

COLEÇÃO APLAUSO **CINEMA BRASIL**

O CALOR DA TELA
por **ROGÉRIO MENEZES**

 **CULTURA**
Fundação Peter Assolati

 **Imprensa Oficial**

PEDRO JORGE DE CASTRO

Pedro Jorge de Castro

O Calor da Tela



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
RESPEITO POR VOCÊ

Governador
Secretário Chefe da Casa Civil



Diretor-presidente
Diretor Vice-presidente
Diretor Industrial
Diretora Financeira e
Administrativa
Núcleo de Projetos
Institucionais



Presidente
Projetos Especiais
Diretor de Programação

Coordenador Geral
Coordenador Operacional
e Pesquisa Iconográfica
Projeto Gráfico
e Editoração
Assistente Operacional

Pedro Jorge de Castro
O Calor da Tela

por Rogério Menezes



São Paulo - 2005

**Dados da Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial**

Menezes, Rogério

Pedro Jorge de Castro : o calor da tela / por Rogério Menezes. - São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

246p.: il. - (Coleção aplauso. Série cinema brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

ISBN 85-7060-233-2 (Obra completa) (Imprensa Oficial)

ISBN 85-7060-365-1 (Imprensa Oficial)

1. Cineastas – Brasil 2. Cinema – História – Brasil 3. Castro, Pedro Jorge de - Biografia I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD – 791.430 981

Índices para catálogo sistemático:

1. Cineastas brasileiros : biografia 791.430 981

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei nº 1.825, de 20/12/1907).

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1.921 - Mooca

03103-902 - São Paulo - SP - Brasil

Tel.: (0xx11) 6099-9800

Fax: (0xx11) 6099-9674

www.imprensaoficial.com.br

e-mail: livros@imprensaoficial.com.br

SAC 0800-123401

Prefácio

Durante os cinco anos em que trabalhei na Editoria de Cultura do jornal *Correio Braziliense*, acostumei-me a ouvir um bordão recorrente, sempre que perguntava a alguém do lado sobre a quem apelar para sanar alguma dúvida atroz sobre cinema, antes de fechar determinado texto que escrevia ou editava: *Liga para o Pedro Jorge!*

No início, recém-chegando a Brasília e ainda profundamente ignaro sobre as coisas da cidade, pensei tratar-se de brincadeira. Ou algum conselho que faria parte de algum dialeto interno que nós os jornalistas somos peritos em criar nas redações. Mas não era. Certo dia, ao ouvir o bordão pela enésima vez, consultei a secretária da editoria, Nalva André: *Esse tal de Pedro Jorge existe mesmo?* Ela, sempre diligente, foi peremptória: *Claro que existe! É um professor da Universidade de Brasília que sabe tudo sobre cinema. Você quer que eu ligue para ele, para você sanar alguma dúvida?*

Claro que quis – e, pela vez primeira, fui atendido do outro lado da linha por voz calma e fluente, que me sanou determinada dúvida sobre cinema que não sei mais exatamente qual foi. A partir desse momento, incorporei esse procedimento à minha rotina de trabalho e à rotina de trabalho de repórteres e subeditores que passaram a trabalhar comigo. Mas nunca o conheci pessoalmente.

6 Meses depois, em conversa de mesa de bar, mais exatamente do Beirute, o mais antigo boteco da capital federal, colega de redação deu-me maiores esclarecimentos sobre o cineasta e diretor Pedro Jorge de Castro, que tantas vezes nos socorrera no sufoco dos fechamentos do jornal. Fora ele também (bingo!) quem dirigira, entre outros, *Tigipió – Uma Questão de Amor e de Honra*, que assistira em São Paulo na segunda metade dos anos 1980, e de que gostara muito, mas muito mesmo.

Em setembro de 2004, conversando por *e-mail* com Rubens Ewald Filho sobre eventuais nomes

brasilienses que poderiam ser focalizados nesta *Coleção Aplauso*, ele disparou à queima-roupa: *Que tal o Pedro Jorge?* Confesso que, de imediato, associei aquele nome apenas ao professor da UnB que sabia tudo sobre cinema. A ficha de que Pedro Jorge Pinto de Castro (nome completo na pia batismal) era, mais do que aquele professor-da-UnB-que-sabia-tudo-sobre-cinema, o diretor daquele *Tigipió – Uma Questão de Amor e de Honra*, do qual gostara tanto, só caiu alguns segundos depois. Então, fui rápido no gatilho, e disparei *e-mail* onde dizia: *Acho ótimo. Vou tentar localizá-lo!*

7

Não consegui achar os telefones dele, que tanto consultei em tempos idos. Ligava para os números que constavam de agendas surradas que tenho a mania de guardar, mas nada. Na primeira tentativa, atendeu velhota meio surda. Em outra, uma voz melíflua sibilou: *Alô... Coiffeur Marie Lou!* (Brasília tem um *coiffeur* a cada curva). Numa terceira, esperei o telefone tocar várias vezes, ninguém atendeu. Desisti.

Lembrei então: Nalva André, ao contrário deste locutor que vos fala, que já cavalgava por outras trilhas profissionais, continuava secretária da Editoria de Cultura do *Correio Braziliense*. Liguei para ela, que, como sempre, me atendeu muito amavelmente. Depois de vasculhar todas as agendas de que dispunha, lamentou: *Não sei o que aconteceu. Não tenho mais nenhum telefone dele nas agendas aqui do jornal.*

8

Mas prometeu, diligente como sempre, consultar um dos repórteres encarregados da cobertura de cinema do jornal a respeito. Dois minutos depois, voltou, toda animada: *Consegui para você os fones dele.* Para meu desencanto, no entanto, me passou os mesmos três números que tinha, e que já não valiam mais. Mesmo assim, para não deixá-la frustrada por não ter me ajudado muito, agradei-lhe entusiasmadamente, e desliguei.

Preferi então (*Por que não havia pensando nisso antes?*, perguntei-me) utilizar-me do tradicional método de consultar listas telefônicas, agora não mais aqueles tijolos pesadíssimos que fi-

cam geralmente abandonados nos cantos da sala, e sim aquelas que podem ser acessadas no *laptop* mais ao alcance da mão. *Googlei LISTA TELEFÔNICA DE BRASÍLIA*, surgiu na tela o endereço eletrônico do portal da companhia telefônica local. Cliquei nele, e em seguida digitei o nome completo do homem que procurava e, tão fácil como roubar doce de criança, já tinha, na cena seguinte, os números telefônicos atualizados do cineasta e professor Pedro Jorge Pinto de Castro.

Tudo fluiu normalmente dali em diante. Tanto que, dois dias depois, em fim de tarde tórrido e seco típico de setembro brasiliense, já sentava frente a frente com o tema deste livro-depoimento. Motivos do encontro: 1) sondagem mútua; 2) levantamento do maior número de pistas possíveis sobre o entrevistado, o que facilitaria enormemente as mais de dez horas de conversas gravadas que teríamos na semana seguinte; 3) troca de figurinhas sobre experiências profissionais, pessoais e culturais; 4) o que ocorresse.

Local da cena: Café Martinica, um dos templos da boemia brasiliense, localizado na 304 Norte. Mas, apesar da ambiência propícia, nada com teor alcoólico temperou a nossa conversa. Preferiu-se *capuccino* (*fraco* para o cineasta e professor; *normal* para mim) com *croissant* (que substituía o *corneto*, espécie de brioche italiano que o cineasta e professor aprendeu a amar quando morou em Roma nos anos 60).

10

Nas três rodadas de conversas para a realização deste livro-depoimento, o entrevistado adotou sempre um tom de voz que beirava o cochicho. Jamais alteou a voz. Como se estivesse contando histórias de vida (uma delas especificamente rodriguiana) para um padre no confessionário. Falava tão baixo e tão pausadamente que, às vezes, temi que alguma conversa paralela, ou o barulho dos carros que passavam ao lado, a toda velocidade, no Eixão Norte, inviabilizasse o aproveitamento das entrevistas posteriormente.

Um dia em que a mulher do cineasta e professor, a simpática Josy, conversava com uma visita

na cozinha, a alguns bons metros de onde conversávamos, temi que essa conversa paralela pudesse estar sendo mais *captada* pelo minigravador que utilizava, do que as revelações que o cineasta e professor me fazia. Falei-lhe então dessa pequena interferência. Em vez de falar mais alto, Pedro Jorge preferiu pedir que a mulher e a visita fossem conversar num lugar mais distante da casa.

No decorrer das entrevistas, descobri que esse não altear a voz, que esse estar sempre cochichando, é uma das características mais marcantes do cineasta e professor Pedro Jorge de Castro. Defende o cochichar, o não altear a voz, como o melhor método de se trabalhar em cinema (e em sala de aula), método que invariavelmente adota com os atores e técnicos com que trabalha nos filmes que realiza.

Diz, com indisfarçável orgulho, que não faz parte do time dos diretores que gritam durante as filmagens. Compara-se, inclusive, àqueles massagistas que entram em campo sorrateiramente, fingin-

do que vão socorrer algum jogador, mas, na verdade, entram em campo para cochichar alguma orientação precisa que o técnico do time lhe passou: *Sou meio assim com meus atores, prefiro chegar perto deles e conversar ao pé do ouvido, com sutileza, sem gritaria. Afinal, eles são meus cúmplices e fazem aquilo que eu não tenho coragem de fazer. A câmera é uma bazuca.*

12

Adorou, tanto que repete o fato algumas vezes durante as entrevistas, quando um repórter de um jornal de Fortaleza, que acompanhou as filmagens de *O Calor da Pele*, o comparou a um monge budista: *Achei ótima a capacidade que esse jornalista teve de resumir de maneira tão clara o meu método de trabalhar em cinema.*

Monge budista, mas sem nunca deixar a emoção de lado. Ao contrário. Durante as mais de 11 horas de entrevistas para a realização deste livro, Pedro Jorge de Castro nunca chegou a chorar copiosamente. Mas, por inúmeras vezes, ficou com a voz embargada e os olhos marejados de lágrimas.

A emoção o atinge forte também quando filma. Antes de começar, por exemplo, a filmar uma cena de *Tigipió – Uma Questão de Amor e de Honra*, sensibilizado pelo fato de estar materializando um velho sonho, pediu um segundo aos atores, saiu para chorar, e depois voltou para filmar.

Monge budista, emoção à flor da pele, mas, talvez, basicamente, um homem obcecado pelo trabalho. Pedro Jorge de Castro não pára. Aposentado, depois de 28 anos como professor da UnB, em 2000, criou no ano seguinte o curso de Comunicação Audiovisual do Instituto Compacto de Ensino Superior e Pesquisa (Icesp).

Parece: Pedro Jorge de Castro não pode (nem quer) parar.

Capítulo I

Reflexões Fragmentadas sobre a Aurora (a Itaiçaba e a Fortaleza) da Minha Vida

Eu & Meu Avô Antonio; Meu Avô Antonio & Eu
Fiz cinema porque não sabia fazer outra coisa. Talvez porque não tenha aprendido a fazer outra coisa. Na área das artes, minha mãe pintava, mas pintava como diletante. Pintava até algumas coisas interessantes, sobretudo coisas do sertão, porque era da cidade de Aurora, no alto sertão cearense. Maria Zilmar era o nome dela. Pertencia a uma família muito grande. Meu pai era filho de marceneiro: o meu avô Antonio. Meu pai ficou sem mãe com menos de três anos, então foi meu avô Antonio que cuidou dele e da irmã dele o tempo todo, na cidade de Itaiçaba, onde acabei filmando *Tigipió* muito tempo depois.

15

Meu avô era marceneiro, e tinha um sentido do belo, do que era belo, que era uma coisa extraordinária. Via o mundo com um ar muito,

muito, mas muito poético. Por exemplo, me mostrava que, na seca, os pássaros faziam apenas pequenos vôos. Por isso, quando estava o campo todo desmatado, era muito ruim para os pássaros, porque eles não davam grandes vôos, conseguiam dar apenas pequenos vôos. Ficava olhando e, realmente, as graúnas, que tinham muitas naquela região do Ceará, davam pequenos vôos.

16

Meu avô Antonio me mostrava o rio, o rio que passava na cidade de Itaiçaba, onde se passa *Tigipió*, que é o rio Jaguaribe. Ele me mostrava bem a sinuosidade do rio, e dizia: *A gente olhando aqui parece que a paisagem fecha o rio, mas ele foge para o outro lado.* Ele me mostrava essas coisas todas. Uma das coisas que mais me impressionava era quando pegava pedaço de madeira e dizia que, olhando para a madeira no sol, dava para se saber de que lado soprava o vento no tronco da árvore de onde saiu esta madeira. Porque, explicava, soprando do lado de aonde vinha o vento, os fios eram bem finos e estirados. Mas, do outro lado, o fio era grosso e enrugado.

O extraordinário é que isso era dito e explicado por um homem que não tinha nem o chamado curso primário. Ele me explicava essas coisas todas. Explicava também que, na hora de talhar a madeira, tinha que inclinar a lâmina do formão para *esse* lado e não para o outro. Quer dizer, tinha que inclinar para a direção de onde vinha o fio. Através dessas explicações todas, notava que o que havia nele era uma relação muito bonita com a natureza.

Pai & Avôs Bem-Arrumadinhos

Tem história curiosa: sábado à tarde e no domingo durante o dia, meu avô trabalhava como barbeiro. Tinha uma barbearia muito pequena, perto da igreja de Itaiçaba. Ele era o pai do meu pai. O pai da minha mãe morreu muito cedo também. Era um pequeno comerciante de tecidos na cidade de Aurora. Os dois eram muito pobres, mas andavam sempre muito elegantes, vestidos com aqueles ternos claros e sempre muito bem-arrumados.

Seus pais, D. Zilmar e Seu Dimas



Seu Dimas *Descobre a Pólvora*

Minha mãe estudou no Colégio das Irmãs Dorotéias, em Fortaleza, interna. Minha avó materna ficou cuidando da lojinha que meu avô deixou, na cidade de Aurora. Então vinha comprar tecido em Fortaleza. Enquanto isso, meu pai, Dimas, saiu com oito ou nove anos da cidade de Itaiçaba e veio para Fortaleza. Na capital, em frente ao passeio público, tinha um hotel que recebia os viajantes que vinham do Rio de Janeiro e de São Paulo. Meu pai percebeu que ali era um bom ponto e passou a vender por ali, na frente desse hotel, agulha, botão, linha e pentes.

19

Tinha também o seguinte: naquela época os hotéis não tinham quem lavasse roupa, ainda não existia serviço de lavanderia. Nessa época, meu pai morava com um primo, num quarto muito pequeno, onde só cabia uma rede e uma espreguiçadeira. Então o trato era o seguinte: um dia, um dormia na rede, o outro dormia na espreguiçadeira. No dia seguinte, trocavam. Foi então que meu pai descobriu que a dona dessa pensãozinha onde moravam lavava roupa para

fora. Então começou a pegar roupa das pessoas do hotel e levava essas roupas para essa mulher lavar. Ela lavava e ele levava de volta, e assim ganhava um dinheirinho extra.

Um Cupido Chamado Gabriel

20 Foi nessa época que meu pai conheceu seu Gabriel, dono de uma grande loja de tecidos onde minha avó comprava tecidos. Em pouco tempo, meu pai, então com 16 anos, se tornou gerente da loja. Isso ocorreu por causa da maneira elegante como tratava as pessoas, pela elegância, pelo jeito de se relacionar com todo o mundo. Evidentemente que minha avó, indo comprar lá sempre, um dia acabou indo com a filha dela. Meu pai foi sempre muito atencioso com essa senhora, e em especial com a filha dessa senhora.

Foi então que um dia meu pai disse para o dono da loja: *Seu Gabriel, o senhor tem uma freguesa que vem com a filha. Acho a filha dela muito bonita.*

Queria perguntar ao senhor se eu posso um dia dizer para ela, para a sua freguesa, que eu queria namorar a filha dela. Seu Gabriel, que gostava muito dele, disse: Se você quiser, falo para ela. Meu pai disse que sim, que queria. Então o Seu Gabriel falou com a minha avó, que se chamava Zenaide, que fez gosto do namoro. Então, minha avó um dia disse para meu pai que, se quisesse, ele, nas férias, podia visitar a cidade de Aurora. Assim nasceu o namoro.

A Primeira Mudança de Rumo

Meu pai se mudou para Aurora e assumiu a lojinha de minha avó. A lojinha cresceu, meu pai casou com minha mãe, e começaram a nascer os filhos. Nasceu o meu irmão mais velho, Antonio Marçal, que foi a primeira pessoa que me levou para ver um filme. Meu irmão mais velho lia muito, e era muito calado. Já eu, tinha muita dificuldade de leitura, e de escrita. Mas, no entanto, me articulava muito bem na fala, o tempo todo. Nascemos Marçal, eu, e Marta, e meu pai disse para minha mãe: *Com esses meninos todos aqui*

Aos 3 meses, com a mãe, Maria Zilmar, em Aurora



nessa cidade não vai dar certo. Ele tinha uma visão interessante de que era preciso botar os filhos para estudar. Então fomos para Fortaleza.



Aos 5 anos, com o irmão mais velho, Antonio Marçal

A Primeira Insurreição a Bordo

Lembro bem que a primeira *insurreição* minha, a primeira fuga foi, na verdade, quando saí da casa da minha mãe. Isso ainda em Aurora. Atravessei a rua correndo, e fui para a casa de minha avó.

Fiquei lá o dia inteiro, e minha mãe acreditando que eu estava na casa da vizinha. Quando meu pai me procurou na casa da vizinha e eu não estava (eu estava na casa de minha avó), foi um deus-nos-acuda. Devia ter uns três para quatro anos.

Vovô Vê o Mundo (e Mostra para o Neto)

O meu avô Antonio apontava as coisas da paisagem, e sempre procurava explicar tudo o que víamos. Foi ele que me ensinou a observar o mundo ao redor. Era homem simples, com um vocabulário muito curto, mas tinha um pensamento muito lógico. Ele dizia pra mim assim: *A madeira, quando você corta, se der errado você vai aproveitar em outro lugar, mas nesse lugar ela não presta mais.* Com ele aprendi que pensar era mais importante do que começar a fazer. Pensar era decidir, era observar. Ele adotava muito esse procedimento, o tempo inteiro.

Acho que incorporei isso mais tarde ao cinema que comecei a fazer. Quando estou escrevendo um roteiro, escrevo pelas imagens que vêm na

minha cabeça. Porque elas estão impregnadas de memória. Minha lembrança é sempre *cenarial*, é sempre um cenário. Depois é que vêm números, as referências de nomes e outras coisas. Antes de tudo, surge um cenário, que tem luz, movimento, tom, ambiente, tudo. Acredito que foi meu avô, que me pegava pela mão e que me levava para ver os recantos de Itaiçaba como um grande cenário, que me influenciou nesse sentido.

Éramos muito chegados, eu e meu avô. Talvez pelo fato de o meu irmão ser muito calado e preferir ler muito, e ler não era exatamente uma atividade que meu avô conseguia entender o que é que era. Então, como ele era muito de falar, adepto dessa cultura verbal, talvez nosso contato tenha se tornado mais fácil. Ele me marcou tão profundamente que me liguei mais na emoção do que no intelecto quando fui fazer cinema, e fiz filmes como o curta *Brinquedo Popular do Nordeste* e o longa *Tigipió*, esse então é emoção pura. Era, afinal, aquele cenário do primeiro longa o lugar onde caminhava com

meu avô, onde comecei a ver o mundo. Quando fiz o filme, meu pai foi comigo para a região e eu perguntava a meu pai por um local que tivesse tais e tais características, e ele ia direto nos locais certos. O que quer dizer que meu avô fez com ele também isso. O que significava que isso, essa coisa de observar a natureza, era um rito de passagem que ele manteve com meu pai e depois manteve comigo. Para o meu avô, o mundo era aquela cidadezinha de Itaiçaba tão pequena, uma cidade do interior, sem mar, sem nada.



Com Seu Dimas, na escolha de locação de Tigipió

Nunca esqueço: a primeira vez que me falou, por exemplo, da apreciação da carnaúba, disse assim: *A carnaúba é muito bonita perto de meio-dia porque o tronco fica prateado, é que o sol quando bate na carnaúba deixa ela prateada. Em cima, na copa, as palmas da carnaúba parecem que foram desenhadas uma por uma, diferentes da copa das outras árvores.* Então esse aguçar do olhar me foi depois muito útil no cinema, desde os primeiros filmes, porque acredito que filme a gente faz é com o tripé, câmera é acessório. É o tripé, no sentido de marcar o local do olhar.

27

A equipe que trabalha comigo é quase sempre a mesma, e quem trabalha comigo diz que tenho muita facilidade de apontar o lugar da câmera. E depois, o seguinte: ajo assim como se me projetasse do outro lado, aonde será a posição seguinte da câmera, eu consigo enxergar de lá. É a coisa de achar o ponto certo da observação, e também de usar lentes. O diretor de fotografia Miguel Freire diz sempre: *Pedro Jorge sabe a lente sem olhar no aro, olhando pelo visor.*

Quer dizer, sem olhar na frente para ver qual é

o número da lente. É só bater o olho que dá para saber qual é a lente.

No começo das filmagens de *O Calor da Pele*, certa vez o assistente dele, Roger Madruga, pôs uma lente trocada e eu disse: *Essa é a 28, põe a 32*. Ele ficou impressionado, queria saber como é que eu tinha essa sacada. Então disse: *Do mesmo jeito que o açougueiro sabe quando você pede duzentos e cinqüenta gramas de carne, ele não faz cálculo nenhum e põe a quantidade exata na balança. É algo que já está introjetado, que vem da experiência acumulada*. Enfim, acho que o meu avô foi muito culpado pelo fato de eu fazer cinema, embora nunca tivesse assistido a um filme na vida. Na verdade, acho que nem sabia que diabos era o cinema.

28

Meu avô Antonio era casado com dona Francisca, de quem não tenho nenhuma lembrança. Nem cheguei a conhecê-la. Quando meu pai tinha dois anos e meio, ela faleceu. O pai de minha mãe também não conheci. A mãe de minha mãe era dona Zenaide, que cuidou da loja de tecidos

em Aurora, porque quando meu avô morreu, com 36 anos, deixou-a viúva e com seis filhos para criar.

Triângulo Amoroso entre Cidades

De Aurora para Fortaleza, viajávamos de trem pela Ferrovia Sul, que ia também para Juazeiro do Norte e Crato. Para ir a Itaiçaba, pegava-se uma outra via um pouquinho mais pro litoral. Aí era estrada de terra, e viajávamos num caminhão chamado *misto*, que tinha cabines e carga. Cabines que levavam, cada uma, seis pessoas. Havia três cabines, ou seja, eram transportadas 18 pessoas. A carga era geralmente frutas, cera de carnaúba, algodão, rapadura. Nasci em Aurora, mas, nas férias, ia muito a Itaiçaba, que era cidade onde meu pai nasceu e que meu avô Antonio morava. Numa prova de que minha infância marcou muito o meu cinema: em *Tigipió*, a casa que é a pensão onde mora o personagem de José Dumont é a casa do meu avô, que eu visitava muito quando era criança.

Um dia, estava com um amigo em Roma, o



Com José Dumont, nas filmagens de Tigipió

Ricardo Guilherme, uma pessoa versada nessas coisas de cultura e vivência, e ele me perguntou quais as cidades onde me sentia mais confortável. Disse na hora: *Roma e Itaiçaba, porque as duas não mudam há séculos.* Aconteceram algumas outras coisas engraçadas com relação a Itaiçaba, como uma professora alemã que assistiu *Tigipió* na Alemanha e que, quando veio ao Brasil, fez questão de conhecer a cidade. Ela esteve lá, sentiu que era a Itaiçaba do filme, mas tinha outra concepção espacial do local. Isso ocorreu porque a cidade é tão pequena que tive que utilizar três metros de calçada aqui, depois punha a câmera mais no lado de lá, mais três metros, era como se fosse uma grande passagem de rua, isso deu à cidade uma dimensão maior do que de fato era.

31

Toda essa coisa de resgatar Itaiçaba através do cinema, de um filme de ficção, me deixou muito em paz com a cidade que tanto marcou minha infância. Porque quando saí do Brasil para a Europa, levei Itaiçaba dentro de mim, que era para mim uma referência fundamental. Itaiçaba

me marcou mais do que Aurora. Talvez porque tenha saído de Aurora muito cedo. Talvez porque o cuidado da minha mãe em Aurora não me desse tanta liberdade como meu avô dava em Itaiçaba, que me expôs ao mundo. Fiquei em Aurora até antes de fazer quatro anos, quando fui pra Fortaleza. De lá, ia muito a Itaiçaba, que era mais perto de Fortaleza do que Aurora.

As Mais Remotas Lembranças

De Aurora, tenho essa lembrança claríssima da fuga da minha casa para a casa de minha avó. Foi a primeira incursão minha pelo mundo fora de casa. Também tenho outra remota lembrança dessa época. Tinha um monte de tios: com um deles, a tia Paula, e com o namorado dela, que, lembro bem, tinha estudado medicina em Recife, fiz pequena excursão à beira do rio. Ia, como se dizia, *segurando vela*. Não me lembro de alguém ter me pedido pra eu ir com eles. Talvez tenha ido porque gostava de passear para qualquer lugar.

Era época de seca e lembro que, por cima da

água, existia um lodo todo fechado, que, de tão seco, parecia sólido. Eu me entusiasmei e corri por aquele lodo verde. Só então percebi que aquilo não agüentava o meu peso, e afundei. Foi traumático. Talvez por isso nunca tenha aprendido a nadar, tenho um certo medo da água. O namorado de tia Paula aproveitou a oportunidade para se fazer de herói e lá foi me tirar. Lembro de minha volta para casa, todo molhado, e me sentindo um herói. Na minha cabeça de menino, o herói era eu e não o namorado da minha tia que tinha me salvado.

