

UIRA

Introdução

UIRA, último longa-metragem de Gustavo Dahl, foi realizado em co-produção com o Departamento de Emissões Culturais da TV Italiana, dentro de uma série de filmes latino-americanos feitos por seis diretores; do Brasil participaram Joaquim Pedro de Andrade com "Os Inconfidentes" e Gustavo Dahl.

O filme foi feito em 16 mm, negativo em Eastman Color, ampliado para 35 mm na Itália. Foi filmado no Maranhão, na cidade de São Luís e arredores, e na aldeia Tapu, durante os meses de outubro, novembro e dezembro de 1972.

Passou na Itália uma versão reduzida de 20 minutos e no Brasil ainda não foi exibido comercialmente.

Nota final explicativa

N. R.

Esse depoimento foi prestado por Gustavo Dahl quando da projeção de UIRA na Escola de Comunicações e Artes, para os alunos do curso de Cinema Brasileiro. O presente texto não foi revisto pelo autor.

A estória é real, produção italiana não me limitou, ao acontecida em 1939, documentada contrário me deu uma grande liberdade nos jornais da época. A proposta de, realmente fiz o filme como bem do filme era a de ficção antropológica. Mas à medida em que foi entendi. Quando a TV Italiana procurou-me pedindo alguns argumentos - sendo feito foi despendendo - e eu é importante frisar que na Itália se deixei mais para o lado da ficção interessaram muito pelo "O Bravo do que para o da antropologia. Guerreiro" - eu já tinha um a res-

O fato de ser co- peito de um massacre de escravos

em Vila Rica; mas houve problemas por ser considerado violento demais. Tinha também o argumento de 'Uirá', que deixei por lá. Voltei para o Brasil e comecei a produção de um outro projeto, chamado 'As Bandidas', destinado a um consumo direto pelo grande público, que é o que está me interessando atualmente. Uirá repetia um certo esquema cultural do qual eu estava em transição de saída, mas como ele aconteceu primeiro, eu o usei para fazer algumas experiências que estavam me interessando, na modesta medida em que isto é possível no cinema brasileiro: trabalhar o cinema do lado da emoção que é o lado que atinge, toca, é a linguagem entendida pelo grande público imediatamente e um filme forçosamente experimental no sentido de um certo tipo de cinema, que eu tenho vontade de fazer e que se faz pouco dentro do cinema brasileiro. Macunaíma, no caso é um belo exemplo, mas a transação alegórica dele já é um pouco estilizada.

No início do filme na parte índia, há voluntariamente um descritivismo de costumes, mas num certo sentido bastante telegráfico: como é que se fabrica a fariinha, como se faz um timbó. Modestamente há acenos do que seria um 'approach' antropológico; mas que

também não é só isso; há uma espécie de sobrevivência de um certo tipo de filmes, dos chamados filmes exóticos dos anos 30, de 'Tabu', de 'Sombras Brancas', que começaram, sobretudo 'Tabu' descrevendo os hábitos, para depois a estória do personagem virando romano. Agora aqui, a rigor em certos filmes, há 'afinidades culturais', certas pitadas, como a sequência e/o tombo na loja, ou a dos mendigos. No meio do filme, tem uma veia melodramática que foi inclusive criticada na Itália, mas era o que eu queria, era chegar perto do melodrama. Arte e cinema tem muito a ver com o 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 quando eu tinha vontade gostava de quebrar. Isso não é uma prática nova: em 'Terra em Transe' tem casos assim com o descenso de Modesto de Souza.

Mas a introdução do humor do melodrama, digamos de Vicente Celestino, para mim são coisas novas, em função evidente e das coisas que eu faço. São poucas, mas são as que dá para fazer.

Conversando com alguns amigos não brasileiros sobre

o filme e os me disseram que estavam esperando um filme sobre a tragédia de uma raça, um filme em tom maior, sobre o mundo. E o que se vê é um filme sobre pessoas, sobre um personagem. Mas eu exatamente sabia o que queria, era tratar a tragédia maior num tom de câmara.

O que eu queria, não era dizer coisas sobre o que vamos convencionar dramas de tragédia índia, dada toda situação de uma raça aniquilada, mas possibilitar ao espectador sentir-se um pouco na pele do índio, sentir o drama exatamente um dos momentos de que mais gosto no filme é aquele em que o índio está na prisão, vê a janela, pula e começa a chamar pela índia e a falar... no duro ele faz uma coisa como, não me abandone... e a gente sente que ele vai repetindo e vai murchando... a gente sente o drama, mas sem entender o que é um clima de emoção. Era se deslocar da área conceitual para a emocional. No fundo, uma tentativa de dar o recado, começar já... e na pior das hipóteses com conceitos um pouco mais elaborados, mais concretos, um pouco menos abstratos. (...)

(...) o lirismo é aquela coisa de que a gente mais

defende. O cinema brasileiro tem ao mesmo tempo uma nostalgia e um medo dele. O público tem uma grande fome de lirismo, de afetividade no cinema brasileiro.

