O Nordeste mostrado com engenho e arte

Entrevista com Pedro Jorge de Castro

Pedro Jorge de Castro — Sou cearense, nasci em Aurora, no Cariri, em 1944. Morei no Ceará, no Cariri mesmo e depois em Fortaleza. Sempre tive a felicidade de poder ter ao meu redor pessoas que trabalhavam baseadas no processo artesanal. Pelo que pude saber, pelo lado do meu avô, de seis gerações para trás, sou descendente de carpinteiros e marceneiros. E vivi sempre no meio das pequenas carpintarias, onde a mão, a forma, a imagem, o domínio do espaço, sempre foram habilidades, dons muito cultivados. Pelo lado da minha mãe, de duas ou três gerações, também eram pessoas que trabalhavam em pequenas ourivesarias, eram pessoas que faziam o ouro do Juazeiro, e também com algum trabalho artesanal no lado da renda, da palha e do barro.

Evidentemente, isso tudo me enveredou para alguns temas que são caros na minha filmografia, como, por exemplo, *Chico da Silva*, que é o meu primeiro filme feito no Brasil. O Chico da Silva é um pintor primitivo do Ceará que eu admirava muito. Fiz um filme com ele que ganhou a primeira mostra do filme documentário, em 1977. Depois fiz *Brinquedo Popular do Nordeste* (1977), que é um filme que também me deu muita satisfação porque, primeiro, foi feito a partir da sugestão de um grande amigo e uma pessoa em quem me espelhei muito na conduta, que se chama Aloísio Magalhães. *Brinquedo Popular do Nordeste* também foi premiado e é um filme que percorreu o Brasil cumprindo sua missão que é interessar as pessoas pelo assunto brinquedo popular, como um tema digno e merecedor de estudos nos campos da antropologia e da sociologia.

Comecei antes meus estudos de Arquitetura aqui no Brasil, inicialmente, e depois na Europa. Lá eu pude caminhar um pouco com meu curso de Arquitetura e depois passei para o curso de Cinema. Fiz meu curso de Cinema na Itália, sempre preocupado com a direção. Estudei quando houve a fusão dos cursos do Centro Sperimentale de Cinema com a Universidade. Estudei cinema de 1965 a 1969. Me formei como diretor de cinema.

Mas mesmo na minha formação de diretor, algumas atividades me eram muito caras, eu tinha muitas relações com as pessoas que se especializavam em montagem e em fotografia. Como montador nunca fiz nenhum trabalho, a não ser de organizar, pré-montar os meus filmes. O que me acrescentou essa preocupação com a montagem foi entender a decupagem. Eu, sem pretensões, acredito que meus filmes são bem decupados, são bem construídos; a relação da câmera com a abordagem do assunto, do espaço, é feita com uma intenção muito clara. Do ponto de vista da formação estética, o meu estudo anterior ajudou muito, como também a vivência com a madeira, com a forma, com a imagem, com a geometria da construção — a carpintaria leva a isso.

Na Europa eu também fiz o meu primeiro curta-metragem, chamado *Studenti al Lavoro* (1969), realizado na Itália, uma espécie de tese de fim de curso. Nesse filme há algumas experiências de linguagem que, em alguns curtas posteriores, eu empreguei assim como em alguns curtas posteriores tem algumas soluções que foram empregadas depois no *Tigipió*.