33

Cana, Pastel e o Leão do Sul

Quando meu pai mudou para Fortaleza, ele queria que nós estudássemos e, ao mesmo tempo, também queria crescer no comércio, expandir-se comercialmente. Ele tinha loja de tecidos em Aurora, mas em Fortaleza achou melhor negociar com alimentos. Então se associou a alguém e abriu loja na Praça do Ferreira, no ponto central da cidade: o *Caldo de Cana e Pastel Merendinha*.

Meu pai era muito caprichoso nessa atividade e

não usava qualquer tipo de cana para fazer caldo. Também não punha, como muitos faziam, a cana bruta para moer. Antes raspava para tirar a sujeira e cortava as pontas. Foi com essa atividade que a família passou a viver um pouquinho melhor. Mas continuávamos pobres. Lembro que fui com ele algumas vezes comprar peixe no final de tarde, e ele só comprava um peixe chamado *cangulo*, que depois vim saber que era o peixe mais barato e, também, o que dava mais caldo.

34 Nessa época, eu ganhei um pequeno espelho, redondo, que guardava sempre em meu bolso. Um dia, minha mãe resolveu levar todos nós para assistir à procissão que passava perto de casa. Era fim de tarde. Eu ficava brincando com o espelhinho refletindo a luz do sol para determinados pontos. Eu não esperei o final da procissão e vim embora para casa. Entrei num guarda-roupa, fechei a porta, pois queria ver se, no escuro, o espelho também mandava luz para outro lugar. Meu pai e minha mãe ficaram muito preocupados e já iam até a emissora de rádio da

cidade procurar o menino perdido. No meio da confusão, saí de dentro do guarda-roupa e fiquei de castigo.

Sempre economizando no que podia, meu pai alugou uma outra casa para onde nos mudamos, bem perto da Praça do Ferreira, dava para ele ir trabalhar a pé. Os filhos continuaram nascendo, chegaram a onze, e meu pai sempre tirando o sustento da casa da *Merendinha*. Até que um dia meu pai resolveu romper a sociedade e conseguiu comprar uma loja chamada *Leão do Sul*. Vendia caldo de cana e pastel também, mas na verdade era uma mercearia que vendia produtos sofisticados como tâmaras, damasco e o queijo Palmyra naquela lata redonda. Checava pessoalmente a qualidade dos produtos e tratava clientes muitíssimo bem, chamava cada um deles pelo nome, era muito gentil com os fregueses.

Meus irmãos que trabalhavam com ele (nunca trabalhei lá na lojinha, eu fazia outras coisas) contam que, quando o freguês pedia desconto,

ele dizia: *Olhe, esse produto aqui não dá para fazer desconto, mas esse outro dá.* As pessoas acabavam levando os dois produtos, o que queriam realmente levar e o que o meu pai apresentava como oferta. Foi assim que o senhor Dimas, da *Leão do Sul*, ficou muito conhecido em Fortaleza àquela época. Quando o cliente não tinha como transportar a compra, meu pai mandava entregar em casa.

Um Mestre de Obras em Construção

36

Não gostava de trabalhar atrás do balcão, como meus irmãos, mas, em compensação, quando meu pai dizia que ia trocar o piso da loja, era comigo mesmo. Trabalhava rápido. Meu pai fechava a loja sábado meio-dia, punha todo o material necessário para a obra, pedra, cimento, areia, mosaicos, do lado de fora, e eu começava a trabalhar. Não parava até segunda-feira, quando aprontava o serviço e entregava a meu pai uma loja novinha em folha. Tinha 16 anos, por aí, e me interessava muito por construção civil.

Fiz muitos serviços desse tipo em Fortaleza nessa

época. Por exemplo, fui eu que construí as salas de aula do Colégio Castelo Branco, as últimas, as que ficam bem lá atrás, nos fundos. Eram quatro grandes salas de aula. Fui eu que construí, apenas com a ajuda de um mestre de obras. Eu era o empreiteiro. Também reformei a casa de uma das minhas primeiras namoradas. O pai dela pagou tudo, claro, mas ficou muito bonita. Lembro que mudei o estilo da casa. Também inventei de trocar as colunas de madeira sem desmanchar o telhado, usando apenas estacas e vários macacos de caminhão.

37

Entre Brasília e Havana

Trabalhei com construção civil por algum tempo, até que em janeiro de 1964, aos 21 anos, fui fazer vestibular para arquitetura em Brasília. Antes, no entanto, fiz grande agitação no meio estudantil de Fortaleza. Queríamos instalar um curso de arquitetura no Ceará. Mas enquanto isso não ocorria, fiz o vestibular em Brasília. Como o resultado demorava muito a sair àquela época, resolvi fazer visita à Embaixada de Cuba em Brasília e falar com o embaixador Jacinto

Vasquez de La Guardia. Apresentei um dossiê a ele, disse-lhe que queria morar no país dele, e voltei para Fortaleza. Estava certa a minha ida para Cuba.

Já de volta a Fortaleza, recebi em casa um telegrama da UnB me comunicando que deveria voltar a Brasília para me matricular no Instituto Central de Artes. Mas estava muito assustado com o golpe militar de 1964. Era muito inquieto, meio subversivo, sempre agitando com aquela idéia de levar o curso de Arquitetura para o Ceará, e resolvi não fazer o curso em Brasília. Mesmo em Fortaleza, me sentia inseguro, por causa de minha inquietação no movimento estudantil.

Passei a sentir certa *neura* de que seria convocado para aqueles indesejáveis convites de prestar depoimentos no quartel. Não tinha muito a temer, mas temia: sabia que tinha uma certa ideologia de esquerda na cabeça. Mas não era matriculado, como se dizia, em organização comunista, embora tivesse esta formação, con-

duta e prática. Além disso, percebi: todas as pessoas com que me relacionava na época eram pessoas engajadas politicamente. Percebi que estava meio encurralado, fiquei muito receoso do que poderia acontecer. Foi quando pensei em dar um novo rumo em minha vida. Foi quando comecei a pensar seriamente em ir morar em Roma, na Itália.

Linhas Certas por Letras Tortas

Meu pai, que era um homem de poucas letras, costumava dizer: *A preguiça se instalou no homem no momento de vacilo do Criador*. Dizia coisas assim, sábias, mas era homem de poucas letras, como o era também toda a minha família, de tios e avós. Talvez por isso a grande preocupação dele sempre foi botar os filhos para estudar. Minha mãe foi professora primária, mas meu pai não tinha nem o primeiro grau, mas mesmo assim escrevia corretamente. Já o meu avô Antonio era analfabeto, mas tinha uma outra formação, sabe o quê? Era algarismado. Você já ouviu falar disso?

Essa expressão é belíssima. Sabia trabalhar com

os Algarismos. Ele mesmo se dizia saber aritmética e fazia contas. Então há uma certa cultura nebulosa aí por trás disso tudo. Mais do pensamento do que do discurso, e isso se refletia muito em atitudes. Por exemplo, de onze irmãos nenhum fuma ou bebe, embora nunca houvesse repressão alguma nesse sentido. Eu mesmo sou abstinente. Bebo o santo vinho no almoço de domingo. Tanto que meus colegas de equipe de filmagem diziam: *Se o Pedro Jorge tomar uma água com gás, se a água tiver muito gás, ele fica de porre*. Eu digo que o meu barato é o real. Talvez tenha sido uma postura ideológica não se desligar da realidade. Era uma coisa de pensamento, de reflexão, de atitude, de conduta, de aprender a compartilhar os problemas. Minha mãe não cansava de dizer a cada um dos filhos: *Converse sobre seus problemas. Se não quiser conversar comigo, converse com seus irmãos*.

Aprendendo a Cochichar

Meus pais nos passavam algum tipo de formação, mas sempre com pouco discurso, mais como

exemplo, entendeu? Quando sentávamos à mesa, todos juntos, lembro de minha mãe chegar por trás da gente e, carinhosamente, afirmar: *É assim que se pega no talher, meu filho.* Mas nunca havia muita pregação, não. Lembro de meu pai dizendo para os empregados da loja dele: *Nunca gritem com ninguém. Quando você grita, o recado não chega a ninguém. Tem que falar baixinho no ouvido.*

Aprendi isso e trouxe isso para o cinema que faço. José Dumont disse para mim: *Pedro Jorge, você é o primeiro diretor que bota a mão no meu ombro e cochicha comigo.* Não grito nunca com eles. Porque são os meus cúmplices. Então você tem que ir lá e tirar de dentro de você a informação necessária e passar aquilo para os atores com a menor função de transferência possível. Porque o grito é uma função de transferência de informação, assim como o megafone também. Então tem que ir lá e cochichar. Acho que isso foi uma coisa que aprendi em casa com meu pai e minha mãe. Quando se aumenta o respeito, aumenta-se também a res-

ponsabilidade.

A nossa família tem bom humor, mas é um bom humor muito discreto. Essa discrição meu pai reforçava. Às vezes olhava para meu pai e ele estava sorrindo, mas não estava gargalhando, entendeu? Porque talvez não tivesse sido habituado a isso. Afinal, foi uma pessoa que teve que navegar com muito cuidado na vida porque não tinha nada, e se relacionar poderia ser fundamental para melhorar de vida. Por exemplo, muitos senadores e deputados, que iam de Brasília para Fortaleza, iam lá na loja de meu pai, no Seu Dimas, comprar alguma coisa, e trocavam duas, três palavras com ele. Quer dizer, ele não tinha erudição, nem a visão política desses homens, mas tinha uma certa conduta que o tornava aceitável na conversa pessoal.

Éramos Onze em Campo

Somos onze irmãos, em escadinha. Foi bacana ter muitos irmãos. Ajudou a entender que cada pessoa é uma pessoa. Isso parece óbvio, mas não é. Mesmo sendo irmão, não dá para tratar todo mundo igual, e nem esperar tudo igual de todos. Nisso talvez tenha sido a origem do desenvolvimento do pensamento da espécie humana. Quando o mais remoto dos antepassados descobriu que cada um existe, mas que quando eu estou pensando uma coisa você pode estar pensando outra, daí talvez tenha surgido a comunicação com essa imensa capacidade de persuasão que está sendo empregada hoje.

43

Ao mesmo tempo, tanta gente em uma casa só nos fez socializar mais as coisas. Por exemplo, sapato. Sapato era uma socialização geral, um ia crescendo e ia passando para o outro. Com roupa também era assim. Como não éramos ricos, desenvolvíamos muito o sentido da economia e da escassez. Só se jogava camisa fora lá em casa quanto estava muito rasgada, completamente imprestável. Mas, antes de jogá-la fora,

arrancavam-se os botões para aproveitá-los nas outras camisas.

Outra coisa que aprendi com meu pai: tomar decisões é como jogar xadrez. Sempre tem conseqüências. Então temos de pensar muito antes de agir. Temos de tirar o máximo de proveito de cada coisa que fazemos, de cada investimento que fazemos.

44 Meu pai ficava extremamente feliz quando via cada um de seus filhos com um livro na mão no seu canto lendo, estudando, copiando, escrevendo. Ele ficava num contentamento! Não deixava ninguém fazer barulho, para não nos importunar nos estudos. Conseguiu o que queria. Eu sou o mais titulado (pós-doutor), mas não me considero o mais erudito e muito menos o mais competente dos onze irmãos. Todos os onze filhos conseguiram estudar e concluíram cursos superiores. Lamento muito não ter convivido mais com meu pai, como os meus irmãos, que sempre moraram em Fortaleza e que continuam morando em Fortaleza. Agora que meu pai, de

92 anos, está doente, ligo para ele e pergunto:
Quem passou aí hoje? Porque todo dia passa um
filho.



Seu Dimas e D. Zilmar

Eu & Meu Irmão Antonio; Meu Irmão Antonio & Eu

Meu irmão mais velho, o Antonio Marçal, teve uma ascendência intelectual muito forte sobre mim. Ele leu muita coisa que eu não li. Muita orelha de livro que cito hoje é por causa dele. Ele escreve que é uma beleza, e costuma dizer que admira muito a minha voltagem para fazer alguma coisa: *Se Pedro Jorge vai começar alguma coisa, pode ter certeza que vai dar certo. Se o meu irmão estiver certo quanto a isso, admito que aprendi isso com meu pai, essa capacidade*

Com o irmão Antonio e Lauro Mohry, reitor da UnB, 2000



de analisar as empreitadas que vão começar e só investir nelas quando se tem certeza de que se vai dar conta delas. Ficar no meio do caminho de um projeto é para mim uma terrível tragédia.

A Era do Gelo (& do Velocípede & do Chevrolet 1941)

Nós mudamos de Aurora para Fortaleza num caminhão. A família inteira na boléia, e as coisas, os teréns atrás, na carroceria. Quando chegamos naquela cidade grande, meu pai saiu comigo e com meu irmão Marçal para ver vitrine. Estava muito calor, a gente pediu para beber água, e ele, que tinha muita necessidade de controlar dinheiro, entrou num restaurante e voltou com um copo cheio de gelo, que era coisa que a gente não conhecia lá em Aurora. Trouxe o copo cheio de gelo, e a gente ficou chupando gelo na calçada, e vendo as vitrines.

47

Outro dia, eu e meu irmão fomos com meu pai ver um moço que estava acabando de pintar um velocípede.

Era um velocípede usado que meu pai tinha

comprado para nós dois. Era um velocípede que um pilotava e o outro ia atrás em pé, de carona. Com esse velocípede, nós íamos e vínhamos pela Praça do Ferreira, que é o ponto mais central de Fortaleza. Onde fica o Cine São Luiz. Foi nesse mesmo Cine São Luiz onde eu pude realizar a primeira edição do Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro. Isso incluiu o Ceará no mapa do cinema brasileiro. Como disse o Rosemberg Cariry, tirou o Ceará do provincianismo. Nunca esqueceremos desse velocípede. Apesar de pobre, meu pai foi sempre generoso com os filhos, era comida, era colégio, era velocípede.

Lembro que depois meu pai comprou um carro, um Chevrolet 1941, e eu lembro bem a primeira vez que entrei nesse carro, e eu lembro a primeira vez que ele trouxe o carro para casa. O motorista ainda estava ensinando ele a dirigir. Esse motorista se chamava Seu Raimundo, e é por isso que em *O Calor da Pele* o motorista se chama Raimundo. Os personagens de *Tigipió* também têm nomes de pessoas ligadas à minha infância.

Na primeira vez que entrei nesse carro, meu pai

dirigindo, e eu no banco de trás, minha mãe na frente, e eu com meu irmão atrás, mais a minha outra irmã mais nova, era um orgulho passear por Fortaleza. Ficamos muito felizes de termos um carro, mas um dia ele se reuniu com minha mãe e com a gente, e disse: *Vou ter que vender o carro porque vou comprar a outra parte da loja.*

Aprendendo a Poupar

Então, durante muito tempo, voltamos a andar de ônibus. Era uma farrá. Imagine um homem, uma mulher e sete, à época, filhos andando de ônibus. Antes de sair de casa, meu pai dava o dinheiro da passagem, certinho, de cada um. Queria que a gente mesmo pagasse a passagem, mesmo que ele estivesse presente.

Para a gente ir para a escola, meu pai dava o dinheiro para a merenda de cada um, às vezes 50 centavos, às vezes 1 cruzeiro. Nunca cobrou nada de volta, mas dizia: *Se sobrar algum tostão, guarde.* Além do dinheiro, costumávamos de vez em quando levar a merenda de casa, geralmente pão com nata do leite, e uma folha

de alface, ou então duas rodelinhas de tomate. A gente não era completamente pobre, mas tudo era muito controlado, era nossa responsabilidade guardar.

O Casamento da Razão com a Emoção

Meu pai era mais racional. Mas minha mãe era emoção o tempo todo. Era como se ele fosse o intelecto, e ela a emoção. Às vezes ela chegava, abraçava a gente e, sem que a gente soubesse o porquê, saía chorando. Herdei um pouco disso dela, às vezes choro assim, do nada. Não adiantava a gente perguntar por que chorava. Sempre dizia que não era nada, que não tinha explicação. Muito tempo depois, quando, depois de morar muito tempo na Itália, passei uns dias em Fortaleza, relembro coisas do passado, repeti a pergunta: *Venha cá, por que, quando a gente era pequeno, a senhora começava a chorar, assim do nada?* Ela então disse: *Não era por nada, não, era só porque eu nunca pensei que fosse ser tão feliz.*

A relação de meu pai e minha mãe era muito

forte. Muito profunda. Percebi isso desde pequeno. Às vezes ia com meu pai para uma esquina esperar a minha mãe, e lembro de ele dizer para mim: *Lá vem sua mãe toda linda e faceira*. Era muito legal ouvir o pai dizer isso da mãe. Isso, essa maneira como meu pai via minha mãe, me ajudou a perceber que as pessoas precisam saber apreciar e enxergar a beleza fora de si.

Nunca vi na minha vida meu pai deixar de trabalhar um dia sequer. Férias era coisa rara na vida dele. Uma vez, por exemplo, foi ao Rio de Janeiro com minha mãe. Pegaram um avião e foram passar lá uma semana. Tiraram foto lá em frente ao Pão de Açúcar, no alto do Corcovado, e voltaram logo. Meu pai não gostava de ficar sem fazer nada. Minha mãe trabalhava do mesmo jeito. Cuidava da casa e dos onze filhos e ainda ajudava no comércio quando podia, anotando coisas e fazendo cestas de Natal.

Acordeom, Cachorros, Vacas &

Passarinhos

Quando criança, não tinha esses brinquedos de hoje em dia. Brincava com brinquedos que eu mesmo fazia, uns carrinhos de madeira. Meu pai fazia para a gente bola de gude, com pedra. Tinha lá umas pedras perto do rio, que com um martelo ele polia o suficiente para transformar aquilo numa bola de gude, com a qual a gente jogava. Às vezes brincava de pipa, que no Ceará se chama papagaio. Às vezes jogava bola. Depois veio a fase da bicicleta.

52

Meu irmão Marçal começou a aprender a tocar acordeom, uma época, sempre tocava música popular brasileira, principalmente Luiz Gonzaga e a clássica *La Cumparsita*. Nunca aprendi a tocar nenhum instrumento. Gostava só de ouvir. Sempre preferi desenhar, às vezes com carvão. Até hoje, ainda guardo alguns desenhos desse tempo. Ouvíamos muito programas de rádio, num aparelho Zenith que tinha lá em casa. Ouvia músicas e notícias.

Também adorava pegar e soltar passarinho.

Pegar e soltar. A gente não prendia passarinho nenhum. A gente usava lanterna para pegá-los. Na casa de meu avô, tinha um sótão que tinha uma janela, que abria para algumas árvores, para alguns galhos de árvores. Então à noite, usando a lanterna, a gente *cegava* o passarinho, geralmente um canário, com a luz da lanterna e o pegava com a mão.

Nunca tive bicho de estimação. Meu irmão Marçal tinha um cachorro, Reno, mas eu não. Quando nós mudamos para a nossa segunda casa em Fortaleza, que era uma casa já fora do centro, que tinha um terreno vazio ao lado, meu pai pediu licença ao dono do terreno, cercou, comprou duas vacas e pôs lá. Então, de manhã cedo, tirava leite pra gente, e a gente tomava leite dessas vacas de estimação. Eram duas vaquinhas que deviam dar dois litros de leite por dia. Depois foram vendidas quando mudamos para outra casa. Às vezes, ficava muito penalizado quando via um gatinho abandonado, mas nunca tive coragem de adotar nenhum.

A Procissão e o Homem Degolado no Acidente de Trem

54 Tinha a imaginação muito fértil quando criança. Às vezes imaginava coisas estranhíssimas. Quando sabia de algum acidente de trem, no trem que ia de Aurora para Fortaleza, ficava imaginando o trem virado, aquela coisa enorme tombada. Quando as pessoas contavam um acidente de trem, estava sempre muito atento. Então, um dia, alguém falou que, num acidente de trem, alguém cortou a cabeça. Passei dias imaginando alguém descendo na estação sem a cabeça e andando pela cidade. Não era um pensamento que me assustava, não, ao contrário. A pessoa sem cabeça se vestia como os outros, com um terno branco, e andava como os outros normalmente. Descia do trem e andava pela cidade, só que sem cabeça.

Viajar de trem era muito bonito. Lembro que, numa das vezes que viajei de trem, e esta cena está inclusive no roteiro de um filme que ainda vou fazer e que se chama *Prendas do Amor*, entrou uma procissão no trem.

O trem parou numa cidade, entrou uma procissão levando um pequeno andor, circulou pelo trem e desceu na cidade seguinte. Até hoje me lembro claramente desse episódio e seria capaz de encenar essa procissão num filme, do mesmo jeito que a vi naquele momento.

O trem me fascinava porque era um espaço que se movimentava. As pessoas não ficavam tão acomodadas como ficam no ônibus, presas na poltrona. No trem, dava para andar, passava gente vendendo coisas, conversando e coisa e tal. O mais fascinante era poder ir ao vagão-restaurante comer alguma coisa. Como não tinha dinheiro, só ia ver. E era fascinante ver as pessoas comendo naquele lugar! Era tanta poeira ao longo da estrada, que as pessoas usavam, como parte da indumentária na hora de comer, uma toalha no pescoço. Não era nada luxuoso. Os pratos servidos eram arroz, feijão, bife. Mas aquilo me fascinava. As garrafas de cerveja, tremendo ao balanço do trem, me fascinavam mais ainda.

O Telegrama do Crioulo Doido

No começo, o trem saía de Fortaleza de manhã cedo, pernoitava na cidade de Senador Pompeu, e chegava em Aurora no outro dia à tarde. Durava mais de um dia a viagem. Depois surgiu trem mais moderno, que saía de Fortaleza às 4 horas da manhã, pernoitava em Iguatu e chegava em Aurora no dia seguinte cedo. No pernoite, a gente dormia em pensão. Às vezes, viajávamos eu e meu irmão, e uma pessoa adulta para cuidar da gente. Numa dessas viagens, em uma que seguíamos eu, Marçal e meu outro irmão, o Dimas Filho, teve um fato curioso. Meu pai passou um telegrama para o meu padrinho, avisando da nossa chegada: *Seguem no trem das quatro da madrugada Antonio Marçal, Pedro Jorge e Dimas Filho.*

56

Quando chegamos na casa do meu padrinho em Aurora, estavam todos nos esperando com redes armadas por todos os lugares da casa e nos perguntavam: *Cadê os outros sete irmãos?* Explicação: o telegrama que meu pai enviara fora truncado e chegou até o meu padrinho escrito

assim: *Seguem Antônio Marçal, Pedro Jorge e demais filhos.*

No Ritmo da Rede Que Balança, Mas Não Cai

Na minha infância, todos dormíamos em redes, e todos nós dizíamos assim a quem não estava acostumado a dormir desse jeito: *Quem deita em rede de cumprido é defunto ou personagem de filme americano.* A maneira certa de deitar na rede é em diagonal porque, assim, você pode esticar o corpo, ficar em linha reta. Não raras eram as pessoas que viajavam de trem levando suas próprias redes, porque, no pernoite do trem, havia pensões que alugavam o lugar onde se podia armá-las, os armadores. Geralmente ficavam numa pequena varanda, onde as pessoas chegavam com suas redes e podiam armá-las para dormir.

57

A rede era o que predominava naquela época e naquela região. Eram poucas as casas que tinham camas. Na nossa casa, por exemplo, tinha apenas a cama que meu avô, que era marceneiro, tinha feito para o meu pai.

Dormi em rede sempre. Só vim a dormir em cama bem mais tarde, quando já morava em Fortaleza. Às vezes me pergunto se dormir em rede muda alguma coisa nas pessoas que dela fazem uso. O certo é que a rede, além de lugar de dormir, é um tremendo objeto lúdico, onde você pode ficar balançando no ar de lá para cá, vendo o mundo sob vários pontos de vista.

A Primeira Sessão de Cinema

A primeira vez que ouvi falar de cinema em minha vida foi quando meu irmão Marçal me levou para ver um filme, já em Fortaleza: um filme com o Gordo e o Magro, logo depois fomos ver *Trapézio* (*Trapeze*, 56), de Carol Reed. Em Aurora, nem sabia que existia cinema. O primeiro filme a que assisti, que realmente ficou marcado em minha memória, foi *Ladrões de Bicicletas* (*I Ladri di Bicicletti*, 47), de Vittorio De Sica.

O primeiro cinema que entrei na vida foi o Cinema Moderno. Era muito bonito, e ficava no centro de Fortaleza, na Rua Major Facundo, pertinho da loja de meu pai. Foi um mundo

completamente novo que se abriu para mim, sobretudo por causa da majestosidade do espaço. O que mais me intrigou, que me fez querer talvez um dia desvendar aquele mistério, era como estava vendo o rosto do ator de longe e, de repente, magicamente, poder vê-lo de perto. Como seria esse mistério? Como esse mistério se dava? Era a montagem, o elemento mais genuíno da linguagem cinematográfica.

Depois que saí do cinema, um amigo de escola fez aqueles bonequinhos desenhados na ponta da página do livro, daqueles que, passando rapidamente as folhas do livro, eles parecem se movimentar. Mas não deu muito certo porque a *tela* dançava. Depois, fiz um pequeno e rudimentar projetor com uma caixa de sapato e uma lâmpada queimada cheia d'água, e botei lá um negativo de fotografia, uma fotografia qualquer, e consegui projetar aquilo numa parede. Teve também o seguinte: o meu avô fazia nas paredes, com muita habilidade, aquelas sombras chinesas com as mãos, que era uma forma rudimentar de cinema. Ele fazia, eu

lembro bem, utilizando uma lamparina barata, cachorros, gatos, peixes. Aquilo me fascinava. Interessava-me mais o engenho do que a linguagem.

Mas, mesmo me encantando com o cinema, ia assistir filmes de raro em raro. Não ajudava muito o fato de, no Cine São Luís, só se poder entrar de paletó. Além disso, era cara a entrada. Quem entendia e gostava mesmo de cinema era o meu irmão Marçal, que lia tudo sobre cinema na revista *Seleções*. Então ele comentava os filmes que via, e que lia a respeito, comigo. Ele fazia uma espécie de apreciação crítica dos filmes. Eu não. Via o filme e parava por ali, mas ele entrava na intelectualidade do filme, lia e recortava as críticas dos jornais.

