

Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no nordeste

Alexandre Figueirôa*

O PERNAMBUCANO RUCKER Vieira entrou para a história do cinema brasileiro por ser o diretor de fotografia de *Aruanda* (1960), filme dirigido pelo paraibano Linduarte Noronha e um marco da nossa cinematografia pela contribuição aos rumos estéticos do Cinema Novo.

Foi também o diretor de *A cabra na região semi-árida* (1962) e outra vez fotógrafo em *Cajueiro Nordestino* (1962, Linduarte Noronha), que, igualmente, alcançaram repercussão entre os jovens realizadores e críticos do início dos anos 60. Depois destas experiências, fotografou *Os homens do caranguejo* (1969, Ipojuca Pontes), e dirigiu mais um documentário, *Olha o frevo* (1970)¹. Em seguida, trabalhou na fotografia de alguns curtas pernambucanos, realizados em 16 e 35 mm por Fernando Monteiro e Fernando Spencer, e de filmes experimentais em super 8 de Jomard Muniz de Britto.

Por questões de sobrevivência e de sua vida particular e profissional, Rucker Vieira, todavia, não pôde prosseguir explorando o talento anunciado. Chegou a ser diretor do Departamento de Cinema da TV Universitária de Pernambuco, cinegrafista e fotógrafo da Fundação Joaquim Nabuco, mas acabou ganhando a vida com a produção de filmes e vídeos de eventos sociais.

Apesar do desfecho prosaico de sua carreira, no período em que teve a possibilidade de exercer o seu ofício com desenvoltura, Rucker Vieira surpreendeu. Por causa de sua habilidade em manusear câmeras fotográficas, ele foi convidado por Linduarte Noronha, em 1960, para ser seu auxiliar na proposta de fazer um documentário sobre os remanescentes de um antigo quilombo, existente na

Serra do Talhado, no sertão da Paraíba. O filme ganhou o apoio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com o apadrinhamento generoso de Humberto Mauro e, também, de Mauro Mota, o diretor do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife.

Rucker tinha feito um curso de cinema nos estúdios da Kino Filmes em São Paulo, estagiado na Maristela e, também, aproximado-se de técnicos de fotografia da Vera Cruz. Mas, ao chegar no local das filmagens, ficou perplexo com a aridez da paisagem e luminosidade excessiva na região. Para enfrentar o desafio, foi obrigado, então, a rever as regras de registro fotográfico que sabia e inventar artifícios para driblar a escassez de material.

Essas renovações não passaram despercebidas quando *Aruanda* foi exibido no Rio de Janeiro e em São Paulo. O filme encontrou um ambiente favorável a sua recepção entre os cineastas e críticos, que, naquele momento, fomentavam o movimento cinemanovista. Em São Paulo, ele foi mostrado na Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica Brasileira e causou admiração a Paulo Emílio Salles Gomes.

Glauber Rocha, não hesitou em afirmar, que “Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda*, assim, inaugura o documentário brasileiro [...]”². Rocha ressal-

tou a modernidade da luz do fotógrafo Rucker Vieira, inimigo dos crepúsculos à Figueroa e dos filtros sofisticados: “[...] sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica do Brasil [...]”³.

O paraibano Vladimir Carvalho, um dos membros da equipe de *Aruanda* e documentarista atuante, é um dos mais ardorosos defensores do papel de Rucker Vieira na gênese de um estilo genuinamente brasileiro. Carvalho demonstra que o cineasta fez a fotografia da maneira mais apropriada e sensível ao seu objeto de estudo e de enfoque, ou seja, a própria rusticidade, a própria aridez do meio e do produto cultural retratado. Em depoimento registrado num colóquio realizado em João Pessoa, em 1999, em torno do filme, Carvalho é incisivo:

“Não existe antes desse filme nada comparável, nada que tenha a marca, a tipicidade, um caráter e uma feição tão autóctone da luz e da iluminação com relação ao Nordeste. Falo justamente dessa fotografia, desta luz que vem rasgando, daí a palavra rascante tantas vezes usada, que vem a se assemelhar em muito à gravura popular. O que é preto é preto, o que é branco, é branco, não tem matizes, isso virou um estilo, não existia antes”.

É procedente observar os duros obstáculos do processo de realização das obras nas quais Rucker Vieira participou. Cada filme era uma odisséia para superar as dificuldades decorrentes dos recursos técnicos mínimos disponíveis. Isto, por um lado, gerou, nas interpretações posteriores àquele momento particular da produção brasileira, a valorização do empenho dos cineastas em alcançar seus objetivos a qualquer custo e, por outro, deixou no ar uma certa dúvida sobre a capacidade técnica e a habilidade artística dos mesmos. Já em 1967, Jean-Claude Bernardet aborda a questão, quando discorre sobre a recepção e o significado de *Aruanda* no contexto social e cultural da época:

“Simultaneamente documento e interpretação da realidade, a fita apresenta um péssimo nível técnico: às vezes, o material foi escasso para a montagem; a fotografia ora insuficientemente, ora excessivamente exposta, oferece chocantes contrastes de luz; a faixa sonora apresenta defeitos. Mas não entendemos tais falhas como sendo defeitos: uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido”⁴.

