

Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar

Old Vladimir Carvalho: a man destined to film

UMBELINO BRASIL*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, documentarista. Mestre em Artes Visuais (Escola de Belas Artes – EBA Universidade Federal da Bahia – UFBA); Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Faculdade de Comunicação (Facom/UFBA).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA). Faculdade de Comunicação (Facom). R. Barão de Jeremoabo, S/N – Ondina, Salvador – BA, 40170-115, Brasil. E-mail: umbelinobrasil@gmail.com

Resumo: Compadre Vladimir Carvalho: um homem destinado a filmar é um estudo do seu mais recente trabalho cinematográfico: Cícero Dias: O compadre de Picasso (2016). Vladimir Carvalho é um dos mais longevos documentaristas brasileiros. Há 60 anos atua continuamente na cena cinematográfica, trazendo na sua ampla filmografia um multifacetado cenário de invenção que revela a sua condição de autor. Neste filme, traça o retrato do pintor pernambucano modernista Cícero Dias (1907-2003) descortinando na obra visual desse artista cores, sons e manifestações da vanguarda europeia e brasileira. **Palavras chave:** Cinema Brasileiro / Documentário / Vladimir Carvalho / Cícero Dias.

Abstract: *Goodfella Vladimir Carvalho: a man destined to film is an overview of Carvalhos' most recent movie release – Cícero Dias: Picassos' fella (2016). Vladimir Carvalho, the longest-living Brazilian non-fiction filmmaker, has permanently been on the scene for the last 60 years, gathering in his prolific filmography a well sorted skills and ideas set up that leads him to a auteur status. In his new doc, the director performs a portrait of Pernambuco-born modern painter Cícero Dias (1907-2003), revealing the artist colors and sounds as well European and Brazilian avant-garde expressions.*

Keywords: *Movies / Non-Fiction film / Vladimir Carvalho / Cícero Dias.*

Um cabra marcado para filmar

Após um longo percurso, Vladimir chegou ao seu mais recente trabalho, o documentário de longa-metragem: *Cícero Dias: O Compadre de Picasso* (2016). Nesse

mais de meio século de trabalho pavimentou um caminho endógeno na árdua construção do moderno documentário brasileiro, trajeto que observaremos através de uma análise histórica e crítica de parte dos seus filmes.

Vladimir como é tratado no cenário cinematográfico brasileiro, nasceu em Itabaiana, Paraíba, no Nordeste do Brasil, em 1935. Teve a sua primeira experiência cinematográfica quando foi convidado pelo cineasta e jornalista Linduarte Noronha para fazer parte da equipe que filmaria: "Aruanda" (1960). Vladimir foi um dos roteiristas deste filme de curta-metragem que se tornou um ícone do movimento cinema novista na década de sessenta. No entanto, conforme o seu relato aquela experiência lhe trouxe, também, a primeira frustração:

Eu estava no Rio (de Janeiro) para uma reunião da UNE (União Nacional dos Estudantes) quando saiu à primeira cópia de "Aruanda". Na pequena cabina da Líder (laboratório de revelação de filmes), para o meu desconforto, constatei que não era creditado a mim e a João Ramiro aquilo que julgávamos mais importante, a participação criativa no roteiro. Saí com a sensação de uma irmandade traída. (Carvalho, 2008: 32).

Vladimir Carvalho inicia-se no cinema com a negação da autoria no seminal *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1960). Filme documental que foi ponto de partida para o uso do conceito da estética da fome no cinema brasileiro e embasou o conceito do movimento Cinema Novo.

De acordo com Glauber Rocha, a genealogia do cinema novo passava também pelo documentário. Expressada na postura radical dos seus realizadores contemporâneos, cuja nova linguagem e a modernidade dos trabalhos evidenciavam-se nas composições toscas, nos closes do povo simples, nos retratos da sua maneira de viver e de sobreviver às condições adversas impostas pela exclusão, condição econômica e social típica das nações subdesenvolvidas. As projeções desses documentários revelavam o rosto do brasileiro ao próprio brasileiro e apontavam, também, para o horizonte utópico dos seus autores e de seus personagens ligados estreitamente por que teriam o mesmo propósito: vencer a adversidade que lhes eram impostas. Enquanto os autores almejavam a sua inclusão cultural no contexto cinematográfico brasileiro, os personagens lutavam por uma inclusão política e social.

De uma coisa, porém, ficamos certos: Aruanda não quis ser academia e a narrativa está em último plano como Arraial do Cabo. Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Aruanda inaugura também o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção. (Rocha, 2004: 76)

Vladimir Carvalho reconhece a dimensão da película quando afirma: “nada diminui a minha admiração pelo filme. A luz bruta, que vem rasgando a imagem, tão semelhante à gravura popular, foi fundada em “Aruanda” (Carvalho, 2008:83).