O Primeiro Tigipió a Gente Nunca Esquece

Não conseguia escrever textos e redações, até mesmo ler pra mim era muito difícil. Por causa dessa dificuldade, não passei no exame de admissão ao ginásio.

Quando isso ocorreu, fiquei muito decidido a virar

o jogo. Tinha que aprender a fazer isso de qualquer maneira. Tinha que aprender a ler e a escrever direito. Por isso que eu digo que fui alfabetizado muito tarde, que só fui alfabetizado quando fui reprovado no exame de admissão.

Depois dessa resolução de aprender a ler e a escrever direito, o primeiro livro que eu li não era livro de escola, como a gente dizia, foi exatamente o conto *Tigipió*, do Herman Lima. Quando comecei a ler, aquilo foi uma coisa mágica, aquela história foi de uma fruição fantástica na minha cabeça. Aquela história ficaria na minha cabeça por muito tempo. Tanto que, muito tempo depois, estudando cinema em Roma, um professor pediu para eu escrever um roteiro de ficção, a primeira idéia que me veio à cabeça foi utilizar a história de Herman Lima que conheecera muitos anos antes.

Quando li *Tigipió*, pela primeira vez, tinha 13 anos. Li o livro, me impressionei muito. Tempos depois, quando fui fazer o filme, muitas daque-

las recordações vieram naturalmente. No filme, tem uma rede em que José Dumont está lendo um livro. Foi exatamente naquela rede e naquele lugar, na casa de meu avô, que eu li o conto de Herman Lima pela primeira vez. Na vida real, quem levantou da outra rede do lado para vir falar comigo e perguntar *o que você está lendo aí?* foi meu irmão. No filme, substituo essa pergunta por outra, que alguém faz a José Dumont: *Tá lendo um livro de amor, para dizer pra ela, né?*

62 Meu pai ganhou o livro e lá estava o conto *Tigipió*. Ganhou de alguém de presente. Não sei de quem. Caiu na minha mão de pára-quedas, ninguém me indicou. Depois que esse conto me encantou, passei a ler bastante. Incorporei a leitura aos meus hábitos. Mais do que o cinema. Lia, sobretudo, contos. Lia mais do que via filmes, sem dúvida. Adorava contistas do Ceará – Moreira Campos, Manuelito Eduardo, Milton Dias, Braga Montenegro, Eduardo Benevides e outros.

Gregos, Jack London, Moacir e os Filhos de Miami

Era adolescente quando descobri a mitologia grega, por intermédio de uma namorada que estudava medicina e teatro. Por sua influência, eu também me matriculei no curso de teatro. Meu interesse não era ser ator, mas ver como se dirigia um ator. Passei a achar aquilo tudo uma coisa fantástica. Lá em Fortaleza tinha o Centro de Cultura Italiana, ligado à Universidade, que promovia encontros sobre o tema. Ia sempre a esses encontros. Descobri que ali estava a matriz de tudo. Percebi que mesmo as inovações, no final, tudo cai lá, na mitologia grega.

63

Não posso deixar de mencionar os contos do Jack London, que me marcaram muito. Não pude também deixar de ler José de Alencar, era de lei, discutia muito os livros dele com meu irmão. Recentemente, lá no Ceará, me valendo dessas conversas com meu irmão, disse que Fortaleza é uma cidade partida ao meio. De um lado os filhos de Miami; do outro, os filhos de Moacir. Moacir, na mitologia alencarina, é o primeiro

cearense; os filhos de Miami são os filhos da classe média rica alienada que toma conta de Fortaleza hoje.

Tempos de Cinéfilo Relapso

Nunca fui cinéfilo. Até digo para os alunos que chegam com os nomes dos atores e diretores na ponta língua, que ser cinéfilo me dá coceira. Onde comecei a ver filmes mesmo não foi em Fortaleza, foi em Roma. Claro que via as chanchadas da Atlântida. Via e gostava. Sempre achei que a chanchada foi uma grande escola, sobretudo não de formação de tela, mas de formação de técnicos. O que é muito importante, porque nenhum técnico será brilhante para fazer uma obra-prima algum dia se só faz um filme uma única vez, e a chanchada tinha uma produção muito grande. Então foi uma escola interessante nesse sentido.

Além do mais, a chanchada era a crônica do cotidiano nacional da época. Então, isso é de uma importância fundamental. Acho que onde o cinema brasileiro é menos esquizofrênico é na

chanchada. No cinema esquizofrênico, você entra no cinema, vê um mundo, vê uma coisa, e quando você sai do cinema você vê outra coisa completamente diferente, vê um mundo que não tem nada a ver como aquilo que você viu na tela. Na chanchada, não. Os filmes revelavam o país daquela época. Por isso o público gostou tanto da chanchada. O neo-realismo italiano era o quê? Era crônica pura. Cesare Zavattini dizia isso, não tem que ter diferença, a rua, dramatizada e poetizada tem que bater na tela. Quer dizer, tem que haver diferença entre rua e tela, mas a rua tem que bater na tela.

65

A Miséria Nossa de Cada Dia e a Espada de Tio Sam

Comecei a perceber a miséria humana nas primeiras viagens de Fortaleza para Itaiçaba, de ônibus e de caminhão. Numa das vezes que parei na estrada, em algum lugar, para tomar água e comer uma broa ou algo assim, havia um homem e uma mulher sentados no chão assim do lado, abandonados. Uns vinte dias depois, quando

voltava para Fortaleza, o carro parou no mesmo lugar e o homem e a mulher estavam lá no mesmo lugar, no mesmo chão, com a mesma atitude, do mesmo jeito. Quer dizer, em vez de essas pessoas consumirem a vida, elas estavam sendo consumidas pela vida. Disso nunca esquecerei. Esse quadro de miséria que não se modificava me chamou demais a atenção.

66

Fortaleza, já mesmo naquela época, era uma sociedade com muitos pedintes. Sabia também que, em muitas casas, tinha gente que trabalhava pela comida e para poder levar dois pratos de comida para casa à noite. Saber dessa miséria me incomodava muito. Incomodou ainda mais quando a gente começou a tomar conhecimento dessa questão da dominação americana. Essa situação me desagradava tanto, que sempre tive dificuldade de aprender a falar inglês.

Quero dizer que o que acho que mais conduziu a gente para o lado da esquerda, todos nós no Brasil, não foi só a realidade brasileira, mas foi, também, a opressão americana. Lembro quando

comecei a notar a presença dos produtos americanos, das embalagens americanas. Também me irritava uma certa quantidade de pessoas poderosas do Ceará que só falavam em Estados Unidos e em mandar os filhos para estudar lá. Tinha também o excesso de expressões em inglês de uso corrente, que, às vezes, tinha até dificuldade de pronunciar.

Mulheres & Negros

A situação da mulher na sociedade também sempre me incomodou muito, e sempre fiz questão de refletir sobre isso em meus filmes. No Ceará, em particular, e no Nordeste, em geral, a gente sabe muito bem que a questão das *afilhadas* que servem sexualmente aos *padrinhos* é corrente. Há tempos atrás, no tempo da minha infância, isso ainda era mais flagrante. Ser padrinho de uma menina significava ser dono dela. Em *O Calor da Pele* exponho claramente essa situação.

A maneira como o negro era e é tratado sempre me preocupou muito. Tive consciência maior desse jeito de como o negro se sente na socie-

dade branca quando fui trabalhar em Angola uma certa época. Um certo domingo saí do hotel e, como bom nordestino, fui a uma feira popular em Luanda. Então, quando estava lá no meio daquele povo todo, comecei a olhar em volta e percebi que só quem tinha pele diferente era eu. Aquilo pesou psicologicamente um bocado. Quer dizer, em termos de caça e caçador, naquele dia eu era a caça. Isso me fez perceber como o negro se sente numa sociedade dominada por brancos. No Brasil, estamos sempre com o gatilho puxado em relação aos negros. Qualquer coisinha, qualquer bobagem, pode fazer com que algum branco dispare o gatilho na direção de um negro.

Pessoalmente, um dos relacionamentos mais gratificantes que tive na vida foi com uma mulher negra, Melka, uma estudante africana do Mali que conheci em Roma. Era uma relação muito amorosa, muito afetuosa e, ao me relacionar com ela, percebi como é difícil ser negro no mundo. Cada vez que a gente ia viajar pelo interior da Itália, ela se armava de uma tensão

muito grande. Porque sabia que ia sair do pequeno ambiente universitário do consenso, em que a cor da pele de cada um não interessava em nada, e ia pra outro lugar onde não tinha certeza que haveria essa mesma cordialidade racial.

Sempre que íamos viajar, Melka ficava muito tensa. O fato de eu ser não-europeu, de ser um latino-americano pobre, baixinho, sem recurso, também não facilitava, me deixava muito inseguro. Pensava: *Como é que vou agüentar a barra dela?* Era complicado.

69

Acreditar ou Não Acreditar em Deus

Sim, fiz primeira comunhão. Mas sempre tive uma dúvida imensa em relação à existência de Deus. *I-men-sa!* Num livro de pequenas frases que escrevi, afirmo: *Sou mais ou menos como Deus, trabalho porque não tenho o que fazer. Deus não tinha o que fazer, então criou o homem.* Quer dizer, imaginar uma entidade que seja a responsável por tudo isso, pela natureza, por esse negócio fantástico que é o universo, é

algo muito complexo. Essa complexidade eu acho que não é uma brincadeira com a gente, é porque não pôde ser de outro jeito. A natureza talvez não tenha conseguido ser de outro jeito, inclusive para permitir a gente existir, e eu também não sei muito pra quê. Se for só pra louvar a Deus, eu penso comigo, será que não é um egoísmo muito grande Dele?

70

Na verdade, acho que a nossa grande religião é a solidariedade. Sempre disse aos meus alunos, quando eles vinham com aquela história de ser competitivo. Dizia para eles: *Não queiram ser competitivos, queiram ser solidários. Não queiram se preparar para o mercado. Queiram se preparar para a sociedade. Porque assim vocês terão companhia até o final da vida.* Falava também muito para eles o seguinte: *O que deve ser forte não é o teu grito, é o teu vocabulário. Não é o teu grito que deve ser forte, mas o teu vocabulário.*

O Mundo É um *Shopping Center*

O mundo hoje está *shoppinizado*, tudo é *shopping*, tudo é *marketing*. Acho até que me conforta saber que prego no deserto. Então prego que têm que aprender a ficar quietos, a ver, ouvir e sentir. A usar as palavras certas, vigorosas quando necessárias. Mas sei que ninguém quer ser Dom Quixote nem São Francisco de Assis. Não vale a pena colocar essas questões pros alunos, esquecendo que estão ali, em última instância, para buscar espaço no campo da sobrevivência. Mas, mesmo assim, acho que temos que lhes apresentar inquietações éticas e filosóficas.

71

A Competência dos Santos

Mas não se pode ser ético e solidário sem, antes de tudo, ser competente. Sempre pensei no seguinte: na competência como capacidade de dar sua colaboração à vida. Uma vez, fiz um programa *Documento Especial*, para a Rede Manchete, chamado *O Sacrifício da Fé*. Filmei em Juazeiro do Norte, no Ceará. O ponto de partida era um enunciado interessante:

o sacrifício, ou o pagamento da penitência, é um contrato que o crente faz com o santo. Você me dá o que estou desejando, que eu dou o meu corpo em sacrifício. Ao chegar, me peguei querendo bater um papo com o Padre Cícero, com a alma dele, mais pelo homem competente que ele foi.

72

Como dizem os espíritas, é a competência que me faz cumprir a missão. É a competência, e não só a bondade da alma, que importa. Padre Cícero foi competente. Cristo foi competente. Não se pode negar a competência de uma pessoa que transformou uma dissidência do judaísmo nessa instituição imensa que está aí hoje, influenciando o mundo em tudo, em política, em comportamento, em economia, já por dois mil anos. É essa competência que sacraliza as pessoas, que as torna sagradas. Assim pensamos em Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Darwin, Enrico Fermi, Einstein e outros.

Saudades de Um Lugar Que Não Existe

Acho que, se Deus existir, não seria tão maldoso a ponto de criar castigos tão cruéis para os homens. Seria um Deus bondoso. Vejo muitas pessoas, que são muito crentes em Deus, sofrendo muito, e não entendo. Nunca precisei de Deus para explicar as coisas da vida. Talvez ele me explique antes de eu precisar. Agora, costumo dizer que a felicidade é um paradeiro infinitamente distante. Nunca estive lá, mas tenho muita saudade de lá.

Dias de Luz & Sombra

Tive um problema de vista, entre 1977 e 1979. Convivi com a cegueira durante todo esse tempo. Era intermitente, por curtos períodos. Um dia, dois dias, às vezes horas. Ficava cego, ficava bom, ficava cego, ficava bom. Era uma loucura, uma brincadeira de gato e rato. Às vezes, acordava completamente cego, ficava cego durante dois dias e, de repente, a visão voltava. O diagnóstico médico dizia que era alguma coisa parecida com glaucoma. Fiz então pequena cirurgia e librei-me do problema, nunca mais tive esse

problema. Foi o meu único acidente de percurso durante toda a minha vida. De resto sou todo inteiro.

Haicai de Inspiração Judaica

Desconfio que minha família tenha ascendência judaica. Minha avó materna, Zenaide, dizia uma coisa tremendamente cruel, talvez de inspiração judaica: *Algumas coisas na vida você tem que acertar sempre; outras, você não pode errar nunca.*

74

De Olho no Futuro

Sei que é uma coisa meio boba, mas é uma coisa que quero: quando chegar a minha hora de morrer, quero deixar tudo arrumadinho para minha companheira, que mora comigo. Não quero deixar aflição para ninguém. Quero que as pessoas tenham um tempinho para a saudade. Agora que estou caminhando para a velhice, percebo que o tempo passa mais rápido, mas os dias custam a passar. É como se alguma coisa na física do tempo se embolasse.

Quando o Colesterol é Machista

Meu pai tem 92 anos e não está tendo velhice tranqüila: está cego há uns quinze anos. Meus irmãos são todos hipertensos; minhas irmãs, não. Nem eu. Meu colesterol é legal. Quando vou lá em casa em Fortaleza e a gente reúne os irmãos e irmãs, que todas têm pressão boa, iguais à minha, digo que isso acontece porque sou mais feminino que eles todos. Digo, brincando, para eles: *Vocês que são machões, que se virem!*

Meus irmãos se divertem comigo, dizem assim: *Pedro Jorge não compra nada, não vende nada, viaja feito um danado, conheceu o mundo inteiro, e a gente não sabe bem o que ele faz. Meu pai dizia que esse negócio de cinema é muito curioso porque o freguês compra a mercadoria sem ver, e paga antes.*

Porque, para ele, era assim: vendeu, pagou. Na verdade, ele no início não entendia direito o que eu fazia, como eu sobrevivía.

Papai e Mamãe Corujas

Mas meu pai acabou indo comigo assistir às filmagens de *Tigipió*. Eram na cidade dele, ele foi várias vezes. Um dia, lembro bem que era a seqüência da Regina Dourado esperando B. de Paiva, que ia chegar em casa, Matilde esperando o coronel Cesário chegar em casa. Ela está lavando uns pratos numa janelinha da cozinha. Sempre fui muito econômico nos planos, fazia um ensaio, dois, três, contando o tempo e tal, certinho. Então eles faziam a cena e eu dizia para o diretor de fotografia: *Pra mim está bom, corta!* Então meu pai, que estava bem atrás de mim, comentou com meu irmão: *Será que esse filme vai dar certo? Mal a moça começa a fazer, ele manda parar!*

76

Meu pai e minha mãe faziam questão de assistir aos meus filmes. Meu pai chorou quando viu *Tigipió*, ficou emocionadíssimo. Minha mãe, também. Na época das filmagens, meu pai foi escolher as locações comigo e tentei lhe explicar alguns mistérios do cinema. Eles acabaram aparecendo em pequena cena desse filme,



Dirigindo Regina Dourado em Tigipió

estavam no meio de uns devotos que faziam uma procissão.

A Vingança de um Rebelde

Até ser reprovado na admissão ao ginásio, não fui bom aluno porque não tinha como ser bom aluno. Não conseguia ler e escrever direito. Mas depois que comecei a estudar e a ler direito, fui bom aluno, sim. Até então, passava de ano sempre empurrado. Os professores entendiam a minha dificuldade e me ajudavam. Minha vingança era ser meio rebelde na sala de aula. Lembro que, um dia, perto do dia das Mães, a professora perguntou: *Domingo agora é dia das Mães. O que você vai fazer pra ela?*

78

Devia ter uns oito ou nove anos. Foi então que um colega interveio e falou: *Ele não tem mãe, não. Ele é Pinto. Nasceu de uma chocadeira.* Meu nome completo é Pedro Jorge Pinto de Castro. Não disse nada. Mas saí do meu lugar, como se fosse sair da sala, meti a mão na cara do menino e voltei para o meu lugar. Não disse uma palavra. A professora ficou assustada. Fui suspenso

dois dias e tive que ficar em casa. Mas nunca me arrependi disso.

Tentando Decifrar o Mapa da Mina

O primeiro dinheiro que ganhei na vida foi com essa planta da cidade de Aurora. Fiz com um colega que se chamava Lauro. Também fiz jardineiras com latas de óleo de cozinha. Pegava as latas, cortava, depois, com uma tesoura, fazia um desenho, pintava, e aquilo virava jardineira, que vendia na feira. Conseguia também uns trocados vendendo jornal velho a peso, na feira ou no mercado, que eles usavam para enrolar peixe. Depois me meti em trabalhar na construção civil. Fazia reformas em casas, contratava operários e comprava material. Foi aí que surgiu a vontade de cursar arquitetura.

79

Profissão: Inquieto

Fui casado com Lea, mãe de minha filha Patrícia e filha da escritora Dinah Silveira de Queiroz. Então, às vezes, Dinah chegava lá em casa e perguntava para minha mulher: *Cadê o bichus faciente?* O *bichus faciente* era eu, porque,

quando ela chegava, eu estava sempre fazendo alguma coisa. Ou escrevendo, ou mexendo no jardim, ou consertando um carro, sempre fazendo alguma coisa. Sempre fui assim. Sempre acordei muito cedo, e sempre acordava com a sensação de que estava atrasado para começar a fazer as coisas.



Com a filha Patrícia, filha de Lea Silveira de Queiroz, 2000

Não sei de onde vem esse meu sentido de urgência, mas sempre foi assim. Nunca consigo dormir

durante o dia. Lembro que já fiquei, às vezes, quando tinha que virar a noite, em claro mesmo, organizando o Festival de Cinema de Fortaleza ou aprontando algum filme. Sou muito inquieto, embora na contradição da aparência calma. As pessoas perguntam: *Como é que você consegue? Você se aposentou e está trabalhando mais.* Respondo que não vejo nisso nada de anormal. O preguiçoso se aposenta para ficar mais tempo sem fazer nada e o trabalhador se aposenta para trabalhar mais. Também não consigo administrar períodos de ócio. Quando tiro férias, é de uma semana e, no fim dessa semana, ficar sem fazer nada já começa a me incomodar.

81

Torquato Neto e o Suicídio Como Saída

O piauiense Torquato Neto morreu em 1972, e eu o conheci em 1971, e a última vez que eu o encontrei foi em 1972, naquele terraço do MAM. Tínhamos muitos amigos comuns. A gente se encontrou pouco, mas quando se encontrava eram encontros muito intensos. Ele, um dia, me disse: *A família tem que ser repensada, porque corre o perigo de tornar-se*

um grande caldo de cultura do reacionarismo. A gente se dava muito bem. Não sabia bem o que queria ser da vida. Dizia sempre, enigmaticamente: A vida é, e não é. Aparentava muita calma, mas, quando começava a falar, percebia-se o turbilhão que havia dentro dele.

Acho que quando a idéia de suicídio passou pela minha cabeça, disse para mim mesmo: *Mas não pode ser uma rendição.* Já considerei essa possibilidade, claro. Uma vez que pensei nessa possibilidade foi quando recebi a notícia do assassinato do Vladimir Herzog, que, pouco antes de morrer, tinha estado na minha casa em Brasília. Soube da notícia, entrei na sala de aula, sempre entro na sala de aula como se entrasse em cena, mas nesse dia entrei calado. Daí uma aluna chegou pra mim e perguntou: *Por que o senhor está na sombra hoje?* Achei tão bonita essa expressão!

82

A Vida Não é Uma Droga

Por incrível que pareça, nunca usei droga. Nunca senti necessidade. Até sempre digo de brincadeira: *Meu barato é o real.* Nunca provei. Talvez se

tivesse provado, tivesse gostado. Mas nunca senti falta. Uma época, morei sozinho em casa do Lago Norte, aqui em Brasília. Logo depois de minha primeira separação. Os alunos me visitavam muito, sobretudo casais. Às vezes me diziam que queriam conversar comigo, saber o que deviam fazer. Já suspeitava o que era, geralmente a namorada tinha engravidado. Dizia para eles: *O que tinha que fazer já fez, não é? Qual é o problema?* Então o rapaz dizia: *Fulana está grávida, não sabemos o que fazer.* Dali a pouco a menina começava a falar de aborto.

Na UnB, primeira aula, 1973



Eu, não pelo moralismo, mas por preocupação com a saúde física e mental dela, ponderava: *Vem cá, você tem certeza que sua mãe não quer ver a cara da neta? Teu pai também? Que eles não vão ficar babando com uma neta depois?* Assim, agindo sempre dessa forma, acabei sendo padrinho de umas dez crianças de Brasília nessa época.



Na UnB, 28ª aula, 1985

Nada contra o professor funcionar como terapeuta eventualmente. O que não se pode fazer é catequese. O professor tem muito que perguntar ao aluno, ouvir o aluno, dialogar. Nessa casa, em que morei sozinho, também sempre chegava algum aluno com um cigarro de maconha. Dizia, compreensivamente: *Tudo bem, fica por aí, na boa!* Agora, droga pesada mesmo, lá em casa nunca apareceu. Nas minhas equipes de filmagens também nunca tivemos a presença de drogas. Tanto que alguns atores e técnicos me disseram que as minhas filmagens eram as mais caras que já viram.

85

Uma Vida Meio Besta Salva por Uma Lambreta

A minha vida em Fortaleza, antes de ir para Roma, era uma vida simples. Tinha uma relação com a intelectualidade local muito pequena, muito rara. O que precisava mesmo era conseguir dinheiro para sobreviver e teve época em que me interessei também por decorar o interior de lojas. Mas isso era uma coisa que me incomodava, porque era sempre para ressaltar o luxo

das lojas. Fazia aquilo para ganhar algum dinheiro, mas achava muito chato aquele papo do dono de loja, que queria mostrar uma loja que não era nada daquilo que queria mostrar. Também fazia vitrines de magazines, livrarias. Não arrumar a vitrine, mas construir mesmo, pegar no pesado.

86

No final do segundo grau, iniciei o movimento para a criação do curso de arquitetura. Foi quando comecei a me aproximar de outras pessoas que também queriam fazer o curso de arquitetura, e que depois se tornaram arquitetos bem-sucedidos como Delberg Ponce-de-Leon e Fausto Nilo. Foi época que também ganhei asas, um pouco mais de liberdade, e pude comprar uma lambreta, daquelas com aquele desenho industrial fantástico. Nos divertíamos muito a bordo dela e fazíamos pequenas excursões pelo interior, por cidades próximas a Fortaleza.

Com essa lambretinha, ia para a Ponte Metálica reverenciar o pôr-do-sol, coisa que os fortalezenses fazem até hoje. Gostava também de

averiguar as pequenas ruas dos bairros menos disciplinados do ponto de vista urbanístico. Então, me enveredava por esses lugarzinhos, passeando, andando, observando. Sempre me dando muito ao trabalho da imaginação e do pensar. No falar com amigos, com colegas, costumava fazer colocações que nem sabia que tinham algum tom filosófico e sociológico, se é que tinham, sobre a situação que a gente vivia.

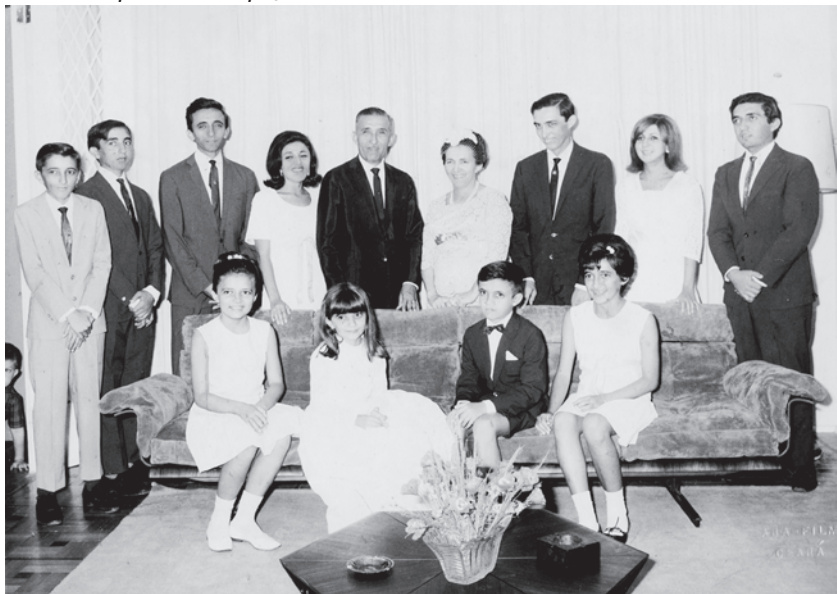
Por exemplo, sempre que íamos fazer alguma tarefa, e demorávamos para começar, costumava dizer: *Só se faz as coisas começando, e temos de começar pelo começo e o começo é pensar*. Lembro que dizia isso sempre. Até hoje, quando amigos meus dessa época me encontram, repetem isso como se fosse um bordão. Ou, às vezes, pregava: *Na vida está tudo por fazer, e a gente tem que fazer*. Ou seja, essa preocupação de realizar e de fazer as coisas era uma preocupação muito presente em mim o tempo inteiro. Talvez fosse o medo do insucesso que me perseguisse o tempo inteiro.