O povo é extremamente sentimental. Não há porque encobrir isso, é somente um dado da natureza da gente, um dado nosso como cultura. (...)

(...) Quando pensei no filme, achei imediatamente que ele tinha que ser índio, o máximo possível.

Do ponto de vista do índio. (...)

Na Itália, teriam mais folclore. Mas quando a gente vive com os índios percebe o que realmente é importante, a gente sente como a alimentação, a pesca, por exemplo são importantes para eles. Índio só pensa em comer, é a festa para eles. O problema das relações econômicas, foi colocado muito pouco. Tem uma cena em que a índia diz: agora a gente só come carne quando parente dá... É incrível como a comida é propriedade coletiva, a farinha que a índia bate é feita em um alho por todas as famílias e distribuída igualmente por todos os habitantes da aldeia, trabalhem ou não, moços ou velhos. E quando há caça, ela também é distribuída, embora quem ca-

ça tenha o direito de ficar com a melhor parte e de homenagear os outros.

Eu optei por ator branco, levando em consideração que, seria difícil fazer um índio representar; e também porque eu queria dar uma diferença entre o Uirá e os outros índios que o cercam.

Uma das primeiras perguntas que surge diante dessa estória é: por que, exatamente esse índio fundiu a cuca e caiu em melancolia, quando toda a tribo estava sofrendo, padecendo as mesmas coisas que ele estava?

Há inclusive o problema da morte do filho. A morte, para o índio é uma coisa cotidiana, se chora um certo tempo, se fazem as coisas que se tem de fazer, e depois não se fala mais nisso. Então, o caso dele é limite, e eu achei que fazer com ator, assentaria a diferença, a estrangeiridade do Uirá no meio dos outros índios. O caso dele é bastante curioso, e poderia ser definido em antropologia como uma crise messiânica individual. Inclusive, o trajeto que Uirá faz para o mar, é feito por grupos inteiros. Há pouco tempo teve uma notícia de um grupo de índios guaranis, que tinham vindo

do Paraguai, e caminhado até Parati, com um líder dizendo que iam para uma ilha e acabar com o sofrimento. O fato desta crise ser vivida individualmente e a individualidade como característica - é ao mesmo tempo, não justificada, mas iluminada pela lenda da índia Marabá, ou do índio Marabá, que é o índio louro, é o albino na sociedade negra, além disso, o ator branco faz acentuar o lado ficcional da mesma, não tanto isso, mas dá uma quebrada no lado do documentário, com uma pitadinha de ficção para poder dizer: oi mocada, é um filme, é um ator. (...)

(...) Em relação ao Bravo Guerreiro, apesar de ter gente que acha que é mesma coisa, eu penso que estou mais humilde. O Bravo Guerreiro tinha uma ânsia, uma vontade de decifrar certos mecanismos muito complexos; de transformar, de virar uma dramaturgia, usando a política como matéria bruta. De qualquer maneira, é uma mudança fundamental. No Bravo Guerreiro, o que era colocado em questão, era uma certa política partidária, uma certa organização, um certo regime, uma certa participação política... no Uirá, o que é colocado são os valores desta sociedade, quer dizer, não adianta mu-

dar o regime, se não se muda os valores.

O que está em questão, hoje em dia no mundo, é a cultura ocidental, é a maneira de organizar a produção, é o tipo de relação com a natureza, com a morte; tudo isso conhecido como cultura ocidental que deu no que deu daí o caos montado.

Nos dois filmes, trata-se da estória de uma queda, de uma marcha inclutável de um guerreiro, em direção a própria morte. Agora, o que é vantagem no Uirá no que ele é menos ocidental é que a morte não é vista como um clareamento, uma anulação, uma transformação em luz como no Bravo Guerreiro (que termina num clareamento, com o personagem se dissolvendo em luz), mas como passagem; o personagem continua na sua trajetória, só que no lado de lá. A vida não era mais suportável para Uirá desde o começo; no fundo ele passa o filme todo em surssis. O suicídio dele é evitado pelo pajé, pelas terapias conhecidas locais: fazer a guerra, ou queimar a casa. Mas ele permanece em vida só enquanto está em marcha: no momento em que é recolhido, em que praticamente tenha atingido a meta, é desviado dela e diz "é realmente

nao tem jeito". E decide aceitar o caminho usual, que é a morte. (...)

Para esse tipo de filme, considerando de "arte" não tem cabimento investir em doze cópias. Ele tem de ser lançado em poucos cinemas, um ou dois, onde as pessoas estejam habituadas a certas coisas, onde haja um interesse por um certo tipo de cinema brasileiro. Agora, independente disso, eu não sei qual vai ser a reação do público; acho também que, dependendo da distribuição, o filme pode ter uma exibição ampliada. Evidente que quem faz um filme tem sempre a maior das curiosidades, vontade de não só passar no Cinema I, Belas-Artes, mas de ver como é que reage um público habitual de cinema; porque é da reação que vai informar o "jeito que eu quero fazer cinema".