A não admissão autoral a Vladimir Carvalho teve uma resposta estética flahertiana, expressa em *Romeiros da Guia* (1962) e, posteriormente, respostas endógenas “saruerianas” inventadas pelo autor/artesão, especificamente, no seu mais tortuoso filme: “O país de São Saurê” (1970). “Tudo, no fundo, era uma emulação da experiência anterior. (...) Queríamos buscar a naturalidade dos documentários de Flaherty” (Carvalho, 2008:86).

Vladimir o autor/artesão

A sua filmografia de invenção tanto revela a condição de autor, quanto exprime a categoria de artesão. Visto dessa forma, pode-se afirmar a existência de um estado de ruptura, e ao mesmo tempo de uma fusão na dicotomia autor versus artesão.

E como definir esse *autor* ou esse *artesão* e enquadrá-lo como um dos principais artífices da criação cinematográfica? Paulo Emílio Salles Gomes (1986), no artigo *Artesãos e Autores* busca uma melhor definição dos significados de *artesão* e *autor* e estabelece as possíveis diferenças mostrando a existência de um distanciamento e do sentido de cada expressão, considerando-os bastante arbitrários, mas que ofereciam certas vantagens expositivas, apesar de extremamente simplificadoras cujo emprego demandaria precaução, pois poderiam instaurar uma ordem hierárquica nas funções cinematográficas.

Segundo Paulo Emílio, o artesão – mesmo quando possui autoridade no esquema de produção –, é um homem com profundo espírito de equipe, participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. Nesse sentido, seria o artesão mais próximo do consenso coletivo da criação cinematográfica, enquanto o autor conservaria a sua privacidade criativa construindo isoladamente. A distinção, entre o artesão e o autor, transparece muito mais na forma e no conteúdo do produto fílmico. A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária como expressão de ideias coletivas já estruturadas. A questão autoral tem uma inclinação psicológica e sugere uma natureza humana de conflito.

Segundo Glauber Rocha, o artesão seria o cineasta com a possibilidade de operar um conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valores às criações artísticas, pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos.

Nessa condição de autor que contém o artesão, Vladimir averigua os espaços geopolíticos e geográficos que ocupam os cenários retratados nos seus filmes, o campo e a cidade, vistos aqui como uma alusão ao ditado popular apropriado das leituras glauberianas em que vislumbrou uma fusão entre o mar e o sertão. Do mar postado em *Romeiros da Guia* (1962) à trilogia do sertão em *A Bolandeira* (1968), *O País de São Saruê* (1971) e *Pedra da Riqueza* (1975), o cineasta Vladimir reporta as desilusões e as desesperanças de personagens, pescadores e sertanejos, sem trajetos definidos no mundo. Dessa forma, a sua substância fílmica deve ser entendida como condição única de um “criador de fantasmas”, que faz a cada projeção ou re-projeção das suas películas a exposição da essência fundamental da alma humana.

Entenda-se o projeto cinematográfico estruturado por Vladimir Carvalho como um tratado equivalente aos dos pensadores da formação do povo do Nordeste brasileiro, a exemplo, de Josué de Castro, Celso Furtado, Gilberto Freire, Ariano Suassuna, José Américo de Almeida, e, especialmente, José Lins do Rêgo. Enxergam-se nos conteúdos dos seus filmes, traços indelévels que ajudam na compreensão da organização histórica, política e social do Nordeste, e particularmente do homem político. Nesse sentido, os seus filmes: *O homem de Areia* (1982) e *O evangelho segundo Teotônio* (1984) são paradigmáticos para a compreensão e o entendimento do imaginário nordestino. Complementa esse quadro, *O Engenho de Zé Lins* (2007), uma composição autobiográfica na qual o cineasta se projeta como um duplo da figura do escritor José Lins do Rêgo, descrevendo a transposição do homem nordestino do campo a cidade, e a transfiguração do capital produtivo em massa falida da burguesia rural do Nordeste do Brasil.

Abre-se um leque da multifacetada obra do cineasta paraibano/brasiliense/brasileiro que fincou raízes no eixo central do planalto brasileiro, comentando a sua dedicação e a sua identificação com aqueles que migraram de várias partes do país – particularmente os nordestinos – empenhados em construir a pirâmide utópica brasileira. Exemplo marcante, confirmado no filme, *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990). Modelo único que condensa a sua forma visceral de compor o filme documentário e atesta o código genético e confirma os caracteres hereditários da existência do cinema brasileiro contemporâneo.

Cícero Dias: o compadre de Picasso

É um filme que serve como modelo da atual fase do cinema documentário brasileiro, considerando que extrapola na sua linguagem e na narrativa a conceitos ortodoxos que direcionaram a construção do filme documental.

De acordo com Glauber, a ruptura qualitativa ocorrida no documentário

brasileiro, desmontou os documentários que eram classificados segundo o conceito pautado por Paulo Emilio de “berço esplendido e ritual do poder”. Esse impacto aconteceu pela ação de dois grupos de cineastas. O primeiro, localizado no Rio de Janeiro *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1960) e o segundo na Paraíba, o já citado *Aruanda* (Linduarte Noronha e Rucker Vieira, 1960). Filmes que deram os primeiros sinais de vida ao documentário político e social brasileiro.

