir de situações e personagens reais, que tem uma predileção por "apresentar a realidade como um ato de imaginação" [24].

Para mim havia um desconforto em classificar *O Sol Sangra* como um documentário na acepção do que usualmente se entende por documentário, particularmente a maneira como os documentários são apresentados pelos meios televisivos. Eu acreditava tratar-se de um filme que partia de personagens reais e situações próximas dos seus universos de vida.

Também me identificava com a postura de Zhang-ke em adotar um modelo de produção que fugisse das regras de criação industrial. Para ele, uma nova forma de cinema seguiria três regras básicas:

> 1) Equipes pequenas que me permitam uma maior flexibilidade de organização e improvisos;
>
> 2) Atores não-profissionais ou de formação não tradicional que me permitam uma maior proximidade com suas vidas e uma mistura mais fácil com personagens reais;
>
> 3) O uso de tecnologia digital para tornar a produção mais leve e deixar mais possibilidades de manipulação e acertos fotográficos para a pós-produção, fazendo com que o set se torne mais livre e, especialmente, dinâmico.[25]

[24] *Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhang-ke*, por Felipe Bragança. Entrevista realizada em Junho de 2007. Revista Cinética, ISSN 1983-0343

[25] *Sentimento do real, imaginação da história: seis perguntas para Jia Zhang-ke*, por Felipe Bragança. Entrevista realizada em Junho de 2007. Revista Cinética, ISSN 1983-0343

Ou seja, uma forma de produção onde houvesse liberdade para criar a partir de situações vividas pela equipe também nos sets de filmagem, além de todo o planejamento anterior e da pesquisa necessária para a concepção do filme.

No período de produção de *O Sol Sangra* o único trabalho de Zhang-ke que eu conhecia era *Still Life* que exercia sobre mim um fascínio hipnotizador. Achava impressionante a participação de não-atores, o uso dos espaços, as tomadas abertas, as panorâmicas, enfim, tudo me encantava, um cinema vivo e possível.

Um elemento fundamental para mim nesses filmes era a presença de imagens que sugeriam o uso de lentes teleobjetivas, as minhas preferidas em fotografia. Quando tive que optar entre dois modelos de câmera de vídeo, decidi pela câmera que vinha com uma lente mais próxima desse padrão.

Esse cinema produzido de forma mais independente prescinde da necessidade do controle do processo criativo nas suas mais diversas etapas, desde a escolha da história, dos atores, das locações, a escrita do roteiro, a edição a finalização.

A abertura para que o cinema seja uma escrita autoral fora do esquema de produção industrial dada pela revolução da popularização dos equipamentos digitais, acessíveis como nunca. A chegada ao sonho do controle das várias etapas do processo criativo.

E o que dizer dos trabalhos calcados no real onde o imprevisto é parte da sua força motriz, onde o inesperado pode nos presentear em belezas desavisadas.

No caso de *O Sol Sangra* havia uma espécie de roteiro aberto que direcionava as filmagens. Nesse roteiro estavam alinhavadas desde coisas específicas até descrições gerais de situações. Ele se adequa às observações de Sérgio Puccini sobre roteiro no documentário:

> Em muitos casos, o trabalho de roteirização, feito ainda na pré-produção do filme, vai se contentar em estabelecer uma estrutura básica que servirá como mapa de orientação para o documentarista durante as filmagens, com maleabilidade su-

> ficiente para que possa ser alterado no decorrer da produção, em razão de possíveis imprevistos. [26]

Além desse roteiro aberto foi feito um storyboard. Durante uma semana todas as tardes eu sentei com um amigo fotógrafo que desenhava e montamos juntos os quadros. Eu falava das cenas, ele desenhava, sugeria planos, luzes. Convesamos sobre os personagens, os ambientes, o aspecto psicológico de determinadas sequencias.

Fiquei feliz quando mostrei o storyboard para as crianças que participavam das filmagens em Pinheiro e vi o sorriso delas ao se reconhecerem nas cenas desenhadas.

O roteiro, o storyboard e anotações diárias me ajudavam a visualizar o filme como um todo. Eu sentia a presença do filme como um texto maior cujas palavras eram elucidadas no seu processo de realização. Procurava me cercar de objetos, fotografias, músicas, tudo o que me mantivesse imersa no filme. Fiz xérox do storyboard e fixei na parede do escritório. Na medida em que as filmagens avançavam eu marcava com um x os desenhos relacionados.

Costumava andar com um caderno na bolsa onde eu anotava qualquer coisa relacionada ao filme, endereços, telefones, ideias, conversas com amigos sobre o projeto. Esse caderno foi roubado do meu carro junto com um hd contendo toda a primeira versão montada do filme. A sorte é que eu tinha outro hd com uma cópia de segurança em casa.