Algumas vezes fui ao Teatro José de Alencar. Achava muito bonito a cena e o espaço do teatro. Gostava também dos *vaudevilles* encenados pelo B. de Paiva. O que mais me fascinava no teatro não era a cenografia ou o texto, era a iluminação, o que continua me fascinando até hoje. Tem técnicos que trabalham nos meus filmes que dizem que faço filmes como pretexto para eu poder iluminá-los. Brincam, dizendo: *Já que ninguém me chama para iluminar outros filmes, eu faço filmes para iluminar meus filmes.*

88 A adolescência no Ceará eu acho que foi muita perda de tempo. Não posso dizer que foi porque família sempre divide muito a gente. Divide porque cada um é um, cada um faz uma coisa e você termina se envolvendo com todos. Quando fui para a Itália e vivi só, me tornei altamente produtivo. E nessa atividade de universidade, alguns princípios de procedimentos meus continuaram. Como, por exemplo, essa urgência de eu fazer as coisas. É um fato curioso porque eu faço e, depois de fazer, noto às vezes que o processo foi mais emocionante pra mim do que a

obra feita, do que o concluir. Até em termos filosóficos, se você pensar, a vida é processo, e a conclusão é morte. Então, pouco interessa a conclusão. Mas o processo é altamente interessante. A conclusão interessa porque a gente se marca e se apresenta e se institui como realizador de coisas, e o mundo quer que as coisas sejam feitas. Então, em todos os meus filmes, tenho mais saudades de vê-los fazendo, até os curtas, do que de vê-los na tela.

Com a família, o último à direita, meses antes de partir para a Europa, 1965



Sem Morar na Filosofia

A filosofia passou pela minha vida, mas me deixava numa dúvida muito grande. Porque eu, talvez por causa da minha limitação intelectual, precisava muito também do objeto. E a filosofia talvez exigisse de mim um brilhantismo intelectual para que pudesse me firmar como filósofo que eu não tinha, de um grande poder de escrita que eu não tinha. Relutei muito em escrever alguma coisa, em mandar alguma coisa pra publicar em jornal. Só me afoitei a escrever depois que me assegurei que o jornal naquela época tinha revisor, e o fato de jornal ter revisor me dava uma maior segurança.

90

Trabalhei como desenhista num departamento do Ministério da Agricultura, lá mesmo no Ceará. Foi meu primeiro emprego formal. Trabalhei nisso por pouco tempo, porque logo depois me ocupei com outras coisas. Fui desenhista de irrigação, de canais de irrigação, uma coisa completamente técnica. Trabalhava lá só no período da tarde, mas recebia um dinheiro fixo todo mês. Era bacana ter esse dinheiro fixo, mas por causa

disso tive de abrir mão de uma série de coisas que gostava de fazer e de desenvolver uma série de atividades que gostava de participar. Afinal de contas, tinha de bater ponto todo dia e se deixasse de ir um dia, recebia desconto no salário. Mesmo assim, fiquei uns dez meses nesse trabalho. Isto foi antes de ir para a Itália.

O Ator Trabalha sob a Mira de uma Bazuca

Ainda em Fortaleza, me matriculei no curso de teatro da Universidade Federal do Ceará. Era um curso de ator nível médio. Cursei apenas dois semestres. Mas me interessava menos em aprender a representar, em desenvolver minha performance como ator, e mais em ficar observando atentamente como é que os professores dirigiam os meus colegas que sonhavam ser atores. Nesse período, nessa escola, aprendi exercícios que transmitiam sensações de frio, de calor, de tristeza, de alegria.

Lembro bem que um professor dizia algo que mais tarde procurei utilizar no cinema que fiz:

ele dizia que, para transmitir alegria não precisava abrir os braços, nem pular, que o ator precisava aprender a demonstrar esses sentimentos usando uns indicadores muito minimalistas, que evidenciassem que essa alegria ou tristeza estava dentro de cada um.

92 Foi importante para mim esse curso, sobretudo por aprender algo que vim a comprovar depois quando já fazia cinema, como é difícil e pesado esse trabalho de ator, que é preciso ter muita coragem para ser ator. Até digo que o diretor se esconde atrás da câmera e o ator vai passando sob a mira da bazuca que alguém aponta na direção dele. Porque a lente da câmera é uma bazuca que consagra ou mata um ator. Indiferente não fica.

Entre a Tapioca e o Sentido da Vida

Mesmo nessa época em que cursei teatro, continuava vendo cinema esporadicamente. Ia ao cinema quando dava, quando sobrava dinheiro. Gostava mesmo era de passear. Na saída de Messejana para a antiga capital do Ceará, que é

Aquiraz, tem uma série de cabaninhas que vendiam tapioca. Então nós íamos para lá comer tapioca com café. Ou então esperar o fim do dia chegar e ver o pôr-do-sol na praia de Iracema. Também não gostava de praia. Até brincava, dizendo que adorava praia, mas não gostava mesmo era de areia, água salgada, vento e sol intenso.

Lembro também que, num teatrinho da paróquia de lá perto de onde a gente morava, de São João do Tauape, cheguei a recitar algumas poesias. Recordo especialmente de uma, que era muito pesada, muito melancólica, de autoria de um poeta cearense chamado Augusto César. Esse poema terminava dizendo mais ou menos o seguinte: *Se você for pro céu, ótimo, você não tem nada com que se incomodar. Agora se você for pro inferno, você vai ter que cumprimentar tantos amigos que não vai ter tempo de se incomodar também.*

Um garoto dizer isso no palco de uma pequena paróquia deve ter provocado algum impacto. Sei

também que disse esse trecho da poesia com muita ênfase. Aproveitei o fato de a platéia estar em silêncio, e bradei a poesia. Ao final da poesia, a platéia aplaudiu com entusiasmo. Foi extremamente agradável ouvir as pessoas baterem palmas para mim. Era uma sensação de que eu estava invadindo o sentimento das pessoas. Tinha por volta de 16 anos quando me convidaram para fazer essas declamações. Acho que me convidaram porque eu gostava de falar nas reuniões.

Gagueira: Intervalo para Pensar

94 Sempre tive esse chamamento de falar em público. Isso me atraía muito. Mas, ao mesmo tempo em que me atraía, isso me amedrontava. Porque não falava exatamente bem em público. Ao contrário. Na verdade, tive um período de gagueira na minha pré-adolescência. Deve ter durado dois anos, ou um pouco mais. Depois que deixei de ser gago, acho que comecei a tentar tirar o atraso. Mas era atrevido. Lembro que, às vezes, no meio de uma discussão muito acirrada, soltava alguma frase de efeito, um pensamento irreverente e, *bum*, desarticulava o debate.

Nessa fase da gagueira, eu era muito tímido. Depois, concluí que essa gagueira era decorrente de minha ânsia de falar, de dizer as coisas. Tempos depois, passei a achar que a gagueira surgiu em minha vida para me dizer o seguinte: *Pára de falar, e pensa, porra!* Depois desse período, passei a falar, principalmente frases curtas, mas contundentes. Engraçado, eram frases que saíam de minha própria cabeça, mas, interessante, depois, lendo livros, encontrei ancoragem para aquelas idéias em autores renomados que nunca tinha lido antes, principalmente os filósofos alemães.

95

Toda a Desgraça é Pouca

Também escrevi poesias lá em Fortaleza nessa época, e, depois, em Roma. Eram poesias, às vezes de cunho social, às vezes de amor. E havia muitos poemas que punham em questão aquilo que costuma se chamar o *íncubo da vida*, essa coisa de se sentir preso a algum lugar, a alguma coisa, e não saber por que isso ocorre. Não era muito otimista, não. Escrevi coisas como: *Toda a desgraça é pouca, vem mais*. Hoje percebo que

isso era de um pessimismo atroz. Escrevi também que *Todo perdão é hipócrita*. Escrevia coisas assim que, na realidade, talvez fossem uma possibilidade de conversar comigo mesmo e eu acho que a solidão é uma forma de povoarmos nossos sentimentos.

96

Lembro que muitas dessas poesias eu escrevia com endereço certo, dirigido para pessoas reais. Pessoas reais que eventualmente jamais tomaram conhecimento delas. Claro, também escrevi poemas para amigos, para namoradas, para alguém que via na rua e que me chamava a atenção por algum motivo. Certamente também escrevi versos para conquistar uma mulher. Quando me interessava por uma pessoa, eu ficava muito atento para ver que aspecto da minha sensibilidade ou da minha possível inteligência pudesse lhe interessar. Mas, basicamente, sempre fui muito tímido em relação às mulheres.

Por exemplo, quando pensei em convidar para atuar em *O Calor da Pele* uma atriz que eu acho linda, que é a Ester Góes, fiz muito *arrodeio*.

Imaginei que se chegasse assim com minha cara de caminhoneiro, de verdureiro, ela acharia que estava blefando. Então fiz muito *arrodeio*. Para convidar Regina Dourado para o *Tigipió*, foi a mesma coisa. Sou tímido, mas tenho imensa coragem pessoal para desenvolver tarefas. Tem algumas tarefas que consigo cumprir e depois penso comigo mesmo: *É, você conseguiu fazer isso!* O produtor Luiz Carlos Barreto um dia falou para mim: *Pedro, cearense, tu quando vai fazer alguma coisa bota uma energia que a gente nem quer ficar no meio.*

97

Cortês, Sim; Banana, Não!

Na minha adolescência, a iniciação sexual se fazia sempre nos bordéis, mas no nosso grupo de amigos, não. A gente se relacionava com meninas do nosso mesmo grupo, que eram meninas mais *modernas* no procedimento sexual e acabávamos por nos relacionar sexualmente com elas, sem precisar ir a bordéis. Sempre soube que não era bonito e, talvez por isso, muitas vezes me surpreendia muito quando um grande monumento, um *mulherão*, que todo mundo

olhava, estava me dando atenção. Talvez isso acontecesse pelo fato de não assediar, de ser sempre cortês.

Mas, junto com essa cortesia, tinha sempre uma firmeza de resposta pronta. Não só em relação às mulheres, mas também em relação ao grupo de amigos. Quer dizer, era uma pessoa cortês, mas não era um banana, tinha posições muito firmes. Quando necessário, era até agressivo no sentido de assegurar espaço e defender idéias. Com as mulheres, o que sempre valeu foi de fato a cortesia e o comportamento, que não era nem de timidez nem de postura encenadas. Não tinha material humano pra me colocar como galã, então tinha que utilizar outros métodos. Talvez tenham sido as falas, as conversas, as participações que tenham me proporcionado certos espaços absolutamente prazerosos com mulheres extremamente inteligentes e belas.

Nunca fiquei sozinho por muito tempo. Menos mal, porque a solidão me apavora tremendamente. Não gosto da solidão. Ok, a solidão é,

na verdade, um momento em que a gente pode povoar os nossos sentimentos. Mas você tem que saber que, na hora que você quiser sair dela, tem para onde ir, tem uma saída. Admito que buscar os momentos de solidão por vontade própria é bacana, é um exercício interessante. Desde que se tenha sempre uma pessoa com quem se possa contar. Contar mesmo, nesse sentido de dividir tarefas, de conversar sobre a vida, de dizer as coisas. A solidão me provoca um desconforto muito grande. Acho muito ruim, por exemplo, viajar, e não ter para quem trazer uma lembrança.

99

Professores de Cara Amarrada

Estudei o curso primário no Colégio Lourenço Filho. Foi lá que me alfabetizei. Depois, eu fui para o Colégio Cearense, que era muito rigoroso. Eu, com aquela dificuldade toda para ler e escrever, não passei no exame de admissão nessa escola e então fui estudar no Colégio dos Salesianos Mater Salvatore, que era muito longe de onde eu morava na época. Tinha que pegar um ônibus de manhã cedinho, voltar meio-dia e

ainda andar a pé muito até chegar em casa. Mas, apesar da distância, nesse colégio o relacionamento com todo mundo era mais fácil. A coisa então melhorou, e relaxei mais. Dava pra brincar, dava pra jogar, o Colégio Cearense era muito fechado. Quando saí do Salesiano, fui para o Colégio Castelo Branco, que era um colégio particular também e foi onde eu construí as salas de aulas.

100

Os meus professores em Fortaleza não procuravam estabelecer relações pessoais com os alunos. E acho que, quando essa relação pessoal se estabelece, o professor passa uma certa atitude afetiva para o aluno. Acho também que isso dá uma certa nitidez à questão da educação e das colocações do professor muito grande. Quando me tornei professor, procurei corrigir isso. Em Fortaleza, nenhum professor me marcou, e achava isso aí muito ruim, me fazia sentir uma massa sem forma. O professor estava sempre um nariz acima de nós.

De Amigos e de Futebol

Meus grandes amigos eram o Delberg e o Fausto Nilo, que depois estudaram arquitetura e se tornaram grandes arquitetos; o Fausto Nilo também se tornou poeta e compositor dos bons. Tinha também muitas amigas. Lembro da Erotildes, que estudou medicina; Flávia, que estudou administração; a Wilma, que estudou pedagogia; e, não poderei jamais esquecer, quando estava perto de ir para Roma, uma freira que marcou a minha vida de maneira muito forte.

Em Fortaleza, torcia pelo Ceará. Meu pai, que torcia pelo Ferroviário, levava a gente de ônibus da primeira casa para o estádio que se chama Getúlio Vargas. Devia ter uns cinco anos. Íamos eu, ele e meu irmão mais velho, e ele comprava rolete de cana, e os roletes de cana quando você acaba de comer ficam aqueles palitinhos feitos da casca da cana na mão. Então esses palitinhos eu lembro que, ele assistindo ao jogo, e eu lá entre os sapatos dele desenhando na areia.

Só quando ele se levantava é que eu me levantava também, para ver o que tinha acontecido, provavelmente um gol. Mas como não tinha *replay*, não via nada do jogo. O nosso primeiro endereço em Fortaleza foi na Rua da Assunção, no centro, a quatro quarteirões da Praça do Ferreira. Depois nos mudamos para a Senador Pompeu, lá perto do estádio de futebol, o Estádio Getúlio Vargas, na Gentilândia.

102

Nessa casa, meu pai construiu um tablado em que a gente subia para assistir aos jogos de futebol de nossa própria casa. Tinha até um lugarzinho de sentar, e a gente chamava aquilo de arquibancada. Depois fomos para a Rua Barros Leal, numa casa de dois pavimentos. Depois nos mudamos para uma casa, na mesma rua, que era maior. Enquanto isso, ele começou a construir a nossa casa no Bairro de Fátima, que existe até hoje, com quarto pra todo mundo, para todos os onze filhos. Da construção dessa casa eu participei, sobretudo na definição do acabamento.

Grande Momento Nelson Rodrigues

Namorei uma freira de Fortaleza durante algum tempo. Depois que fui para a Itália, nunca mais a vi. Mas era uma santa pessoa, uma santa pessoa que entendia as necessidades humanas, inclusive as sexuais. Era muito complicado nos encontrarmos, mas ela tinha um casal amigo que era cúmplice de nossa relação. Eram pessoas muito discretas que nunca quiseram me conhecer, que nunca me viram, que não tiveram a curiosidade de me flagrar ao sair ou entrar na casa deles. E olha que era uma freira muito devotada, absolutamente vocacional. Às vezes, conversávamos sobre o que estava acontecendo conosco, e ela reforçava a idéia de que não queria deixar de ser freira, mas que também não queria se afastar de mim. Em um encontro ou noutro, eu caía na tentação de dizer que a culpa de aquilo estar acontecendo era minha. Ela negava, dizia que não havia culpa nem em mim e nem nela.

103

Nos encontramos seis ou sete vezes. Era pouco mais velha que eu, talvez uns dois anos. Devia

ter uns 18 anos, ela, uns 21. Na época tinha uma lambreta, mas deixava a lambreta num lugar, tomava um ônibus, descia, pegava outro. Fazia trajeto meio irregular para não deixar pistas, afinal nossa relação era uma coisa completamente clandestina. Quando ela chegava na casa dos nossos encontros, chegava vestida de freira, mas quando eu a encontrava no quarto já estava sem o hábito, na verdade, sem traje nenhum. Essa foi uma história tão forte em minha vida que coloquei num roteiro que quero filmar breve e que deve se chamar *Almas de Cristal*.

104

Essa relação começou a ficar mais próxima quando eu dizia que queria ser irmão dela, irmão-irmão. Foi como se passássemos a nos relacionar como se fôssemos irmãos, mas irmãos incestuosos. Ela concordava com esse jogo, dizia que eu era irmão dela. Claro, não chegava a ser uma grande amante. Não era, digamos, prática, porque evidentemente não tinha prática sexual alguma até então. Mais tarde, lendo uma frase de Nelson Rodrigues, entendi porque ela

me fascinava tanto. A frase é: *O pudor é a mais afrodisíaca das virtudes*. Nenhuma frase coube em mais alguém do que essa frase coube nela.

Foi uma coisa muito intensa que quase nunca conto para ninguém. Isso ocorreu há uns 40 anos, e só revelei isso para umas duas pessoas. Assim, de público, é a primeira vez que isso acontece. E se estou falando agora é porque já se passou tanto tempo que já dá para falar a respeito. Além do mais, nunca mais vi essa freira, nunca soube o que teria ocorrido com ela depois desse relacionamento comigo. Às vezes me dá certa curiosidade, digamos, científica e me dá vontade de procurá-la, de investigar para saber onde estaria agora.

Conheci essa freira na calçada da loja do meu pai. Estava vestida de freira, claro, mas deu para perceber que era muito bonita. Linda! Quando olhou assim de lado, percebi que nossos olhares disseram alguma coisa. Mas foi só. Depois tentei identificar que dia e horário eram aqueles, e toda semana, no mesmo dia e horário daquele

primeiro encontro, aparecia naquele lugar para ver se a via de novo. Nunca a encontrava. Então passei a voltar àquele local em dias e horários diferentes. Até que um certo dia a reencontrei, nos olhamos de novo, e tomei a iniciativa de cumprimentá-la: *Como vai, irmã? Boa tarde!*

Ela respondeu meio assustada, estava acompanhada de outra freira. Então cumprimentei a outra freira também. Foi o tempo suficiente para perceber que estaria disposto a fazer qualquer coisa para me aproximar dela. Era aquela história impossível e improvável que você jamais espera que possa acontecer na sua vida. Alguns dias depois a reencontrei sozinha. Não houve dúvida: disse-lhe que gostaria de conversar muito com ela, disse que tinha pensado muito nela. Disse mais: *Às vezes venho para cá, sem ter nada para fazer nesta rua, nesta parte da cidade, apenas para tentar vê-la mais uma vez.* Aceitou conversar. Conseguimos marcar um primeiro encontro, na casa desse casal de amigos, e a nossa história, de seis ou sete encontros muito intensos, começou.

Quando a conheci, ela era, claro, virgem. Perdeu a virgindade comigo, mas posso garantir: isso não foi contra a vontade dela. Não a estuprorei. Depois do nosso primeiro intercuro sexual, ela disse que gostava muito de fazer sexo comigo. Depois disse que gostava mais de mim do que de fazer sexo comigo. Ou seja, os nossos encontros a deixavam meio atormentada. Lembro que uma vez, depois que fizemos sexo, ela ficou calada e chorou muito. Certa vez, ela colocou uma venda nos seus olhos e eu ri muito.

Tivemos uma noite de despedida quando eu fui pra Itália. Foi, como sempre, na casa desses amigos dela que eram cúmplices. Não fizemos sexo, apenas nos abraçamos muito. Disse-lhe que estava indo embora, que precisava estudar fora do país e que gostaria muito que ela conseguisse ir pra lá também um dia, e pudéssemos ficar juntos de novo. Mas ela nunca foi. Essa história, essa vivência, talvez tenha me tornado uma pessoa mais serena, mais poética. Ela era uma pessoa que poderia ficar absolutamente perturbada no meio disso tudo, mas não.

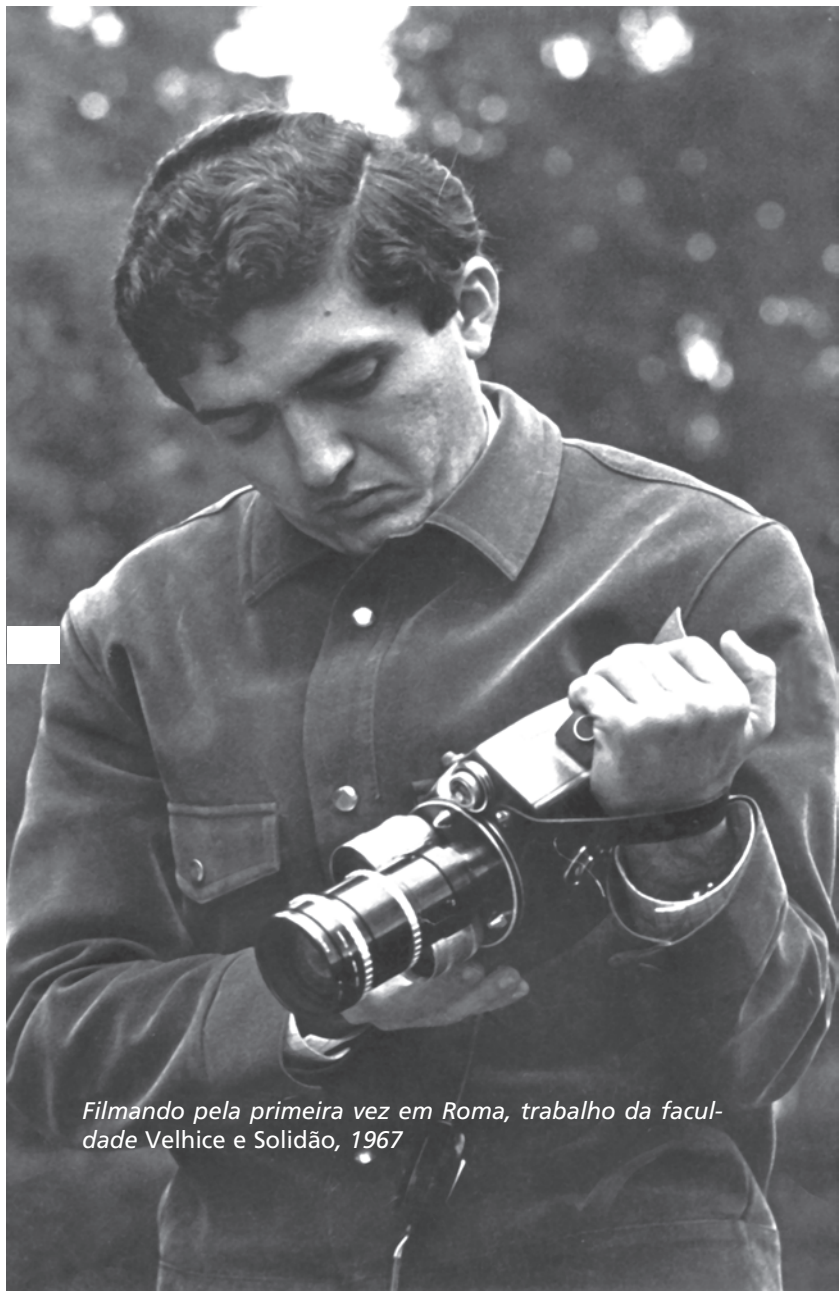
Ela era sempre serena, sereníssima. Até brincava com ela, dizendo-lhe que era a versão feminina do Espírito Santo. Ela apenas ria, ria muito.

A Hora da Partida

Como disse antes, fiquei com certo medo de ficar em Brasília em pleno golpe militar de 1964. Pensei então em sair do país. Para os Estados Unidos não iria de jeito nenhum, por motivos ideológicos. Também tinha dificuldade em aprender em inglês, e isso também descartou a possibilidade de ir para a Inglaterra. Pensei na França, mas meu francês também era precário. Para Cuba, não deu certo. Então decidi ir para Roma, depois de ler sobre a Itália numas revistas que existiam no Centro Italiano de Cultura de Fortaleza.

Tinha visto alguns filmes italianos em Fortaleza, mas isso não chegou a pesar na minha decisão de ir para Roma. Claro, sabia alguma coisa do cinema de Visconti, Fellini e Rossellini, e sabia que Roma era um dos grandes centros produtores de cinema da Europa. Mas o que me atraía mesmo era a coisa da arquitetura, do *design*

italiano. Talvez me marcasse também, à época, a canção popular italiana de um Domenico Modugno, por exemplo. Tinha também Rita Pavone, que fazia muito sucesso no Brasil naquele período dos anos 60. Além do mais, nessa época já tinha concluído que, em Fortaleza, eu não conseguiria desabrochar culturalmente, que não desataria, que não conseguiria romper a casca do ovo.



Filmando pela primeira vez em Roma, trabalho da faculdade Velhice e Solidão, 1967

Capítulo II

As Aventuras e Desventuras de um Cearense Desgarrado em Roma, Cidade Aberta

Uma Malinha, Vitamina C e Lama

Quando saí de Fortaleza para Roma, não tinha nada certo lá. Fui apenas com a passagem de ida e uma malinha. Sobre esta malinha tem um fato curioso: estava cheia de vitamina C efervescente, se me lembro, Supradin, que tinha gosto de suco de laranja, que minha mãe colocou lá antes de eu ir embora. Então em Roma, durante muito tempo, tomei aquele suco de laranja que não era suco de laranja, era vitamina C.

111

Tinha um contato lá em Roma, mas não consegui encontrar essa pessoa nunca. Para chegar até lá, embarquei num vôo Recife-Lisboa, que imediatamente fazia conexão para Bonn, na Alemanha. Cheguei bem, mas quem disse que consegui achar o trem que me levaria para a Itália?

