

## *Kuarup, o filme*

Article

Published Version

Nagib, L. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8808-9748>  
(2017) Kuarup, o filme. La Furia Umana, 30. ISSN 2037-0431  
Available at <https://centaur.reading.ac.uk/68689/>

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work. See [Guidance on citing](#).

Published version at: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/63-lfu-30/666-lucia-nagib-kuarup-o-filme>

All outputs in CentAUR are protected by Intellectual Property Rights law, including copyright law. Copyright and IPR is retained by the creators or other copyright holders. Terms and conditions for use of this material are defined in the [End User Agreement](#).

[www.reading.ac.uk/centaur](http://www.reading.ac.uk/centaur)

### **CentAUR**

Central Archive at the University of Reading

Reading's research outputs online

## LÚCIA NAGIB / “Kuarup”, o filme

Muito antes de aparecer, *Kuarup* já tinha alvoroçado os ânimos da crítica brasileira.<sup>1</sup> O nome de Ruy Guerra, associado ao de Antônio Callado, a produção milionária, a legião de atores famosos, a Amazônia unida à questão ecológica e finalmente a selecção para o Festival de Cannes forneceram elementos de sobra para a sensação, antes mesmo que se avaliassem as qualidades reais do filme. Mas tenho a impressão de que, por trás disso, havia algo mais, algo como um prazer maldoso advindo da certeza de que *Kuarup*, o filme, jamais poderia se igualar a *Quarup*, o romance. De que o Ruy Guerra de hoje jamais seria o Ruy de *Os fuzis*. Em suma: de que o filme resultaria num fracasso.

Essa expectativa devia, no entanto, suscitar antes de tudo preocupação. Pois se baseia na convicção de que o nosso cinema se tornou incapaz de um mergulho profundo na história e na alma brasileira, como faz o romance de Callado, ou, por extensão, de que a arte perdeu o pé na realidade e o artista está decididamente divorciado da reflexão política. O filme, de fato, parece confirmar essas previsões em parte, naturalmente, de forma consciente. Já não tem intenções transformadoras nem traz atores engajados, como o Néelson Xavier, o Hugo Carvana, o Átila Iório de *Os fuzis*, que se misturavam às populações oprimidas do Nordeste, à realidade crua da seca, para que aparecessem em sua própria pele os sofrimentos que iam representar. Não existe mais nem sombra da famosa «estética da fome», extraída da precariedade dos recursos, da instável câmara na mão, do corte seco e incoerente, ditado em primeiro lugar pelos acontecimentos que se produziam de forma quase espontânea diante da

câmera. Ruy Guerra é certamente outro. Seus atores não vêm mais do palco vivo do teatro, mas da artificial tela de TV, e se alguém deve sofrer alterações não são seguramente eles, mas os figurantes leigos – no caso, os índios – e a própria selva, submetidos a processos de maquiagem e embelezamento, e envolvidos numa atmosfera postiça que beira o onírico e o fantástico. A câmera passeia sem parar em malabarismos estudados, capta gestos inúteis e pretensamente significativos – como o *close* de dedos que introduzem fumo num cachimbo – e a montagem procura uma suavidade por momentos até irritante (como os cortes «à la» Hitchcock, com a câmera se escondendo atrás das costas escuras de um personagem, para disfarçar a mudança de planos).

No entanto, não consigo ver neste *Kuarup* de hoje um mero capricho de um diretor saudosista. Parece-me antes a tenacidade de um projeto que começou ainda em 1967, quando saiu a primeira edição do romance. Naquele época, resistindo ao golpe militar, ainda se desenvolvia o sonho do Cinema Novo de fazer o mapeamento histórico e político do Brasil. Glauber filmava a alucinação do poder (*Terra em transe*), Cacá Diegues, a desintegração social (*Os herdeiros*), Guerra, o messianismo e o delírio dos oprimidos, que culminaram com o violento *Os deuses e os mortos*, de 1970. Nada mais digno, portanto, do que completar esse vasto panorama, deixado inacabado, com a filmagem de *Quarup*, que justamente tentava abarcar todas as formas de que o brasileiro se utilizou para se apossar de sua própria terra, desde a República Guarani até os movimentos guerrilheiros dos anos 60. Guerra planejava, inclusive, paralelamente a *Kuarup*, a realização de *Os sertões*, cujo roteiro estava sendo elaborado com minúcia pelo saudoso poeta Cacaso, que morreu antes de aprontar sua concepção de *Canudos*. O grande foco de atração nessa temática é, certamente, para

Ruy, a dimensão épico-fantástica de nossa história, aspecto ainda tão pouco explorado no cinema brasileiro, e se hoje seu filme parece um Herzog *après coup*, não podemos esquecer que *Aguirre, a cólera dos deuses* (um pioneiro do “épico amazônico”) existe graças a Ruy Guerra, que nele aparece não apenas como um dos atores principais, mas como fonte mesmo da idéia original.

Mas se essas condições exteriores reduzem o campo, digamos assim, “criticável” do filme, são elas também que dificultam a execução de semelhantes projetos. Por paradoxal que pareça, foi essa mesma coerência, esse compromisso com o passado que provocou boa parte das falhas de *Kuarup*. O roteiro, por exemplo, peca exatamente onde revela uma ampla compreensão, uma longa meditação sobre o romance. Ruy Guerra e Rudy Lagemann não quiseram perder nenhuma das intrigas paralelas que no fundo são as responsáveis pela configuração dos matizes políticos, e para isso enxugam vertiginosamente as 500 páginas de Callado numa miríade de símbolos quase sempre incompreensíveis para o espectador. O bosque das orquídeas, onde pela primeira vez o ex-padre Nando, personagem principal, ama Francisca, se resumiu numa simples flor nos dedos da moça: toda a discussão sobre a mulher como centro gravitacional do Universo, metaforizada na idéia da Virgem Maria como matriarca subversiva da religião cristã, se reduziu a um passeio rápido de câmera pelos afrescos descobertos num túnel, e assim por diante.

