

**O DUALISMO CIDADE E CAMPO EM *CENTRAL DO BRASIL*:
UMA ANÁLISE DA REELABORAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL À LUZ DAS
TEORIAS PÓS-MODERNAS**

Cyntia Gomes Calhado¹

Resumo

Este artigo analisa a reelaboração da identidade nacional, especialmente na forma do dualismo cidade e campo, realizada pelo filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), a partir da teoria pós-moderna. Para traçar os pontos de contato entre o filme e a estética pós-moderna são buscadas as reflexões de Frederic Jameson (1996, 1998), David Harvey (2005), Renato Pucci Jr. (2008) e Robert Stam (2005, 2010). A análise semiótica do corpus se apoia nas definições de Ismail Xavier (2003), Lúcia Nagib (2003, 2006) e Ivana Bentes (2007). São identificados os procedimentos estéticos pós-modernos que o objeto articula, como o recurso da *sobre-citação* (Aumont, 2007), os aspectos metalinguísticos e o hibridismo estilístico.

Palavras-chave: Central do Brasil. Identidade nacional. Estética pós-moderna. Cidade. Campo.

Quarto longa-metragem de Walter Salles, *Central do Brasil* (1998) é marcante na história do cinema nacional em diversos sentidos. Primeiro, pois foi um enorme sucesso de bilheteria para uma produção cinematográfica que saía da crise pós-extinção dos mecanismos de fomento estatais, graças à criação de novas leis de incentivo à cultura. Depois, porque obteve grande reconhecimento no exterior, ganhando uma série de prêmios, incluindo o Urso de Ouro no festival de Berlim. Além disso, o filme suscitou debates acalorados por parte da crítica e dos acadêmicos, as matérias jornalísticas dedicadas ao assunto extrapolavam a apreciação de seus aspectos artísticos e revelavam o impacto social que a obra havia gerado.

A ressonância social (midiática?) do longa se deve a um intrincado conjunto de fatores, mas principalmente se justifica pela mistura controversa de seus aspectos estéticos e temáticos. *Central do Brasil* retoma um tema caro à produção intelectual brasileira, e especialmente ao Cinema Novo, - a identidade nacional baseada na dicotomia cidade e campo

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: cyntia.calhado@gmail.com.

- com uma narrativa que mescla melodrama, parábola de ressonâncias bíblicas e procedimentos documentais aliada a uma estética, denominada por alguns autores, de “internacional” ou “globalizada”, baseada na “qualidade” da produção e “embelezamento” da imagem.

Estas características dividiram a crítica que, ora elogiava o equilíbrio narrativo dos aspectos fabulares e documentais do longa, ora dizia que ele era despolitizado, romantizava a pobreza, apelava para o discurso fácil da identidade nacional e reproduzia estereótipos que agradam aos estrangeiros. Transparece nos textos publicados, na ocasião de sua estreia, um esforço de equacionar como um filme pode abordar o “grande” tema da cultura nacional com uma roupagem vista como oportunista por flertar com o “cinema comercial” e obter tanto sucesso de público, quanto chancela de qualidade artística. Acreditamos que a teoria pós-moderna forneça chaves de interpretação que podem ajudar a entender a recepção do filme e os procedimentos que ele articula para reelaborar o tema da identidade nacional.

As décadas de distância que separam as discussões iniciais a respeito do pós-moderno e o presente nos permitem maior clareza de entendimento deste conceito tão controverso. É fundamental compreender que o termo pode ser encarado, variando de acordo com cada autor, como um estilo ou estética nas artes, uma teoria da cultura, uma sensibilidade predominante, uma mudança de paradigma, um estágio da cultura ou uma época. A concepção do que seja o pós-moderno também muda conforme o país, já que o conceito depende das características que o modernismo adquiriu em cada nação. Tampouco se pode definir uma marca temporal precisa a respeito de seu início.