Logo após o retorno da primeira viagem onde houve a definição da equipe, eu me dediquei a estudar a câmera em todos os seus pormenores. Baixei o manual dela na Internet, imprimi, encadernei e andava com ele nas locações. Passei muitas horas fazendo buscas em sites na área de produção audiovisual, grupos de discussão.

Procurei orientação de pessoas que já tinham trabalhado com essa mesma câmera, conversas que duravam no máximo meia hora, afinal era um equipamento leve e fácil de manusear. O pulo do gato que poucos sabiam dar não eram as questões técnicas, mas as estéticas: saber medir a hipersensibilidade da câme-

[26] PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas, SP: Papirus, 2009, p. 24.

ra para ambientes com muita luz, a facilidade dela produzir imagens estouradas e compensar essa qualidade através de luzes mais brandas.

Eu me sentia à vontade com essa hipersensibilidade das câmeras digitais porque gostava de fotografar em baixas luzes, quase na penumbra. Aprendi a me surpreender com a capacidade dessa câmera captar cores, destacar objetos em cena e de um certo modo redimensionar o real, dependendo de como você aproveitasse a luz ela dava a sensação de se estar gravando com película.

O nosso ritmo de trabalho nos sets era ditado em decorrência das luzes, ou dos horários de luz. Pela manhã se filmávamos em ambientes externos nunca passávamos das nove porque a imagem ficava estourada. Gravávamos até esse horário e depois fazíamos outra coisa relacionada ao filme. À tarde trabalhávamos depois das três, isso com teimosia porque as melhores luzes começavam a surgir entre quatro e meia, cinco horas.

Estou relatando a experiência de se filmar com esse tipo de equipamento num lugar como o Maranhão, próximo da linha do Equador, onde há um excesso de claridade absurda.

Uma das coisas mais agradáveis para mim quando viajo para lugares frios ou que tenham outro padrão de luminosidade é me deparar com a suavidade da luz do meio dia, isso sempre me deixa feliz, poder sentir essa luz sem doer os olhos.

Em ambientes internos trabalhávamos por mais tempo, a manhã ou a tarde inteira, mas procurando interpretar como a variação de luz incidia na locação.

Manusear a câmera me ajudou a ser mais flexível, a ser mais aberta em relação à luz, a não esperar apenas por aquelas luzes maravilhosas de fim de tarde, as luzes douradas que espalham magia sobre as coisas. Comecei a perceber as sutilezas de luzes mais opacas, a tentar imaginar como uma determinada cor poderia entrar como elemento do enredo da história.

Saber lidar com o tempo nublado, a beleza contida no peso das nuvens escurecidas no céu, a se manter preparada para quando o sol surgisse em meio a uma tarde de chuva, a ter paciência, a manter a calma e acreditar foi um aprendizado espiritual.

Na etapa de filmagens de *O Sol Sangra* ocorreu no Maranhão um inverno rigoroso como não via há trinta anos. Várias cidades entraram em estado de

calamidade pública, com bairros alagados e a população desabrigada. A fase mais crítica dessas chuvas coincidiu com o nosso cronograma de filmagem.

Lembro da nossa alegria em Pinheiro quando ficamos praticamente o dia inteiro plantados em uma casa com tudo preparado, câmera, boom, as pequenas atrizes que interpretariam a minha mãe e as suas irmãs, esperando uma luz boa. Até que entre as nuvens de chuva saiu uma luz linda e por alguns minutos a chuva passou. Só deu tempo de correrm os com os equipamentos, as atrizes se posicionarem e fazermos a cena, para o sol ir embora e a chuva voltar a cair. Mas a espera valeu, essa é uma das cenas mais bonitas do filme.

Esse excesso de água acabou sendo favorável ao trabalho por me fazer repensar as cenas que haviam sido planejadas e forçar uma adaptação à realidade. Felizmente eu consegui percebi a beleza que essa mudança poderia trazer ao filme, então cenas que tinham sido previstas para lugares secos foram ocupadas por campos inundados, beira de riachos.

As exigências do equipamento por baixas luzes e a presença desses locais cheios de água me ensinaram o significado de estar aberta ao que a realidade tem a oferecer, as belezas que surgem do imprevisto.

Delicadezas

Os sentimentos bordam delicadezas, um traçado estendido pelo embalar de carinhos femininos que acolhem a vida como berço de mãe, aberto a quem se dispor a querer.

Após três anos das filmagens retornei a Alto Alegre do Pindaré e revi Dora e Chagas, personagens do filme.

Dora me recebeu como uma antiga amiga, me abraçando e perguntando sobre o trabalho. Depois me levou ao quintal para me apresentar à sua criação de preás, a fêmea procriara há poucos dias e os filhotes ensaiavam desbravar os limites do cercado de pindoba.

Ela lembrou o nosso primeiro encontro na estação de trem. Eu, com cabelos curtos, segurando a máquina fotográfica. Ela, magra, tal qual a beleza fugidia das esculturas de Giacometti, com um litro de azeite de coco nas mãos que trouxera para vender. Mencionou trechos de nossas conversas, da maneira que cheguei à porta da sua casa num domingo, das reproduções fotográficas que fiz das suas

fotos de casamento. Para ela, eu era um personagem do filme da sua vida.

