

As duas faces de Gustavo Dahl em *Uirá*: entre o realizador e o crítico de cinema

Gustavo Dahl's two faces in *Uirá*:
between director and film critic

Margarida Maria Adamatti¹
margaridaadamatti@gmail.com

RESUMO

Em 1974, Gustavo Dahl lançou *Uirá*, seu segundo filme. A partir da análise filmica e da recepção crítica, a proposta do artigo prevê avaliar os espaços intersticiais entre a atuação dele como crítico e como realizador. Nosso objetivo é analisar o pensamento dahliano sobre a linguagem cinematográfica e sobre os mecanismos de emoção e identificação no cinema.

Palavras-chave: *Uirá*. Gustavo Dahl. Cinema Novo.

ABSTRACT

In 1974, Gustavo Dahl released *Uirá*, his second film. From the film analysis and critical reception, the article proposes to evaluate the interstitial spaces between his performance as a critic and as a director. Our aim is to analyze Dahlian thinking about the cinematographic language and about the mechanisms of emotion and identification in cinema.

Keywords: *Uirá*. Gustavo Dahl. Cinema Novo.

¹ Universidade Federal de São Carlos. Rod. Washington Luiz, s/n, São Carlos (SP).

Se *Uirá* foi realizado entre 1972-1973, provavelmente o embrião desta ideia já estivesse presente na imaginação criadora de Gustavo Dahl muito antes. No artigo *Cinema Novo e seu público*, encontramos uma provável presença da leitura do ensaio de Darcy Ribeiro (1974), *Uirá vai ao encontro de Maira*², na descrição da morte do índio por melancolia. No texto de 1966, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, Dahl aproveita esse ensejo para comentar a responsabilidade social dos realizadores, a partir da comparação entre índios e cineastas:

Tal como os índios que veem as grandes cidades e depois morrem de melancolia, sem poder aceitar de novo os valores de sua sociedade, que sabem desde então condenada, os cineastas brasileiros entreviram a possibilidade de uma civilização que não se apresenta como vítima de si própria, à maneira do mundo subdesenvolvido, que portanto se recusam a aceitar. Esta visão coloca-os à frente da sociedade brasileira em geral (...) (Dahl, 1966).

A ligação entre o índio e o intelectual brasileiro deste trecho de 1966 será retomada de maneira indireta por Gustavo Dahl mais de uma vez, quando do lançamento de *Uirá*. Foi no texto de Darcy Ribeiro que o cineasta tomou inspiração para narrar os fundamentos sociais e míticos dos Urubus e contextualizar o suicídio de Uirá, por causa do falecimento de seu filho. Seu primogênito, Uiraru, foi o primeiro da tribo a morrer, em decorrência das doenças trazidas pelos brancos, que em pouco mais de 25 anos causaram o extermínio de dois terços da população. Inconformado com a realidade e desgostoso da vida, Uirá matou-se no rio Pindaré em 1939, no Maranhão. Será sob esse paralelo entre o índio como vítima e o cineasta como arauto social, que Dahl irá se embasar para compor o projeto cinematográfico colocado em prática seis anos depois.

Realizado em regime de coprodução com a Rádio e Televisão Italiana, Dahl e sua equipe permaneceram com a tribo Urubu por um mês para contar a história do índio que sai em busca de seu Deus, Maíra, visando encontrar em terra o paraíso perdido para onde vão os mortos. Neste percurso, Uirá entra em contato com os brancos, sofre todo tipo de violência, prisões e espancamentos, até decidir encontrar Maíra através do suicídio.

Uirá é o segundo longa-metragem de Gustavo Dahl, que estreou como realizador em 1968 com *O Bravo*

Guerreiro. Como outros cinemanovistas, ele começou a carreira como crítico de cinema, no então *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Depois foi estudar em Roma, no Centro Sperimentale di Cinematografia, onde se tornou uma espécie de porta voz do Cinema Novo. Regressando ao Brasil, Dahl exerceu de maneira concomitante o trabalho de realizador e o de crítico, e esta trajetória conjunta marca sua produção intelectual nos dois campos.

A partir da materialidade de *Uirá* e de sua recepção crítica, debruçamo-nos sobre o discurso cinematográfico dahliano como crítico e como realizador. A atenção recai especialmente na ênfase argumentativa utilizada para comentar determinadas características do filme, como a linguagem cinematográfica, o cinema político e a construção dos mecanismos de identificação e emoção no cinema. Procurando pelas variações discursivas de Gustavo Dahl, encontramos parte destas significações através dos textos, sejam eles filmicos ou publicados na imprensa. Utilizamos de maneira concomitante a crítica de cinema e o filme como preâmbulos para adentrar no discurso intersticial entre o Dahl realizador, o crítico de cinema e o futuro gestor da Embrafilme.

Se o filme e as críticas de cinema auxiliam-nos a revelar o pensamento de Dahl no período, nossa proposta prevê articular duas temáticas inter-relacionadas: 1. o estudo dos mecanismos de identificação e emoção de *Uirá*; 2. a discussão em torno da linguagem cinematográfica e do cinema político, através da oposição entre cinema clássico e moderno. De acordo com Maria Rita Galvão (1975), Dahl teria desviado a discussão cinematográfica de *Uirá*, para debater uma eventual função social de sua produção. Esta declaração da autora permite avaliar se o Dahl realizador conseguiu agendar certas questões sobre seu filme, em sintonia com propostas conjuntas dos cinemanovistas. Dos artigos analisados do realizador, destacamos dois textos que examinam a forma fílmica de *Uirá*: um depoimento, reproduzido na revista *Cinema* e a autocrítica publicada no jornal alternativo *Opinião*. Ambos possibilitam analisar com maior detalhe o discurso de Dahl sobre a política no cinema e sobre a oposição entre o cinema moderno e o clássico. Este conjunto sinaliza alguns pilares do pensamento dahliano sobre a forma fílmica, permitindo observar as coincidências entre o Dahl cineasta e o crítico. Se nesses meandros existem supostos desencontros discursivos, o tema deve ser aprofundado, a partir das declarações do cineasta à imprensa,

² A primeira versão do artigo de Darcy Ribeiro foi publicada na revista *Anhembi* em março de 1957.

pelo material fílmico e pela recepção dos demais críticos de cinema. Portanto, tomamos a cobertura da imprensa, os artigos escritos por Dahl e as declarações dadas aos jornais não como meio de traçar um panorama completo sobre o filme, mas como fonte de acesso ao seu pensamento sobre cinema.