Voltando a falar de mudanças, "O Bravo Guerreiro" e em alguns filmes da mesma linha como "Desafio", "Terra em Transe", o que se sente muito é a influência, não de um cinema europeu, mas de uma certa concepção colonizada e colonizadora de cinema, uma certa estética de cinema para um público determinado, era o problema dos filmes para iniciados - coisa muito forte em certos filmes brasileiros.

No "O Bravo Guer-

reiro", eu tinha bolado o estilo e encaixei o filme dentro dele. De fato, eu o acho mais uno, enquanto Uirá é um filme mais desigual. Aqui, eu fui fazendo o filme e dizendo: "Vamos ver depois o que vai dar"... Tive a surpresa de ver, que o filme correu a um certo ritmo, numa certa severidade de tratamento de imagem, de uso de planos fixos.

Vendo o cinema americano, percebemos como ele se preocupa muito com a eficiência, com um tipo de "mise en scène" de direção, de decupagem, com planos relativamente curtos, sem grande movimento interno, porém de grande empatia: é o anti-Orson Wells onde se vêm sequências inteiras em planos fixos. Nos filmes de gangster quando havia violência a câmera ia para a mão, e a sequência era acompanhada de perto. Para mim, isso transmitia uma certa organicidade; o fato da câmera ter um movimento humano, era um movimento de sintonia com o que estava acontecendo. E não era em nome de nenhuma idéia, nenhum estilo pré-concebido, era realmente achando que uma câmera na mão, transmite mais idéia de violência. Esse tipo de coisa se relaciona com o Uirá.

Se pegarmos a cultura dos EUA no século XX, a presença do cinema americano é muito forte, entretanto eles nem falavam em cultura. E foi um cinema que impôs realmente um padrão, em "way of life", é o verdadeiro cinema político.

No cinema Novo, a gente o viu como realmente, o público foi diminuindo, diminuindo. Eu acho que essa consciência não cumpriu o seu processo, partindo do princípio de que um filme é feito para ser visto, entrevistado, assistido e gostado. Nessa parte, a barra ia, cada vez mais pesando.

Os filmes do Rogério Sganzi, do Júlio Bressane, já ninguém via. Esse tipo de problema, de contradição no cinema brasileiro, se não pode ser resolvido, merece ser trabalhado pelo menos.

Em relação ao cinema Novo, eu pessoalmente botei o meu revólver na boca em 1968, dizendo que realmente falar não serve para nada. Aliás, lembro de uma frase chave de "O Bravo Guerreiro" que deletei quando escrevi, onde meu personagem dizia "quem sabe o meu falar esteja impedindo vocês de ouvirem o próprio silêncio".

Acho que é chegado o momento de dizer: parem de chorar, de reclamar, com a choradeira do in-

telectual de esquerda brasileiro lamentando sua impotência. Impotência de sua ideologia de transformar o real. Esse tipo de coisa a vida vai ensinando, a vida e a História. (...)

Nós estamos na década da plena vigência da vulgaridade como linguagem consumida e consumível. Neste sentido, eu acho que o potencial de vulgaridade do Brasil é inesgotável e riquíssimo. Outro dia, eu estava subindo o bonzinho para ver o Cristo Redentor e vi aquele clássico, que é a bandeja de borboletas, com umas cores tão violentas, tão agressivas que não aparecem no cinema brasileiro. Tem que haver um tipo de fotografia de costume, de livrar o cinema do "bom gosto". Isso é um tipo de curtição que está bastante virgem, mas que tem no Bandido da Luz Vermelha, muito assim, do ar do seu tempo que tem também nos filmes do Júlio Bressane, que realmente acho que estão pedindo para serem retirados do Gueto, das projeções de Cinematecas; porque se isto não é a ponte, é um pedaço dela no caminho do cinema brasileiro, em direção ao seu público.

ALGUNS DOS CAMINHOS DE UIRA

I/ Da nudez até a nudez.
Caminho da natureza e do progresso.

Quando Uirá é mandado para fora da primeira prisão, um guarda o acompanha até o limite da floresta, deixando-lhe para vestir umas calças. Umas calças velhas, rasgadas de caboclo nordestino dos anos 40 - roupa de camponês subdesenvolvido. As calças do guarda - que aliás nem chega a ser verdadeiramente um guarda, mas está desempenhando na cena um papel de polícia - estão ainda mais rasgadas e velhas. O presente, evidentemente, é carregado de um significado repressivo: "Se vista, índio indecente... por favor, um pouco de decência." Mas ao mesmo tempo, é presente mesmo, valioso. Em suma, é carinho. Um carinho de branco, um tanto paternalista, didático. Os brancos são assim, têm mania de educar: "vista-se, irmão, leve para sua floresta esta lembrança da gente, o nosso presente de pobre. Sinta o gostoso do pano sobre as pernas