Para Bernardet, a insuficiência técnica tornou-se

poderoso fator dramático e dotou o filme de grande agressividade. O professor e pesquisador Paulo Cunha observa que *Aruanda* e os demais filmes dos quais Rucker Vieira teve participação direta não eram frutos de uma elaboração estética preestabelecida, pois foram as condições de produção que determinaram os resultados.

Esta condição, porém, segundo ele, na forma como foi trabalhada pelos ideólogos e seguidores do Cinema Novo, acabou gerando um equívoco de interpretação. Os aspectos particulares e originais das imagens obtidas foram descritos e encampados de tal forma que fez surgir, *a posteriori*, uma certa mitologia de concepção cinematográfica inovadora. Segundo Cunha, isto emprestou a Rucker a aura de um primitivo, de um fotógrafo e cineasta autodidata, cujos trabalhos não teriam recebido influências de outros autores e escolas, o que, para ele, não é verdade.

Na dissertação *Dos homens e das pedras*, de José Marinho, sobre o ciclo do documentário paraibano, o crítico Wills Leal já assinala que a fotografia de Rucker Vieira revela uma influência da Vera Cruz na sua preocupação formalista, de composição de quadro e movimentos. Segundo Leal, ele seria clássico, mas nunca acadêmico, pois, nesses filmes, inventa e experimenta, ousando se opor aos padrões ao investir na natureza dura e crua da luz do sertão⁵.

Neste sentido, concordamos com tal argumento e acrescentamos que o modelo de documentário educativo do INCE está na base dos primeiros filmes fotografados ou dirigidos por Rucker. Na estrutura narrativa deles, respeita-se os cânones da realização documental do período e fica claro o uso de elementos comuns aos trabalhos feitos sob a égide de Humberto Mauro. Não se pode, no entanto, esquecer o talento criativo de Rucker para solucionar os problemas de produção, confirmando o domínio que tinha da realização cinematográfica, mesmo sendo ele, às vezes, marcado por um certo empirismo.

A partir de depoimentos do próprio Rucker Vieira e da pesquisa empreendida por José Marinho, vemos como ele tinha controle de cada passo da fotografia. A câmera de *Aruanda* foi, segundo seu relato, uma Aymour sem grandes recursos, de corda com uma torre de três lentes e um tripé. A iluminação foi um problema sério no filme. Ele não usou iluminação artificial, aproveitando sempre a luz ambiente.

Quando fazia tomadas internas, ele simplesmente tirava as telhas das casas. Também não usou rebatedores, ou seja, peças feitas especialmente para este fim, mas improvisou-os através de bacias de alumínio. O trabalho de revelação dos negativos, feito na Líder, foi acompanhado pelo fotógrafo. Ele insistia junto aos técnicos para que deixassem seus filmes passarem mais tempo nos tanques de revelação,

e, também, interferiu na marcação de luz, pois sabia os resultados que queria. A montagem ficou também a cargo de Rucker, e, apesar de algumas falhas, pela escassez de planos e a duração das tomadas, que não puderam ultrapassar os quinze segundos, ela tem momentos de bom ritmo graças a composição dos elementos dinâmicos da imagem com a música de pífanos, composta especialmente para o filme.

Em *Cajueiro Nordestino* e *A cabra na região semi-árida*, Rucker já sentia-se mais seguro como fotógrafo e montador e, embora continuasse trabalhando com luz natural, dispôs, por exemplo, de rebatedores. No primeiro, ele usou a mesma câmera de *Aruanda*, já, no segundo, ganhou um equipamento melhor de Humberto Mauro, uma Arriflex, com a torre de três lentes e uma pequena lente zoom. *A cabra na região semi-árida* teve roteiro, fotografia e direção de Rucker Vieira e, também, o apoio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife. O documentário narra a criação de caprinos na região entre o Cariri paraibano e o Moxotó, em Pernambuco.

Apesar de contar com recursos melhores, houve ainda muita improvisação e soluções adaptadas às condições de iluminação percebidas por ele. Na seqüência em que uma família de sertanejos no interior da casa come uma buchada (refeição preparada com as vísceras da cabra), Rucker colocou um rapaz segurando um rebatedor na janela, jogando luz para dentro da sala, que, por sua vez, era novamente direcionada para o local exato da cena por dois outros rebatedores. Em seguida, ele usou um filtro verde para obter uma tonalidade marcante, entre o preto e o branco, bem forte, em alto contraste.

Estes trabalhos, como observou Glauber Rocha, embora fossem mais disciplinados e refinados como experiência estética, revelavam-se bem mais avançados do que os documentários oficiais do INCE. José Marinho não duvida da vocação natural de Rucker Vieira para o documentário. Segundo ele, as seqüências dos artesãos fazendo painéis de barro em *Aruanda*, a dos apanhadores de caranguejo na obra de Ipojuca Pontes e a da cabra parindo, rodada em plano fixo, sem cortes quase até o final, em *A cabra na região semi-árida*, são a prova disso.

