

por Alexandre Figueiró

Em meados do ano passado a notícia da morte de Rucker Vieira, o fotógrafo do lendário filme de Linduarte Noronha, *Aruanda* (1960), chegou ao Recife. A informação, no início, era meio desconhecida. Há anos, Rucker havia trocado Pernambuco pelo Acre, onde vivia com um dos filhos. Mesmo pessoas ligadas a ele, como Celso Marconi – diretor do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – ou os cineastas Fernando Spencer e Jomard Muniz de Brito, não sabiam do seu paradeiro. Após algumas semanas de suspense, familiares, porém, confirmaram o fato. A imprensa não publicou uma única linha sobre o ocorrido e Rucker Vieira, apesar da sua contribuição inquestionável para a história do cinema brasileiro, corre o risco de ser lembrado apenas pelos poucos amigos e por alguns historiadores.

Na verdade o desaparecimento do autor de *A cabra na região semi-árida* (1962) e diretor de fotografia de *Cajueiro nordestino* (Linduarte Noronha, 1962) do meio cinematográfico já vinha ocorrendo desde o início dos anos 80. Por questões de sobrevivência e de sua vida particular e profissional, Rucker Vieira não pôde prosseguir explorando o talento que anunciou nessas obras hoje consideradas influências fundamentais na evolução estética do Cinema Novo. Depois dessas experiências no início dos anos 60, ele fotografou *Os homens do caranguejo* (Ipojuca Pontes, 1969) e dirigiu mais um documentário, intitulado *Olha o frevo* (1970), que acabou jamais sendo

exibido. Em seguida trabalhou na fotografia de alguns curtas pernambucanos realizados em 16mm e 35mm por Fernando Monteiro e Fernando Spencer, entre outros, e de filmes experimentais em super-8 de Jomard Muniz de Brito. Chegou a ser diretor do Departamento de Cinema da TV Universitária de Pernambuco, 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 curto período em que teve a possibilidade de exercer o seu ofício com desenvoltura, Rucker Vieira surpreendeu. Ele integrou meio por acaso o grupo de cineastas paraibanos encabeçados por Linduarte Noronha, que em 1960, com o apoio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o apadrinhamento generoso de Humberto Mauro, resolveu filmar temas ligados aos problemas sociais do sertão nordestino. Rucker tinha feito um curso de cinema nos estúdios da Kino Filmes em São Paulo, estagiado na Maristela e também aproximando-se de técnicos de fotografia da Vera Cruz. Na dissertação de José Marinho sobre o ciclo do documentário paraibano, o crítico Willis Leal observa 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 opor-se aos padrões

ao investir na natureza dura e crua da luz do sertão.

De fato essas renovações não passaram despercebidas quando *Aruanda* – documentário sobre os remanescentes de um antigo quilombo existente na Serra do Talhado, na Paraíba – foi exibido no Rio e em São Paulo e encontrou um ambiente favorável à sua recepção entre os cineastas e críticos que naquele momento fomentavam o movimento cinemanovista. Glauber Rocha, por exemplo, não hesitou em afirmar no seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* que Linduarte Noronha e Rucker Vieira “entravam na imagem viva, na montagem descontinua, no filme academicamente incompleto e que inauguravam assim o documentário brasileiro”. Rocha ressaltou 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”. O paraibano Vladimir Carvalho, um dos membros da equipe de *Aruanda* e documentarista atuante, é até hoje 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 foi 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, dessa luz que vem rasgando, daí a palavra rascante tantas vezes usada, que vem 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 curioso observar os duros obstáculos ao 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. Isso, 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 habilidade artística dos mesmos. Já em 1967, no livro *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet abordou a questão quando discorreu 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 insuficiente, 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”. Para Bernardet a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou o filme de grande agressividade. O assunto, em verdade, suscita discussão e merece ser melhor explorado, mas

aqui gostaríamos de concentrar-nos na atuação de Rucker, no seu talento criativo 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 esse fim, mas improvisou-os através de bacias de alumínio. O trabalho de revelação dos negativos feitos na Lider foram acompanhados pelo fotógrafo. Ele insistia junto aos técnicos para deixar 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 15 segundos, ela tem momentos de bom ritmo graças à 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 se sentia 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 do Humberto Mauro, uma Arriflex com a torre de três lentes e uma pequena lente *zoom*. *A cabra* teve roteiro, fotografia e direção de Rucker Vieira e apoio do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. O documentário narra a criação de caprinos na região entre o Cariri paraibano e o Moxotó em Pernambuco. Apesar de melhores recursos, 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. Esses 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 a seqüência 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. Ao rever esses filmes hoje, e repassando na memória as obras-chave do Cinema Novo, é impossível não ser conquistado pela certeza de que as idéias “rústicas” de Rucker Vieira são marcas indelévels de nosso imaginário.