Ao realçar o discurso cinematográfico de Gustavo Dahl, é preciso observar como a estrutura social incide na forma das obras, a maneira do que descreveu Antonio Candido (2011). No caso do cinemanovista, a ligação entre o contexto e a forma da escrita é central para a compreensão de seu pensamento. O tom ensaístico utilizado com recorrência não traz somente a marca autoral indelével de Dahl, mas também revela a influência do contexto político sobre ele. Portanto, o sentido do que vai aqui exposto sofreu com as intempéries da censura. Daí a construção de significações deve ser entendida nas lacunas discursivas; no que é preciso não dizer para poder dizer (Orlandi, 2007). À maneira dos textos censurados da imprensa, *Uirá* foi estruturado a partir de um quadro comparativo entre o cerceamento ao índio e ao indivíduo, no Estado Novo e no regime militar. Tomando como princípio a forma textual censurada, alguns artigos publicados na imprensa fornecem acesso ao contexto político e ao processo de repressão ao filme. Por exemplo, em junho de 1974, o jornal alternativo *Opinião* dedicou sua capa a *Uirá*. O destaque visual recaía no texto *Os índios como profetas do mundo*, que narrava os elogios de autoridades do governo, antropólogos e indigenistas à obra (Opinião, 1974). A nota sem assinatura declarava que o maior louvor tinha vindo do general Ismarth de Araújo Oliveira, presidente da Funai. Era com essa manchete que o semanário de Fernando Gasparian revelava aos leitores uma informação importante: a censura ao filme de Dahl e sua posterior liberação. Por meio de estratégias como essa, um jornal mutilado pela censura como *Opinião* conseguia informar seu público sobre as perseguições políticas às obras. *Uirá* foi enviado à censura em abril de 1974 e recebeu cortes que comprometeram o desenvolvimento da trama³.

O filme pode ser dividido em três partes. As sequências iniciais apresentam os rituais funerários dos índios Urubus e as formas sociais de enfrentar o luto e a dor da perda, com uma inspiração documental. A segunda parte compõe-se das perseguições, prisões e espancamentos que Uirá sofre dos sertanejos e da polícia ao procurar por Maíra, seu Deus. Percebendo como o filme realçava o tratamento negativo dado ao índio pelo Estado e pela

população, a censura cortou completamente todas as sequências deste martírio, que ocupa quase um terço da história. Permitiu apenas a exibição da terceira parte, que inicia com a libertação de Uirá pelo Serviço de Proteção ao Índio e segue até os festejos comemorativos ao guerreiro Urubu até o seu posterior suicídio. O corte era mutilador e colocava a perder parte considerável do desenvolvimento da ação dramática.

Como de costume, a censura alegou que o protagonista aparecia sob “situação de manifesta hostilidade dos brancos”, no que “contraria o interesse nacional, por ser passível de transmissão à plateia uma mensagem discrepante da verdade” (Silva e Andrade, 1974). Obviamente o tema político era evidente para os censores, na alusão à agressão policial do regime militar através do Estado Novo. Diante do pedido de reconsideração, em maio, a Polícia Federal organizou uma sessão especial em Brasília para reavaliação. O segundo parecer da censura data exatamente do mesmo período e autoriza a exibição de *Uirá* para maiores de 14 anos, sem cortes.

A discussão sobre os mecanismos de identificação e emoção entre o protagonista e o público

Nas críticas de cinema publicadas sobre *Uirá*, observa-se uma constância no debate sobre os mecanismos de identificação e emoção entre o espectador e o personagem. A discussão partia da comparação do filme com o cinema clássico, tendo como fonte propagadora o próprio cineasta. A partir dos comentários dos articulistas da imprensa, observamos como ocorre a construção desses processos em *Uirá*, com o intuito de problematizar o sentido levado a cabo por Dahl naquele período.

Durante o lançamento do longa-metragem, Sérgio Augusto (1974) foi de encontro às declarações de Dahl sobre o uso da emoção na revista *Veja* e no *Pasquim*. Neste último, por exemplo, ele contestou as ideias sobre a simplicidade narrativa de *Uirá* e a preferência do realizador pelo cinema clássico. “Por mais que se esforce em contrário, Gustavo Dahl não consegue se livrar do intelectualismo (nenhum pejorativo) europeu”. Sem titubear, Augusto declara que sentiu exatamente o oposto do previsto por Dahl. Se o filme é simples, não “segue

³ Os pareceres da censura sobre *Uirá* podem ser encontrados no site *Memória do Cinema brasileiro*: www.memoriacinebr.com.br.

a linha figurativista do cinema clássico”. Ao contrário do esperado, a emoção vaza “nos momentos em que os índios ocupam sozinhos o campo visual”, explica. Nesses momentos, “jorra um fluxo emocional” tão “sonhado pelo autor e que possibilita o envolvimento do público por causa da aura de autenticidade e naturalidade absolutas dos intérpretes”. Conclui então o crítico: “Aí, sim, prevalece uma lição do cinema clássico: só se pode fazer bom figurativismo com bom artificialismo”. O elogio de Augusto às sequências iniciais não se mantém para a segunda parte, porque há uma diminuição do envolvimento com os intérpretes. Isso porque a “perfeita ilusão documentária” dos atores brancos falando tupi e repetindo “os rituais com impecável fidelidade” dá lugar aos figurantes brancos, que representam com um “amadorismo constrangedor”. A conclusão de Augusto é a seguinte:

gostei de Uirá com todas as suas emoções ad abstracto. Ou, melhor dizendo, por tudo aquilo que seu autor dizia não haver em seu filme. Como dizia o outro, é discordando que a gente se entende (Augusto, 1974).

Se geralmente os críticos tomaram a emoção e a identificação como norte da análise de *Uirá*, José Carlos Avellar adicionou à discussão a temática da resistência política. A partir de um balanço sobre as melhores produções do ano, no *Jornal do Brasil*, o crítico elegeu *Uirá* como uma história que “serve bem como uma alegoria das relações entre o cinema e o público”. Sutilmente, ele citou como a violência nos filmes pode “substituir o grito de protesto que cada um traz atravessado na garganta, dando forma às agressivas imagens desenvolvidas em nosso inconsciente” (Avellar, 1974).