Conheci Chagas no mesmo local e momento que encontrei Dora, na estação de trem. Dela, a tristeza nos olhos, uma voz fina e longínqua, a solidão diurna de enfrentar o trem com uma bandeja de comida na cabeça para realizar os sonhos de ter uma casa, eletrodomésticos, algum objeto de valor. A determinação em economizar cada centavo, reciclar pratos descartáveis, garfos de plástico, garrafas de refrigerante, aproveitar sobras de comida e transformar o pouco em muito.

Quando mostrei o vestido de noiva a Dora e disse que era para filmarmos a história do seu casamento, perguntei se ela estranhava sair com esse vestido por ai, ela respondeu que quando jovem desempenhava o papel de noiva numa quadrilha de São João e isso devia ser igual.

Não pensei em uma atriz jovem para o papel de Dora, a ideia era ela relembrar no corpo o passado e de alguma forma essa sensação ser transposta ao filme. Dora entendeu isso de forma espirituosa, confessando que depois de cada cena com o vestido era como se voltasse à juventude.

Um tempo depois das filmagens com Dora li que na China havia uma tradição de sepultar mulheres com seus vestidos de noiva, como uma crença na fecundidade da vida além da morte.[27]

Para mim, a imagem de Dora vestida de noiva significa a esperança na continuidade dos desejos, mesmo assumindo o envelhecimento, a morte.

A atmosfera com Chagas era outra. Filmamos na cozinha da sua casa a preparação do que ela costumava vender na estrada de ferro. Ela fez o seu papel concentrada, atenta aos movimentos da câmera, aos improvisos, à nossa impaciência com os barulhos da rua.

A minha conduta em relação a elas durante as filmagens foi a de deixá-las o mais à vontade possível. Para isso, eu evitava dar explicações ou falar muito, procurava não interferir no modo que olhavam, andavam, seguravam os objetos. Eu esperava para que a cena se desenvolvesse.

Essa conduta me deixava livre da exigência de ter todo o controle da

[27] SABATO, Ernesto. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 41.

situação. Agindo assim havia espaço para errar, sorrir, mudar de posição, interromper uma cena, desistir de uma locação e tentar outra, estar leve.

Por outro lado, permitia que elas se sentissem à vontade na presença da câmera e da equipe, porque diminuía o peso de se estar realizando uma produção sem erros, “profissional”. Dora e Chagas se acostumaram às mudanças de espaço, à procura de locações, às interrupções em decorrência das interferências sonoras.

Nesse retorno que fiz a Alto Alegre do Pindaré, Chagas havia conseguido construir mais uma casa com o dinheiro da venda de comidas e se preparava para ser avô de gêmeos. Propus fazermos uma imagem dela perto dos trilhos do trem, ela veio com a mesma roupa que usara no filme, uma blusa vermelha e uma saia jeans. Disse que havia guardado a roupa para quando voltássemos a filmar.

Em Pinheiro gravamos as cenas relacionadas às memórias do meu pai e da minha mãe, cenas difíceis pelo excesso de chuvas e pelas dificulda-

des em encontrar locações. As cenas envolvendo os dois me pareciam as mais cheias de detalhes porque exigiam objetos e lugares específicos, um cenário diferente, sertanejo.

Eu me sentia desconcertada diante de tantas chuvas e tínhamos uma demanda de produção a ser feita: figurinos, não-atores, locações, objetos. A minha mãe facilmente organizou tudo, ela tinha vários conhecidos, pessoas simples que moravam em povoados próximos da cidade, ela apontou quem poderia fazer esse ou aquele papel, resolveu as locações, foi conosco em brechós onde compramos os figurinos. As suas indicações foram perfeitas, Rose, a adolescente que ela escolhera para o seu personagem transmite a inocência, vitalidade e pureza que eu imagino que a minha mãe tivesse nessa idade.

Filmamos as imagens relativas às suas lembranças na casa de uma dessas amigas, num povoado chamado Montes Claros. Levamos quatro dias para fazermos uns cinco minutos de filme, por causa das chuvas.

Todos os dias ela nos visitava nas locações, preocupada, feliz, acompanhando de perto a evolução dos trabalhos e tirando o atraso das conversas com as amigas.

As cenas com o meu pai possuíam uma dinâmica parecida, só que com o agravante das imagens dele serem quase todas externas.

Com ele, andamos em vários povoados buscando lugares que se assemelhassem a uma casa no sertão, com elementos que fossem familiares, porteiras, cancelas, e também atrás de um menino que o interpretasse quando criança.

Depois de três dias de procura ele já começava a demonstrar sinais de impaciência e toda casa que via mais afastada dizia que era igual à da sua infância, e com os meninos a mesma coisa, cada um mais diferente que o outro e ele dizendo que eram iguais a ele.