Em linhas gerais, o termo pós-modernismo marca o declínio das ideologias dos anos 1960 no Primeiro e Terceiro Mundo, que deram lugar, nas décadas de 1980 e 1990, a uma espécie de naturalização dos valores de mercado capitalistas (STAM, 2010, p. 327). A proposta de Dick Hebdige (1988 apud STAM, 2005, p. 405) das três principais negações efetuadas pelo pós-modernismo pode servir como um denominador comum entre as variadas concepções teóricas do termo. A primeira é a oposição à totalização, também entendida como “o antagonismo a discursos que fazem apelo a um sujeito transcendental, definem uma natureza humana essencial ou prescrevem objetivos humanos coletivos” (ibid.). A segunda é a negação da teleologia, tanto como destino histórico quanto intenção autoral. E a última, o

ceticismo em relação às utopias ou às metanarrativas ocidentais, a crença no progresso, na ciência ou na luta de classes.

Para David Harvey (2005), há uma relação entre a ascensão de formas culturais pós-modernas, a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital e um novo ciclo de “compressão do tempo-espaço” na organização do capitalismo que são indícios de uma sociedade pós-industrial inteiramente nova.

Frederic Jameson também propõe uma visão abrangente do termo, que engloba um estilo, um discurso e uma época, relacionados ao atenuamento, extinção ou repúdio do movimento moderno em seu aspecto ideológico ou estético (1996, p. 27). De perspectiva declaradamente neomarxista, sua teoria se baseia na ideia de que a superestrutura – sistemas políticos, jurídicos, sociais, culturais - é determinada pela infraestrutura - esfera econômica, dos meios de produção. O pós-modernismo seria não apenas a “lógica cultural” do capitalismo tardio, mas, neste estágio, cultural e econômico se fundem, “eclipsando a distinção entre base e superestrutura” (ibid., p. 25) e resultando em uma “estetização da vida cotidiana” (1998, p. 73).

A discussão do que pode ser considerado pós-moderno em arte não apresenta parâmetros plenamente definidos, é mais indicado tratá-lo como uma posição teórica em relação as artes que se curva sobre a crise do modernismo iniciada quando as vanguardas das décadas de 1960 e 1970, entre elas a *pop art*, a arte conceitual e o minimalismo, entram em um limite expressivo.

Enquanto matriz conceitual e estilística, o pós-modernismo no cinema designa uma certa produção audiovisual midiaticamente consciente, caracterizada pela multiplicidade de estilos, pastiche e reciclagem nostálgicos (STAM, 2010, p. 330). A intertextualidade assume posição central nos filmes pós-modernos, mas ela apresenta-se destituída de caráter crítico ou satírico, como era próprio do modernismo, afirmando-se enquanto um jogo lúdico que se estabelece com o espectador.

Como grande parte da teoria do pós-modernismo no cinema está restrita a capítulos de obras que tratam a cultura pós-moderna de forma abrangente, optamos pela metodologia de Renato Pucci Jr., um dos poucos pesquisadores que apresenta obra consistente sobre o assunto adaptada as especificidades do audiovisual nacional. O autor (ibid., pp. 199 - 201) levanta sete procedimentos comuns adotados, em menor ou maior grau, pelas produções pós-modernas

nacionais. Entre eles estão a combinação de narração clássica e inserções modernistas, os filmes que seguem esta poética são híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista (1). O destaque à paródia lúdica, que se verifica por um jogo não-destrutivo com o hipotexto, que deixa de lado o ideal de busca de originalidade modernista (2). O caráter estetizante que não se limita à procura do belo (3). O hibridismo transtextual com outras artes e mídias em oposição ao purismo cinematográfico (4). A conciliação, mas não-adesão, com a cultura midiática e o cinema de entretenimento (5). Em decorrência disso, estes filmes não rejeitam o diálogo com o grande público em oposição a algumas vertentes do cinema moderno que pressupõem, mesmo que não intencionalmente, interlocutores iniciados (6). E, por fim, a persistência da representação, com predomínio hipertextual, em que as representações de representações podem produzir a compreensão do processo de construção narrativa (7).