Outra ruptura no filme documental brasileiro ocorreu em outubro de 1976 quando Glauber Rocha invadiu o velório do pintor modernista e filmou *Di Cavalcanti ou Di-Glauber ou Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi a sua inseparável companheira* (1977). Era a forma livre de compor documentário, a maneira glauberiana que improvisava, outra vez, assim como havia sido feito em outros filmes, a exemplo de *Câncer e 1968*. Na composição livre de *Di Cavalcanti* – prêmio especial do júri Festival de Cannes (1977), trabalho que seria a última consagração do mito Glauber em festivais europeus-, o documentário/invenção faz parte dos filmes não planejados, aqueles que são oriundos de um acaso ou de um motivo espontâneo, arranjados às pressas, onde parece que intuição se impõe.

Cícero Dias: o compadre de Picasso de Vladimir Carvalho (2016) é um derivado empírico da obra do artista Cícero Dias (1907-2003) filme que se destaca na trajetória do documentário brasileiro. Representando obra, vida e a morte, de forma estertorante, extraídos dos vestígios do cotidiano e da intimidade do retrato do artista e é um relato que compõe um tempo de existência poética gravado de forma intimista e processado digitalmente; aonde são recriados os macrocosmos inventando outra atmosfera numa permutação das transposições permitidas ao cinema.

Sempre que vejo o painel de Cícero Dias, recordo a Recife que vivi aos 10 anos de idade. Ou pelo menos a impressão colorida e feérica que a cidade me provocou, entre pontes do Capiberibe, os trilhos da Pernambuco Tramway, carnaval e maracatus. De alguma maneira, foi uma redescoberta do mundo, em facetas até então desconhecidas: o progresso, a guerra e a política (Vladimir Carvalho, 2008:57).

A visão do menino Vladimir a respeito da cidade do Recife é marcada por três obras simbólicas do artista Cícero Dias: *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e, principalmente, por *Eu vi o mundo ... ele começava no Recife*. As obras retratavam ou retratam um universo mítico de personagens, lendas e estórias mágicas de um Nordeste. Nelas o jovem Vladimir se inspirou para retratar o homem nordestino *ad infinitum* no seu cinema:

Eu vi o mundo...ele começava no Recife, transcende os limites reconhecíveis do espaço e do tempo, e nos coloca, observadores, em um mundo de sonho e delírio. O Recife nesta obra não está sendo visto ao longe, nem a partir de suas ruas e pontes, mas na sua dimensão fantástica, em suas estórias, lendas e personagens mágicos. A cidade é origem deste universo surreal e, a partir dela, um mundo se apresenta ao artista e ao observador (Borges, 2012: 15).

Considerações Finais

Aos 80 anos de idade, Vladimir retoma o ponto de partida da sua juventude: o encanto com a obra de Cícero Dias e tudo que rodeia em volta da trajetória desse artista, que no ano de 1937 exilou-se em Paris, fugindo regime ditatorial do Estado Novo sob o comando de Getúlio Vargas, estado de exceção que duraria até 1945. E lá se radicou até o fim da sua vida, casando com Raymonde com quem tem uma filha, Sylvia. Cícero travou um estreito relacionamento com artistas vanguardista, entre eles Pablo Picasso de quem se tornou amigo íntimo e compadre.

Na primeira cena do filme *Cícero Dias: o compadre de Picasso*, em primeiro plano vemos um cidadão francês no interior do Cemitério de Montparnasse, que cuida do tumulo da sua esposa, que também arruma a lápide de Cícero Dias, e lá está escrito: *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. Numa fusão, o olhar do espectador é transportado para o canalial pernambucano, eixo territorial inspirador do artista visual Cicero e solo criativo do cineasta Vladimir.

O filme é cine-biográfico, mas não convencional. É possível ver fusão não assimilétrica biográfica entre o retrato exposto de Cícero e o retrato de quem expõe: Vladimir Carvalho. Nesse caso é nítida a imagem memória do jovem Vladimir rebuscando nas reminiscências de Cícero e com ela compartilhando valores imaginários do mesmo universo, embora trilhados dos percursos distintos e opostos, porém complementares. Um realizou-se nas artes visuais – pintura – e o outro no cinema.

Referências

- Carvalho, Vladimir et Mattos, Carlos Alberto. *Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008 (Coleção Aplausos Cinema Brasil).
- Rocha, Glauber. 2004. "O cinema novo e aventura da criação". In: Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Rocha, Glauber. 2004. "Teoria e prática do cinema latino-americano". In: Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Rocha, Glauber. 2004. "Tricontinental". In: Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify.
- Gomes, Paulo Emílio Salles, 1986. "Autores e Artesões". IN: Paulo Emílio um intelectual na linha de frente. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado, 361-366. São Paulo: Editora Brasiliense.