Fomos atrás de contatos seus e nos deparamos com algumas crianças que não estavam muito empolgadas, teve um menino que disse que só aceitava fazer o filme se trouxéssemos para ele um carrinho a controle remoto, outro se escondeu atrás da saia da mãe e não saiu até irmos embora. A minha mãe nos

salvou, lembrou do neto de outra amiga, Marcos Vinicius, que por coincidência na mesma idade do meu pai vivenciara a dor da separação paterna.

Nas tréguas da chuva filmamos o meu pai numa paisagem diversa da que eu tinha imaginado e talvez até mais misteriosa, com ele num cavalo branco nos campos verdes e alagados da baixada maranhense.

A participação da família no filme não ficou restrita ao meu pai e à minha mãe. Em Capinzal do Norte as minhas tias maternas, Maria e Benedita participaram da produção. A tia Maria nos ajudava na pesquisa das locações, intermediando as negociações para o uso dos espaços. A tia Benedita nos cedeu a sua casa para fazermos as cenas relacionadas às memórias do meu avô materno, que foi interpretado por um dos meus tios por parte de pai, tio Chico.

O filme reafirmava laços, reintegrava memórias e alimentava afetos. Telefonemas eram dados, notícias transmitidas. Quase todos os dias parentes do meu pai ou da minha mãe nos visitavam, ou mesmo amigos antigos dos dois nos procuravam para transmitir um abraço, uma saudade.

Silêncios

Silêncio do esquecimento, silêncio da memória. Movimentos do tempo dentro da alma.

No filme, o silêncio percorre a paisagem e nos faz entrar nos espaços seguindo a dinâmica dos personagens. Somos parceiros de uma viagem, de um gesto.

Essa opção radical pelo silêncio foi incorporada nas filmagens de tal maneira que não fizemos uma única tomada dos personagens relatando algo, nem por curiosidade em saber como ficariam as suas vozes integradas às cenas.

Repensando as nossas ações era como se houvesse um entendimento comum acerco do som. Nem a equipe, nem os atores não-profissionais questionaram o fato de não realizarmos entrevistas, de não gravarmos falas.

Acredito que essa escolha concentrou a carga emocional da memória no corpo e não na fala como usualmente ocorre nos documentários pautados em entrevistas.

Por outro lado, esse deslocamento nos faz entrar na paisagem e acompanhar os personagens com mais proximidade, uma intimidade alicerçada pelo desafio da busca de sabermos quem são essas pessoas? Onde vivem? O que fazem?

O fato de no filme as respostas para essas perguntas não estarem explicitas nos aproxima dos personagens, nos faz trazê-los para as experiências que nos são caras ou que possuem alguma ressonância com o que estamos vendo.

O que temos nas imagens não é apenas alguém vivendo a sua história particular, mas alguém que nos convida a entrar naquele momento, a ouvir um som a ser decifrado, uma melodia que nos induz a imaginar as falas implícitas nos gestos.

A ausência de um discurso verbal possibilitou uma passagem emocional forte entre as memórias do passado e o que se desenrolava diante da câmera. Ainda mais porque eu não dirigia os gestos, não direcionava o que eles deveriam fazer por completo, eu desencadeava as situações, todas as reações, o modo de andar, olhar, decorria da sua maneira natural de agir. Acho que se houvessem falas nas cenas o peso dessa carga emocional nos gestos seria menor.

A captação de som nas filmagens se concentrava nos sons ambientes e nos sons produzidos pelas ações dos personagens Devo dizer das dificuldades desse trabalho, pois como afirma Jean Claude Carriére “o cinema ama o silêncio”[28], ambiguamente o mundo é feito de ruídos, barulhos.

A batalha para que a captação de som fosse limpa e privilegiasse os sons relacionados ao universo dos personagens foi uma das mais difíceis. Diversas vezes paramos as tomadas em decorrência das interferências sonoras, uma hora era um carro de som passando distante, outra um aparelho de tv, um rádio ligado, ruídos do trânsito.

Ao fazer a captação do som direto, acoplado às imagens descobre-se a duras penas que o ambiente acústico ideal é algo a ser conquistado. Acredito que esse seja um dos aspectos mais delicados nesse tipo de produção porque é muito difícil evitar a profusão sonora dos lugares.

A busca pelo silêncio foi além das filmagens e permaneceu durante a montagem.

[28] CARRIÈRE, 2006, p. 34.

Havia a ideia de integrar ao filme uma trilha sonora que ampliasse os sentimentos que perpassavam a ação dos personagens.

O músico responsável pela captação de som produziu uma trilha especial, com belas melodias que conseguiam dialogar, entrar no clima das histórias. Saber lidar com esse material, onde incorporá-lo, o receio de transformar o filme em um clip musical. Eu estava consciente da necessidade de preservar o silêncio, a música seria um elemento que deveria ampliar o que os personagens sugeriam, e não ilustrar, se sobrepor às imagens.