Reverendo esses filmes, hoje, não temos dúvidas de que Rucker Vieira foi um fotógrafo habilidoso. Quando lhe era possível a experimentação – sem que isso signifique obrigatoriamente originalidade, não fica difícil perceber como ele sabia, de forma quase espontânea, conjugar ou adaptar os cânones consagrados do registro da imagem documental com as possibilidades de captação disponíveis.

Mesmo tendo o improviso como companheiro constante, ele imprimia sua marca em cada quadro filma-

do e revelava esse conhecimento – uma simbiose de intuição e técnica – através de um detalhamento acurado na composição do plano e de sua dinâmica interna. Luzes, formas e movimentos obedecem a um meticuloso planejamento do olhar sobre o objeto a ser filmado. Seja na reconstituição do real – ao estilo do documentário clássico – quando os protagonistas representam eles próprios seus dramas cotidianos, seja no registro flagrante de homens em seus atos e gestos naturais, Rucker dominava a cena tanto no deslocamento da câmera quanto no espaço ocupado ou percorrido das figuras enquadradas, algo que parece óbvio do ponto de vista cinematográfico, mas que muitos documentários não conseguem desenvolver com tal precisão.

Em *A cabra na região semi-árida*, obra feita para explorar aspectos socioeconômicos da criação caprina no Nordeste, Rucker não desvirtua o sentido objetivo da obra – um estudo científico –, mas é capaz de introduzir elementos imagéticos, com resultados de beleza plástica e forte significação no contexto do filme. A seqüência citada da refeição familiar em torno da buchada obedece a uma orquestrada sucessão de planos, cujas imagens – isoladas ou articuladas – alcançam um nível expressivo de grande refinamento, a partir da combinação da rusticidade dos rostos dos membros da família e dos utensílios domésticos que eles dispõem, com a arrojada atmosfera pictórica, obtida nos contrastes de luz e sombra. Nesse caso, fica evidente a organização prévia da filmagem haja vista, por ser uma cena interior, a necessidade de definir com precisão a luz desejada.

A céu aberto, porém, Rucker iria demonstrar a mesma capacidade de esmero visual. Em *Os homens do caranguejo*, embora ele seja apenas o diretor de fotografia, teremos nas tomadas dos pescadores, mergulhados na lama dos mangues, a demonstração de uma percepção de como trabalhar a textura dos elementos e o movimento da figura humana, no qual não hesitaríamos em sugerir que, para Rucker, o exercício das formas era também uma atitude natural. A câmera aproxima-se de cada um dos pescadores e enreda-se no vai e vem dos corpos na lama, emprestando à narrativa uma vitalidade em que a representação visual assume-se serva incontestável da realidade.

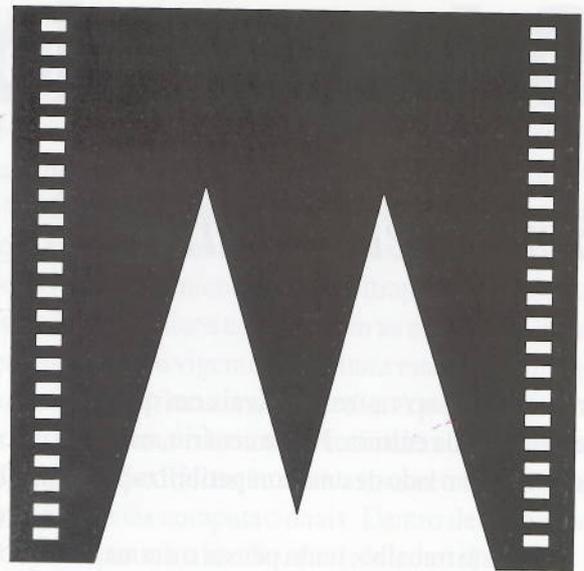
Em recente mostra e seminário realizado na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, em torno da produção cinematográfica de Rucker Vieira, falecido em fevereiro de 2001, ficou evidente que, nas obras-chaves do Cinema Novo e em toda a cinematografia brasileira posterior, encontramos traços de seus experimentos. Um legado que não pode ser apagado de nossa memória.

Notas

- * Jornalista, crítico de cinema, professor da Universidade Católica de Pernambuco.
- 1 As cópias dos filmes *Aruanda*, *O cajueiro Nordestino*, *Os homens do caranguejo*, *A cabra na região semi-árida* e *Olha o frevo* pertencem aos acervos do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco e da Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife.
 - 2 ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p.101.
 - 3 *Ib.*, p.120.
 - 4 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.20-21.
 - 5 MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1998.

Referências

- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.
- FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Catálogo de filmes*. Recife: Massangana, 1985.
- MARCONI, Celso. *Obra jornalística de Celso Marconi: vol. I*. Recife: Bagaço, 2000.
- LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico (org.). *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Ulysses Guimarães, 2000.



MARTINS
PRODUÇÕES