Mas tive sorte. Conheci então, por acaso, ainda no aeroporto, uma estudante portuguesa foragida do regime salazarista, que se chamava Maria Assunta da Costa Assunção. Vi que tinha uma lista dos albergues da juventude na Europa, e me aproximei. Ela, muito simpática, disse que estava viajando de trem para Milão e segui com ela e lá nos despedimos, de lá segui para Roma, e ela me deixou de presente a lista com os albergues.

Sentado à Beira do Caminho

112

Em Roma, desci do trem na estação *Terminale*, e segui até a *Piazza del Cinquecento*, onde fiquei umas duas horas sentado em minha malinha, olhando a cidade. Abri então o livrinho dos albergues da juventude e escolhi o Albergue da Juventude de Montemario, que ficava a boa distância de onde havia desembarcado. Era junho, comecinho de junho. Fiquei três dias naquele lugar e, nesse tempo, saía muito para descobrir algumas coisas. Como, por exemplo, descobrir onde se localizava o colégio das Irmãs Dorotéias, que era da ordem à qual pertencia o colégio que minha mãe tinha estudado em Fortaleza. Descobri, e fui até lá.

O colégio era perto do Vaticano, na *Salita* de Santo Onofre. Cheguei lá, falei um pouco com uma freira, disse que minha mãe tinha estudado num colégio da ordem no Brasil, e falei também que estava precisando de um lugar para dormir e trabalhar um pouco. Então, arranjaram um quatinho para eu dormir nos fundos e disseram que poderia cuidar do jardim até que a pessoa que cuidava oficialmente do lugar voltasse das férias.

Jardineiro Vai à Guerra e Vira Operário na Alemanha

113

Um mês depois, quando o jardineiro oficial voltou das férias, uma freira me encaminhou para o colégio dos padres salvatorianos, na *Via de La Conciliazione* 51, bem em frente ao Vaticano. Lá, passei a cuidar do jardim e a limpar a biblioteca. Não tinha dinheiro algum quase. Havia levado do Brasil talvez uns duzentos dólares, e já estava quase completamente sem dinheiro. Então os padres me falaram do Colégio Pio Brasileiro, para onde me dirigi e descobri que estavam mandando estudantes brasileiros para tra-

balhar em Bochüm, no norte da Alemanha.

Perguntaram se queria trabalhar lá como estudante brasileiro e, claro, topei sem pestanejar. Comprei a passagem de trem e fui. Ao descer em Bochüm, com o endereço da Casa do Estudante (*Haus Michael*) à mão, e seguir para a parada de ônibus, encontrei um professor lá do Ceará, o Hesíodo Facó. Ele, surpreso, me perguntou: *O que é você está fazendo aqui?* Eu disse, todo prosa: *Eu estou morando na Itália, vim trabalhar aqui e vou ficar hospedado nessa casa.* Ele disse: *É a casa onde estou morando.*

114

Passei então a trabalhar como operário numa processadora de chapas pesadas, numa metalúrgica que fabricava radiadores de navios. Dinheiro curto, comecei a fazer hora extra. Havia umas peças de metal enormes que às vezes saíam de uma máquina completamente tortas. Então era preciso que alguém as consertasse. Os alemães eram muito altos e não cabiam no lugar onde esse processo era feito. Como era baixinho, tinha o tamanho ideal para aquele tipo de trabalho.

Resultado: terminava o meu horário de trabalho e ficava lá mais duas horas desentortando aquelas chapinhas.

Em Bochüm, como na Alemanha toda, vivia-se um grande *boom* da economia. Não tinha mão de obra que chegasse. Não raras vezes, a gente



Trabalhando como operário na Alemanha, 1967

saía da fábrica à tarde, ia passando na rua e as pessoas chamavam a gente para trabalhar. Enfiavam a mão no bolso e nos pagavam antecipadamente. Era incrível. Entrava na fábrica às

seis horas da manhã, tomava o café, depois começava o trabalho que ia até às duas horas, sem o horário do almoço.

Tínhamos apenas quinze minutos pro lanche. O almoço só acontecia no final do expediente de oito horas de trabalho. Depois fazia mais duas horas de trabalho extra e quando ia para casa, quase às seis, sempre pegava algum trabalho para fazer que me ofereciam na rua.

116

Tipo descarregar caminhão com verduras, descarregar caminhão carregado de sapatos, coisas assim. Trabalhei nisso dois meses.

O Lixeiro Troca a Arquitetura pelo Cinema

Essa primeira experiência de trabalho na Alemanha foi fantástica, e, melhor ainda, voltei para a Itália com algum dinheiro no bolso. Ao voltar, fui na Secretaria do Estudante Estrangeiro e solicitei matrícula para estudar arquitetura. Já fazendo o curso, por meio de uma colega chamada Vittoria Zorzi, descobri que, na Escola Internacional de Filmes da

Universidade Internacional de Roma, havia curso de Cinema.

Foi quando troquei, definitivamente, a arquitetura pelo curso de cinema, onde me interessei principalmente por montagem cinematográfica e, por causa de um professor de roteiro extraordinário, o Giuseppe Mangioni, comecei a escrever roteiros. Nota curiosa: para entrar no curso de arquitetura, tinha uma entrevista e uma prova escrita que pude fazer em português. O mais interessante era que a prova que pude fazer em português era sobre a situação do meu país àquela época.

117

Nessa escola de Roma, fiz meus primeiros exercícios de cinema. Como, por exemplo, sair pelas ruas com uma câmera na mão a filmar sobre um tema previamente escolhido, que, no meu caso, um dos primeiros foi sobre a solidão e a velhice. A escola era absolutamente fantástica. Mas a dureza continuava.

Na Copa do Mundo de Futebol de 1966, fui obrigado a assistir aos jogos de uma maneira



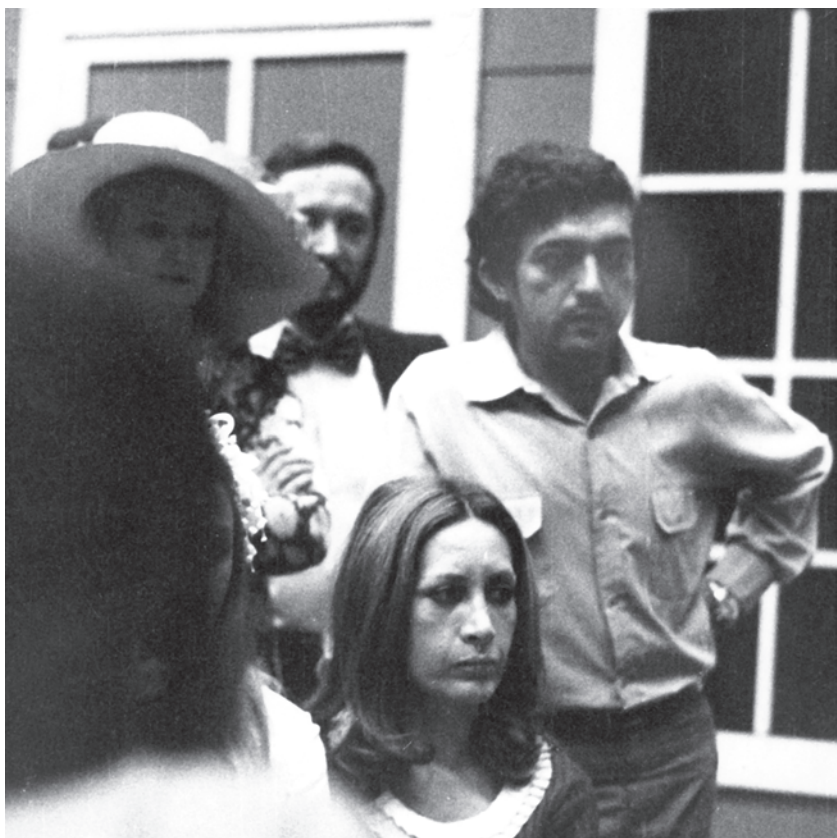
*Acima, com Luis Matos (cenógrafo) na Cinecittá, 1966 e
abaixo, com colegas da faculdade, 1967, na câmera*



bastante inusitada. A gente não tinha televisão em casa. Então, um dia, quando vinha chegando em casa, passei por uma loja que tinha na vitrine um aparelho de TV que exibia um jogo em que a seleção brasileira jogava. Como morava com um colega que estudava medicina, tive a seguinte idéia: peguei o estetoscópio dele, fui até a vitrine da loja, acoplei o estetoscópio no vidro e assisti à partida inteira, sem que os donos da loja me interrompessem.

Aos Mestres com Carinho

Em Roma, ao contrário de Fortaleza, teve professores que me marcaram muito. Por exemplo, do ponto de vista da filosofia, tinha o professor Fortunato Pasqualino, que é um escritor italiano notável, que dava aulas sempre a partir dos pontos de vista dos livros de Benedetto Croce. Lembro de uma vez que ele fez uma bela crítica do filme *De Punhos Cerrados (I Pugni in Tasca, 1965)*, de Marco Bellocchio, e depois dessa crítica nos provocou, paradoxalmente: *Vamos ver o filme de novo? É um filme que vale a pena ver de novo!*



Em trabalho da faculdade, Roma, 1968

Outro mestre notável que tive o privilégio de ter foi Angelo D'Alessandro, um dos maiores documentaristas do mundo, uma pessoa fantástica. Também foram meus professores: o grande teatrólogo italiano Achille Fiocco; o Carlo

Tambellini; o Ottavio Scoti, que foi cenógrafo de *Barbarella*; a Maria Rosada, que foi montadora de muitos filmes italianos; o Aldrovandi, que foi um dos maiores iluminadores dos filmes produzidos pela *Cinecittá*, ainda Luigi Zampa, um expressivo nome do neo-realismo italiano, Guido Aristarco; além de ter *aulas-de-fundo* proferidas por Visconti, Rossellini, Antonioni, Fellini.

Tinha também o Mario Verdoni, que era amigo do Alberto Cavalcanti. Inclusive eu conheci o Cavalcanti na casa dele. Lembro que, um dia, o Verdoni chegou para mim na sala de aula e falou: *De Castro (lá em Roma me chamavam assim), hoje à noite chega o Cavalcanti lá em casa. Ele vai ficar aqui comigo uns dias. Então vou trazê-lo aqui à escola e vamos conversar muito. Você o conhece?* Eu disse: *Não, não conheço.*

Então foi Verdoni que fez a minha ligação com o Alberto Cavalcanti, que acabou ficando meu amigo até morrer. Quando vinha a Brasília, ele ficava em minha casa. A última vez que Caval-

Com amigos na Piazza Navona, Roma, no dia da apresentação final da faculdade



canti filmou, filmou comigo aqui em Brasília. Ele não cansava de dizer que queria fazer um filme sobre Brasília, ele dizia que Brasília era a síntese da cultura brasileira.

Um Encontro Fugaz com o Santo Guerreiro

Convivi com Glauber Rocha na Itália, ele era uma figura tremenda. Teve um Natal, não lembro se era o Natal de 1966 ou de 1967, eu estava em casa e de repente a campainha toca, e alguém grita: *Pedro!* Eu descí. Estava um frio terrível e Glauber Rocha vestia apenas uma camisa *Valisère Volta-ao-Mundo*. Mandeí ele subir e o obriguei a vestir uma camisa de flanela xadrez, que eram vendidas muito baratas nos supermercados romanos. Depois esquentei comida, comemos e fomos andar na *Piazza Navona*.

Um dia desses, no Rio de Janeiro, D. Lucia Rocha me mostrou umas fotografias dele em Roma e eu disse pra ela: *Essa camisa era minha!*

Acho que não foi a intelectualidade de Glauber Rocha que atrapalhou o acesso do público aos

filmes dele. Acho que foi a intelectualidade dos críticos, que diziam apreciá-lo, que atrapalhou. Era difícil ler-se uma crítica sobre os filmes de Glauber nos jornais brasileiros da época, e depois ir assisti-los. O público não queria saber. Não porque a crítica falasse mal, mas porque lacrava o filme. Não dava espaço para o leitor pensar por si mesmo, ir ver o filme e chegar às suas próprias conclusões depois. Talvez, se não tivesse tido esse tipo de crítica, só a divulgação, o público tivesse ido ver os filmes dele. A crítica fechava os filmes dele de um modo tal, lacrava de um modo tal, que não deixava espaço para o consumidor comum ir lá ver e ter a opinião dele.

Pedro e os Monstros (Sagrados)

Cineastas, como John Ford, iam dar palestras na nossa escola de cinema em Roma. Eu posso dizer aos meus netos: eu vi John Ford. Também faziam palestras por lá nomes como Fellini, Pasolini, Antonioni, Visconti, Suso Cecchi D'Amico, que escreveu todos os roteiros do Visconti, Cesare Zavattini. Nunca esqueci: um dia, numa daquelas passeatas que abalaram Roma e

o mundo em 1968, vi o cineasta Pier Paolo Pasolini subir num pequeno degrau em uma praça, e gritar a plenos pulmões: *Não joguem pedras nos soldados. Descubram onde é a casa do comandante!!!!*

O espetacular de Roma não foi nem o fato de adquirir o conhecimento técnico de alguma coisa, mas foi a vivência com gente tão importante do mundo do cinema. Cruzava sempre com pessoas famosas em todos os lugares. Ia-se de repente a uma lanchonete beber um *capuccino* e comer um *corneto*, e deparava com pessoas como Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Federico Fellini. Cheguei a conhecer alguns deles a ponto de se lembrarem de mim depois.

125

Algum tempo depois, quando novamente estava em Roma para fazer meu pós-doutorado, uma produtora de Roberto D'Ávila, que estava em Roma para realizar um *Conexão Internacional* com Marcello Mastroianni, me ligou para ajudar na produção do programa. Fui até a casa do ator, ele olhou para mim, e perguntou: *Mas*

you are not Brazilian...? You are here for many years, right? Then I explained: I was from that era of school, I went to Brazil, and I came back now.

Entre Famosos, Mas Ladrão de Sabonetes

126 Vivia em Roma cercado de astros e de nomes importantes do cinema, mas duríssimo. Minha situação econômica era muito difícil. Meu dinheiro era nada. Tinha uma pequena bolsa que devia ser cerca de 60 a 70 dólares por mês, o que dava mais ou menos umas 30 mil liras. O que me obrigava a fazer alguns bicos paralelos para sobreviver. Não tinha dinheiro para absolutamente nada. Essa bolsa mensal rendia cerca de mil liras por dia, o que não dava para almoçar, jantar e pagar taxa de quarto de dormir ao mesmo tempo. O que é que fazia então? Além de ser aplicado na escola, tinha que ser absolutamente aplicado também na economia doméstica.

Morava numa casa de estudante no centro da cidade. Na faculdade, ficava a espreita para quando o rapaz entrasse no banheiro para botar o sabonete, aqueles sabonetes pequenininhos,

eu entrava e pegava três de vez e levava para o meu quarto. Eu tinha uma caixinha de alumínio, que tenho até hoje, para guardar comida e levar para casa sempre que aparecia alguma chance.

Tinha uma aluna brasileira por lá, eu pegava metade da comida dela para guardar nessa caixinha de alumínio, que levava para casa para comer no jantar. Nunca esqueço um dia que ela me disse, depois de me passar metade do almoço dela: *Não fique por aí dizendo que é brasileiro, não, porque também sou brasileira e vou ficar morrendo de vergonha!*

127

Nada como um dia depois do outro. Muito tempo depois, ela precisou de mim para fotografar um negócio num trabalho dela no curso. Ela não sabia nada de fotografia e minha ajuda lhe foi fundamental. Então, no final do trabalho que fiz para ela sem cobrar nada, disse-lhe: *Mas não fica por aí dizendo que é brasileira, não, porque também sou brasileiro e vou ficar morrendo de vergonha!*

Em *Piazza Colonna* tem uma lanchonete muito

bonita chamada *Motta*. Lá, na primavera, na época das férias, entravam e saíam sempre um bando de crianças alemãs e suíças bem-nutridas que comiam mesmo sem ter fome. Chegavam e saíam em bandos devorando sanduíches gigantesco e quando iam entrar nos ônibus se deparavam com placas onde estava escrito que era proibido comer dentro dos ônibus. Então tinham que jogar às vezes sanduíches inteiros, ou quase inteiros, fora. Abandonavam-nos nos bancos dos pontos de ônibus e eu ia lá e pegava. Eram o meu jantar. Eu contei isto a uma pessoa do Ceará que conviveu comigo por mais de dez anos. Na primeira oportunidade, ela me disse que ela poderia ter vivido na Europa por muito tempo sem ter que comer comida do lixo como eu comi. Ela disse para se valorizar, mas se esqueceu que foi com esta comida do lixo que recebi uma distinção da universidade como o estudante de rendimento acadêmico acima da média.

Vivendo (e Estudando) na Corda Bamba

Mesmo com todos esses aperreios, eu sinto orgulho de dizer que não perdi um dia sequer de aula em quatro anos de faculdade. Estava sempre ligado nas aulas e no que os professores diziam nas aulas. Eu era tão presente que, vez por outra, os colegas e os professores recorriam à minha memória para saber quando ou o que tinha sido acertado em algum encontro. Os professores às vezes me ajudavam. De vez em quando, um deles chegava e me dava de presente um pulôver usado. Sapatos eles me davam muito, porque eu levei apenas um *Vulcabrás*, que logo furou. Furou, mas botei papelão por dentro e ainda fiquei usando por muito tempo.

129

Todo mês recebia meu cheque de trinta mil liras, ia ao banco trocar por trinta notas de mil liras. Aquilo então ficava escondido dentro do meu quarto e todo dia pegava uma notinha daquelas. Cada uma tinha que dar conta do dia de qualquer jeito. Se fosse almoçar, jantar, e pegar ônibus de ida e volta, não dava, então o que é que fazia? Chegava com o troco, com as

moedas, e botava numa latinha. Então, no fim do mês, contava aquilo tudo e com aquilo sempre comprava alguma coisa: um par de meias vagabundas ou qualquer outra coisa baratinha.

Fazia muitos bicos. Sabe aquelas lambretinhas de três rodas que os italianos usam? Virei perito em guiá-las. Perto da casa do estudante onde eu morava, tinha uma casa de vender material de trabalho para escultores e pintores. Então, para faturar uns poucos trocados a mais, todo sábado à tarde saía para entregar encomendas. O gerente da loja me alertava: *Olha, vou te ensinar algumas coisas. Não pode frear na curva. Se frear na curva, tomba. Não pode descer desengrenado, porque o freio não é muito bom. Antes de subir uma rampa, tem que engrenar a primeira para não mudar a marcha no meio da rampa, demora a engrenar, senão volta.* Mas nunca tive acidente nenhum. Às vezes também trabalhava numa borracharia, consertando pneu.

O trabalho que me garantia um pouco mais de fôlego financeiro era o que fazia como operá-

rio na Alemanha nas férias, para onde fui três vezes, durante três anos seguidos. Em Krefeld, trabalhei no caminhão de lixo. Foi um período curto. Não que tivesse nada contra, porque foi muito bom trabalhar como lixeiro. O café da manhã, por exemplo, que tomávamos antes de ir à luta, era *cinco estrelas*. Depois a gente usava todo um material de proteção, e terminava de trabalhar cedo. A gente começava a trabalhar às quatro horas da manhã, terminava às onze horas, ia almoçar, e depois do almoço ia ver vitrine. No fim da temporada, chegava a voltar para Roma com mil marcos no bolso.

131

Estréia Oficial do Cineasta

O meu primeiro filme completo foi o trabalho de conclusão de curso chamado *Estudantes no Trabalho*. Em março de 1968, começou a movimentação estudantil em Roma e nesse trabalho, concluído em novembro desse ano, quis fazer um filme sobre nós, estudantes, trabalhando em cinema na faculdade, um filme sobre o nosso trabalho. O título foi sugerido pelo Luigi Zampa,

e realizado em 35 mm.

Uma Pessoa Chamada Roma

Digo sempre que Roma não é uma cidade, é uma pessoa. Todas as vezes que fui a Roma e me despedi dela, me despedi com a maior tranqüilidade, porque se está há lá dois mil anos, vai estar lá mais dois mil. Então pode deixar, daqui a mil anos eu volto de novo. Aquela não é uma cidade dos romanos, é uma cidade do mundo, é minha também. Eu a assumi, acho que ela me assumiu também. Vivi lá com a alma absolutamente confortável. Não senti isso em nenhuma outra cidade do mundo. Nem Paris, nem Berlim, nem mesmo Lisboa.

132

Roma, Cidade Aberta

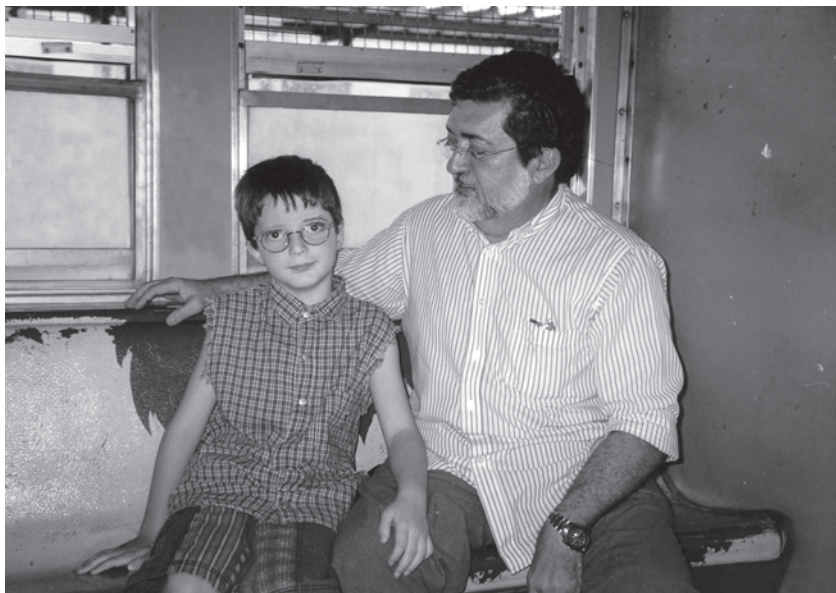
Em 1989/90, quando estava fazendo pós-doutorado em Roma, sobre o trabalho dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, minha mãe foi me visitar. Lembro que um dia a gente desceu do pequeno apartamento que ocupava em *Trastevere*, às duas horas da manhã.

A idéia era ir a uma padaria tomar *capuccino* e

comer *corneto*, que às quatro horas da manhã começava a sair do forno quentinho, e quando filas e mais filas de *camioncinos* (lambretinhas com três rodas) iam levar para os cafés romanos. Ela foi comigo, mas antes perguntou: *Não tem perigo, não?* Disse que não, e apontei os muitos romanos que andavam pelas ruas àquela hora da madrugada, muitos, iguais a nós, procurando achar *cornetos* recém-saídos do forno. Foi nesse dia que minha mãe olhou nos meus olhos e disse: *Meu filho, o que é que você tem aqui no olho?* Eu de pronto lhe respondi: *Mãe, eu sou um emigrante... um olho brilha de esperança e o outro é embaçado de saudade...*

133

Um outro dia, também com ela e a Cecília, a mãe de meu segundo filho, Daniel, saí de manhã para a faculdade, um desconhecido abriu a janela do quarto que dava para a rua, se espreguiçou, e gritou *Bom dia, Roma*, olhou em minha direção e perguntou: *Que horas são?* Respondi, ele disse *grazie*, e fechou a janela. Quer dizer, lá todo mundo fala com todo mundo, como



Daniel, seu segundo filho com Cecília Vasconcelos, 2001

se o conhecesse desde sempre. Aquele desconhecido me tratou como um cara que via todo dia, sem nenhuma cerimônia, e isso é maravilhoso.

Amore, Amore, Amore

Senti um pouquinho de solidão em Roma, mas sempre fui acudido. Sempre que ia almoçar, Melka, aquela garota negra do Mali, estava lá. Algumas vezes saía junto com ela, mas foi o fascínio dela que me ganhou. Porque não tinha essa

intenção, mas ela se foi aproximando assim tão... Como um *spray*, e foi me envolvendo, como uma névoa. Depois começou aquela história dos livros de arte que ela tinha, então trocávamos livros, então começamos a nos encontrar, nos finais de semana. Às vezes, pegávamos um trem e íamos para alguma cidadezinha como Assis, e lá a gente dormia numa pensãozinha qualquer.

Uma viagem bonita que fizemos foi para Pisa. Sempre que ela decidia ir pra algum lugar, ou eu também, tínhamos certeza que um ia chamar o outro. Éramos ótimos companheiros de viagem. Ela, por ser negra, sofria muita restrição. Uma vez, fomos a Mantova e, enquanto pedia um café, ela entrou numa lojinha, e o dono da loja tratou-a mal. Ela voltou, acabamos de tomar o café e passamos em frente à loja. Então gritei para o dono de loja que fora racista com a minha namorada negra: *Racista pobre. Porque se fosse racista rico não estava aí com*

essa lojinha vagabunda.

Conexão Roma-Brasília, Via São Paulo

Até hoje não sei por que não fiquei para sempre na Itália. Pensei em ficar, claro. Até tive uma chance, que foi a seguinte: em 1969, a Fiat foi montar a fábrica da Lada nos arredores de Moscou. Fui convidado para assinar um contrato e trabalhar lá, fazendo filmes para formação de mão-de-obra, fotografar, e eu não fui. Então, não sei bem o porquê, voltei em 1971 para o Brasil, mais exatamente para o interior de São Paulo, para Sorocaba e São José dos Campos.

136

Antes passei por São Paulo, estive na Universidade de São Paulo, conversei com Rudá de Andrade, vi as moviolas que eles tinham por lá, eram iguais às que havia em Roma, a Escola de Comunicação e Artes estava acabando de ser instalada, mas não consegui entrar, não havia nenhuma brecha. Também fui à casa da Lygia Fagundes Telles, que era casada com Paulo Emilio Salles Gomes, um dos maiores críticos do cinema que o Brasil já teve. Fiz muitos contatos, mas isso não resultou em nada efetivo.