Três anos depois desta breve alusão, o comentário sobre a resistência política torna-se mais explícito no mesmo JB. Avellar (1977) observa que os filmes de temática indígena como *Uirá*, *A lenda de Ubirajara* (1975) de André Luís Oliveira, *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos e *Ajuricaba* (1977) de Osvaldo Caldeira têm em comum uma narração lenta e a interrupção da narrativa para descrever o mundo dos índios. Além disso, os personagens mudos, angustiados, perseguidos ou impedidos de agir traduzem o som do silêncio, seja como reação ou sob a forma de uma língua “estranha” ao público. Dessa forma, “o conflito entre o colonizador branco e o índio” surge “como uma representação do mecanismo social injusto em que todos estamos vivendo”:

Um grupo materialmente mais forte (nos filmes, o colonizador) se serve da violência às vezes física, às vezes moral, para impor a um outro grupo (nos filmes, o índio) um determinado modelo de sociedade. (...) Não foi sequer preciso inventar uma figura idealizada de índio, ajustável à necessidade de representação do quadro contemporâneo. Qualquer pedaço da história do índio brasileiro pode funcionar como uma aguda representação das relações entre dominadores e dominados tal como essas relações se apresentam agora, na sociedade em que o espectador está vivendo. (...) Colocado na tela o choque de culturas, o passo seguinte foi levar o espectador a se sentir como um índio. Levar a plateia a se ligar sentimentalmente com a história que se passa na tela e a viver, num plano diverso, o mesmo mecanismo a que está submetida fora da sala de projeção (...) ‘O móvel do filme (disse Gustavo Dahl na época do lançamento de Uirá) é levar o espectador citadino, branco, ocidental, a sentir na pele - através do processo de identificação cinematográfico - as agressões que, em nome de não se sabe bem o que, foram feitas ao índio.

Uma fração da realidade, a violência do colonizador europeu contra os índios, foi tomada para encenar uma outra fração da realidade, a violência de um grupo contra outro na sociedade contemporânea (Avellar, 1977).

Avellar detalha como o mecanismo de construção do filme gera um paralelo entre o espectador e o índio, porque ambos sentem na pele as mesmas agressões no dia a dia. Se o sentimento de violência e humilhação é comum, a sensação não pode ser traduzida em palavras. É dessa forma que a manifestação do cerceamento ao índio funciona como o representante do oprimido, explica ele. A estratégia possibilita uma forma de viver outra dimensão do mesmo mecanismo de opressão social, ao qual o espectador se encontra submetido fora da sala de projeção. Avançando um passo em direção ao tempo presente, Avellar explica que a identificação faz parte de um pedaço da história do Estado Novo, que é tomado para encenar o “agora”. Para a proposta dar certo, Dahl teria utilizado um processo de aprofundamento sensorial. Se os índios falam em tupi sem tradução, o espectador só consegue apreender os significados através da composição das imagens e dos gestos dos personagens. Enquanto uma cena se passa na

tela, só há uma relação afetiva com o protagonista, porque não há legenda. Quando a sequência termina, a narração em português explica as ações já vistas. Dessa forma, os diálogos em tupi funcionam apenas como um som musical, enquanto os gestos dos personagens parecem passos de um “bailado”.

Vale ressaltar que só anos depois da estreia de *Uirá*, Avellar escreveu abertamente sobre a relação entre a temática indígena e a repressão, provavelmente para não prejudicar o filme, recém-liberado pela censura. Mas será apenas no livro *O cinema dilacerado* (Avellar, 1986, p. 159; 177), que o autor fará alusão direta ao “período em que a censura agia de maneira mais forte” e “certas imagens se mostraram especialmente eficazes para expressar uma forma de resistência e luta”. Não era só *Uirá* que procurava construir um paralelo entre o público e o índio. Em outros filmes do período com temática indígena se observa, segundo Avellar, um uso recorrente do silêncio, como uma língua estranha, que “o poder não compreende nem pode censurar”. Através desse mecanismo, o silêncio tornava-se o encarregado de mostrar como era a sensação de viver acorrentado e amordaçado (Avellar, 1986, p. 164).

A partir das declarações de Gustavo Dahl e de José Carlos Avellar, podemos aprofundar como ocorre a construção da identificação com o personagem do filme, que é sedimentada através do cinema silencioso. Não entendemos tupi, mas a música, os gestos de melancolia, tristeza e raiva são fáceis de decifrar. O mesmo acontece com a performance, quando, por exemplo, na prisão, em tom confidente, Uirá clama pela esposa na frente de uma janela⁴. Se em alguma medida, o idioma incompreensível nos afasta do personagem, não podemos nos esquecer do peso crescente da música, que emociona, dos gestos e do tom da voz, porque ambos corroboram exatamente no sentido contrário.

O mecanismo de identificação não deve ser analisado somente em torno de Uirá, mas especialmente na construção de sua esposa, Katai. Através de sua voz *off*, a protagonista comunica-se conosco em português. Além disso, ela ri e interage com os brancos. É possível senti-la perto de nós na gargalhada, no gosto pela música, no flerte com os homens. Enquanto isso, Uirá permanece quase como um enigma, traduzido por Katai. Congelado

no tempo, o guerreiro Urubu não se encaixa e não se adapta ao tempo presente. Só o conhecemos através da narração de Katai e pelos gestos de raiva e tristeza. Dessa forma, Uirá sinaliza uma presença-ausência no filme. Ele pertence a um tempo mítico. Fechado em si mesmo, quase não sofremos com sua morte, retratada em planos gerais, sem trilha sonora alguma. Chegamos até ele através de sua esposa. Nesse sentido, Katai funciona como uma ponte para o processo de humanização do protagonista.

Um ano depois do lançamento do filme, Maria Rita Galvão (1975) aprofundou a análise da voz narrativa de Katai na *Revista Quadrimestral de Ciências Sociais*. Segundo a autora, a personagem funcionaria como reflexo e síntese da cultura de seu povo, mas também como expressão da mente de Uirá. Caberia a ela fornecer a compreensão da história e dos acontecimentos no mundo indígena, enquanto o marido pouco fala. Assim a linha discursiva do filme estaria centrada na narração de Katai. Segundo Galvão, o quadro narrativo muda, quando a família entra em contato com o mundo dos brancos. Nesse momento, a voz narrativa dela torna-se menos frequente, e só reaparece com força na última sequência. No contato com os brancos, a personagem entende pouco o que acontece. Nesta parte da trama, segundo Galvão, não é mais necessário que Katai conduza a história do ponto de vista dos índios. Afinal a adesão emocional do espectador para a sua causa já estaria ganha.

Além de analisar Katai, Galvão aprofundou como ocorre o processo de identificação na filmografia de Gustavo Dahl. O uso da emoção não seria novidade para o cinemanovista. Desde o *Bravo Guerreiro*, seu público estaria num estrato intelectual mais elevado. No filme de 1968, Dahl teria demonstrado como a “própria procura do conhecimento, mediada pelo protagonista central, é a fonte essencial da emoção dramática”. Com o objetivo de desnudar o momento político e os personagens, o realizador adotaria um método racional de exposição, capaz de atingir um alto nível de intensidade emocional.

