

## UMA CULTURA À DERIVA

**O Cinema Novo vai ao encontro** de Darcy Ribeiro e saem para passear no Maranhão. Há uma certa alegria nesse encontro, traduzida pelo humor etnográfico, pelas cores intensas da fotografia de Rogério Noel, pela espontaneidade do registro documental e pela ironia com que são narrados os contatos entre índios e brancos. *Uirá* é mais que tudo uma tragédia. No entanto, deixa-se atravessar por um sopro mais leve, que se diria insuspeitado no Gustavo Dahl carrancudo de *O bravo guerreiro*. O próprio cinema brasileiro já estava em outra no ano da graça de 1973.

Os cinemanovistas já não tinham tanto interesse em compreender ou revolver o Brasil, mas sim em exprimi-lo de uma maneira que cativasse um público mais amplo. Começava a prosperar uma consciência que, cinco anos depois, o mesmo Gustavo batizaria com o slogan “mercado é cultura”. Instalada a Embrafilme, conquistar o mercado com a parceria do Estado, ainda que contra este, passava a ser uma meta, plenamente justificada como ação de resistência cultural.

A resistência cultural, aliás, está no centro de filmes do período, como *Uirá* e *Amuleto de Ogum*. A religiosidade popular ganhava tintas mais positivas que na década anterior, quando importava denunciá-la como instrumento de alienação política. *Uirá*, o índio, empreende uma viagem espiritual em busca de Maíra, o deus criador, pois quem chega vivo à casa de Maíra não morre mais. Mas essa viagem é tanto ascese ao paraíso quanto descida ao inferno. Não é motivada exatamente por um desejo de purificação, e sim pelo luto e pela desesperança. Existe um paradoxo nesse *Uirá* que resiste procurando a morte.

Darcy Ribeiro recolheu diversos casos de suicídio indígena. Esse é um deles, transcrito em 1939 e narrado na reportagem antropológica *Uirá vai ao encontro de Maíra – as experiências de um índio urubu-kaapor que saiu à procura de Deus* (Revista Anhembi nº 76, São Paulo,



1957, p. 21-35). O filme começa com uma morte e termina com outra. Na primeira cena, Uirá e Katai choram diante do corpo do filho mais velho, o mais querido do pai, falecido por causa de uma doença de branco. Consta que um terço da população urubu-kaapor morreu por epidemias nos primeiros 25 anos de contatos com os não-índios. Uirá parece carregar o peso desse holocausto. Um misto de raiva e depressão o abate. Ele não pesca, não caça, quase não fala. Não dá sinais de revolta contra a outra civilização. Em lugar disso, vive a ruptura com seu próprio mundo, que se expressa um tanto hollywoodianamente na cena em que ele destrói os utensílios antes de atear fogo a sua choça.

O trajeto da família, da aldeia até São Luís, é a jornada mítica do “bravo guerreiro” que precisa vencer uns tantos obstáculos para alcançar sua meta. Enfrenta a estranheza de jagunços, o moralismo da sociedade branca, a repressão policial e, por fim, os favores dos “civilizados”, que equivalem a outro tipo de prisão. Ao mesmo tempo, esse trajeto ecoa outras viagens míticas do cinema brasileiro, como a dos negros de *Aruanda* e a dos caboclos de *Vidas secas*. Com esse último há simetrias notáveis: a incompreensão na cidade, o choque com o poder constituído, a cadeia, a posse de um papagaio. O mito da corrida para o mar, que encerrava *Deus e o diabo na terra do sol*, também tem um correspondente na mitologia dos urubus-kaapor. Fica no mar a morada de Maíra, para onde se atira Uirá numa cena que também reverbera a corrida de Geraldo del Rey no filme de Glauber.

Ou seja, *Uirá* articula discursos clássicos do Cinema Novo com uma disposição relativamente nova para o cinema-espetáculo. Mesmo filmado em 16mm, segundo encomenda da TV italiana, o filme tem um arcabouço do gênero aventura, abrindo as lentes para as externas do Maranhão, explorando a palheta cromática da pintura e dos artefatos indígenas, e apresentando a nudez “natural” dos atores que vivem os índios. Em 1973 os cinemanovistas estavam dispostos a fazer filmes de consumo.