Fiquei mais ou menos um ano no interior de São Paulo, na época da criação da Fundação Vale Paraibano – a Univap. Participei da criação e da montagem dos estúdios do Projeto Saci, que era para se tornar uma tevê educativa via satélite. Então, em 1971, estive visitando esse trabalho o chefe do Departamento de Comunicação da Universidade de Brasília, o professor Marco Antonio Rodrigues Dias. Alguém falou bem de mim para ele e me perguntou se não queria ir para Brasília. Disse que queria, e vim então para a Universidade de Brasília.



Com Walter Carvalho, filmando Chico da Silva, 1976

Capítulo III

De Volta ao Coração do Brasil, o Desabrochar do Cineasta e do Professor

Brincando com o Incrível Chico da Silva

Já tinha em mente àquela época a realização de *Brinquedo Popular do Nordeste*. Mas o filme exigia mais dinheiro do que eu dispunha. Tinha então um outro filme no gatilho, sobre Chico da Silva, que era um pintor primitivo do Ceará. Chamei o diretor de fotografia Walter Carvalho, que então realizou o seu primeiro trabalho cinematográfico em 35 mm. *Chico da Silva* acabou ganhando o primeiro prêmio na Mostra Brasileira de Filme Documentário, em Curitiba.

139

O Chico da Silva, o tema desse meu primeiro filme, era uma figura apaixonante e imprevisível. Uns quinze dias antes de eu chegar para filmar com ele, estive por lá uma equipe de cinema francesa querendo fazer um filme lá com ele. Não sei por que, Chico se aborreceu, pegou uma

mão de pilão e saiu quebrando as coisas da equipe francesa, e os caras tiveram que sair às pressas da casa dele. Já sabendo isso, peguei mais devagar com ele porque sabia que tinha fama de ser absolutamente incontrolável.

Já no terceiro dia de filmagem, cheguei pra ele e falei: *Chico, bota aquela camisa que você estava usando de manhã.* Ele disse: *Boto não! Você quer dizer pra todo mundo que só tenho uma camisa, é?* Não botou, não houve quem o convencesse do contrário. Não tive dúvida: o filme assumiu a descontinuidade, ou seja, Chico da Silva entrava numa porta com uma camisa, saía depois com uma outra, e assim foi.

Uma pessoa da equipe, que era de Brasília, o Evaristo Nascimento, assistente do Walter Carvalho, um dia disse assim: *O Chico, essa pessoa inconsútil!* Continuamos filmando. Aí, um dia, chegamos num bar e estava o Chico dizendo para as outras pessoas, todo gabola: *Porque até os meninos do cinema sabem que não sou um qualquer, eu sou um inconsútil.*

Chico da Silva foi pintor brilhante, que foi premiado em Veneza sem nem saber o que significava aquela premiação numa bienal de arte tão importante. Era muito curioso, porque só pintava figuras de dragões, de bichos brigando. Um dia, encontramos uma pintura dele que era um Cristo apartando a briga de dois dragões brigando no mar. Usando luva, toda bordada, muito bonita, tentava apartar a terrível briga que estava havendo entre eles. Perguntei então: *Chico, por que você colocou essa luva na mão do Cristo?* Ele disse, sem titubear: *É que a mão estava muito difícil de fazer!*

141

Momento de Resistência

Quando cheguei na Universidade de Brasília, o curso de cinema já existia. Quem o organizou foi o Nelson Pereira dos Santos. Em 1968, houve aquela leva de professores que pediu demissão, saiu todo mundo e tal. Mas quando cheguei, já estavam o Fernando Duarte, o Vladimir Carvalho e o Geraldo Sobral. Mas havia uma grande disposição da UnB, ainda não – redemocratizada, de liquidar o curso, que era muito desprestigiado

nessa época. Essa redemocratização só veio depois da greve de 1977, da qual todos nós participamos. Mas como nas universidades públicas federais o grande ensinamento, e o grande propósito, é pensar e discutir, o curso sobrevivia. Como não tínhamos muita condição de desenvolver algo mais prático, botávamos os alunos para discutir. O que acabou se tornando um ponto de resistência.

A Aventura de Brincar pelo Nordeste

Afora

142

Brinquedo Popular do Nordeste resultou de uma proposição que fiz ao professor Aloísio Magalhães, que havia criado o Centro Nacional de Referência Cultural e foi um dos responsáveis pela revitalização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Certo dia, lhe propus: *Professor, queria fazer um filme sobre brinquedo popular no Nordeste. A idéia é garimpar nas feiras e nos bairros o brinquedo popular.*



Com Walter Carvalho, em Brinquedo Popular do Nordeste, 1976

Para realizar o projeto, estudei um pouco a questão do brinquedo, principalmente busquei responder à pergunta: por que a criança brinca? Descobri: brinca para aprender a lidar com o mundo, brinca para repetir a experiência da espécie, e brinca porque tem a indução natural de repetir a experiência da espécie. Tinha a idéia de fazer o filme como fiz, mas não podia dizer para os intelectuais do Centro Nacional de Referência Cultural que queria fazer um filme sem

texto de locução, sem depoimento de intelectuais querendo explicar tudo.

Queria fazer um filme sem depoimento de intelectual explicando as coisas, e queria fazer um filme com lente aberta e com microfone aberto, procurando as coisas onde elas estivessem. Andamos uns cinco mil quilômetros pelo Nordeste, em 1977, para fazer o filme, que ganhou o Festival de Brasília. Fui o primeiro cineasta de Brasília a ganhar o Festival de Brasília, com *Brinquedo Popular do Nordeste*.

144

Filmamos em Caruaru, Marechal Deodoro, Laranjeiras, João Pessoa, Cajazeiras, Caicó, Juazeiro, Crato, Cascavel, Souza, Campina Grande, Messejana. Viajávamos numa caminhonete Veraneio, da Chevrolet. Éramos eu, Walter Carvalho, Evaristo Nascimento e Márcia Marília. Não íamos com nenhuma pré-produção feita. Descobria as coisas a partir das feiras e, depois, nos bairros das periferias. As filmagens duraram mais de um mês, o que resultou num filme de 22 minutos.

Reflexões sobre o Ato de Brincar (E de Criar)

Com a realização de *Brinquedo Popular do Nordeste*, ficou claro que o souvenir nasceu do brinquedo popular. Imagine você o seguinte: em épocas passadas, as pessoas demoravam alguns dias para irem de, por exemplo, Fortaleza ao Rio de Janeiro. Então, por causa dessa viagem demorada, o tempo de permanência do viajante no destino não podia ser tão curto. Tinha que ser um tempo que compensasse a viagem. Qual era o parâmetro da compensação não sei, só sei que as pessoas permaneciam mais tempo nos lugares.

145

Ao permanecerem mais tempo nos lugares, as pessoas registravam, tinham em sua memória, alguns objetos e algumas figuras desses lugares. Como, por exemplo, as jangadas do litoral do Ceará. Ficando mais tempo nesses lugares, talvez quisessem levar uma lembrança desses lugares. Como não podiam levar uma jangada grande, o jeito era levar uma jangadinha, brinquedo do filho do jangadeiro. Então, levar uma jangadinha para o lugar de onde vieram poderia ser interessante.

Então, começa a haver uma modificação do objeto para que possa se tornar vendável e transportável. Por exemplo, o boizinho de barro que tem aquela plataforma de barro embaixo, aquele não é brinquedo, já nasceu souvenir. Aquela plataforma existe para que a perninha não quebre e para que possa ficar em cima do móvel sem ficar em falso. Já o brinquedo não tem a plataforma embaixo, porque a criança vai brincar com ele na terra. Se uma perninha do animal cresceu mais que a outra, não tem nenhum problema.

146

Os brinquedos não eram pintados, já o souvenir passou a ser pintado. Quando os souvenirs foram pintados, foram pintados com cores primárias. E como é que passou a entrar outra cor, como, por exemplo, além do vermelho, um cor-de-rosa? Porque o vermelho, ou o brinquedo para ser vendido na feira, tomava sol, e de vermelho passava a ser cor-de-rosa. Então a compradora, ou o comprador, dizia: *Olha, esse cor-de-rosa aqui é bonito!* O vendedor ouvia aquilo, levava a informação de volta, e dizia: *Pinta de*

cor-de-rosa que estão gostando. Então o cor-de-rosa, que era acidental, virou um gosto. Essas são modificações que fazem com que o brinquedo tenha dado origem ao souvenir.

Depois que acabei de filmar, fiquei alguns dias na região e descobri, por acaso, uma feira onde vendiam discos voadores de barro. Já havia concluído a filmagem. Ora, para quem faz panela de barro, fazer também disco voador de barro é muito fácil. O impressionante era a apropriação desse elemento, digamos, algo futurista pelo imaginário popular. Era um disco voador com a porta aberta, com os dois tripulantes na porta e um homem subindo a escadinha do disco voador, levando um cacho de banana na mão. Quer dizer, o raciocínio parecia ser esse: como não sei se lá tem comida, eu vou levar a minha. Isso não era fantástico? É a enorme capacidade da cultura popular de interpretar os fatos, por mais estranhos que possam ser.

147

Tudo aquilo que encontrei nas filmagens me fez lembrar muito a minha infância. Esse filme me emocionou muito porque passou no mundo

inteiro. Vi o filme sendo projetado na Europa, com sala cheia, silêncio absoluto, e depois as pessoas aplaudiam. Porque era um filme que não tinha entrevista, que não precisava de legenda, que não precisava de nada, que tem uma linguagem universal. Com ele, saí por várias universidades do Brasil exibindo e debatendo a questão do brinquedo popular, no qual está embutida a questão da alienação e da dominação. A partir desse filme, surgiram muitos centros de estudos de brinquedo popular e muitas teses de dissertação de mestrado em vários lugares.

Essa questão do brinquedo oferece um campo de estudos fantástico. Em decorrência desse filme, fiz palestras em muitos lugares do Brasil e passei a ganhar os mais diversos tipos de brinquedos. Chegou o momento que tinha comigo mais de trezentas peças. Tentei instalar em Brasília o Museu do Brinquedo Popular, mas não obtive nenhum êxito, nenhum apoio. Então fui a Havana e procurei a diretora do Museu do Brinquedo de lá, a Marta Arrona. Sugeri a doação dos brinquedos

brasileiros e a criação do Museu do Brinquedo Popular da América Latina. Ela topou na hora. Hoje em dia, se o brasileiro quiser conhecer a história e o acervo do brinquedo popular brasileiro terá que ir a Cuba.

Quando criança, eu fazia meus próprios brinquedos. O brinquedo industrializado não permite seguramente com tanta facilidade, como permite o brinquedo popular, a reinterpretação do mundo. Quando estava filmando *Brinquedo Popular do Nordeste*, encontrei um garoto que transformava lata em uma Ruralzinha linda, perfeita. Perguntei para ele: *Você não mede nada, não?* Ele disse: *Meço, moço!* Insisti: *Como você mede?* Ele respondeu, mostrando os dedos: *Um tanto assim, ó.* Depois pegava a tesoura e cortava tudo certinho, certinho.

149

Todas as Emoções de Contar uma História

A primeira cena que filmei em *Tigipió* foi com Regina Dourado. A cena era Regina sentada num banco, limpando o arroz e olhando para o pai. Pensei tanto tempo na realização desse filme

que, quando pus a câmera lá, enquadrei, que eu vi todo aquele meu projeto se materializando, levantei e disse para a equipe de filmagem: *Espera um minutinho, pessoal*. E fui dar uma volta ao redor da casa, para assentar de novo a imensa emoção que senti naquele momento.

É muito emocionante você saber que conta o

Regina Dourado e José Dumont em Tigipió – Uma História de Amor e Honra, Itaiçaba, 1985



que vai fazer e as pessoas acreditam. O que dizer, então, diante de um ator que vem pra você, que leu o roteiro, que fez o esforço de procurar indicadores da situação emocional da personagem, depois se vestiu, se maquiou? E permite que você, o diretor, o ponha de pé num lugar determinado, faça-o virar de cá pra lá, olhar nesta ou naquela direção, fazer tal gesto. Isso é uma dádiva muito grande que se recebe. Isso me emociona muito. É neste momento que o diretor comanda tudo no filme ou se deixa traçar pela onda de insegurança ou de insatisfação que se instala no set de filmagem.

151

Emoções sob Total Controle

Eu me emociono, mas não posso deixar que a emoção me tome inteiramente. Tenho que agir muito objetivamente. Tenho que dirigir aquelas *feras-atores* e trabalhar com elas. Porque, ou elas acreditam no que você está dizendo, ou você é engolido por elas. Vi diretores italianos filmando e sei que não se pode perder um minuto no set de filmagem, senão o pessoal toma conta. O diretor precisa estar dois passos à fren-

te dos atores e da equipe o tempo inteiro.

Dirigir é Estar Sempre Ligado em Tudo e Ter Tudo sob Controle

O Luigi Zampa, por exemplo. Fui vê-lo dirigindo no filme *O Médico do Instituto (Il Medico della Mutua, 1968)*, uma crônica social muito interessante sobre a previdência social italiana. Como acompanhei muitos outros diretores. Nem na hora do intervalo para almoçar eles se sentavam. Ficavam de pé o tempo inteiro, tomavam um suco de uma garrafa imensa, comiam apenas um sanduíche às pressas e continuavam a falar com os integrantes da equipe o tempo inteiro. Iam para lá, vinham para cá, circulavam, conversavam, gesticulavam, cochichavam. É a maneira de manter tudo em funcionamento e manter-se dono do espaço.

152

Paolo e Vittorio Taviani também dirigem assim, o tempo inteiro ligados na filmagem, cochichando, conversando. Visconti, por exemplo, filmando *Senso (Sedução da Carne, 1954)*, ficava de pé o tempo inteiro e, no intervalo, ia discutir

com técnicos e elenco sobre as filmagens. Todos eles tinham uma lógica seqüencial das ações: a primeira coisa que faziam era determinar onde ficava a câmera tal, a lente tal e a que altura.



Com Vittorio Taviani, Roma, 1989

Decididas as questões mais técnicas, partiam para conversar com os atores, chegavam perto deles para conferir o que muitas vezes não precisava ser conferido: roupa, maquiagem, luz. Não

precisaria mais conferir, porque o assistente já tinha conferido antes, mas, mesmo assim, ia lá, dava um jeito na gola, ajeitava alguma coisa que não precisava ser ajeitada. Conversava com um ator, depois conversava com outro. Depois pedia pra checar a luz, olhava, e, com um olho na câmera, fazia a marcação para os atores. Na hora de filmar, pedia que todo mundo ficasse quieto, e só então gritava *ação!* e começava a filmar. Parecia um maestro.



No set de filmagem de Paolo e Vittorio Taviani, 1990

Como me disseram o Paolo e o Vittorio Taviani, o Luigi Zampa e o Michelangelo Antonioni (de quem ia sempre ver as filmagens porque eu era apaixonado pela Monica Vitti, que era a musa dele), esse ritual transmitiria uma segurança muito grande para toda a equipe. Todos eles ficavam sempre do mesmo lado da câmera. A idéia é que o ator precisa saber onde o diretor está. Também aprendi com eles: após o diretor dizer *corta, valeu!*, o diretor vai direto para onde está o ator, porque o ator está *salivando* para saber o que o diretor achou da cena que acabou de fazer, e cochicha para o ator algumas orientações. Sem gritar, aquela história de berrear para os atores com o megafone na mão é destrutivo para a cumplicidade estabelecida. O ator é o seu cúmplice e a orientação, a direção, psicologicamente, é um segredo que se estabelece entre os dois.

155

Não refaço muitas cenas nas minhas filmagens. O ator não se aborrece de ensaiar, fazer marcação perfeitinha antes de iniciar as filmagens. O que o aborrece é saber que numa vez é assim e

na hora já é diferente, porque aí ele começa a ficar tenso e quando o diretor diz *faz de novo*, a tendência é o pau quebrar e o ator estrilar.

Sem Nenhum Grito Parado no Ar

Não sou da escola do diretor que grita. Sou da escola do diretor que cochicha. Cochicho o tempo inteiro, com atores e técnicos. José Dumont gosta de filmar comigo. Ele disse que sentiu muita segurança trabalhando comigo. Porque eu pego no ator, eu pego no ator no sentido de dizer: *Olha, vamos virar por aqui, mas vamos ver se você sente melhor virando por aqui*. Quer dizer, coloco as minhas situações e o que estou pedindo. Mas eu tento descobrir como é que o ator se sente melhor, como é que pode fazer melhor.

156

Pergunto ao ator assim: *Você não acha que tem alguma coisa esquisita no ritmo frasal dessa frase? Diz essa frase de novo, por favor!* Então o ator repete, e descobre o jeito certo de dizer a frase. Ou seja, sempre peço a colaboração dele. Agora, que eles fazem questão de um cochicho,

de uma confabulação mais íntima, isso eles fazem. Por exemplo, com o José Dumont em *Tigipió* houve um trabalho bonito de conversa minha com ele. Porque até então o José Dumont só tinha feito papel de marginal, e nesse filme tinha que fazer o papel de um grã-fino. Fui conversar com ele e percebi que ele estava muito tenso. Nas cenas em que eu percebia que ele estava mais tenso, ia lá ajeitava a gravata dele, que não precisava ser ajeitada, tirava uma poeira na sobrancelha dele que não havia. Conversava com ele quase como o massagista de futebol que leva a mensagem do técnico conversa com o jogador.

157

Proibido o Canibalismo no Set de Filmagem!

Outra coisa fundamental é o diretor sempre transmitir segurança do que está fazendo para o resto da equipe. Também em *Tigipió*, quando estava filmando uma seqüência dentro da mercearia, quando o coronel Cesário leva um chapéu para vender ao dono da mercearia, filmamos vários planos. Até que percebi que Miguel Freire, o diretor de fotografia, olhou para cima, para as luzes, e ficou *branco*. O Miguel é um

diretor de fotografia com muito método. Muito bom.

Olhei também, e vi que não tínhamos colocado os filtros de correção de luz. Antes que ele dissesse alguma coisa que denunciasse a situação, tomei a iniciativa de falar para a equipe: *Gente, é o seguinte: eu não estou seguro do desenvolvimento seguinte desta cena. Como estamos adiantados no nosso cronograma, no plano geral de filmagem, e já está entardecendo, a gente refaz esta cena em outro momento, ok? Vamos para o rio comer peixe!* Então, agindo assim, ninguém notou o que ocorrera. Se esse problema fosse percebido pelos atores, eles iam, antes de entrar em cena, perguntar sempre: *E aí, botaram o filtro?*

158

O cineasta tem a obrigação de evitar o canibalismo no set de filmagem. Ou seja: se não houver segurança de que cada um tem que fazer a parte que lhe cabe, a tendência é a equipe começar a se bicar. Essa interação tem que ser passada para a equipe pelo diretor. Além disso, o diretor,

o diretor de fotografia e o diretor de produção não podem discordar em público nunca. Se o ator perceber que há discordância nessa equipe de comando, passa a ficar extremamente inseguro.

Essa atenção distribuída, que o diretor deve ter, é muito importante. O que me ajuda é que tenho a sorte de a minha formação ter sido boa lá em Roma. Quando o electricista monta a luz, sou capaz de chegar para ele, no cochicho, e pedir um retoque em tal coisa e dizer como se faz. Ele se empenha para fazer porque vê que eu sei fazer também o ofício dele. Não posso é gritar, porque, agindo assim, estaria reprovando o trabalho dele em público.

159

O Palpite de Seu Carlito, o Maquinista

Não é só a capacidade de mando que um diretor tem de exercer. Tem de exercer a capacidade de diálogo com os atores e técnicos o tempo todo. Seu Carlito é um velho maquinista, aquele homem que no *set* está sempre com o martelo na mão, como a gente diz. Ele trabalhou em filmes

produzidos pela Companhia Vera Cruz. Tive orgulho de trabalhar com ele, que um dia me disse: *Jorge, gosto de filmar com você, porque você é muito claro quando fala e porque consegue dialogar com todas as áreas.*

Lembrete Importante 1

Acho o seguinte: uma boa montagem pode diminuir um desastre, mas não salva um filme. Montagem não faz milagre. Ela apresenta a estrutura do filme. A montagem, na verdade, realça a qualidade de um bom material e consegue encobrir até certo ponto um material ruim. E é só.

160

Lembrete Importante 2

Nunca aconteceu nenhum caso de resistência de um ator a uma orientação minha. Para mim, o ator bom de se trabalhar em cinema é aquele que entende, por exemplo, em termos de representação física, que entende a lente cinematográfica. Quando o ator sabe exatamente o que isso significa, faz tudo direitinho, não dá problema nenhum ao diretor. Quando o ator

tem dificuldade de entender, trago o ator para botar o olho no visor da lente, para que possa se colocar no meu lugar, e vou para o lugar dele fazer a movimentação que considero adequada, a movimentação que gostaria que fizesse para que a filmagem flua bem depois.

Lembrete Importante 3

Prefiro, ao contrário da maioria dos diretores que conheço, trabalhar com atores que vêm do teatro. É melhor ter o ator que vem do teatro e fazer com que ele baixe o tom. Porque o ator de teatro tem a referência para o diretor trabalhar em cima. Ele tem a prática, ele tem a escola teatral que é muito importante, é fundamental. Quanto àqueles atores tipicamente de televisão, aqueles que a gente diz que *vêm da passarela*, são mais difíceis. A maior parte das vezes, esses que *vêm da passarela* não conseguem dar uma referência exterior do seu estado interior. Eles têm dificuldade de trabalhar com uma só câmera. Dificuldade de repetir, na medida, para o outro ângulo da mesma ação.

Uma Câmera na Mão e Duas Idéias na Cabeça

Voltei para o Brasil com duas idéias na cabeça: filmar *Brinquedo Popular do Nordeste* e *Tigipió*. O que continuava me apaixonando no livro do Herman Lima era a questão de a paisagem ser um personagem na história. Isso me atraía muito. Quando pensei em finalmente filmar a história, fui falar com o Herman Lima, no Rio de Janeiro, onde ele morava, no Jardim Botânico, perto da TV Globo. Conversei com ele e tal, falei dos meus planos de filmagem e ele disse que estava de acordo e que gostaria muito de ver o filme feito.

162

Foi quando aconteceu um fato que me emocionou muito. Quando começamos a falar das personagens, ele falou: *Professor, me dê licença aqui*. Foi para o interior da casa e voltou com uma *Veja* na mão. Abriu a revista em determinada página e disse: *Olhe, o Heitor parecia muito com esse rapaz aqui*. O impressionante era que me mostrava uma foto do ator José Dumont, que já havia sido escalado para o filme sem que ele soubesse.

Herman Lima não chegou a ver o filme pronto, infelizmente. Mas a filha dele autorizou o filme. Tudo já estava previamente armado na minha cabeça para as filmagens. A cidade de Itaiçaba, para mim, era um cenário muito claro para a realização do filme. Em *Tigipió*, visito minha memória afetiva o tempo todo. Tanto que as soluções cinematográficas foram achadas com muita facilidade. Os cineastas brasileiros geralmente filmam em média com seis horas de filme para tirar uma hora e meia, uma hora e vinte. Gastei apenas três horas de negativos, tal a precisão com que o filme estava pronto na minha cabeça. Como diziam os irmãos Taviani, o filme já está pronto, filma-se apenas como um pretexto para mostrá-lo ao público. *Tigipió* começou a ser gerado quando eu ainda nem sabia o que era cinema.

163

Revendo *Tigipió* hoje, percebo, claro, algumas coisas que eu consertaria, em termos de edição. Já em termos de construção de personagens não mudaria nada, acho que são absolutamente impecáveis. Mas não sou bobo de apontar os

defeitos de meus filmes, quem quiser que descubra por si mesmo. *Tigipió* e *Brinquedo Popular do Nordeste* são os meus trabalhos mais radicais, radicais no sentido de ter raízes. São espécie de DNA da minha expressão cinematográfica.

Casa Grande & Miséria

Em Memória de Dona Maria I, outro curta-metragem que realizei, surgiu assim: um dia, uma aluna me chamou para ir a cidade dela, Unai, bem próxima a Brasília, para passar um final de semana. Viajamos num domingo pela manhã e ela me levou até uma fazenda muito grande, que tinha sido muito rica em outros tempos e tornara-se então uma fazenda paupérrima, em visível decadência. Os herdeiros dessa família, outrora rica, ainda viviam lá e, circulando pela casa e arredores, encontrei vestígios daquilo que poderia se chamar *resquícios dos ciclos econômicos da história brasileira*: ouro, cana-de-açúcar, café, mandioca e algodão. Percebi, naquela fazenda em decadência, uma oportunidade de falar sobre as histórias de promessas de emancipação e de melhores condições

de vida para o povo brasileiro. O povo brasileiro que tinha colocado a mão na massa estava ali, vivendo na miséria nessa fazenda. Algumas mulheres, para garantir alguma sobrevivência, teciam. Foi aí que lembrei dos alvarás de Dona Maria I, na verdade uma espécie de Atos Institucionais da época. Um deles, um dos mais famosos, era o que proibia a fabricação de tecido no Brasil. Uma clara atitude de subserviência aos interesses da indústria inglesa. Então, *procurei, em Em Memória de Dona Maria I*, revelar a vida de pessoas que tentam sobreviver basicamente das misérias que restaram dessa riqueza que nos foi usurpada.

165

Uma Casa Que Caiu do Céu

Filmei *O Calor da Pele* em Maranguape. A história de eu ter escolhido esse lugar para filmar é longa: colaborei na campanha do senador Pompeu de Souza, e um dia ele me chamou na casa dele, e disse: *Pedro, faz 53 anos que saí da minha cidade, Redenção, nunca mais voltei, se eu for eleito, eu vou lá. Você vai comigo?* Na madrugada da apuração dos votos, percebendo

que se elegeria, me ligou: *Vamos para o Ceará?* Disse que sim. Sem ele saber, consegui uma pequena equipe da TVE do Ceará, e fomos. A idéia era filmar o Pompeu de Souza voltando à cidade natal dele, Redenção. Dessa viagem resultou, inclusive, o vídeo que intitulei *A Mais Remota Lembrança*.