Segundo Maria Rita Galvão, Dahl alterou o tratamento dado à emoção em *Uirá*. Saindo da racionalidade, ele passou a enfatizar a sensibilidade do espectador. Este deslocamento da área conceitual para a emocional o fez abrir mão da razão como forma de mediação. A nova

⁴ Essa sequência é um exemplo de como Dahl optou por atenuar a violência física em seu filme. Darcy Ribeiro relata que o índio bateu-se diversas vezes contra as grades da prisão, até sangrar, mas o cineasta preferiu recriar uma atmosfera de relato poético, para nos aproximar do personagem. Além desta cena, outros episódios de maus tratos graves ao índio foram suprimidos. O cineasta deu mais de uma declaração sobre como reduziu as cenas de violência para evitar o interesse do público por uma espécie de calvário físico, preso na brutalidade visual.

proposta partiria das lições do velho cinema americano, essencialmente “epidérmico, sensorial, feito de percepções, emoções e sentimentos”. Por esse motivo, o filme de 1974 não tem exposições teóricas e discussão de ideias, como *O Bravo Guerreiro*. Ao contrário, os personagens de *Uirá* movem-se pelo mundo dos sentimentos. Galvão observa como a emoção age através das imagens, dos sons, dos cantos, dos choros, dos gritos e da música de Vicente Celestino e de Pixinguinha. As reações sensoriais chegariam também pelos diálogos em tupi, cujos sons não constituem palavras, para os não iniciados no idioma indígena. Exatamente por nosso desconhecimento da língua, o som funcionaria como pura expressão de sentimentos. Por meio desse conjunto, imagens e ruídos falam por si mesmos de modo claro, para um tipo de apreensão imediata, através da sensibilidade.

O apelo à emoção de *Uirá* teria duas funções, de acordo com Maria Rita Galvão. O primeiro ligado à presença de um sentimentalismo “desreprimido”, seja na música de Vicente Celestino, seja no melodrama radiofônico. Nesses casos, o filme apelaria mais ao sentimento. Noutros momentos, a função passaria longe de qualquer sentimentalismo, numa apreensão através da sensibilidade. Portanto, a palavra mais adequada para definir *Uirá* não seria a emoção pura, mas um intenso “lirismo”, “nostálgico” e “contido”, que tomaria forma nos momentos de “pausas” no conflito, como na alegria de Katai e no contato com os moradores de rua.

Se Maria Rita Galvão realçou o lirismo de *Uirá*, num depoimento para a revista *Cinema*⁵, Gustavo Dahl comentou exatamente seu interesse pelo melodrama e pela comicidade. Por exemplo, na sequência em que um personagem leva um tombo:

tem uma veia melodramática que foi inclusive criticada na Itália, mas era o que eu queria, era chegar perto do melodrama. Arte e cinema têm muito a ver com melodrama. Ao mesmo tempo, quando entra a parte dos brancos vem devagarzinho uma certa pitada cômica. O filme em si poderia continuar todo num nível de compenetração que eu tinha vontade de quebrar (...). Mas a introdução do humor do melodrama, digamos de Vicente Celestino, para mim são coisas novas, em função evidente das coisas que eu faço. São poucas, mas são as que dá para fazer (Dahl, 1974a).

Sem criticar o uso do melodrama, o realizador

apresentava seu filme como uma forma de mergulho fundo na realidade. A postura estava em sintonia com as revisões do gênero, que eram feitas nos anos setenta (Xavier, 2005). Como é possível observar nos comentários dos críticos, todos utilizam alguma declaração do realizador para explicar o filme. Se essa postura é recorrente, certamente o debate sobre o mecanismo de emoção e identificação em *Uirá* foi trazido pelo próprio Dahl. Contudo, o cineasta não só propôs a questão, mas também atrelou o tema ao cinema clássico americano. A partir de um desvio conceitual importante, Dahl relativizou o peso da linguagem cinematográfica para propor uma discussão concomitante sobre a resistência.

Adaptando o discurso aos novos tempos, o cineasta apresentou a correspondência entre emoção e *Uirá* como uma novidade de sua filmografia. Mas o tema não era inédito. Em 1965, no artigo *Uma arte em busca da verdade humana*, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, Dahl (1965) enfatizava o quanto o cinema era a arte encarregada de revelar e transmitir emoções e sentimentos latentes em cada um de nós. De maneira discreta, o realizador atrelava a função do cineasta como o responsável pela operação de simpatia e decifração da realidade. Esse processo corresponderia a uma etapa importante na conquista da linguagem cinematográfica, da qual a emoção e a identificação seriam pré-requisitos. Dahl denomina o conjunto composto por percepções, emoções e sensações de *concepção sensorial*, mas ele não vê essa totalidade como uma pura “transmissão de sentimentos”. Ao contrário, o então crítico pensa o processo como uma conversão ao específico do cinema, isto é, à sua forma filmica. Ao mesmo tempo, a concepção sensorial obrigaria o diretor “a encontrar e inventar os meios que exprimiriam concretamente seu sentimento do mundo”. Depreende-se daí que a emoção para Gustavo Dahl não seria somente a responsável por estabelecer contato com o público, mas interligar o específico da linguagem cinematográfica, ao estilo do cineasta e a sua visão de mundo.

Para entender as movimentações discursivas de Dahl, é preciso retomar o debate sobre a emoção entre os cinemanovistas. No início dos anos sessenta, seu uso era visto pelo grupo como uma forma de alienação (Bernardet e Galvão, 1983), por causa do diálogo com o sentimentalismo e o melodrama. A mudança ocorreu quando a emoção voltou à cena como uma possibilidade de relacionamento com o público. Indicativo desse novo momento histórico, por exemplo, é um texto de Jean-

⁵ O depoimento foi dado aos alunos da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo.

-Claude Bernardet (1978), no jornal *Última Hora*, sobre a necessidade de se comunicar com outros espectadores em formatos já conhecidos e apreciados. A proposta previa revitalizar os padrões estabelecidos para reencontrar seu significado popular, tornando-os dinâmicos. Nesse sentido, tanto o melodrama, quanto a chanchada poderiam ser reelaborados num novo sentido de luta.

A discussão sobre o uso da emoção no Cinema Novo tinha um sentido político, quando o debate voltava a campo nos anos setenta (Galvão e Bernardet, 1983), como uma possibilidade de relacionamento com o público, a partir de valores mais antropológicos do que políticos. Muitas vezes a questão trazia junto uma revisão do melodrama, que por “coincidência” é um dos pilares da argumentação de Dahl sobre *Uirá*. Segundo Ismail Xavier (2005), houve no período uma releitura do melodrama, que trouxe uma revisão de “repercussão inegável” em prol da comunicação com o público. O reexame incluía a discussão sobre o cinema político, tendo no melodrama um caminho mais certo para alcançar a audiência. No novo contexto, a crítica ao sistema não significaria obrigatoriamente uma recusa radical à decupagem clássica, nem um divórcio entre o gênero popular e o cinema crítico. Ao contrário, existia uma revalorização do diálogo com os produtores da indústria, como estratégia de sobrevivência de um cinema político. Quando Dahl defende a emoção em *Uirá*, indiretamente sua argumentação passa pelo sentido político desse debate.