Por igual motivo tornou-se confusa a intercalação dos diferentes níveis temporais. Ela revela uma onisciência histórica, por partes dos autores, que permanece opaca para o espectador. A filmagem da tortura nos primeiros anos do golpe militar, que corresponderia à «realidade» em

contraposição ao fantástico da aventura na mata, nada mais possui de real numa estética imposta por padrões industriais internacionais. A verdade é que hoje o cinema brasileiro (e não só) está «condenado» à superprodução, ao financiamento estrangeiro para poder existir. Assim, o pretenso refinamento estético resultante, ao qual Ruy Guerra sucumbiu, não passa do retrato irônico da miséria cultural, única realidade cinematográfica possível de um país que se tornou incapaz de sustentar o próprio cinema.

## **Quarup e Kuarup**

O contato com a matéria, com a realidade, não é apenas uma tendência, mas a própria razão de ser do livro de Callado. Nando, o protagonista, começa como um padre, um ser etéreo (e o éter, de fato, para além da metáfora, constitui o seu alimento), um mero receptáculo vazio que vai coletando experiências pelo Brasil afora, através do obsessivo exercício erótico, dos anos às margens do Xingu, do contato com o índio, da tortura, da luta armada. Ele se nutre da mesma forma que o militante político de *As mãos sujas*, de Sartre, que «mergulha os braços até os cotovelos na merda e no sangue» para só assim ganhar uma real existência. É um personagem a princípio despido de características, que vai se compondo com os acontecimentos do País e adquirindo traços próprios apenas através do olhar do outro, cuja representação é o esboço executado pelos dedos angelicais de Francisca.

Callado não construiu seus personagens através de descrições detalhadas, optando pelos contornos fluidos que, evidentemente, dificultam a adaptação cinematográfica. Seu romance é estruturado quase que integralmente sobre o

diálogo, ou seja: é a opinião objetiva que dá forma aos indivíduos. Por esse processo, Nando se torna o retrato do Brasil que, por sua vez, também constitui um espaço vazio a ser «ocupado». De modo que o constato sensório representa um vínculo incondicional, produzindo um emaranhado dos mundos subjetivo e objetivo que acompanha, justamente, o sentido do ritual de dissolução indígena, a festa do *quarup*. Esse movimento ganha expressão plena na brilhante idéia, central no livro, de fazer o personagem Ramiro hastear o vestido da mulher amada em lugar da bandeira nacional, quando afinal a expedição dos «civilizados» atinge o centro do Brasil.

Já no filme, por força das circunstâncias (mas também por inabilidade), este fator foi totalmente abolido. Nando continua sendo um personagem vazio, mas como não existe uma realidade exterior que o preencha (já que o excremento, o sangue e todas as impurezas foram cuidadosamente eliminadas em favor de uma estética «limpa»), ele não se livra da sua cara de Taumaturgo Ferreira, forjada pelos padrões televisivos. Fernanda Torres permanece Fernanda Torres, o mesmo acontecendo com Maitê Proença e por isso o sotaque nordestino da primeira, tanto quanto o inglês da segunda se tornam absolutamente descabidos. A mesma ausência de contato com a matéria impede ainda a realização de cenas de sexo, tão abundantes e importantes no livro. No filme, elas são apenas indicadas, ou encobertas por filtros e outros truques.

Creio que Ruy Guerra teve intuições certas, ao buscar o clima fantástico um pouco no estilo de *Erêndira*, ou ao transformar Cláudia Raia numa boneca de porcelana como que caída de outro planeta. Se tivesse ido até ao fim em sua proposta artificialidade, se tivesse criado um «anti-Kuarup»,

fazendo da Amazônia e dos índios seres abstratos e infilmáveis, talvez o resultado fosse mais convincente. Mas tal como está, com sua proposta convencional de verossimilhança, o filme marca passo entre a saudade de *Quarup* e o quadro decepcionante de um Brasil que não existe.

*Lúcia Nagib*

Lúcia Nagib é Professora Titular de Cinema na Universidade de Reading, onde dirige o Centre for Film Aesthetics and Cultures. É autora dos livros: *World Cinema and the Ethics of Realism* (Bloomsbury, 2011), *A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias* (Cosac Naify, 2006; versão inglesa: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, I.B. Tauris, 2007), *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90* (Editora 34, 2002), *Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima* (Edusp, 1995), *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa* (Editora da Unicamp, 1993) e *Werner Herzog: O Cinema como Realidade* (Estação Liberdade, 1991). É organizadora dos livros: *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film* (com Anne Jerslev, I.B. Tauris, 2014), *Theorizing World Cinema* (com Chris Perriam e Rajinder Dudrah, I.B. Tauris, 2011), *Realism and the Audiovisual Media* (com Cecília Mello, Palgrave, 2009), *The New Brazilian Cinema* (I.B. Tauris, 2003), *Mestre Mizoguchi* (Navegar, 1990) e *Ozu* (Marco Zero, 1990).

[1](#)Este artigo foi publicado originalmente na *Revista USP*, 3, Setembro, Outubro e Novembro de 1989, pp. 185-186.

---

**LA FURIA UMANA** is an online multilingual quarterly of theory and history of cinema fire, daydreams, and drifts.