Depois de *Studenti al Lavoro*, já no Brasil, em 1976, o Ipojuca Pontes me convidou para ser diretor de produção do *Rendeiras do Nordeste*. Então fui com ele ao Ceará. Logo em seguida fiz o primeiro trabalho como autor no Brasil: *Chico da Silva*. Depois vieram *Brinquedo Popular do Nordeste*, *Em Memória de D. Maria I* e *Boca de Forno* — que é aquele que eu acho, dentre os curtas, o que reflete mais uma unidade do ponto de vista da linguagem. Aquele que levanta mais polêmica e que surpreende um pouco mais o espectador é o *Brinquedo Popular do Nordeste*, porque empurra todos em busca do tempo perdido, o tempo da infância. Depois fiz um filme institucional chamado *De Sol a Sol*, mostrando a produção agropecuária no Brasil. Esses filmes todos levam de certa forma uma marca com o cuidado da imagem, com o cuidado de uma construção cinematográfica limpa e correta, buscando sempre a aproximação com a figura humana. O objetivo da câmera, em primeira instância, termina sendo a aproximação do homem. E há um certo louvor do trabalho manual, braçal, corporal que o homem desenvolve. Não se busca muito intelectualizar os temas, mas colocá-los sob o ponto de vista da emoção, da relação homem/trabalho, homem/vida, mostrando um pouco como é que eu, do ponto de vista também humano, consigo ver determinados momentos da minha vida, determinados momentos do mundo que me circunda. *Tigipió* é o filme que completa a trilogia que começa com *Chico da Silva* e prossegue com *Brinquedo Popular do Nordeste*. *Tigipió* é baseado num conto — do qual eu tomei conhecimento ainda criança — que narrava uma história, embora acontecida muito antes do meu nascimento, mas que, pela tradição oral, chegava muito até mim, que é a história que o filme narra, depois, passada na região onde eu sempre passei as férias desde criança

A paisagem nordestina emoldura a história de amor de Matilde (Regina Dourado) e Heitor (José Dumont).

até viajar para o exterior. Fiz o filme usando como cenário a casa onde passei as férias quando era pequeno, a casa do meu padrinho, a casa dos compadres do meu avô, as ruas por onde caminhei, as trilhas no meio do carnaubal, as beiras de rio. De certa forma é um testemunho irrefutável de um conhecimento introjetado de um mundo próximo. Há um enraizamento muito grande meu com aquela ambiência toda do *Tigipió*. E muitas ações, muitas gestualidades dos atores ou são gestualidades minhas ou gestualidades dos meus pais ou dos meus irmãos, que eu ia buscar e colocava nos personagens como referencial seguro do meu mundo. Essa possibilidade de se poder referenciar o mundo próximo através de uma obra que significa uma expressão pessoal dá uma segurança muito grande. Durante a filmagem eu dizia para a equipe — era uma equipe muito querida porque me acompanhou durante vários curtas-metragens; *Tigipió* foi o primeiro longa-metragem de toda a equipe —, lá pelo meio da filmagem eu dizia: — Olha gente, se eu soubesse que era tão fácil, tão gostoso assim eu já tinha pulado na água há muito tempo. Porque me deu muito menos trabalho do que alguns curtas que eu fiz.

FC — Quando foi que você pensou em fazer um longa-metragem?

Pedro Jorge — A primeira vez que eu pensei em fazer um longa foi naturalmente dentro do curso de Cinema. De tanto ver filmes, de tanto conversar com diretores, de tanto assistir aulas, de tanto fazer exercícios de roteiro, de planejamento, de descrição de produção, depois de todas essas coisas a gente diz: Bom, quando for eu... Agora, esse "quando for eu" sempre foi comprometido com o *Tigipió*. Eu até posso dizer que ele não é o resultado de uma liberdade de escolha, ele é uma imposição circunstancial, foi o mundo que me impôs, foi a própria

vida que me impôs. Então essa imposição circunstancial não podia ser atropelada. Ela tinha que ser superada, e superá-la era fazê-la.

Tigipió me dá um prazer muito grande, sobretudo por saber que o recado dado ou até as intenções dramáticas postas — e elas foram atingidas por isso — embora pareçam assim um gesto simples e tal, mas elas foram atingidas através de uma construção predeterminada, e por saber que essa construção predeterminada tinha a intenção de transmitir uma certa sensação às pessoas e que essas pessoas captam essas sensações. Me agrada também as pessoas sempre dizerem que é um filme delicado, muito sensível e singelo, pois era isso que se queria. Afinal, *Tigipió,* com se diz no texto do *trailler,* é uma história de amor que enfrenta o destino, o sertão e a seca. E *Tigipió* é também o preconceito destruindo o amor e o futuro. Então é uma história de amor onde a seca é o pano de fundo. A gente explora muito no filme a poética do nordeste, pois o nordeste é de uma beleza gráfica impressionante. Os elementos de sua paisagem vegetal que são mais evidentes — o coqueiro e a carnaúba — parecem árvores feitas a bico de pena. O nordeste é de uma beleza gráfica e de uma ausência de meios-tons que deixa uma limpeza na visão impressionante. O azul, o verde, o branco... E a coragem que têm as pessoas no nordeste de pintar as suas casas de cor-de-rosa, de verde, de vermelho; é uma coragem porque ela emana de um gosto estético que está lá, acolhido, aninhado, culturalmente, não é um gosto estético da imitação , é alguma coisa que está culturalmente colocada lá dentro, encaixado, anatomicamente faz parte daquele corpo estético.