Muitos são os títulos que seguem estas tendências estéticas, como é o caso de *Um Tiro na Noite* (Brian de Palma, 1981), *Blade Runner*, *O Caçador de Andróides* (Ridley Scott, 1982) e *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (Quentin Tarantino, 1994). Entre os nacionais, Pucci Jr. (ibid.) aponta, além da “trilogia paulistana da noite” composta por *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado, 2003), *A Grande Arte* (Walter Salles, 1991), *Terra Estrangeira* (1995, Walter Salles e Daniela Thomas), entre outros.

Percebe-se, sem grande dificuldade, que, dos sete princípios que caracterizam filmes pós-modernos brasileiros, *Central do Brasil* não segue três: preeminência da paródia lúdica (2), caráter estetizante que não se esgota na procura do belo (3) e impureza em relação a outras artes e mídias (4).

Como foi pontuado, um dos fatores necessários para que um filme nacional possa ser considerado pós-moderno é ele combinar narração clássica e inserções modernistas *do tipo anti-ilusionistas* (1). Uma análise detida permite concluir como *Central do Brasil* não se enquadra nas classificações de cinema clássico, nem moderno, apesar de ter características de ambos. Adotaremos as formulações de Bordwell (1985) e Bordwell, Staiger e Thompson (1985) para explicar os principais pilares da narração clássica. Uma das definições mais comuns é a de que filmes clássicos apresentam roteiros encadeados por relações causais, uma

sequência decorre da anterior sem grandes desvios que atrapalhem a linearidade e a sensação de transparência almejada. Ou seja, pretende-se ocultar a narração para que se produza a ilusão de que os fatos acontecem por si mesmos. Como esquema geral, o roteiro de um filme clássico parte de uma situação estável, é introduzido um distúrbio, existe um esforço do personagem para sua superação e, ao final, o problema é solucionado por ele e retorna-se ao quadro inicial. Os demais elementos cinematográficos, como a iluminação, a montagem, a trilha sonora e os movimentos de câmera, tendem a ser concebidos como veículos para a transmissão de informações da história que está sendo contada. Eles não devem se apresentar enquanto um estilo, chamando atenção para si.

A princípio, *Central do Brasil* parece se enquadrar nas regras do cinema clássico, mas um estudo mais criterioso revela as fissuras de sua narração. O fato do pai de Josué não ser encontrado, que indica a inviabilidade do projeto de busca da identidade nacional empreendido pelo filme, é uma delas. O destino de Dora é outro. Na última sequência, ela está em um ônibus e não há informações sobre seu trajeto. Existe também um conflito não resolvido da personagem com a organização criminosa que a persegue no Rio de Janeiro. Essa configuração incerta do futuro de Dora ou falta de definição narrativa é o que se costuma chamar de final aberto, uma conquista do cinema moderno. Outro elemento dissonante às regras clássicas encontra-se na vida dessa personagem no início do filme, aquela caracterização não se encaixa nos parâmetros de uma situação estável a qual se almeja restaurar.

Apesar de se valer de alguns procedimentos modernos, a estrutura narrativa de *Central do Brasil* está muito distante das linhas gerais modernistas, como o anti-ilusionismo, a busca por originalidade, autenticidade, a presença de ambiguidades e lacunas narrativas (exceto no final do filme), a oposição à cultura midiática e outros. Portanto, devido a ausência de marcas de distanciamento anti-ilusionistas, o filme não segue o princípio pós-modernista que pretendíamos analisar, mas, por priorizar o ilusionismo clássico, está de acordo com o tópico não-exclusão a priori do espectador sem repertório sofisticado (6).

Por decorrência, invalida-se mais um dos itens - relação conciliável e, ao mesmo tempo, não-integrada com a cultura midiática (5) – já que ele pressupõe a presença de recursos distanciadores. Apesar disso, podemos esclarecer aspectos do filme analisando o tipo de relação que se estabelece entre valorização da autoria (tipicamente modernista) e o cinema

de entretenimento/cultura midiática (tipicamente clássico). Ao combinar as marcas do cinema de Walter Salles, como busca da identidade, olhar afetivo aos dramas humanos, presença do *road movie*, e adotar normas de transparência clássicas, uma estética que valoriza o “belo”, um tom sentimentalista e se enquadrar entre os denominados “filmes de roteiro”, detalhados a seguir, a obra contraria o que Andreas Huyssen (1986) chamou de *Great Divide*, a dicotomia erigida pelo modernismo entre alta cultura e cultura de massa, que a arte pós-moderna rejeita.