No novo contexto, essa revalorização da comunicação com o público era acompanhada da preferência pelo cinema clássico entre os cinemanovistas, como uma rejeição ao cinema moderno; pelo menos discursivamente. No Brasil, após o golpe militar, o grupo do Cinema Novo fez um balanço sobre o hermetismo da linguagem do cinema moderno como um obstáculo à comunicação com o espectador. O sentido da condenação não passava somente pelo apelo ao público, porque a motivação era política. Portanto, o hermetismo da forma moderna tornaria mais difícil a comunicação e a conscientização do espectador na resistência. Assim a defesa da linguagem clássica (e da emoção) significava uma tentativa de se distanciar discursivamente do Cinema Novo. Nesse sentido, esse arsenal poderia ser tomado como novo instrumento para

a conscientização⁶.

A discussão sobre o uso da emoção no cinema clássico ou moderno, neste contexto de crescente valorização à comunicação com o público, dava ensejo para Gustavo Dahl defender perspectivas diferentes num intervalo de tempo de dois anos. Exatamente no período de realização de *Uirá*, num artigo para a *Filme Cultura*, em 1972, o cinemanovista defendeu a linguagem moderna de *Lola Montès* (1955), de Max Ophüß. A obra era tomada como modelo para o cinema brasileiro moderno, sem significar numa renúncia ao contato com o público (Dahl, 1972). Segundo Gustavo Dahl, Ophüß assumiu o cinema como representação, mas o transformou em circo, flertando com a fruição do espetáculo. A grandeza de *Lola* estaria na narrativa moderna e no reencontro entre Eisenstein e Brecht. Estaria também na capacidade conjunta de fazer a associação e o desmonte da narrativa e da relação espaço/tempo, tudo isso sem prescindir do espetáculo para as massas.

O elogio de Dahl ao contato com o público não significa que Ophüß realce o processo de identificação com *Lola*. O cineasta usa pouco o primeiro plano e o close up para sua protagonista. Prefere lançar mão de planos gerais e planos médios, distanciando o público dos eventos mostrados. É curioso notar que *Uirá* também não está sedimentado num uso excessivo de closes up, exceção feita a alguns momentos de realce da fotogenia de Katai. Dessa forma, Dahl mantinha o uso dos planos gerais e médios de *O Bravo Guerreiro*. Os elogios a *Montès* trazem uma proposta diferente em relação à emoção, porque os flashbacks de Ophüß não pretendem atingir o público de maneira sentimental. Muitas vezes não se retorna ao campo contracampo, que deu origem à rememoração. Ao contrário, as cenas são cortadas para o palco, revelando muitas vezes que a versão narrada ao público não aconteceu realmente. O exemplo demonstra como num período de dois anos, Dahl defendia num veículo um filme moderno, “supostamente” atento a alcançar o público, e em outro, o cinema clássico pelo mesmo objetivo. A diferença não deve ser vista como incoerência ou mudança de perspectiva, porque o projeto defendido por Dahl em *Lola Montès* significava uma tentativa de conciliar o cinema de arte e o encontro com o espectador. De comum ao filme

⁶ O debate do Cinema Novo em torno da emoção não era o único do período. Por exemplo, no Teatro de Arena, a emoção, a catarse e o uso da linguagem convencional serviriam como armas de um processo de conscientização, tendo como objetivo facilitar o diálogo com o público. Com forte investimento na emoção, os valores apresentados no palco chegariam à plateia através do desenvolvimento psicológico dos personagens. Dessa forma, pretendia-se criar uma perspectiva crítica no público para mostrar as contradições da sociedade.

de Ophüis, *Uirá* apresenta certo distanciamento no que é mostrado. Por isso, mesmo sem quebrar o procedimento do melodrama, seria menos provável uma fruição voltada ao espetáculo na história brasileira.

A oposição entre cinema clássico e moderno como espaço de debate sobre o cinema político

O cinema político é o mote dos artigos de Gustavo Dahl publicados no jornal alternativo *Opinião*. A temática surge no elogio ao filme musical hollywoodiano, na análise da produção de Adhemar Gonzaga, Charles Vidor ou Roman Polanski⁷, ou quando o crítico faz sua autoanálise de *Uirá*. Se o cinema político é tratado de maneira explícita nas revisões históricas, seu uso é evitado para o tempo presente. Provavelmente a motivação para o ingresso de Dahl no *Opinião* tenha sido exatamente a política. Quando chegou ao semanário alternativo, o editor de cultura, Júlio César Montenegro Bastos, recebeu o cinemanovista como realizador censurado e perseguido pelo regime militar. O ex. editor do jornal não se recorda se Dahl foi convidado pela direção para participar, ou se foi até a redação para colaborar, como muitos fizeram⁸. Permanecendo no jornal até meados de 1975, naquele mesmo período, o cinemanovista ingressava na Embrafilme, onde iria dirigir o setor de distribuição, chamado Sucom (Superintendência de Comercialização).

A data de lançamento de *Uirá* coincide com o ingresso de Dahl no *Opinião* como crítico de cinema. O primeiro artigo dele foi um exercício, ao mesmo tempo, de autoanálise e propaganda de seu mais recente trabalho. O sentido de cinema político atravessa os textos de *Opinião* sobre *Uirá* através do silêncio e da lacuna. O jornal publica três artigos sobre o filme: uma nota com os elogios dos membros das Forças Armadas, a autocrítica do próprio realizador e um ensaio de Glauber Rocha. As três matérias transformam o trabalho de Dahl numa quase unanimidade à esquerda e à direita, porque o coro de elogios vem de fontes antagônicas: dos militares e de um cineasta exilado. A organização espacial dos textos tem relação com o cinema político através da forma dos textos. À maneira de um espelho, a disposição por antinomias revela parte da complexidade do discurso de Dahl sobre *Uirá*, preparando o leitor para construir significados na

entrelinha.