FC — De que forma tua experiência na realização dos curtas-metragens pôde ser utilizada na elaboração de *Tigipió?*

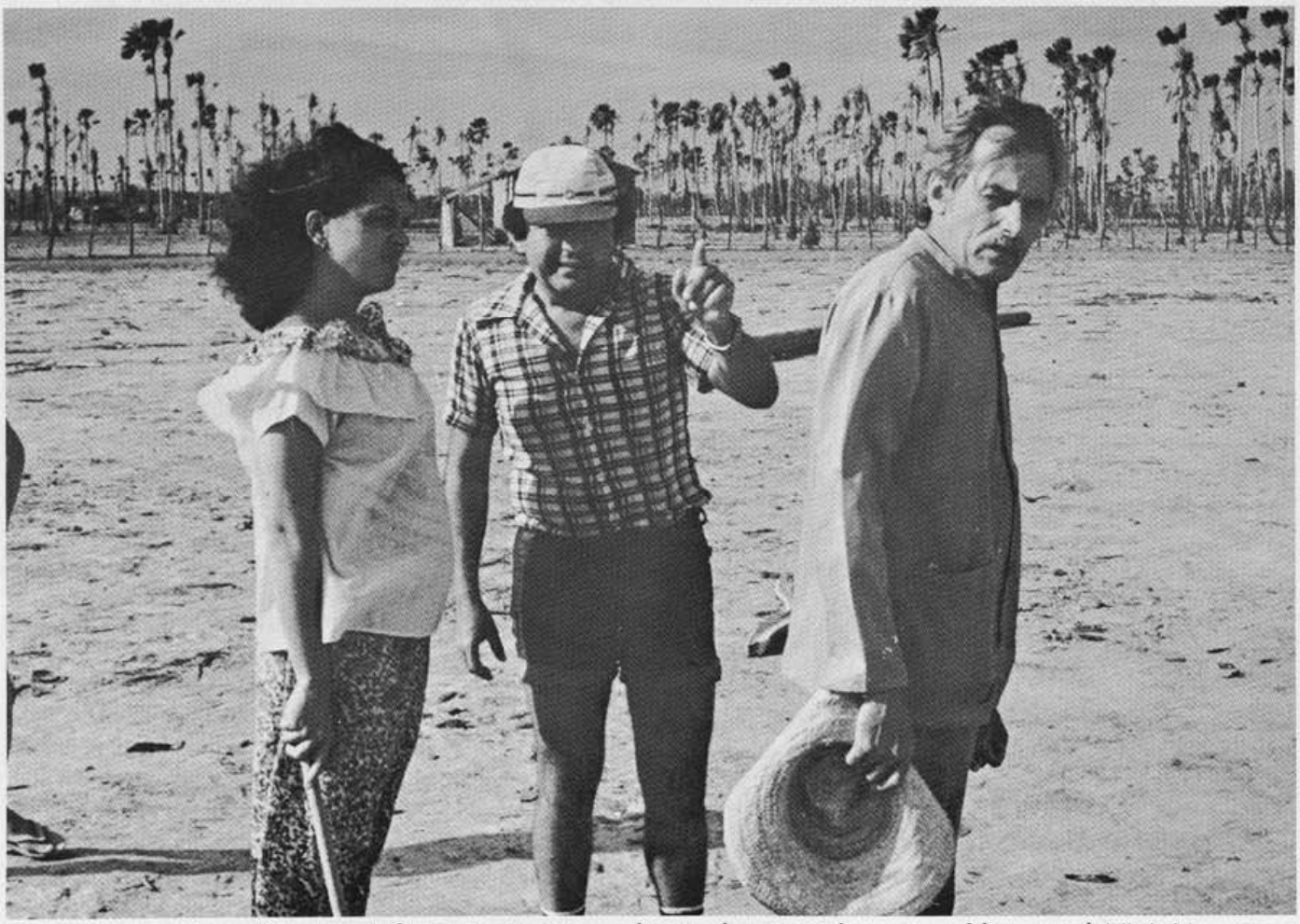
Pedro Jorge — Do ponto de vista do manejo da câmera, dispor a câmera e cortar o espaço, o curta foi uma experiência fantástica. Algum aprendizado do curta, em parte, além desse, pôde ser trazido para o longa. Quando, diante de mim, eu tinha, por exemplo, o mestre Auzir, que fazia brinquedos, ou o Chico da Silva. Eu chegava então no mestre Auzir e notava que era muito melhor dar orientação para o meu ator ao pé do ouvido, cochichando, do que falando de longe. Com isso estava ganhando uma cumplicidade dele, orientando ao pé do ouvido, devagarinho, um segredo só nosso. Depois, no longa, eu fui fazer isso com o José Dumont. Eu colocava a mão no ombro dele, tirava-o do meio do *set* de filmagem, do meio do circo armado, e ia lá para o cantinho e cochichava com ele. Fazia o mesmo com a Regina Dourado, com o B. de Paiva. Eu descobri, e descobri cedo, que tem que haver uma cumplicidade entre o diretor e cada uma das personagens. E mesmo que estejam juntas todas as personagens, ou todos os atores que irão encarnar as personagens do filme, não é recomendável, pelo menos do meu ponto de vista, que se dê uma orientação geral para todos, porque seria querer que todos tivessem