De acordo com Nagib (entrevista a MELLO; SOBRINHO, Conexão, jan./jun., 2009), para serem aprovados em seleções de coprodução internacionais, os roteiros de filmes das mais diversas nacionalidades são idealizados de forma a contemplar certos padrões recorrentes entre os premiados por estas comissões julgadoras. O resultado disso é que existem filmes com estrutura semelhante em diversos países, como é o caso do brasileiro *Central do Brasil*, uma coprodução francesa. Denominados “filmes de roteiro”, estas produções seguem as seguintes características: construção de herói privado, em geral interpretado por um não-ator, cuja ação não é válida para a sociedade, mas apenas para o universo da vida íntima, pano de fundo documental, que sanciona a verossimilhança, entre outros (ibid.).

A seguir, demonstraremos como o longa articula o último preceito pós-moderno definido pelo autor: persistência da representação, com predomínio hipertextual (7). Estilisticamente híbrido, o filme mescla drama social, melodrama, aspectos documentais, *road movie* em um enredo que segue os códigos de uma parábola moral de inspiração bíblica (XAVIER, 2003, p. 61). Aliado a esses aspectos estão a profusão de citações ao Cinema Novo e o diálogo com o cinema de Wim Wenders.

A aproximação de Salles à obra do cineasta alemão é anterior a *Central do Brasil*. A busca pela pátria e pela identidade são temas comuns a ambas cinematografias, mas neste filme, que tem como referência *Alice nas Cidades*, a inspiração tem início no argumento. O encontro inesperado (termo de Ismail Xavier) entre uma menina alemã, que vive na Holanda, e em jornalista da mesma nacionalidade é adaptado para o contexto brasileiro. A menina é abandonada pela mãe e acaba sendo conduzida à casa da avó na Alemanha pelo homem. Para ambos protagonistas, o ato de escrever está ligado à identidade. No longa de Wenders, há um jornalista em crise criativa.

Entre os aspectos estéticos, Salles traz a tensão do realismo e romantismo, o uso da fábula, as citações homenageadoras a mestres cinematográficos e o *road movie* do cinema de Wenders. Apesar de ter origem norte-americana, o *road movie* recebeu do diretor alemão um acréscimo de sentido: a perplexidade de quem se sente existencialmente estrangeiro.

As referências ao mais prestigiado movimento cinematográfico brasileiro assumem caráter de homenagem. A estação Central do Brasil e as contrapartidas sociais ao projeto de modernização do Rio de Janeiro, que incluem um acidente de trânsito fatal, são citações de *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957). As sequências no Nordeste incluem locações em Milagres, já filmada por Ruy Guerra em *Os Fuzis* (1963) e Glauber Rocha em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) (NAGIB, 2006, p. 74). A sequência da procissão que culmina no desmaio de Dora na *Casa dos Milagres* é, para Nagib (2006, p. 74), uma citação de Glauber Rocha às avessas. Nos filmes do cinemanovista, o transe religioso assumia o sentido de crítica à alienação, já no longa de Salles produz o “milagre da revelação”, pois marca o *turning point* da personagem em sua trajetória de ressensibilização. O personagem de Othon Bastos traz mais referências, além de o ator ser um dos ícones do Cinema Novo, ele interpreta um motorista de caminhão evangélico que compartilha da mesma terra natal de Glauber Rocha, Vitória da Conquista.