O artigo de Dahl sobre *Uirá* possibilita analisar o discurso do realizador sobre si mesmo. Escrito na primeira pessoa do singular, a mensagem ao público é oblíqua, por exemplo, na seguinte declaração: “de Uirá, o que eu gostaria que se dissesse é que é um filme de seu tempo”. Isto é, do tempo presente. Será sobre esse tempo presente que Dahl tentará calar no decorrer do artigo, como veremos. O mesmo tipo de contradição surge quando Dahl procura provar como *Uirá* é uma obra clássica, suja e experimental. Aliás, o sentido de cinema experimental de Gustavo Dahl varia conforme a fonte. Segundo Maria Rita Galvão (1975), o cineasta definiu *Uirá* como um filme “de certo modo experimental, no sentido de trabalhar uma linguagem que seja compreendida pelo grande público, e que é o que me interessa no momento”. No *Opinião*, Dahl apresenta sua obra como uma produção independente da indústria do cinema: “*Uirá* é um filme profundamente experimental, graças a um esquema financeiro de produção independente, aventureiro, mas que proporciona matéria rara na indústria cinematográfica: liberdade”. Portanto, a definição de cinema independente é apresentada como um tipo de produção ou de linguagem.

Também a definição de Dahl sobre como *Uirá* é um filme heterogêneo e de caráter sujo não condiz com o material fílmico. No *Opinião*, ele comenta como a obra de 1974 pode ser considerada suja em relação a seu primeiro longa metragem:

Dir-se-ia que Uirá é um segundo primeiro filme, é um primeiro filme heterogêneo em oposição à homogeneidade de O Bravo Guerreiro. Um filme sujo em oposição ao asseptismo do anterior (Dahl, 1974).

Uirá foi feito com extremo cuidado na imagem; é um filme bem montado e de narração lenta. A mesma recepção teve Maria Rita Galvão (1975), que definiu *Uirá* como obra dotada de uma linguagem simples e econômica, visando a clareza na exposição. Segundo ela, há uma predominância de planos fixos e somente alguns zooms, enquanto a fotografia extremamente bem cuidada confere efeitos de grande beleza plástica.

As declarações de Dahl em dissonância com o material fílmico parecem tentar convencer o público do *Opinião* de uma mudança em relação ao Cinema Novo.

⁷ Para maiores detalhes sobre a crítica de Gustavo Dahl ver Autor (2015).

⁸ Entrevista concedida a Autor (2015).

Vale ressaltar que numa matéria do mesmo jornal *Opinião* (Hollanda e Brito, 1973), *O Bravo Guerreiro* foi considerado um dos filmes mais impenetráveis do Cinema Novo. Contra essa pecha, Dahl (1974) insiste que *Uirá* teria sido realizado para deixar o estilo de lado e contar uma história, isto é, “descobrir o estilo fazendo-o”. Enquanto *Bravo Guerreiro* “foi feito para encaixar uma história dentro de um estilo predeterminado”, em *Uirá*, o método teria sido: “vamos ver no que vai dar”. Ao apresentar seu filme como um produto que nasce quase de maneira espontânea, Dahl compartilhava de uma postura conjunta dos cinemanovistas naquele período⁹.

O discurso sobre a neutralidade desembocava na discussão sobre a linguagem empregada por *Uirá*, a partir da oposição entre o cinema clássico e o moderno. Através desta argumentação, Dahl chegava ao cinema político, como veremos. Ao relacionar *Uirá* ao cinema clássico, o cineasta condenava de maneira clara o hermetismo da linguagem cinemanovista da década anterior. Contudo, o movimento é complexo, porque na raiz deste raciocínio, ele distanciava-se do Cinema Novo somente enquanto forma. Uma frase do cineasta no *Opinião* é bastante indicativa desta sua mensagem indireta sobre o cinema político:

De O Bravo Guerreiro a única frustração que ficou foi aquela de tendo conformado o filme a um estilo preexistente in abstracto, ver (viver!) o produto acabado como um pré-conceito. O uso da câmera era orgulhoso e autoritário, embora sensual. Os atores hieráticos, o quadro fixo, os sentimentos dissimulados em ideias, um filme rigoroso. De impor respeito ao próprio Straub. Cada um faz o filme que precisa. Quatro anos depois, o que eu tinha vontade era de fazer exatamente o contrário: deixar correr frouxo, descobrir o estilo fazendo-o: aliás, esquecer do estilo, narrar uma história e basta. A simplicidade figurativa do cinema clássico americano continua eficiente ao decorrer das décadas, enquanto que as audácias de montagem e fotografia da década de 60 já sabem a vinho azedo (Dahl, 1974).

Ao longo do artigo no *Opinião*, Dahl relaciona o uso da emoção ao cinema político. Se a palavra “cinema

político” raramente aparece em referência ao tempo presente, a razão do silêncio é a censura ao jornal. Portanto, o conceito estará sempre evidente no semanário, mas de maneira lacunar. Para comentar a temática da resistência, será preciso negar o conteúdo político no nível significativo mais explícito. Portanto, o texto de Dahl deve ser lido na entrelinha, no que é preciso não dizer para poder dizer (Orlandi, 2007). Com essa estratégia comum à imprensa perseguida, Dahl parece negar o comentário político, mas deixa intacto seu engajamento.

No trecho acima, o realizador contrapõe a simplicidade narrativa e o cinema clássico à montagem “de vinho azedo” do cinema moderno. Esse movimento de afastamento discursivo do Cinema Novo aparece não só neste artigo, mas no conjunto dos textos dele para o *Opinião*. Dessa forma, a defesa do lado “inofensivo” da emoção e a negação do fator político funcionavam como uma estratégia para evitar a interdição dos textos. Além disso, as frases cumpriam bem a função de responder às críticas feitas aos cinemanovistas.

Enquanto Gustavo Dahl apresentou *Uirá* como cinema clássico, no mesmo jornal *Opinião*, Glauber Rocha (1974) preferiu seguir o sentido oposto. Exilado em Roma, o cineasta escreveu uma carta, datada de 1973, na qual definia *Uirá* como obra estruturada em planos médios e como uma “síntese produzida pela montagem dialética de humanistas como Rossellini e Bresson a materialistas históricos como Brecht”. E no texto, Glauber realçava exatamente o diálogo de Dahl com o movimento cinemanovista:

Uirá, com maestria, mobiliza as teorias gerais do Cinema Novo, abre caminhos na confusão complacente entre repressão e criação, indica o real como objeto revelado pelo discurso que integra a informação científica e a transcendência poética (Dahl, 1974).

Sem titubear, Glauber Rocha define *Uirá* como um filme que “encerra mais um ciclo do moderno cinema brasileiro”. Num primeiro momento, a discrepância do comentário de Dahl e de Glauber poderia gerar a impressão de que ambos assistiram a filmes diferentes. Enquanto

⁹ O movimento faz parte de uma dinâmica conjunta do grupo, que tentava atrelar novamente seus filmes à cultura popular. O ápice desse momento ocorre por conta do lançamento de *O Amuleto de Ogum* (1975) de Nelson Pereira dos Santos. Num contexto de críticas crescentes à cultura do nacional popular, essa era a maneira escolhida para ocultar o papel do intelectual em levar à consciência ao público. Discursivamente, os cinemanovistas enveredavam pela defesa das raízes da cultura popular e supostamente quase se opunham aos temas políticos. Para maiores detalhes ver Autor (2015a).

o primeiro buscava condenar a forma do Cinema Novo nos anos sessenta, Glauber Rocha descreveu uma obra moderna, em continuidade com os preceitos de seu grupo. Ambos os textos criam uma composição por antinômias, que procurava instigar o público a descobrir qual das duas versões correspondia ao filme. Assim se possibilitava uma leitura crítica através da disposição dos artigos.