a mesma orientação na vida, quando não têm; as pessoas são diferentes entre si. Para que essas personagens fossem diferentes entre si eu confidenciava o segredo de cada uma delas, e isso foi uma coisa interessante. É muito interessante também o diretor se aproximar fraternalmente, fisicamente dos atores. Por exemplo: os atores ficam tensos antes de entrar em cena. Eu descobri que pôr a mão no ombro, caminhar um pouco com ele, inventar que no cabelo tinha alguma poeira (eu passava a mão no cabelo para tirar aquela poeira) ou ajeitar a roupa dele (eu mesmo pegando na roupa e arrumando) — essas coisas baixavam a pressão da tensão e a gente então comungava melhor. Assim também eu cochichava, como sempre cochichei, desde os curtas, com o diretor de fotografia. Esse cochicho, esse comungar, é quase que dizer o seguinte: — Olha, vamos fazer uma coisa aqui que só nós dois sabemos como é que é. A orientação de megafone só deve ser usada para cenas de muita gente, com muitos figurantes etc. Acho que é importante você cochichar para o seu ator para que ninguém mais tome conhecimento da orientação que você deu a ele, e deixar que a interpretação brilhe através dele, como se fosse uma decisão dele ter feito aquilo, para toda a platéia que está ali assistindo à filmagem. Isso recompensa e ele cresce lá como se ele fosse a autonomia.