Em relação à música no cinema concordo com o ponto de vista de Tarkovski:

> "Para mim, a música no cinema é aceitável quando usada como um refrão. Quando nos deparamos com um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos) à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando-o próximo e direto, ao mesmo tempo que o renova. Voltamos, por assim dizer, às suas fontes. Usada dessa forma, a música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma idéia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria uma impressão nova e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa."[29]

Revendo o filme eu acredito que retiraria da versão atual alguns trechos da trilha que eu sinto pesarem sobre as imagens.

Um som muito forte é a música que abre o filme, uma alvorada da Festa do Divino Espírito Santo, executada por Luzia Assunção, caixeira do divino.

Para mim o toque do divino se relacionava com a ideia do filme buscar uma memória que não faz parte do presente, mas que ainda está dentro de nós. Eu associava o toque da caixa ao ritmo do trem, ambas sonoridades pertencentes ao passado. Sobre o trem escrevi:

---

[29] TARKOVSKI, 1998, p. 190.

> “O trem começou a se mover calmamente, com um ruído familiar, vindo daquele momento e de escutas anteriores. Esperei por uma velocidade que não veio, por um movimento intrépido que fizesse a paisagem se dissolver perante os meus olhos como havia lido nos livros. O trem não soluçou um apito, não desprendeu fumaça ne se desfez em velocidade. Seguiu lânguido, compenetrado, paciente.”[30]

Eu conhecia outras alvoradas, mas não tinha ouvido a que foi interpretada para nós por D. Luzia, cuja letra fala sobre o sol sangrar.

Gravamos essa alvorada logo após o término das filmagens. Eu estava me preparando para começar a montagem, revendo as fitas, organizando um mapa para facilitar a checagem do material.

Encontramos D. Luzia num sitio nos arredores de São Luís, em uma tarde de chuva com sol. Estávamos cansados, com as emoções das filmagens ainda muito vivas. Ao nos depararmos com aquela voz rouca cantando uma música que falava sobre a dor da procura, do desencontro, um sol indefinido, parecia que ela falava sobre nós, a nossa busca pelo sol esses dias todos. Vi o meu irmão visivelmente emocionado, ele olhou para mim e disse, “O sol, o título, o título do filme”.

Saímos desse encontro com a imagem poética de um sol refletindo a dor da saudade. Havíamos encontrado o título, um presente da procura e das circunstâncias.

Acho que a opção pelo silêncio incomoda um perfil de espectador que busca nos filmes ação visual e estridência sonora.

A primeira exibição pública de *O Sol Sangra* foi desastrosa, e só aceitei faze-la para honrar os compromissos assumidos com o cronograma de exibição do Doctv. Ela foi realizada em um auditório pequeno com uma acústica péssima, o projetor não estava ajustado corretamente e a imagem saiu “lavada”, opaca. Também incidia o barulho de um ar condicionado velho que concorria com o som do filme.

No final da projeção ouvi uma mulher comentar que deveriam avisar para a diretora desse filme que a época do cinema mudo havia passado. Ao menos ela reconhecia a presença do silêncio.

---

[30] BARROS, 2004, p. 50

Montagem

A montagem foi a etapa mais problemática de todo o filme, a que consumiu mais energia, a mais sufocante. E a base dos problemas estava no fato de eu não ter encontrado um interlocutor adequado, alguém que percebesse “a unidade essencial contida no material”.[31]

Montei o filme em Fortaleza com um jovem montador indicado por um dos participantes do Doctv no Ceará, um rapaz talentoso, mas difícil de lidar porque era adepto da ideia de que um filme se faz na montagem, o que passava longe da minha concepção.

Antes de iniciármos o trabalho na ilha de edição passei duas semanas revendo as fitas, tomando notas e elaborando um roteiro de montagem. Eu acreditava que a essência do filme estava no que havíamos filmado e era preciso rever esse material com muita atenção, para então se pensar em uma possível sequencia para as imagens. Entendia a montagem como parte de um processo anterior não como um fator determinante da estrutura do filme.

[31] TARKOVSKI, 1998, p. 136.

Fiz um roteiro a partir da análise do material captado, tanto das imagens quanto do som, marcando a localização das cenas nas fitas. É lógico que esse planejamento não era definitivo e que no decorrer do processo da edição poderia haver alterações, mas o fato de já existir esse planejamento fez com que o meu jovem montador não se sentisse fundamental, para ele o trabalho que estava fazendo era meramente técnico e chegou a sugerir que eu não colocasse o seu nome nos créditos.

Foi uma relação tensa, por diversas vezes tentei melhorar as coisas, mas tivemos vários pequenos atritos porque ele sempre parava a montagem para colocar questões, tentar desenvolver pontos de vista, fazer o que achava necessário para compreender a lógica do filme.