Chama a atenção como os textos de Dahl trazem variações de sentido em torno do cinema político, num esforço conceitual para atrelar seu filme ora ao cinema clássico, ora ao moderno. Fato é que o cineasta adapta a discussão conforme o público alvo. Na revista *Cinema*, ele apresentou *Uirá* como obra moderna, e no *Opinião*, como clássica. Para a revista da Cinemateca Brasileira, Dahl relatou seu esforço para sair da área conceitual e se dirigir à emoção, à identificação e ao melodrama. Conversando com um público cinéfilo, o cineasta traçou uma linha de continuidade entre *O Bravo Guerreiro* e *Uirá*. Depois explicou que se tratava de um esquema cultural do qual estaria em “transição de saída”. Revelou também que só com o filme pronto, percebeu “certo ritmo” e uma “severidade” no “tratamento das imagens” com o uso de “plano fixo”, diferente dos planos curtos do cinema americano. Como a declaração para a revista *Cinema* era a transcrição de uma palestra, não era preciso ocultar os objetivos políticos da obra. Enquanto isso, no *Opinião*, Dahl mascarava o sentido político, demonstrando como seu filme ultrapassava essa esfera para oferecer um tema de maior envergadura, como a cultura.

No *Opinião*, há uma exceção sobre o cinema político, quando o Dahl crítico de cinema é confrontado com Walter Hugo Khouri. No comparativo com *O anjo da noite* (1975), ele admite de forma indireta o caráter engajado de seu filme. Ao perder para Khouri o prêmio de melhor diretor no Festival de Gramado, o articulista declara que a visão cosmopolita do colega “tranquiliza as esferas oficiais”. Dessa forma, Dahl revela como *Uirá* não possui esse mesmo efeito pacificador sobre o Estado. A condenação está sedimentada na noção de ornamento e na falta de uma perspectiva engajada. Ante aos exercícios formais de Khouri, a escolha de *Uirá* seria a da responsabilidade ética de transformar a sociedade.

Só na revista *Cinema*, Dahl aprofunda o aspecto político da composição de *Uirá*, através do comparativo com *O Bravo Guerreiro* (1968). Enquanto o primeiro longa-metragem trouxe o tema da participação política, o segundo enfatizou a repressão da civilização branca. Observamos que nos dois casos há uma crise de mal estar da cultura, sob a forma da derrota e da morte, seja no in-

tellectual engajado de *Bravo*, seja no intelectual orgânico de *Uirá*. Os dois personagens sofrem uma crise de sentido da vida, causada pela ação política ou pela chamada civilização branca. Da mesma forma, a temática passava da democracia partidária em *Bravo* para o cerceamento à liberdade de expressão em *Uirá*. Se em ambos os filmes existe uma marcha de guerreiros para a morte, o realizador procurava distanciar historicamente este paralelo. Somente para a revista *Cinema*, Dahl (1974a) admitiu que o tema das duas obras ainda era a “estória de uma queda”.

Se a relação entre o personagem e a responsabilidade social do realizador dificilmente seria explicitada no *Opinião*, anos antes, no texto *Cinema Novo e seu público*, Dahl (1966) defendeu o dever do cineasta perante o mundo, através da linguagem cinematográfica. Observa-se que tanto nos textos de defesa do cinema clássico ou do cinema moderno, o discurso político de Dahl emerge. O que resta definir é como isso ocorre. No artigo de 1966, Dahl (1966) realiza um corte na noção de modernidade, que se torna muito mais do que um procedimento técnico, narrativo ou estilístico. A diferença passa pelo viés ético. Assim a diferença entre um autor moderno e clássico é apresentada como a da responsabilidade social, porque o cineasta “não tem somente um compromisso com sua arte, mas também com a vida, com a sociedade e com a história”. Portanto, o artista não mais “constata” a realidade, mas dela toma partido “sobre o que dentro dela é falso e o que é verdadeiro, segundo uma concepção evolutiva da história”.

Quase dez anos depois, no depoimento para a revista *Cinema*, Dahl (1974a) procura distanciar-se desse sentido político cinemanovista, com a seguinte declaração: “em relação ao Cinema Novo, eu pessoalmente botei o meu revólver na boca em 1968, dizendo que realmente falar não serve para nada”. A frase é bastante significativa de um momento histórico, descrito por Zuenir Ventura como o período do *vazio cultural*, quando houve a promulgação do AI-5 (Ato Institucional Número 5) e o fechamento do sistema. No famoso artigo para a revista *Visão*, Ventura (1971) mostrou como houve um progressivo decaimento da produção cultural, sob a forma de desesperança e de um vazio crítico, no contexto das perseguições da ditadura e da cultura de massa. *Uirá* foi lançado num quadro de abertura política, isto é, numa época de possível revitalização e transição do vazio cultural. Um ano antes do lançamento de *Uirá*, em 1973, Zuenir Ventura (1973) escreveu um novo texto, relatando a existência de um “vazio mais cheio”. O jornalista identificou a abertura de alguns caminhos, como a cultura

de massa digestiva e comercial, a contracultura com sua negação do consumo massivo e a cultura crítica, atenta a olhar a realidade social e política. Observou também uma ampliação do público consumidor de cultura e uma estrutura de produção cultural, que não poderia ser facilmente desmontada pela censura, sem prejuízo para a economia. Provavelmente sintonizado com o contexto do *vazio mais cheio* e com a possibilidade de abertura política, Dahl (1974a) declarava para a revista *Cinema*: “Acho que é chegado o momento de dizer: parem de chorar, de reclamar, como a choradeira do intelectual de esquerda brasileira lamentando sua impotência”.