Alguns detalhes de construção narrativa sobressaem. Na recriação do estudo antropológico pelo olhar da ficção, Gustavo Dahl criou uma curiosíssima narração em *off* de Katai, a mulher de Uirá – e em português, idioma que a personagem não dominava. Katai narra algumas ações, assim como o pensamento do marido e os mitos ligados a Maíra. Ela é uma consciência superior instalada dentro do filme, que fala por si mesma, pelo diretor e por Darcy Ribeiro. Na prática, Katai é a personagem ativa, uma vez que Uirá se move como que impelido pela crise. A mulher é quem prepara o corpo dele para a viagem, é quem grita quando a família é agredida, é quem tem olhos curiosos para a hilaridade de certas situações. Katai ri e chora, enquanto Uirá se retrai ao peso de seu drama íntimo. A vulnerabilidade dela faz um contraponto vital para a obsessão mística dele.



ACERVO FUMARTE

À medida que o itinerário de Uirá e família se aproxima da capital, o filme sai de uma postura algo documental (registro dos índios na aldeia, empenho verista nas cenas de trabalho e pesca, câmera relativamente solta) para uma chave mais teatral e impostada. Aos indígenas, bons selvagens flagrados em processo de desintegração múltipla, é reservado um estilo mais livre, ao passo que aos cidadãos cabem o tom hierático e a realidade assumida como representação. Os diálogos, escassos a princípio, vão se transformando em discursos, culminando com o pronunciamento demagógico do representante do Serviço de Proteção aos Índios, papel defendido com gosto – e bastante canastrice – pelo próprio diretor.

O código naturalista, aliás, nunca mereceu muita atenção da parte de Gustavo Dahl. Seu modelo de direção de atores tendia a privilegiar a clareza do texto em detrimento da entoação adequada. Dizer, mais que interpretar. No entanto, os índios de *Uirá*, talvez por não representarem o mundo das palavras e dos discursos, movimentam-se e expressam-se de modo mais maleável. Em uma palavra, parecem mais autênticos – em que pese a inadequação física de Érico Vidal (rosto marcado por espinhas, pernas cabeludas, resquícios de barba e bigode) ou a falta de destreza de Ana Maria Magalhães nos afazeres da aldeia.

A trilha sonora também acompanha o desenho do percurso aldeia-cidade. No início, cantos indígenas muito bem utilizados como fundo dramático para o pesar e o desmoronamento de Uirá. Durante a viagem, passamos a ouvir cantos de vaqueiros, seguidos pelo choro urbano de Pixinguinha, uma cena inesquecível de amor mendigo ao som de *Patativa* na voz de Vicente Celestino e, finalmente, uma melíflua canção americana, signo de um ensaio de sedução.

*Uirá* foi o maior gesto de sedução de Gustavo Dahl em direção às plateias na sua carreira de diretor. Não chegou a ser um grande sucesso, mas foi recebido como um dos melhores filmes feitos até então sobre a questão indígena. Ganhou a Margarida de Prata da CNBB e, no Festival de Gramado, o Prêmio Especial do Júri e o de melhor atriz para Ana Maria. Uma das imagens inesquecíveis do filme é o cocar de Uirá boiando no leito do rio em seguida ao seu mergulho derradeiro. Essa imagem-síntese de uma cultura à deriva e despovoada se compara à de Paulo César Pereio com o revólver na boca na cena final de *O bravo guerreiro*, ícone da morte da retórica política.

Quatro anos depois das filmagens de *Uirá*, outro índio sairia de sua aldeia para percorrer meio Brasil após escapar do massacre de sua gente. A história de Carapiru seria contada recentemente por Andrea Tonacci em *Serras da Desordem*, nome da serra onde foi filmada boa parte de *Uirá*. Na dramaturgia brasileira sobre os povos indígenas, o filme de Gustavo Dahl é parada obrigatória. Quando nada, por conciliar idealização e tragicidade, um olhar amoroso e a noção de um fracasso inevitável.