Ele cobrava o fato de não ter tido tempo suficiente para assimilar, compreender o material e eu procurava lhe mostrar que existiam questões anteriores, um nível de envolvimento emocional que ia além da interpretação das imagens.

Foi um extenuante, trabalhamos uma média de 12 a 15h por dia e em duas semanas a primeira versão do filme estava pronta.

Retornei para São Luís exausta, mal sabendo que o percurso pelas ilhas de edição estava apenas começando. Enviei essa primeira versão para o Doctv apostando que estava tudo finalizado, mas esse material teve que ser refeito diversas vezes por problemas nos créditos. Tentei fazer esses ajustes finais em São Luís, o que não funcionou porque não encontrei editores que soubessem trabalhar com o programa em que tinha sido editada a primeira versão. Depois fui ao Rio de Janeiro e por último a São Paulo, onde finalmente encontrei uma produtora com um montador que facilmente resolveu esses ajustes finais.

Essa finalização custou o dobro do tempo empenhado na edição, fora o desgaste emocional porque não se tratava mais de um processo de criação, mas de atender a demandas decorrentes das exigências técnicas para a transmissão do filme na TV.

O sol pensa que me engana
Mas eu trago ele a meu jeito

Ele sai eu me levanto
Ele se põe eu me deito

O sol posto vai doente
Se não sangra ele morre

O sol posto é como sangue
Que por toda veia corre

O sol posto vai doente
Vai sangrado no nariz

Vai com a língua atrapalhada
Não se entende o que ele diz

O sol posto vai doente
Lua nova vai sangrada
As estrelas do céu correm
Por se ver desamparadas

Não choreis estrela não chora
Que ainda hoje eu estou contigo

Só choreis quando me veres
Nas ondas do mar perdida

(Alvorada, Festa do Divino Espírito Santo,
domínio público)

Movimentos da Memória

O processo de criação do filme moldou-se numa certa contradição, entre o ir à memória para então desapegar-se dela, compartilhando-a, reinventando-a.

A luz, imprescindível para a fotografia, para as filmagens, também o é para a memória.

O sol sangra, extravasa, cega. Ofuscados por sua luz deixamo-nos conduzir a lugares que na linha tênue entre passado e presente tanto são reais quanto imaginários.

O torpor do calor cego nos permite outras formas de imaginar o real. Passado revisitado, presente reinventado. É nesta direção as primeiras cenas de *O Sol Sangra* nos conduz,traduzindo memórias transbordantes em sons e imagens.

Uma tradução que não tenta fixar verdades sobre o que se verbalizou em histórias, mas se aproximar das memórias de personagens que circulam pela Estrada de Ferro Carajás, que liga os estados do Maranhão e Pará.

A linha férrea, rígida, imutável, ganha fluidez pela força das subjetividades que nela transitam. A memória altera motivações de partida e definições de destinos.

O trem no filme funciona como uma metáfora da vida e do tempo. Por ele seguem viajantes que olham para a janela do mundo e sonham com coisas próximas, com coisas distantes, com o que já passou e com o que está adiante.

O Sol Sangra se compõe de narrativas sustentadas por paisagens imaginárias e memórias incrustadas nas experiências de vida, sendo um exercício de entrada na janela das ficções que formam a realidade.

Na geografia da memória o trem estabelece uma fronteira, é um lugar de passagem para outros lugares. No longo trajeto que atravessa o Maranhão e o Pará, em 892 km, o trem transporta pessoas, histórias, costumes, gestos. Traços que indicam um modo de vida, sussurros que denunciam falas que se expõem e falas aparentemente invisíveis.

Os personagens do filme são “tipos” encontrados nos lugares que serviram como locação, suas narrativas também. Permeadas por lembranças de um tempo bom encerrado pela dor de uma morte, da falta de um amor, de chuva, da fome, em suas bagagens vemos a tensão e a beleza aflorada naquilo que não se quer lembrar.

Como traduzir isso em imagens? Fiz a escolha por deixar que olhares, respiração, formas de posicionar a mão, de recostar-se, de andar nos dessem a atmosfera das histórias, nos tornasse parte do instante.

O jeito com que cada personagem se posiciona para a câmera nos conecta aos momentos em que estes se apresentam, se abrem. E também aos momentos em que se fecham, pois o lembrado precisa ser cortado, encerrado, refeito.

A ternura do olhar saltado de um rosto enrugado, moldado pelo tempo e pelo sol, nos leva para lembranças alegres em meio a pálidas paisagens. A agitação dos pés e mãos infantis desassossegam nossa conformada alma adulta. As cores e sons dos afazeres domésticos aguçam nossa busca por nosso lugar, nossa casa. A “fala” da natureza, dos ventos, do sol, do crepúsculo, dos grilos nos alertam para o fato de que há mais o que olhar, há mais o que ouvir.