Ainda durante essa pequena viagem, fomos visitar o primo do senador, o José Pompeu de Souza, que era industrial e tinha uma bela casa na Serra de Maranguape. Já tinha escrito o roteiro de *O Calor da Pele* e quando cheguei e vi a casa, fiquei surpreso: *Não é possível tamanha coincidência, esta casa é exatamente igual à que imaginei cinematograficamente para o filme! O roteiro foi feito para esta casa.*

Depois de algum tempo, voltei à fazenda de José Pompeu de Souza. Ele foi de uma gentileza imensa. Sugeri fazer o filme lá, ele abriu a casa



Filmando O Calor da Pele em Maranguape, Ceará

e pôs a disposição tudo que havia dentro dela para usarmos nas filmagens: louça, roupas, móveis, tudo. Peguei o meu pessoal de cenografia e de produção, fizemos uma visita à casa, listamos tudo que tinha dentro da casa, e perguntamos se podíamos tirar um poste que tinha em frente da casa. Ele, simpaticamente, disse que era tudo que queria fazer havia tempos e não conseguia. Então, tiramos o poste

e fizemos uns pequenos reparos na casa que tinha que fazer, colocamos um piano na sala, que não havia, e o nosso cenário estava prontíssimo. Foi impressionante: aquela casa era tudo que eu tinha imaginado ao escrever o roteiro. Fico arrepiado quando lembro isso. Era como se tivesse escrito aquele roteiro e alguém tivesse psicografado para mim o cenário daquela casa.

Uma História Real Que Virou Ficção

168

Quando passou *Tigipió* lá no Ceará, uma família me procurou. Disseram que acharam o filme muito interessante, e um rapaz dessa família afirmou: *Olha, a história de meu tio, que me criou, é uma história boa.* Então me contou a história de um industrial que estudou na Bélgica e que voltou para o Brasil casado com uma belga muito bonita. Mas não teve filhos com essa belga. Parece que essa mulher era tão linda que ele não tocava nela, mas tocava nas *afilhadas* moreninhas que punha dentro de casa. Era uma história tão boa que acabou se transformando na trama principal de *O Calor da Pele*.

Lembrete 4

Dirigir cinema é como andar de bicicleta, você



Ester Góes e B. de Paiva em O Calor da Pele

tem que sempre botar força no pedal. Se for devagar, com aquele conjunto de pessoas convivendo em situação altamente tensa e excitante, cria problema. Quando eu estou num set de filmagem, ajo como se fosse um mestre-de-obras e o filme que vou fazer já está totalmente pronto e finalizado na minha cabeça. Essa segurança

advém do fato de saber exatamente o que quero quando inicio as filmagens.

Lembrete 5

Os meus filmes são feitos rapidamente porque procuro programar tudo com muita antecedência, com muito planejamento. O planejamento é a fase mais barata de qualquer empreitada. Então, se o diretor tem um planejamento bem-feito, com uma pesquisa substanciada, pesquisa que inclui escolha de locações, a prospecção dessas locações, está com meio caminho andado para fazer um bom trabalho. Não basta apenas escolher o local certo, mas também determinar as condições em que precisa utilizar aquele local.

170

Em Eterna Vigilância

Escolhi, por exemplo, a Praia das Fontes para uma seqüência de *O Calor da Pele*. Mas queria o lugar todo limpo, sem pisadas na areia, o que significava que não poderia ser nem sábado e nem domingo, quando muita gente apareceria para tomar sol e banho de mar. Além disso, que-

ria a praia em dia de céu azul, sol brilhante e maré baixa. Então tinha que combinar muitas variáveis para ter exatamente o que queria. Mas isso não é impossível. Hoje, por exemplo, o cineasta pode ligar para o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais, o Inpe, em São José dos Campos, e um supercomputador informa se vai chover ou não. Quando fui filmar, não só na Praia das Fontes, consultei a meteorologia sempre para saber se as condições atendiam às exigências da filmagem.



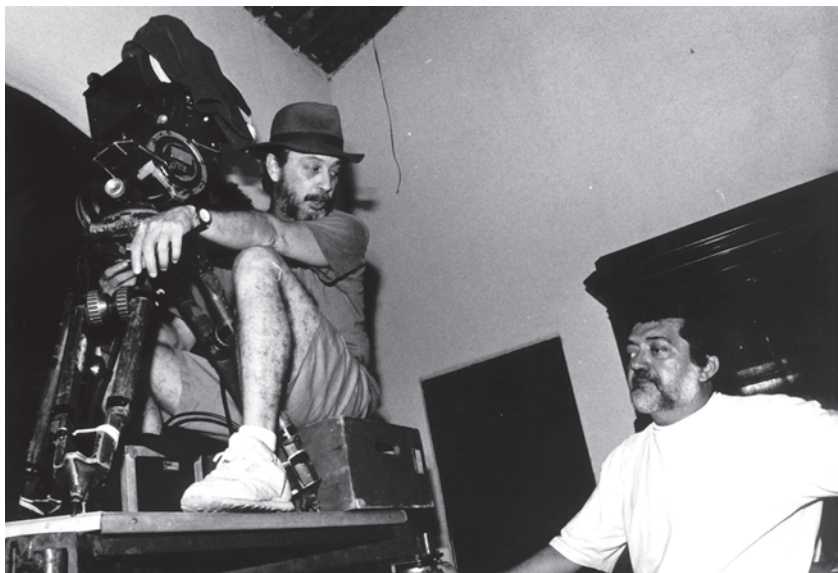
Lembrete 6

O cineasta não pode ser um aventureiro, um eterno improvisador. Tem de ser absolutamente pragmático e seguro do que está fazendo. Porque é muito esforço, não só dele, mas de muita gente. É muita esperança pra muita gente, não só para ele. É muita promessa, pra muita gente, não só pra ele. É sempre muito dinheiro em jogo, que quase sempre não é dele. Então, não pode haver espaço para improvisações. Não dá para brincar de fazer cinema. Não dá, como se diz vulgarmente aqui em Goiás: *Você mexe com cinema?* Não, mexer é para curioso, e quem tem um orçamento de um filme nas mãos, não pode ser um diletante.

172

Salve 22 de Novembro!

Não sou muito de ter superstições, mas não há como duvidar: 22 de novembro é sempre um dia marcante. Entre outros motivos, porque foi nesse dia que comecei a filmar *Tigipió*. Foi quando defendi meu trabalho de final de curso na Itália. Não sou místico, mas que existem coincidências, existem.



Nas filmagens de O Calor da Pele com Miguel Freire (acima) e Patrícia França (abaixo)



Melhor Prevenir do Que Remediar

Uma das poucas superstições que tenho, adquiri na época em que estudei na Itália. Certa vez, estava na janela de um prédio e percebi que as pessoas que iam pela calçada de repente mudavam de calçada para se desviar de um determinado lugar. Ao olhar melhor, percebi que se tratava de uma funerária. Ou seja, os italianos não pisam em calçada de funerária de jeito nenhum. Procurei fazer também o mesmo dali em diante. Em terra de sapos, de cócoras com eles...

174

Vestir a Camisa e Não Tirar Nunca

Tem uma coisa curiosa que faço durante a realização de um filme e depois descobri que outros cineastas também fazem. Por exemplo, vestir uma mesma peça de roupa durante toda a filmagem. Em *Tigipió*, vesti no primeiro dia de filmagem uma camisa verde xadrez que minha irmã me deu. Então, toda a noite tinha que lavar e secar aquela camisa, para vesti-la de novo no dia seguinte. Passei a filmagem inteira usando essa mesma camisa. Um dia, a camisa foi lavada, mas não ficou seca a tempo, e a vesti molhada mesmo.

Queixumes de Cineasta que Vive Fora do Eixo Rio-SP

Com o roteiro de *O Calor da Pele* ganhei o último concurso que a Embrafilme fez. Assinei o contrato, a Embrafilme acabou e eu não recebi nada. Até mesmo depois deste período da Embrafilme e que todo o Ministério da Cultura veio para Brasília, o tratamento ainda tem diferença entre quem é do Rio e quem mora aqui. Em um determinado dia, numa conversa com o Ministro da Cultura, professor Francisco Weffort, ele nos explicava que a pessoa que ocupava a Secretaria de Audiovisual morava no Rio, mas era muito presente em Brasília. Ouvi com muita atenção e ao final perguntei: *Ministro, onde está o guarda-roupa da pessoa da qual falamos? Onde estiver o guarda-roupa dela estará ela e seus compromissos.*

175

Foi quase um milagre, porque nunca morei em Ipanema e nunca morei no Rio de Janeiro. E a dificuldade de quem faz cinema fora do eixo Rio-São Paulo é absolutamente verdadeira. Dizia-se, com certa justiça, que a Embrafilme,

Empresa Brasileira de Filmes, deveria ser chamada Empresa Ipanemense de Filmes. O roteiro de *Tigipió* também ganhou concurso da Embrasil. Mas foi uma dificuldade enorme assinar o contrato de co-produção. Finalmente assinaram, mas assinar o contrato de finalização foi outra dificuldade enorme.

176

Filme feito, concluído, e, de repente, surgia um convite para que participasse de algum festival de cinema no exterior: mais dificuldades. Se não ficasse atento, mandavam outro filme no lugar do meu, claro, de alguém do eixo Rio-São Paulo. Foi o que ocorreu quando *Tigipió* foi convidado para participar do Festival de Karlov-Vary, na hoje República Tcheca. A Embrasil queria mandar um outro filme no lugar, relações de amizade, essas coisas. Tive que ir à embaixada tcheca em Brasília para conversar com o embaixador, dizer que o meu filme tinha sido selecionado, mas que estava com dificuldade de enviar o filme.



Em Karlov-Vary, República Tcheca

Isenção na Luta entre Deus e o Diabo

Sou um santo marxista. Santo, no sentido de ser um homem correto, que eu acho que sou. Acredito que todo homem tem direito de viver bem e que ninguém pode ser indiferente ao destino do próximo. Esse é um princípio meu, básico. Por exemplo: se um dia entrasse no grande cenário, onde estariam Deus e o diabinho pequeno duelando, e Deus estivesse pisando no pescoço do diabinho pequeno, seria capaz de dizer: *Pô, Deus, deixe ele ficar em pé para poder ter condição de dialogar. Assim não dá!*

O Clone

Para não dizer que nunca me ocorreu nada de curioso, nada que nunca tenha conseguido explicar, conto-lhe uma história: um dia, estava numa praia de Pernambuco. Não gosto de praia, mas estava hospedado numa pensão que era em frente da praia, então fui à praia, me sentei, e fiquei olhando o mar. Então, veio uma pessoa de longe em minha direção, passou por mim, olhou para mim por alguns segundos, e continuou caminhando. Fiquei imobilizado e sem fala. O homem era absolutamente igual a mim. Idêntico. Isto ocorreu em maio de 1963.

178

Foi, digamos, o único susto místico que sofri em toda a minha vida. Não tenho a menor idéia do que ocorreu. Mas, pensando melhor, acho que a forma humana se repete. Se ele tivesse voltado para minha casa e eu tivesse pegado o caminho dele, ninguém ia notar a diferença. Essa foi uma das poucas coisas que eu não consegui explicar e ter alguma atitude muito racional a respeito. Devia ter uns 19 anos, foi um pouquinho antes de ir para a Europa. Fiquei muito assusta-

do. contei o episódio apenas para minha mãe. Ela riu e passou a mão na minha cabeça, carinhosamente.

Em Obras

Tenho alguns filmes realizados, mas nunca editados, que gostaria de editar. Por exemplo, *O Segredo dos Taviani*, que realizei em Roma. Também gravei dez horas de depoimento, tendo o apoio do jornalista Carlos Chagas, com o também jornalista Carlos Castello Branco, que se chama *De Getúlio à Nova República*. Creio que daria cinco programas de TV interessantíssimos.

179

A Nova Saga de Santos Dumont

Um filme que recém-editei foi o documentário *O Homem Que Ensinou a Voar*, que realizei em Paris nos anos 70, mas só agora consegui concluir. É a história do *pai da aviação*, basicamente contada pela comadre de Santos Dumont, que faleceu pouco depois, a Sra. Thissandier e pelo afilhado de Santos Dumont, o Sr. Therry Thissandier. Quando a procurei pela primeira vez para dar o depoimento, mandou uma empre-

gada me trazer um cartão escrito por ela, muito elegante, em que dizia que me daria todas as informações que eu quisesse, mas que não estaria disposta a ser filmada. Havia agido da mesma forma com equipe do BBC que também lhe procurara à época.

180 Mesmo assim, insisti para me receber, ela me recebeu. Por precaução, deixei a equipe de filmagem a postos dentro de uma van estacionada próxima da casa dela. Como soubera que a Sra. Thissandier era admiradora do Partido Socialista Francês, contei-lhe que o Brasil vivia então sob terrível ditadura militar que costumava usar a imagem de seu compadre como instrumento do regime, associando-o a propagandas da Aeronáutica. Afirmei também que gostaria de levar para os brasileiros informações mais precisas e verdadeiras sobre a pessoa Santos Dumont, do ponto de vista mais humano.

Madame Thissandier então mandou servir o chá, tomou em minha companhia, e saiu. Voltou logo em seguida toda pronta, elegantíssima. Pergun-

tou-me se a equipe de filmagem estava próxima. Disse que sim. Pediu-me que fosse chamada, ela me daria o depoimento. Filmamos a nossa conversa; o resultado foi emocionante. Acabou o depoimento, inclusive, mostrando-nos, na cozinha dela, o último presente que Santos Dumont havia lhe trazido: um pacote de café brasileiro em grãos. Quando meteu a mão no pacote para me mostrar alguns desses grãos, caíram alguns. Ela, aflita em encontrar todos os grãos, pediu a nossa ajuda, e só se acalmou quando constatou que todos aqueles grãos haviam sido postos de volta no pacote. Então, afirmou: *Depois que soube do suicídio dele, nunca mais abri esse pacote de café. Só abri agora, para lhes mostrar.*

181

A gravação dessa conversa, feita em 35 mm, ficou parada vinte anos. Porque quando voltei para o Brasil tinha que ter recursos para filmar em Petrópolis, Rio de Janeiro e Cabangu e depois montar, e não tinha. Consegui então alguns recursos do Pólo de Cinema de Brasília, retomei as filmagens e, em parceria com Roberto Pires, fiz a montagem. Mas como a moviola da qual

dispúnhamos não era muito boa, levei o filme para o Rio de Janeiro, onde realizaria pequenos ajustes. Durante a realização dos ajustes, também me preocupei em encontrar os negativos na Líder Laboratórios. Mas ninguém encontrou os negativos. Afirmavam que, com o desmonte da Embrafilme, a Líder também teve que reduzir o seu espaço, e mandou uma série de negativos para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

182

Mas não acharam nada também entre as 42 mil latas de negativos sem indexação empilhadas no Museu de Arte Moderna. Então fiquei durante esse tempo, mais de vinte anos, sozinho, com esse filme na cabeça. Porque só eu o tinha visto na moviola. Isso foi um terror, e me impediu de terminar o filme. Até que, há dois anos, encontraram milagrosamente o negativo e me avisaram. Melhor: os negativos estavam ainda em ótimo estado.

Todo Mundo Morre no Fim do Filme

Em todos os meus filmes morre alguém. Não sei bem por quê. Talvez porque seja a maneira mais fácil de acabar uma história, liquidando alguém. Mas acho que é porque é o destino de todos nós. É um saber que talvez esteja no meu inconsciente de que já nascemos sabendo o resultado do jogo. O resultado a gente sabe, o problema é apenas inventar a cena. Um amigo jornalista, que gosta de ler meus roteiros, quando lhe mando mais um ele liga para avisar que recebeu e pergunta antecipadamente: *No final você mata quem?*

Capítulo IV

Reflexões Finais sobre o Significado de ser Professor neste Mundo Velho de Guerra

A Genealogia do Mestre

Desde o Ceará, no final do curso científico, eu me achava com certa capacidade de explicar as coisas logicamente. Geometria descritiva era o meu fascínio. Mas não cheguei a ser professor. Naquela fase em que atuei na construção civil, explicava bem as coisas para os operários. Lá na Itália, com os colegas de faculdade, embora tivessem todo o vocabulário de italiano à disposição, às vezes, eu, com o meu italiano trôpego, explicava melhor algumas coisas para eles.

185

Na UnB, principalmente depois do aparecimento do vídeo, havia sempre uma grande confusão entre o criar e o fazer. O vídeo trouxe mais, aproximou rapidamente essa questão do fazer e do criar, e até ofuscou a fase absolutamente necessária da concepção e do criar. Sempre colocava para os meus alunos: *Criar*

é tirar algo do nada, é prerrogativa dos deuses. Já fazer é articular elementos preexistentes. Como havia um fazer generalizado do documentário e uma tentativa de levá-los a acreditar que a ficção era alienação, eu passei a dizer para eles que é a ficção que propõe a utopia da revolução. Isto é que é revolucionário. Leva a sonhar outro estado de coisas.

Nas Águas de Tom Jobim

186 Costumava levar para a sala de aula uma fita com a gravação de *Águas de Março*, e botava para tocar. Eles ouviam, então lhes perguntava: *Na casa de vocês tem dicionário?* Diziam: *Tem, sim, por quê?* Provocava: *Então vocês têm Águas de Março na casa de vocês. Por que então vocês não fizeram Águas de Março, e Tom Jobim fez? É porque o que Tom Jobim fez foi criar. Ele criou um arranjo original desses elementos banais que vocês têm em casa, todos nós temos. Então, a criação dele está aí. Criar é fazer um arranjo original de elementos banais.*

Lembrete 7

Deixava claro para os alunos que o criar tinha uma origem, um diferencial. Dizia-lhes também: *Diferentemente também da representação. Por exemplo, você vai numa lanchonete comprar um sanduíche e lá tem aquele display colorido enorme, com cada sanduíche lindo, bonito, brilhante, enorme, colorido. Aquilo é uma representação, é a prova de que o original não está ali. A representação atesta que o representado não está. No entanto, quando você vai pagar e recebe o representado, não raras vezes, é menor, caro, mixuruca e sem gosto. Isso ocorre porque a representação tende a ser uma mimesis no superlativo. Na verdade, os atores quando fazem sua representação, naturalmente não se comportariam daquele modo na vida cotidiana, têm que dar um toque a mais na rosca para poder aparecer a representação.*

187

De Olho em Cada Aluno

Então essa minha habilidade de explicar, saindo primeiro do exemplo bruto e palpável e chegando depois a teorização, é que agradava aos

alunos. Também gostava de explicar as coisas dessa forma. Sempre procurei ter empatia muito grande com os alunos, e também uma atenção distribuída com os alunos muito grande, sempre. Era importante que soubessem que eu *via* a turma toda. Quando sentavam fora do lugar que normalmente sentavam, eu dizia: *Seu lugar é ali, cara!*, e apontava onde era o lugar dele.

188 Era um modo de eu dizer para eles que estava sabendo da presença deles, que estava prestando atenção neles. Quando alguém cortava o cabelo diferente, ou uma menina vinha com um brinco diferente, então dizia antes de começar a aula, ali conversando: *Cortou o cabelo, hein? Ficou legal! Bonito o teu brinco novo, hein?* Então essa coisa toda faz com que o aluno perceba que você está prestando atenção não pra vigiar, mas pra cuidar. Isso traz uma aproximação e uma relação de confiança...

Lembrete 8

Sempre achei importante discutir sobre orçamento e sobre como administrar a produção. Essas foram questões que sempre procurei ensinar aos meus alunos de cinema. Mas sabia que a intelectualidade não gostava desses assuntos, gostava mais era de discutir a questão de estética e da crítica, da semiologia, sociologia, essa coisa toda. Mas é necessário também botar o talher na mesa. É preciso fazer orçamento, é preciso aprender a listar material e a listar equipamento. É preciso aprender a montar uma equipe, porque senão você não consegue definir a estatura da produção que vai fazer.

189

Tudo isso era preciso colocar racionalmente para os alunos e, sobretudo, fazê-los entender de que grandes artistas foram absolutamente racionais. Para citar dois: Leonardo Da Vinci e Michelangelo. Tinham uma capacidade lógica de produção das coisas absolutamente notável. Isso não impede a questão de, diante de uma necessidade, se improvisar.

Nem Tudo Pode Ser Puro Instinto

Existem cineastas que nunca se aproximaram muito da técnica. Federico Fellini, por exemplo. Ele era muito instintivo. Mas chegou a ter uma técnica apuradíssima. Mas isso ele foi aprendendo no decorrer do tempo. Ou seja: tem de saber fazer. Tem de se aprender a fazer. Por isso essa minha atitude de afirmar constantemente que fazer filme não é coisa de Quixote, é uma profissão dura como outra qualquer, que exige muito aprendizado. Se você consegue articular conhecimento específico, recursos técnicos, recursos econômicos e recursos financeiros, quando você der partida, na outra ponta, só vai sair filme, não vai sair salsicha.

190

Lembrete 9

Isso não inibe a invenção, a criação. Toda idéia só se incorpora à obra com a sustentação técnica. O que você vê de fascinante na obra dos grandes pintores é que eles dominavam completamente a técnica da pintura, se não as coisas ficariam apenas na idéia. É preciso dominar essa técnica, é preciso dominar cada momento da execução.

É isso que faz uma obra brilhante. Ser genial é um conjunto de coisas. Que inclui: qualquer que seja a genialidade, é preciso ter a oportunidade, o senso de oportunidade. O patrono dos contadores, e poucos contadores sabem disso, se chama Luca Paccioli. Foi ele que abriu as portas da corte de Milão para Leonardo da Vinci.

Lembrete 10

Nem sempre, claro, o professor tem uma boa performance todos os dias. Por isso é que a gente diz que todo conferencista, que geralmente só aparece uma vez por ano, é melhor que qualquer professor. Porque só vai estar lá uma vez, não se desgasta todo dia. Agora, o aluno sabe quando o professor sabe. O aluno faz prova com o professor todos os dias, todos os dias o aluno examina o professor. Os alunos sabem quando o professor domina o assunto. Cursos que não oferecem os meios necessários para o professor trabalhar são ótimos para os professores que não sabem, porque eles se escondem atrás das queixas.

Lembrete 11

Nunca acreditei que fosse capaz de ensinar as pessoas, mas de levar os alunos a aprender, sim. Porque ensinar é algo que até pode não depender do consentimento do aluno, mas aprender depende do consentimento absoluto dele. Levá-los a aprender é uma espécie de mistura de *insight* com poder de comando, onde é necessário assumir posição de liderança nesse processo – e é aqui onde aparece claramente a diferença entre o capataz e o líder. O capataz vai atrás com o chicote; o líder vai à frente com uma bandeira, que são suas idéias, e quem quiser que o siga. O capataz não pode passar para a frente, sob pena de ser apunhalado.

192

Lembrete 12 (Importante!)

Sempre disse que nunca procurei deixar discípulos. Deixar discípulos é atitude reacionária. Quero ser atropelado dignamente pela história. Quem vem atrás de mim, e tiver embalo, que passe por cima de mim. A história tem que caminhar. Tem gente que quer que a história pare nos seus paradigmas, mas a história nunca vai

parar. A idéia não é deixar discípulos, é dar embalo aos alunos. Quando o professor não tiver mais velocidade, ok, eles vão passar por cima de você, e aí você passa a aplaudi-los nos bastidores, o palco agora é deles.

Lembrete 13

Reconheço que muitas vezes não preparo minhas aulas, mas procuro sempre pautar as minhas aulas: hoje eu vou falar daquele assunto, sempre. Às vezes, quando se chega à sala de aula, o plano muda. Os alunos levantam assuntos que você não imaginou, e o professor tem que seguir naquela direção. Gosto muito de escrever pequenos textos de duas laudas, entregar aos alunos e discutir sobre esses pequenos textos.

193

A Recriação do Mundo

A pauta de um jornal ou de um telejornal é uma recriação do mundo. Alguém que diz o que entra e o que não entra no jornal ou no telejornal está recriando o mundo, age como se fosse Deus.



Com Evaristo Neto em a Recriação do Mundo, 1978

E o que ficou de fora, estatisticamente, é muito mais importante do que o que ficou dentro. Então, costumo dizer que jornalismo é uma espécie de recriação do mundo. Digo também que o próprio jornal ou telejornal se coloca diante do telespectador médio, do homem comum, sempre com uma atitude intelectualizada. O que faz com que o telespectador acredite que aquilo lá aconteceu, mas foi em outro mundo, não foi no meu. Enquanto que o mundo da telenovela engloba tudo. Um capítulo

de novela é capaz de fazer uma marola na sociedade maior que um dia inteiro de telejornal. Outro dia, em um debate, disse que roteirista de novela, pelo poder que tem, deveria ser profissão de estado.

Lembrete 14

Gostaria de ter sido escritor, mas não deu. Fui alfabetizado tardiamente. Sempre tive uma insegurança enorme com o texto escrito. Então o que me foi possível foi fazer cinema. Então vejo o cinema como uma forma de me expressar sobre o meu povo, sobre a minha vida, porque, infelizmente, outra linguagem eu não tive habilidade para exercer. Acho que, quando entro numa sala de aula, os meus filmes também entram. As duas coisas ocupam em mim o mesmo espaço: o professor e o cineasta.

195

Cineasta e Professor Universitário Procura

Tenho pavor de perceber que, daqui a algum tempo, não vou ter condição de dar aula. Como é que, com 80 ou 90 anos, vou entrar com a mesma habilidade numa sala de aula? Eu sempre

quis, se parasse agora, me propor aos centros acadêmicos do Brasil. Iria por minha conta. Só peço que encham os auditórios e me consigam hospedagem; passagem é por minha conta. Eu me dirigiria aos jovens para fazer propostas para inquietar, para desacomodar, para tirar a visão do óbvio que as pessoas tendem a ter sobre as coisas.