FC — Como se deu a adaptação do conto *Tigipió* para o cinema?

Pedro Jorge — A adaptação do conto de Herman Lima — que também é um conto singelo, muito simples, muito bonito — me foi extremamente facilitada porque eu conversei muito com o Herman Lima sobre a história, algumas coisas que não estão na literatura estavam nele, pelo fato de ele ter vivido aquilo. O Herman Lima trabalhou nessa pedreira como apontador das pessoas que vinham trabalhar e das que não vinham, e ele me contou muita coisa do fato e de como ele viveu ali. Daí eu pude traduzir certos momentos que a literatura já tinha descrito, mas a conversa com ele me ajudou muito mais a en-

contrar o clima, o abrigo da emoção para aquele determinado momento. Na relação entre o cinema e a literatura o que eu reputo mais importante é conseguir transmitir para o espectador de cinema não uma tradução imagética do livro, mas que se consiga traduzir aquilo que é o espírito, a intenção que tem o escritor — usando aquela linguagem escrita — para passar a emoção, o drama, até a sua qualidade estética. Como é então que a gente consegue passar para o cinema o mesmo estado de espírito do Herman Lima? Isso é muito mais que a mera tradução imagética do conto. A relação entre o verbal e não verbal, por exemplo, o que é o verbal na literatura e como é que eu vou passar para o cinema sem o não-verbal? Há determinados momentos em que o conto coloca a seca como ameaça quase que de disseminar a morte por todos os cantos. Eu queria escapar da imagem que o cinema brasileiro histórico fez de mostrar a morte no Nordeste através das caveiras de boi. São imagens clássicas do cinema brasileiro, muito bonitas, com uma força dramática muito grande, mas não podia fazer xerox daquilo. Então, já que o conto falava disso também mas só de passagem, eu também queria colocar isso no filme só de passagem.

E encontrei uma maneira: um carpinteiro está fazendo um trabalho em madeira; quando a câmera afasta um pouco você vê que ele está terminando um caixão de defunto e que já tem mais dois prontos. É evidente que se ele está fazendo isso é porque tem freguês, tem uso. Mais adiante, o conto diz também que com o cair das águas a vida retoma seu curso normal, a alegria volta à região. Queria escapar também ao fato da chuva cair, a



Pedro Jorge de Castro (ao centro) dirige Regina Dourado e B. de Paiva, durante as filmagens de Tigipió.

chuva caindo e os meninos tomando banho de chuva. Então achei melhor algo um pouco mais precioso, que foi apanhar o mesmo carpinteiro que estava fazendo o caixão de defunto, isto é, embalando a morte; com a época da chuva, a água correndo no meio do rio, ele está na beira do rio, debaixo de uma árvore, usando a mesma ferramenta, uma plaina, aplainando as costelas de um barco. Então ali a vida retoma outra vez. Ele está fazendo um instrumento de trabalho, de sobrevivência, que é o barco, com o qual ele vai à pesca. E usando uma experiência do *Brinquedo Popular do Nordeste*. No *Brinquedo* tem uma passagem em que eu faço uma decupagem assim, por exemplo: primeiro plano, segundo plano, terceiro plano e quarto plano, mostrando um teatro de bonecos. Depois, numa seqüência seguinte, mostrando as crianças assistindo televisão na praça, eu faço quarto plano, terceiro plano, segundo plano e primeiro plano. Eu inverto a montagem, decupada igual, invertida. Assim nessa também, de fazer o caixão de defunto e depois fazer o barco, a decupagem é a mesma, só que invertida.

Então, na relação entre o cinema e a literatura, o que eu reputo como mais importante não é a tradução imagética do que está escrito, e sim passar a intenção da obra literária.

FC — E a música do Ednardo?

Pedro Jorge — O Ednardo é outro companheiro de longos anos de Ceará. Eu o chamei para fazer a trilha sonora de *Tigipió* porque acho que a música dele tem alguma coisa que é muito daquilo que eu possa entender como espírito nordestino: tratar com muito carinho as parcas coisas que tem. A música dele é muita rica em virtude de um arranjo fabuloso que ele faz, digamos assim, com poucos tons; são poucas notas, poucos instrumentos, mas, ele consegue fazer uma arranjo enorme. Ele leva ao máximo essa escassez de instrumentos. E depois, a identidade que nós temos de temas, de conhecimento etc., pelo fato de termos vivido na mesma época, na mesma região, somos amigos de muitos anos. O Ednardo fez apenas duas opções do tema básico, e me deixou em dificuldades para escolher, porque todas duas eram muito boas realmente. É uma música que integra muito a história e o clima do filme, inclusive esclarece e acentua dramaticamente determinados momentos. Ele trabalha bem a dualidade que existe na própria fruta tigipió, que é uma frutinha salvadora, digamos assim, porque ela só floresce na seca e mata a fome, mas ao mesmo tempo é enganadora e venenosa porque se você comer muito ela mata.