A memória é um movimento silencioso do vivido e do imaginado. Pela

memória somos eternos viajantes. Vamos e voltamos, partimos e chegamos. Nem sempre dos mesmos pontos, dos mesmos lugares, dos mesmos sentimentos.

O trem indo e vindo parece poder ser encontrado em horas e locais determinados, sempre iguais. Assim seria se não carregasse histórias, pessoas e sonhos diferentes. Assim seria se o sol não sangrasse todos os dias.

O Sol Sangra

Ficha Técnica

Argumento, Direção e Fotografia
Val Barros

Som Direto
Moisés Ferreira

Produção Executiva e Direção de Produção
José Barros Filho

Direção de Arte
Edgar Rocha

Montagem
Val Barros
Moisés Ferreira
Fred Benevides

Trilha Sonora
Moisés Ferreira e Guilherme Raposo

Elenco
Maria de Deus Barros
Rosilândia Rodrigues Sodré
Bruna de Jesus França
Raquel Campos
Maria Francisca Sousa da Conceição
Francisca Pereira Saraiva
Lucília da Silva Gomes
Gabriel Gomes da Silva
José de Barros Neto
Marcos Vinicius Campos
Francisco de Assis Firmino de Sousa
Maria de Lourdes Duarte Costa
Moisés Ferreira
Val Barros

Still e making of
José Barros Filho
Nael Reis

Story Board
Edgar Rocha

Bibliografia

AMOROSO, M.B. *Pier Paolo Pasolini***.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDERSON, Sherowood. *Winesburg, Ohio*. São Paulo: Editora Ahab, 2011.

ANG, Tom*. Vídeo digital: uma introdução*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

ALLENDE, Isabel. *Contos de Eva Luna*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ASSOLINE, Pierre. *Henri Cartier-Bresson: o olhar do século*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

BAVCAR, Evgen. Memória do Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARROS, Manoel de. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010

BARROS, Valdenira. *Instantâneos do Tempo: Fotografia e Memória na Viagem de Trem*. Campinas, SP: 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*, in Obras Escolhidas, vol. I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____*O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, in

Obras Escolhidas, vol. I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____*A imagem de Proust*, in Obras Escolhidas, vol. I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERNARD, Sheila Curran. *Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*. Em catálogo Forumdoc.bh.2001, 5° Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001.

DA-RIM, Silvio. *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DURAS, Marguerite. *O amante.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor; A doença da morte.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DURAS, Marguerite. *Um dique contra el pacífico.* Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2008.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água - pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FELLINI, Federico*. Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FELLINI, Federico*. A arte da visão: conversa com Goffredo Fofi e Gianni Volpi*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FILHO, José Moura Gonçalves. *Olhar e memória*, in O Olhar (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. São Paulo: Global, 2004.

KANDINSKI, Wassily. *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKI, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras: uma vida por escrito*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

LE CLÉZIO, J. M. G. *O africano*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINS, Consuelo. *Filmar o real: sore o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LYNCH, David. *Em águas profundas*: *criatividade e meditação.* Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MACHADO, Álvaro (org.). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

OSTROWER, Fayga. *A construção do olhar*, in O Olhar (org. Adauto Novaes), São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PASSOS, Antônio Fernando da Conceição. *Trem de Imagens*. Campinas, SP: 1997.

PAMUK, Orhan. *A maleta do meu pai.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAMUK, Orhan. *Outras cores: ensaios e um conto.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PESSOA, Fernando. *Poesias.* Porto Alegre: L&PM, 1996.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

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

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

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção.* Rio de Janeiro: Faperj, DP&A Editora, 2002.

ROGERS, Carl. *Tornar-se pessoa*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SABATO, Ernesto. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Sobre fazer documentários / Vários autores. – São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SYLVESTER, David. *Um olhar sobre Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2° ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THEROUX, Paul. *O grande bazar ferroviário: de trem pela Ásia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

THORET, Jean-Baptiste. *Cinéma contemporain mode d'emploi*. Paris: Flamarion, 2011.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ULLMANN, Liv. *Mutações*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

VÉRAY, Laurent. *Les images d'archives face à l'histoire de la conservation à la creation*. Paris: SCÉREN-CNDP, 2011.

VERÍSSIMO, Érico. *México: história duma viagem*. Porto Alegre: Editora Globo, 1957.

WAJDA, Andrzej. *Um cinema chamado desejo*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

WOLFE, Thomas. *O trem e a cidade*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

Filmografia

Alain Corneau

Todas as Manhãs do Mundo. França, 1991.

Alain Resnais

Hiroshima, Mon Amour. França/Japão, 1959

Alexander Sokurov

Mãe e Filho. Rússia, 1997.

Andrei Tarkovski

Nostalgia. França, Itália/Rússia, 1983.

Andrei Rublev. França, Itália/Rússia, 1983.

O Sacrifício. França, Itália/Rússia, 1983.

Stalker. França, Itália/Rússia, 1983.