Contudo, a declaração de Dahl diverge da materialidade de *Uirá*. Neste sentido, cabe analisar como o discurso do Dahl crítico de cinema aparece na obra cinematográfica. Se o realizador comentava a necessidade de dar fim à apatia, o final do filme indicava outra direção. Realizado entre 1972-1973, a última sequência de *Uirá* aponta para a desesperança e para a destruição de uma cultura. Afinal, o filme começa e termina com uma morte. Além dela, o sentido de desesperança espalha-se por outras cenas. Por exemplo, na penúltima sequência, Uirá passeia pela praia de carro, quando vê Maíra em alto mar. Acreditando ter encontrado seu Deus em vida, o índio corre em direção ao mar, numa clara citação de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, mas ele move-se no sentido inverso, da direita para a esquerda. Dessa forma, a corrida em busca de Maíra ressignifica um vazio e pode ser tomada como um retrocesso da utopia dos anos sessenta. Não há libertação, porque Uirá é retirado à força das águas pelos policiais. Assim, as condições sociais e a repressão também impediram a corrida utópica para o mar.

Esse mesmo tom de amargor repete-se na sequência final, quando o índio põe fim a sua vida. Retorna-se ao plano final de *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, com a substituição da jaqueta verde oliva pelo cocar vermelho. Não há sequer um transe hipnótico com os encantos da sereia imaginária. Sem as esperanças da modernidade, como *Macunaíma*, o índio suicida-se, mas num fim ainda mais amargo e consciente do que a ambígua cena do revólver congelado de *O Bravo Guerreiro*. Portanto, há uma linha clara de continuidade entre os dois filmes, diferente do que Dahl tentou frisar no *Opinião*. Na história dos dois guerreiros, o foco incide na repressão ou coação que os leva ao suicídio. A civilização branca arrastou o índio à morte, progressiva e paulatinamente. Ela não matou somente sua tribo pela doença, mas gerou o desgosto pela vida, cuja consequência foi o suicídio. Embora Dahl apon-

tasse discursivamente para uma saída do vazio cultural, o filme revelava a temática comum da morte.

Se no período, a sequência final do suicídio indígena poderia ser vista como uma forma de atuação na resistência, ela trouxe à tona também um questionamento sobre a validade desse tipo de ato político. Entre os críticos, coube a Maria Rita Galvão (1975) perguntar se realmente *Uirá* possibilitava uma ação política por meio do cinema, ou se a proposta seria apenas “apelativa”. O índio seria uma “metáfora” para os temas proibidos de tratar abertamente? Para a autora, o debate sobre a resistência através do índio não implica necessariamente em altos riscos para o autor. O tema poderia soar como um alibi e como uma abstenção diante da tomada de posição. O formato garantiria ao cineasta tratar assuntos sérios de maneira leve, sem abordar problemas fundamentais.

Esses questionamentos em torno da validade da ação política do cinema foram equacionados por Jean-Claude Bernardet (1978), que demonstrou, em mais de um artigo do período, como a inspiração dos cinema-novistas não era um ato de resistência política efetivo, mas girava em torno da cultura do nacional popular. O problema do grupo seria acreditar que o cineasta teria uma função social importante para a população. Com a crescente crise da cultura engajada, este laço foi totalmente rompido. Daí todas as variações discursivas de Gustavo Dahl em relação ao cinema político e às formas de atuação na resistência. No caso dele, as contradições tiveram um papel importante, porque se transformaram na base de formação de seu pensamento cinematográfico. Se existe um discurso flutuante de Dahl na imprensa, ele exige uma leitura atenta. Afinal, o realizador escreve de maneira ensaística; mas não só por causa da censura. Além disso, a forma de seu pensamento tematiza a própria contradição intelectual. Se a escrita de Dahl por antinomias revela um viés dialético, algumas incongruências cinema-novistas manifestam-se exatamente neste formato textual. Portanto, nosso percurso para trazer a materialidade do filme, as declarações do cineasta e a recepção crítica servem bem para demonstrar as variações discursivas de Dahl em busca da conversão de seu pensamento em imagens.

Referências

- AUTOR, 2015.
 AUTOR, 2015a.
 AVELLAR, J. C. 1986. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 383 p.
 _____. 1977. O espectador na pele de um índio. *Jornal*

- do Brasil. Rio de Janeiro, 12 out.
- _____. 1974. O pote cheio de leite. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 dez.
- AUGUSTO, S. 1974. Luz, câmera, abstração. *Pasquim*. Rio de Janeiro, 15 jun.
- _____. 1974a. Valor moral. *Veja*. São Paulo, 05 jun.
- BERNARDET, J.-C. 1978. *Trajétória Crítica*. São Paulo, Polis, 264 p.
- BERNARDET, J.C.; GALVÃO, M. R. 1983. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica - as ideias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo, Brasiliense, 266 p.
- CANDIDO, A. 2011. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 201 p.
- DAHL, G. 1966. Cinema novo e seu público. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 11/12, dez: 192-202.
- _____. 1974. Gustavo Dahl, aprendendo a filmar o Brasil. *Opinião*. Rio de Janeiro, n. 82, 03 de junho: 12.
- _____. 1975. Coisas de festival... e de filme de índio. *Opinião*. Rio de Janeiro, n. 117, 31 jan: 20.
- _____. 1972. Premissas a um projeto de cinema brasileiro. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 20, mai./jun: 20-2.
- _____. 1974a. Uirá (Depoimento de Gustavo Dahl). *Cinema - Revista da Cinemateca Brasileira*. São Paulo, n. 3, jan, 5-11.
- GALVÃO, M. R. 1975. "Uirá, em busca do cinema brasileiro". *Debate e Crítica. Revista Quadrimestral de Ciências Sociais*, n. 5, mar: 105-117.
- HOLLANDA, H. B. de; BRITO, A. C. de. 1973. Dez anos de cinema nacional. *Opinião*. Rio de Janeiro, n. 32, 11 a 18 jun: 17-19.
- MEMÓRIA do Cinema Brasileiro: www.memoriacinebr.com.br
- ORLANDI, E. P. 2007. *As formas do silêncio - no movimento dos sentidos*. Campinas, Editora da Unicamp, 189 p.
- OPINIÃO. 1974. Os índios como profetas do mundo. *Opinião*. Rio de Janeiro, n. 82, 03 de junho: 12.
- RIBEIRO, D. 1974. Uirá vai ao encontro de Maíra - as experiências de um índio que saiu à procura de Deus. *In: Uirá sai a procura de Deus: ensaio de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 13-29.
- ROCHA, G. 1974. "Enfim, o bicho-homem". *Opinião*. Rio de Janeiro, n. 82, 03 de junho, 12.
- SILVA, G. M. da; ANDRADE, J. do C. "Parecer da censura n. 14264/74 - Uirá um índio em busca de Deus". Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/arquivo.asp?1230632C00201>. Acesso em 27 mar. 2017.
- VENTURA, Z.. 1971. A crise da cultura brasileira. *Visão*. São Paulo, v. 39, n. 1, 05 jul: 52-58.
- _____. 1973. Os impasses da cultura. *Visão*. São Paulo, v. 49, n. 6, ago: 101-130.
- XAVIER, I. 2001. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 156 p..