O Ednardo trabalhou muito bem essa dualidade e termina dizendo que é o que nós queremos de fato, que ele incorre, na busca da satisfação, em todos os perigos, mas só quer merecer o perdão de quem condena. Ele desdobra essas duas colocações durante o filme inteiro. No entanto, embora a própria Matilde, que é a personagem feminina principal do filme, deseje o perdão de quem condena, ela não recebe esse perdão. É quando o coronel Cesário, sabendo da gravidez da filha, diz para o Heitor que "aqui no sertão, quando as pessoas desrespeitam a lei do Estado é fome ou ignorância; agora, a autoridade quando desrespeita a lei do povo..." Aí ele balança a cabeça num sentido de negação e acende a dinamite, assim como quem diz: — Aí não tem perdão. Esse encaminhar até o radicalismo das coisas é quase uma espécie de testemunho de que a natureza, com a seca lá no Nordeste, parece que vai insultando, insultando, insultando e parece que vai tendendo a um radicalismo — ou você se rebela ou ela te liquida. Todas as personagens do filme trabalham nessa dualidade. A construção dramática está centrada em cima das três personagens e elas se relacionam com elementos cósmicos fundamentais. Por exemplo: o Heitor é o estrangeiro, o estranho, aquele que não devia estar ali mas está. Ele se relaciona, sobrevive, comanda e trabalha através de um elemento estéril, que é a pedra, e ele não aceita a gravidez da mulher que ele próprio engravidou. A Matilde, que fica grávida, anuncia que a cadela está grávida, quer que a cabra fique grávida, é ela quem pressente o cheiro de chuva, toma banho de chuva, e é ela que, no fim, fica grávida e paga por isso. O velho Cesário é aquele que representa, de certa forma, a terra da região, uma terra que é como toda terra que responde àquilo que lhe põem. O velho Cesário é a terra, é ele quem aciona o elemento destruidor da própria terra, é ele quem não acredita que vai chover, é ele quem diz que a cabra não pode ficar grávida, é ele quem não aceita a gravidez da filha.

FC — Comparando-se o filme com o conto, verificamos que você acentuou o aspecto político da história.

Pedro Jorge — Eu politizei um pouquinho o filme, como não poderia deixar de politizar, principalmente por tratar de coisas da minha terra e dos problemas de minha terra. Há um determinado momento em que o coronel Cesário pergunta ao Heitor se ele trabalha para o governo. Ele responde: "Não senhor, coronel, eu traba-

Regina Dourado e José Dumont: a ingenuidade da cabocla Matilde e a intensidade contida de Heitor.

lho para o Estado". E o coronel Cesário diz: "Para mim sempre foi tudo a mesma coisa". Heitor diz: "Não senhor, governo muda", assim como quem diz: "O Estado é meu e da minha parcela eu não abro mão, eu faço parte do Estado, o governo eu posso não querer nada com ele, mas ele é transitório, e cabe a mim promover essa transitoriedade, como cidadão politicamente engajado ou esclarecido". Mais adiante, o coronel Cesário dá o troco, quando diz para ele que aqui, quando o povo desrespeita as leis do Estado é por fome ou ignorância, eles chamam o Estado às vias de fato. E ele mesmo diz: "Agora, autoridade, quando desrespeita a lei do povo..." ele só faltou dizer: "É caso de revolução". Mas não diz — porque dramaticamente era mais importante — só faz dizer: "Não sei não", e aí o resultado vem com a explosão. Então no filme o conto foi politizado por uma opção minha.

FC — O que representou para você a experiência de realizar o primeiro longa-metragem?

Pedro Jorge — *Tigipió* gerou em mim uma outra experiência que eu não tinha em relação ao cinema nessa profundidade, nessa intensidade, que é a de ter vivido um tempo mítico, um tempo que passa a fazer parte de minha existência irremediavelmente. Do ponto de vista do conhecimento técnico me deu segurança; eu não faria, ou faria de outra forma, determinadas coisas ali, e isso é uma segurança técnica que você já tem. Do ponto de vista da perspectiva, que é uma realização pessoal, na possibilidade de, pelo menos, pleitear fazer outro. E fazer outro significa uma possibilidade de se aperfeiçoar para fazer melhor e botar as idéias, nas quais você acredita, em circulação. Essa perspectiva de poder fazer outro é hoje bem palpável, já dá para vislumbrar. Esse outro filme também é baseado numa história real, igualmente acontecida no Ceará. Eu sempre que digo no Ceará respondo a mim mesmo: é porque ali eu sei onde boto a câmera.