Lembrete 15

196 O ensino universitário hoje em dia está muito burocratizado. Há muita mesmice, todo mundo parece querer aprender a fazer a mesma coisa, enquanto que pensar pela própria cabeça é fundamental. O que não quer dizer que não se deva aprender os princípios de cada coisa. O bom espadachim tem que aprender que a espada fura. Só depois é que pode inventar alguma coisa a partir disso. É que nem o bom improvisador de jazz: tem que saber soprar do jeito certo, tem que saber como é que controla o fôlego, tem que saber como é que dedilha o instrumento. Só a partir disso é que poderá inventar.

Lembrete 16

Na verdade, isso não é nenhuma postura nova de artista. O artista barroco também tinha de saber todas as regras para então poder transgredir. O cubista e revolucionário Picasso, por exemplo, não teve uma fase retratista, realista, fantástica? Quando tirou o olho da mulher daqui e botou ali, não era porque não sabia onde era o olho humano, não. É que sabia tanto que ganhou o direito de fazer diferente. Essa coisa de saber os princípios é fundamental. Só quem conhece bem esses princípios poderá um dia transgredi-los.

197

Comunicado (e Pedido de Providências)

Fui professor da UnB por 28 anos, de 1972 a 2000. Costumo até dizer que sou filho de duas instituições: de minha mãe e da Universidade de Brasília. Mas a UnB tem uma sina: ou se torna capacho do poder, ou se torna interlocutor vivaz do poder. Com alguns períodos de dissonância, a UnB, ainda bem, tem preferido ser um interlocutor vivaz do poder. Mas há coisas que nunca foram providenciadas.

Por exemplo: fazer da UnB uma universidade bilíngüe português-espanhol. Para ajudar o Brasil a não ficar tanto de costas para a América Latina. O Itamaraty tem culpa nesse virar as costas.

Tive alunos da Bolívia, da Argentina, do Chile. Sempre que chegavam com imensas dificuldades de escrever os seus trabalhos em português, lhes dizia que tinham o direito de fazer o trabalho em espanhol. Por que não? A UnB devia cuidar de ser um ponto de integração e de inserção na América Latina, com muita contundência, com muita decisão, como decisão política definitiva. O Presidente JK pensava numa América Latina sem fronteiras, e naturalmente pensava na hegemonia latino-americana de uma capital que estivesse mais no centro.

198

Lembrete 17

Darcy Ribeiro, um dos criadores da Universidade de Brasília, dizia e eu concordo: *Os burocratas pensam que o maior produto da universidade é o diploma; mas o maior produto da universidade é o pensamento que passa pela cabeça dos*

alunos. O maior capital da universidade não é o que fica com o professor, é o que sai na cabeça dos alunos.

Lembrete 18

Sei que prego no deserto, mas acho o seguinte: o profissional competitivo é um profissional descartável. No dia em que perder a massa muscular, a garra e as unhas, esse profissional estará fora do mercado e irá direto para o lixo. Por isso insisto com meus alunos: *Não queiram ser competitivos, queiram ser solidários. Não queiram estar preparados para o mercado, queiram estar preparados para a sociedade.* Pode ser uma pregação utópica, mas é por conta dela que acho que acordo sadio todo dia de manhã.

199

Constatação

A experiência de construir Brasília, cidade onde moro desde 1972, foi absolutamente louca. Inclusive tem aquela história que conta que o Dr. Lucio Costa começou a marcar a cidade, e pediu ao pessoal da topografia para virar o plano-piloto de 6 para 9 graus. Queria porque queria fazer

com que o Sol nascesse exatamente na Praça dos Três Poderes. Foi quase um Deus, que quis mandar no Sol, na Lua e no Vento.

Confissão 1

Criei o Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro, que hoje se chama Cine-Ceará. As pessoas às vezes me dizem que não é o mesmo. Não importa. O que importa é que o Ceará ficou mordido pela mosca do cinema, e tive certa culpa nisso. Promovi dois festivais, os dois primeiros. Tudo começou como um seminário sobre cinema e literatura. Não conseguiria dinheiro do então Ministério da Educação e Cultura para um festival de cinema, sabia que não dariam. Então idealizei o seminário e convidei gente como Alex Viany, Walter Lima Junior, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Hermano Penna, Márcio de Souza. O seminário aconteceu e, quando acabou, já estava pronto o projeto do festival.



Com Walter Lima Jr. (acima) e abaixo com Joaquim Pedro de Andrade, no Seminário Cinema e Literatura, 1984





Propondo a criação do Festival de Fortaleza, 1983, com Alex Viary, Anna Maria Balogh e Walter Lima Jr., entre outros (acima) e na abertura do Festival, 1984, com Luiz Carlos Barreto, Ricardo Guilherme e o reitor Anchieta Marcondes Rosa



Confissão 2

Quando cheguei em Roma, sem dinheiro nenhum, sentava para comer *spaghetti* numa pracinha que tinha muita pereira. Sentava naquela praça em Roma, mas em vez de cheiro de pêra, sentia era cheiro de goiaba. Cada vez que colocava queijo ralado no *spaghetti*, pensava numa cuia de farinha. Em Roma, sempre conseguia olhar no meu relógio e imaginar qual era a hora de Fortaleza. Então imaginava meu pai saindo do trabalho dele e indo pra casa, a minha mãe escrevendo, meus irmãos indo para o trabalho, ou para a escola.

203

Confissão 3

Hoje em dia, me considero órfão de cidade. Porque a Fortaleza que eu vivi, e que ficou na minha cabeça, o gato comeu, sumiu. De uns quinze anos para cá, houve uma grande *Miamização* da cidade. O que sufocou, desvalorizou as características mais populares da cidade. Hoje em dia, assumir a característica do que é da terra parece ser provinciano para boa parte dos fortalezenses. Fortaleza virou uma periferia remota de Miami.

Informações sobre um Projeto Importante que Realizei (e Fatos que Pouca Gente Sabe sobre a Genealogia do Surgimento de Brasília)

204

Estou escrevendo um livro sobre essa Missão Cruls que desenvolvemos a partir do projeto da Missão Cruls original. O livro se chama *Uma Trajetória Para o Futuro*. Em 1992, eu tomei conhecimento da Missão Cruls, depois li o relatório escrito por quem participou desse projeto, e fiquei fascinado. Como pouca gente sabe o que foi a Missão Cruls, acho melhor contar tudo, desde o início. Em 1892, o presidente Floriano Peixoto instituiu a Comissão Exploradora do Planalto Central, cujo objetivo era demarcar o local onde seria construída a nova capital.

Floriano Peixoto criou essa comissão porque a Constituição de 1891, nos artigos 1, 2 e 3, por iniciativa de um jovem deputado chamado Lauro Muller, rezava que deveria ser demarcado um local no centro do país, onde seria construída a nova capital. O ministro da Agricultura, Antão Gonçalves de Faria, teve então que nomear, com

muita rapidez, as pessoas que faziam parte dessa comissão, cujo presidente era o astrônomo belga, diretor do Observatório Nacional, Louis Cruls, que veio para o Brasil em 1876 – daí o porquê do nome Missão Cruls.

Aqui talvez seja interessante explicar o motivo desse belga ter entrado nessa história brasileira. Seguinte: entre 1876 e 1879, alguns brasileiros foram estudar engenharia na cidade belga de Diest, na Bélgica. Lá, foram colegas de um tal Louis Ferdinand Cruls. A idéia básica era aprender a construir estrada de ferro, pontes, essas coisas. O Cruls, que também se interessava por astronomia, acabou se tornando tenente do exército belga e um dia resolveu vir para o Brasil visitar esses amigos brasileiros. Nessa vinda, conhece Joaquim Nabuco, homem erudito de muito boas relações, que ficou fascinado com o conhecimento, a cultura e a erudição de Cruls. Ato contínuo, apresentou-o ao imperador que, igualmente fascinado, o convidou para se integrar ao Imperial Observatório Nacional, que até então tinha apenas umas quatro lunetas e pouca

coisa mais. Armado da disciplina típica do seu país de origem, conseguiu organizar o Imperial Observatório Nacional.

Cai o império, mas Cruls não. Continua prestigiado pelos novos donos do poder e é confirmado como diretor do não mais Imperial Observatório, mas Observatório Nacional. Mas não só. Floriano Peixoto o indica para comandar a comissão que demarcaria a área da nova capital federal. Louis Cruls forma então comissão composta por astrônomos como ele, mas também botânicos, zoólogos, geólogos, cartógrafos, geógrafos, médicos sanitaristas. Objetivo final: viajar pelo interior do país e demarcar a área da nova capital.

206

No meu projeto de fazer o mesmo trajeto da Missão Cruls original, um século depois, o primeiro passo foi enviar o relatório da missão original para alguns dos maiores cientistas em atuação no país. Ficaram fascinados com o relatório, e só depois lhes expliquei qual era o meu projeto: *Vamos fazer o trajeto de novo, passen-*

do pelo mesmo lugar onde eles passaram, fazendo a exposição das fotos, tem umas fotos belíssimas, e fazendo mesas-redondas onde cada um contasse o que é que o relatório apresentava na sua área.



Com Josy Pereira dos Santos, sua namorada, no lançamento do projeto Missão Cruls– Uma Trajetória Para o Futuro, Brasília, 2003

Saímos então do Rio de Janeiro, e passamos por Niterói, São José dos Campos, São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto, Uberaba, Uberlândia, Araguari, Catalão, Pires do Rio, Goiânia, que não existia na época da Missão Cruls, Goiás Velho, Pirenópolis, Luziânia, Formosa, Planaltina e Brasília.



Coordenador do projeto Missão Cruls, durante seu trajeto, Pirenópolis, 2003

Curtas Confissões Finais

Nunca me casei com ninguém. Apenas vivi com mulheres interessantes. Primeiro, a Lea. Depois, a Cecília. Agora, há dois anos, estou com Josy Pereira dos Santos e a nossa convivência é muito boa. Eu sei que eu sou meio um susto para ela.

Sempre procurei evitar envolvimento emocional com alunas, e consegui.

O diretor Luigi Zampa dizia: *Atenção senhores diretores, não levem suas atrizes para a cama.* Acho que estava coberto de razão.

209

O cinema serve para eu me expressar sobre a vida e entender o meu povo.

Trabalhar com atriz é sempre melhor do que trabalhar com ator. Elas entendem melhor e fingem de verdade. Talvez seja um hábito de vida.

Meus filmes não deram prejuízos, mas me deram muitas emoções e angústias.

A grande sorte da minha vida foi ter conseguido sobreviver sem relógio de ponto.

Toda cabeça é quase louca, é só o vento soprar ao contrário.

A Justiça é muito mais importante do que a felicidade. Ela é urgente, a felicidade pode esperar.

Quem é sempre o dono da verdade, pode ser o gerente de muitas mentiras.

210 Mulher é que é competente. Homem é prepotente.

Ira de cineasta: uma obra-prima em vídeo será sempre uma *Pietà* de isopor.

Memória

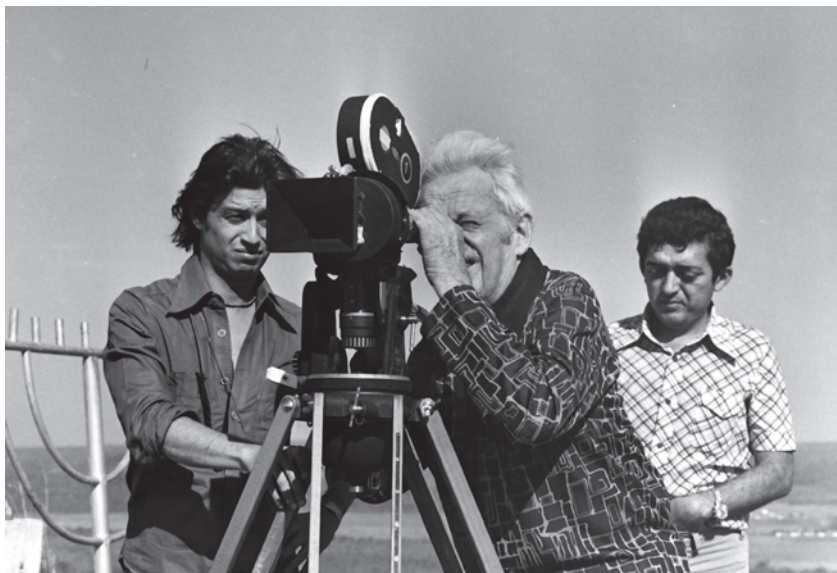
Com amigo, vestido de árabe, na Argélia, 1968



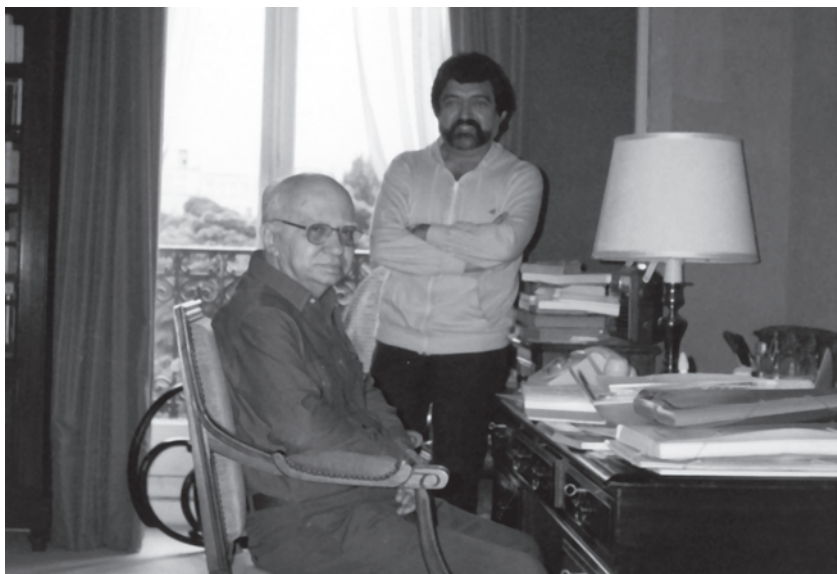


Com amigos, na antiga Iugoslávia, 1967 (acima) e em Lisboa, após a Revolução dos Cravos, 1974





*Com Miguel Freire e Alberto Cavalcanti, Brasília, 1979
(acima) e o escritor Josué Montello, Paris, 1979*





Com Otavio Rosatti, no Largo Della Resistenza, San Miniato, Itália, 1981



Com Bibi Ferreira, Rio de Janeiro, 1982 (acima) e Antônio César, Paulo Elpidio e Ezelio Oliveira, Ceará, 1984





Com Pedro Anísio, entre Wladimir Carvalho e Geraldo Moraes (acima) e no Festival de Fortaleza com Nelson Pereira dos Santos, Helena Salem e João Batista de Andrade, 1985





Com Lucia Rocha e Trine Peres (embaixada de Cuba) no Festival de Fortaleza, 1985 (acima) e com Ednardo, o compositor da trilha musical de Tigipió e de O Calor da Pele, 1986





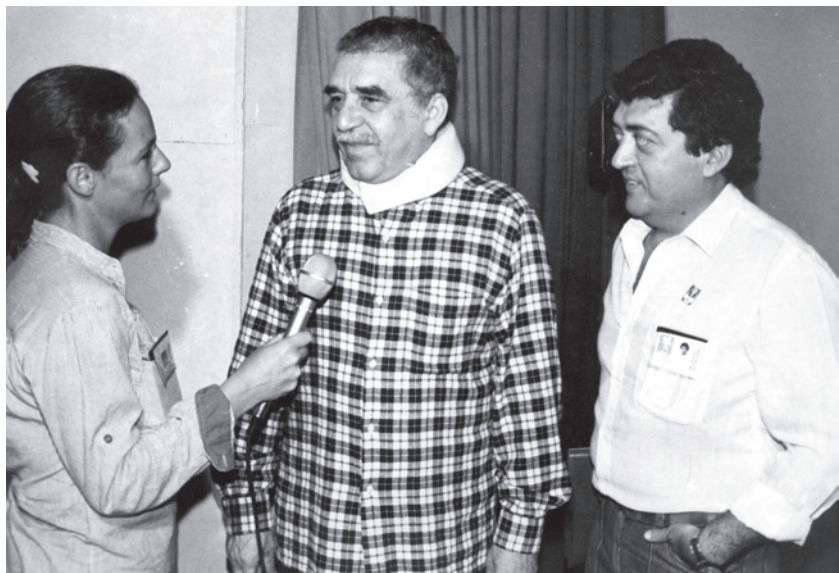
Campanha do candidato do PCdoB, Fernando Toeltino, Brasília, 1986 (acima) e o cineasta Fernando Birri, Cuba, 1987





Com Eduardo Coutinho, Luanda, Angola, 1988 (acima) e com o pesquisador Luiz de Pina, Lisboa, 1988





*Com Gabriel Garcia Márques (acima), Havana, Cuba, 1988
e com Reginaldo Faria, Veneza, Itália, 1988*





Com Regina Dourado (acima), Veneza, Itália, 1988 e com Preto Resende em O Artista da Fome, Planaltina, 1988





Com Omero Antonuti, Roma, 1989 (acima) e com Cristovam Buarque e Orlando Serra na UnB, 1989





B. de Paiva em O Sinal da Cruz, Unai, 1989 (acima) e uma prova de habilidade manual: fotômetro feito de papelão, na UnB





Com a atriz Enrica Maria Modugno (acima), Roma, 1990 e dando aula na Universidade de Roma, 1990





Filmando na Piazza Navona (acima), Roma, 1990 e com o cineasta Linduarte Noronha, João Pessoa, 1992





Com Joel Barcelos (acima), Brasília, 1992 e na campanha de Pompeu de Souza, Brasília, 1999





Com o ator Ricardo Guilherme (acima), Roma, 1999 e com o astrônomo Ronaldo Mourão visitando José Sarney, 2003





*Nós somos de fazer... Os de consertar vêm atrás,
Dr. Antonio Martins Filho, fundador da Universidade do
Ceará, Fortaleza, 2001*

O diretor Pedro Jorge de Castro em dados

Data de nascimento: 8 de maio de 1943

Local: Aurora, Ceará.

Filmografia

Curtas-metragens

1969 - *Studenti al Lavoro*

1976 - *Chico da Silva*

1978 - *Brinquedo Popular do Nordeste*

1979 - *Em Memória de Dona Maria I*

1981 - *Boca de Forno*

1982 - *De Sol a Sol*

1984 - *A Fazenda do Pau D'Alho*

2004 - *O Homem Que Ensinou a Voar*

Longas-metragens

1985 - *Tigipió – Uma Questão de Amor e de Honra*

1991 - *Última Utopia* – Diretor do episódio *O Sinal da Cruz*, um dos seis que compõem o filme; os outros diretores foram Vladimir Carvalho, Geraldo Morais, Pedro Anísio, Roberto Pires e Moacir Oliveira.

1994 - *O Calor da Pele*

2005 - *Almas de Cristal* (em preparação para filmagem)

Créditos das fotografias:

Todas as fotografias que ilustram este volume pertencem ao acervo pessoal de Pedro Jorge de Castro

COLEÇÃO APLAUSO

A *Coleção Aplauso*, concebida e editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, se tornou um sucesso de venda e de repercussão cultural. Coordenada pelo crítico Rubens Ewald Filho, a Coleção resgata, para um público amplo, a vida e a carreira de grandes intérpretes, diretores e roteiristas do cinema, do teatro e da televisão brasileira.

Vários fatores se somam para explicar a gratificante aceitação. São escritos, em sua maioria, por jornalistas especializados, que se baseiam depoimentos dos próprios biografados, resultando em textos diretos, fluentes, entremeados de episódios divertidos. Publicados em formato de bolso e com adequado projeto gráfico, os livros trazem fotos inéditas do acervo pessoal de cada biografado de relevante interesse artístico e histórico.

A escolha dos biografados representa outro fator decisivo para o interesse despertado pela Coleção. São personalidades representativas rememorando suas trajetórias de vida, sua for-

mação prática e teórica, seus métodos de trabalho, suas realizações e – em alguns casos – suas frustrações, recuperando assim a própria história acidentada do cinema, do teatro e da televisão em nosso país.

234

A Coleção, que tende a ultrapassar os cem títulos, já se afirma e reúne um time ilustre e variado, de dar orgulho a qualquer brasileiro. São atores e atrizes, como Bete Mendes, Cleyde Yaconis, David Cardoso, Ety Fraser, Gianfrancesco Guarnieri, Irene Ravache, John Herbert, Luís Alberto de Abreu, Nicette Bruno e Paulo Goulart, Niza de Castro Tank, Paulo José, Reginaldo Faria, Ruth de Souza, Sérgio Viotti, Walderez de Barros. Diretores, como Carlos Coimbra, Carlos Reichenbach, Helvécio Ratton, João Batista de Andrade, Rodolfo Nanni e Ugo Giorgetti. Atores que também se tornaram diretores, como Anselmo Duarte, o único brasileiro a arrebatar até hoje a Palma de Ouro no Festival de Cannes, na França.

Além dos perfis biográficos, que são a marca da Coleção, ela inclui projetos especiais, com formatos e características distintos, como as excepcionais pesquisas iconográficas sobre Maria Della Costa, Ney Latorraca e Sérgio Cardoso. Publicamos, também, roteiros históricos, como *O Caçador de Diamantes*, de Vittorio Capellaro, de 1933, considerado o primeiro roteiro completo escrito no Brasil para ser filmado, ao lado de roteiros mais recentes, como *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person, *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach, *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé. Destaca-se a excepcional obra *Gloria in Excelsior*, organizada por Álvaro de Moya, sobre a ascensão, apogeu e queda da TV Excelsior, que mudou o jeito de fazer televisão no Brasil. Muitos leitores se surpreenderão quando descobrirem que vários dos diretores, autores e atores que promoveram o crescimento da TV Globo, nos anos 70, foram forjados nos estúdios da TV Excelsior, que sucumbiu juntamente com o grupo Simonsen, perseguido pelo regime militar. Nesse sentido, a obra de Moya acaba retratando mais do que a trajetória de uma rede de televisão, uma época histórica do País.

Contudo, se algum fator de sucesso da *Coleção Aplauso* merece ser mais destacado do que outros, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país. Precisa apenas dispor de fontes de informação atraentes e acessíveis. É isso que a Imprensa Oficial propiciou ao criar a *Coleção Aplauso*, pois tem consciência de que toda nação que esquece sua história cultural, fica mais pobre espiritualmente, arriscando-se a perder sua identidade.

Hubert Alquéres
Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Títulos da Coleção Aplauso

Perfil

Djalma Limongi Batista - Livre Pensador

Marcel Nadale

Anselmo Duarte - O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Carlos Coimbra - Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Rodolfo Nanni - Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

João Batista de Andrade -

Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Carlos Reichenbach -

O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

Ugo Giorgetti - O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Aracy Balabanian - Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Renata Fronzi - Chorar de Rir

Wagner de Assis

Rubens de Falco - Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Renato Consorte - Contestador por Índole

Eliana Pace

Carla Camurati - Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Rolando Boldrin - Palco Brasil

Ieda de Abreu

Sonia Oiticica - Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Sérgio Hingst - Um Ator de Cinema

Maximo Barro

Cleyde Yaconis - Dama Discreta

Vilmar Ledesma

Irene Ravache - Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Ruth de Souza - Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

David Cardoso - Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

John Herbert - Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

Reginaldo Faria - O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Paulo José - Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Sérgio Viotti - O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Etty Fraser - Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Paulo Goulart e Nicette Bruno - Tudo Em Família

Elaine Guerrini

Walderez de Barros - Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Rosamaria Murtinho - Simples Magia

Tania Carvalho

Bete Mendes - O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Gianfrancesco Guarnieri - Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Luís Alberto de Abreu - Até a Última Sílab

Adélia Nicolete

Niza de Castro Tank - Niza Apesar das Outras

Sara Lopes

Cinema Brasil

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores
Carlos Reichenbach e Daniel Chaia

Cabra-Cega

Roteiro de DiMoretti, comentado por Toni Venturi
e Ricardo Kauffman

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Como Fazer um Filme de Amor

José Roberto Torero

Dois Córregos

Carlos Reichenbach

Narradores de Javé

Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

O Caso dos Irmãos Naves

Luís Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet

Casa de Meninas

Inácio Araújo

O Caçador de Diamantes

Vittorio Capellaro comentado por Maximo Barro

Teatro Brasil

Antenor Pimenta e o Circo Teatro

Danielle Pimenta

Trilogia Alcides Nogueira - ÓperaJoyce -

Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso -

Pólvora e Poesia

Alcides Nogueira

Alcides Nogueira - Alma de Cetim

Tuna Dwek

Ciência e Tecnologia

Cinema Digital

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Especial

Dina Sfat - Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Maria Della Costa - Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Sérgio Cardoso - Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Ney Latorraca - Uma Celebração

Tania Carvalho

Gloria in Excelsior - Ascensão, Apogeu e Queda do

Maior Sucesso da Televisão Brasileira

Álvaro Moya

fotolito, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 6099-9800 - 0800 123401
www.imprensaoficial.com.br

Os livros da coleção *Aplauso* podem
ser encontrados nas livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/lojavirtual

Cinema brasileiro não se faz apenas no Eixo Rio São Paulo. Felizmente existem grandes cineastas por todo o País. E, com este volume, a **Coleção Aplauso** conta a vida e a carreira de um dos mais importantes realizadores do Nordeste, com longa e consagrada carreira como professor de Cinema na Capital Federal, Brasília: **Pedro Jorge de Castro**.



Com ternura e poesia, a história é contada por um jornalista e escritor radicado em Brasília, **Rogério Menezes** (que já foi, para esta Coleção, o biógrafo de Walderez de Barros, Bete Mendes, Ary Fontoura e Betty Faria).



Cearense de Aurora, realizador de oito curtas-metragens, depois de uma temporada na Itália, Pedro fez os longas-metragens *Tigipió*, *Uma Questão de Amor e Honra* (1985), *Última Utopia* (o episódio *O Sinal da Cruz*) (1991) e *O Calor da Pele* (1994).



Será, para muita gente, a descoberta de um ser humano caloroso e inteligente, de um artista de qualidade. Mais um trabalho de resgate de nomes fundamentais de nossa arte e cultura, feito pela **Coleção Aplauso**, da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**.

ISBN 85-7060-365-7



9 798570 603653