O Espelho. França, Itália/Rússia.

Dossiê Tarkovski. Vol. I. Rússia.

Dossiê Tarkovski. Vol. II. Rússia.

Dossiê Tarkovski. Vol. III. Rússia.

Dossiê Tarkovski. Vol. IV. Rússia.

Anthony Minghella

O Paciente Inglês. Estados Unidos, 1996.

Abbas Kiarostami

Close-up. Irã, 1990.

Chris Marker

Sem Sol. França, 1983.

Fernando Perez

*Suíte Havan*a. Cuba, 2004.

Federico Felini

A Estrada da Vida. Itália, 1954.

Noites de Cabíria. Itália, 1957.

8 1/2. Itália, 1963.

Amacord. Itália, 1974.

João Jardim

Janela da Alma. Brasil, 2001

Jia Zhang Ke

Still Life. China, 2006.

Jorge Bodanzki

Iracema – Uma Tranza Amazônica. Brasil/ Alemanha/ França, 1976.

***Ki*-duk Kim**

Primavera, Verão, Outono, Inverno e... Primavera. Coréia do Sul/ Alemanha, 2003.

Luc Jacquet

A Marcha dos Pingüins. França, 2005.

Mohsen Makhmalbalf

O Silêncio. Irã, 1998.

Gabbeh. Irã, 1996.

Percy Adlon

Bagdad Café. Alemanha/Estados Unidos, 1987.

Stephen Daldry

As Horas. Estados Unidos, 2002.

Takeshi Kitano

Dolls. Japão, 2002.

Tony Bui

Três Estações. Vietnã, 1999.

Tran Anh Hung

O Cheiro do Papaia Verde. Vietnã/França, 1993.

As Luzes de um Verão. Vietnã/França, 1999.

Tsai Ming-Liang

O Rio. Taiwan, 1997.

Wang-Kar Wai

Amor á flor da pele. China, 2000.

Felizes Juntos. Hong Kong/Argentina, 1997.

Dias Selvagens. Hong Kong, 1991.

Cinzas do Passado Redux. China/Hong Kong/Taiwan, 1994.

2046 - Os segredos do amor. Hong Kong, 2004.

Wim Wenders

Paris, Texas. Alemanha/França/Inglaterra, 1994.

Asas do Desejo. Alemanha/França, 1997.

Estrela Solitária. Alemanha/Estados Unidos, 2005.

Lista de Ilustrações

(p. 3) Parauapebas, Pará.

(p. 8) Maria de Deus Barros, minha mãe, com os dois filhos mais velhos. Gabriel Gomes da Silva.

(p. 9) José de Barros Neto, meu pai, no período em que foi tropeiro. Gabriel Gomes da Silva.

(p. 11) A nossa última fotografia na casa do alto,
Gabriel Gomes da Silva.

(p. 12) Sem título, série Viagem de Trem.

(p. 14) Parauapebas, Pará.

(p. 17) Sem título, série Viagem de Trem.

(p. 18) Sem título, série Viagem de Trem.

(p. 24) *O Sol Sangra*. José de Barros Neto em cena nos campos de Pinheiro, Dora vestida de noiva, Rose, que interpretou a minha mãe quando jovem.

(p. 26) Sem título, série Fotografia da Leveza.

(p. 29) Sem título, série Fotografia da Leveza.

(p. 31) Sem título, série Fotografia da Leveza.

(p. 32) Sem título, série Carvoarias.

(p. 34) Sem título, série Viagem de Trem.

(p. 41) Sem título, série A Escrita do Poeta.

(p. 42) Sem título, série A Escrita do Poeta.

(p. 43) *O Sol Sangra.* Arquivo fotográfico com imagem do meu tio materno, José Alves de Paula, o irmão mais velho de minha mãe.

(p. 48) *O Sol Sangra*. Paisagem em Alto Alegre do Pindaré.

(p. 49) *O Sol Sangra*. Marcos Vinicius, que interpretou o meu pai jovem

(p. 50) *O Sol Sangra.* Rose, Marcos Vinicius em cena.

(p. 52) *O Sol Sangra.* Gabriel Gomes da Silva.

(p. 55) *O Sol Sangra.* Storyboard. Edgar Rocha.

(p. 56) *O Sol Sangra*. Passageiros no trem da Estrada de Ferro Carajás (EFC).

(p. 58) *O Sol Sangra*. José de Barros Neto.

(p. 61) *O Sol Sangra*. Dora.

(p. 63) *O Sol Sangra*. Chagas.

(p. 64) *O Sol Sangra*. Maria de Deus Barros, Rose.

(p. 72) *O Sol Sangra*. Arquivo Fotográfico com imagens da minha tia materna e da minha mãe.

(p. 75) *O Sol Sangra*. Passageiros no trem da Estrada de Ferro Carajás.

(Exceto as fotografias de Gabriel Gomes da Silva, todas as imagens são de minha autoria)