Quando analisávamos a possibilidade de *Central do Brasil* seguir a estética pós-moderna, descartamos a presença de paródias lúdicas na obra, uma vez que elas pressupõem ironia. Cabe voltarmos ao assunto, agora que já enumeramos as relações intertextuais do filme, para alguns esclarecimentos. Pucci Jr. define paródia lúdica como uma forma de inversão irônica cuja relação com o objeto é afetuosa, às vezes a envolver humor, em que está presente uma aresta crítica, *por menor que seja* (op. cit., pp. 70, 71). Ele observa que, nos filmes pós-modernos brasileiros, o hipotexto quase sempre é o cinema estrangeiro, enquanto nos filmes europeus e americanos que seguem este estilo, o objeto das paródias é, na maioria das vezes, a tradição cinematográfica dos próprios países. A explicação do autor para esta característica pode justificar o motivo de, apesar de *Central do Brasil* ter citações com inversão de sentido, elas serem inseridas na narrativa de forma a não chamarem atenção para seu caráter irônico. A razão disso pode estar no fato de a maioria das referências do filme serem obras do Cinema Novo, movimento estético de grande prestígio e politização: “fazer

paródia lúdica com a tradição de Glauber Rocha e outros cinemanovistas poderia ser visto como uma declaração de guerra” (op. cit., p. 221).

O movimento intertextual que as referências cinematográficas apontadas solicitam do espectador é ínfimo se comparado ao requerido pelo grande tema do filme: a oposição cidade e sertão. Ao evocar este dualismo que tem ressonâncias profundas nas reflexões sobre a identidade nacional realizadas pela *intelligentsia* brasileira, *Central do Brasil* se filia à tradição intelectual de interpretação do país e à cinematografia nacional que trata deste tema. Elemento central da narrativa fílmica, a intertextualidade apresenta-se na obra como homenagem, destituída de caráter crítico ou satírico, como era típico do modernismo.

Entre outras posições teóricas a respeito do cinema pós-moderno, encontra-se aquela que relaciona este estilo ao maneirismo, tratando-o, portanto, como categoria meta-histórica. Apesar de não associar explicitamente pós-modernismo e maneirismo, o crítico de cinema Alain Bergala defende a hipótese de que, analogamente ao que ocorrera nas artes plásticas após o fim do Renascimento, o cinema vivia um “momento maneirista”, em artigo publicado, em 1985, em um dossiê da *Cahiers du Cinéma* dedicado ao tema.

Filmes identificados nesta tendência, como *Paris-Texas* (Wim Wenders, 1984), *Estranhos no Paraíso* (Jim Jarmusch, 1984) e *O Elemento do Crime* (Lars Von Trier, 1984), teriam em comum a consciência de ter chegado *tarde demais*: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 1970.

Os procedimentos maneiristas são variados, uns recorrem a um olhar nostálgico para o passado clássico (Walter Salles), enquanto outros sentem uma verdadeira impossibilidade de reproduzir sua linguagem. Entre os aspectos formais, dois se destacam: a sobrecarga e o retraimento. O maneirismo envolve, portanto, uma idéia de *crise* de temas, motivos, formas e articulações entre os planos.

Outra formulação a respeito das linhas de força determinantes do cinema nas décadas recentes, próxima à estética maneirista, é a de Jacques Aumont. De acordo com ele, a “tendência ao sobre- ou extremismo” seria a mais patente do cinema mundial dos anos de 1980 e 1990 (2007, apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 82). A ideia que subjaz a aparição de diversas vertentes de um sobre-cinema ou hiper-cinema é a de que não há mais *mise en scène* inocente, e todo o exercício de encenação deve ser deliberado, refletido. Este cinema sobre-

enquadrado, sobre-dramatizado, sobre-excitado, sobre-saturado de citações é demasiadamente consciente de estar muito avançado na sua história (ibid., p. 83).

Central do Brasil abarca diversas características deste tipo de cinema “em crise”, inclusive podendo ser encaixado na categoria de cinema de sobre-citação. Devido à importância do procedimento intertextual especificamente relacionado à oposição cidade e sertão no longa, realizaremos uma análise da reelaboração deste dualismo no filme.

O dualismo cidade e campo em *Central do Brasil*

Na atualização da iconografia campo e cidade de *Central do Brasil*, os espaços já sofreram alterações da modernização. Antes território esquecido pelo poder, o sertão, neste filme, já foi alvo de ação do Estado, na forma do empreendimento imobiliário popular. A caracterização da metrópole como o inferno tem embutido diagnóstico a respeito do malogro do projeto modernizador brasileiro. Ainda há pobreza no sertão, mas ela é associada à simplicidade e humildade. Não existe miséria, fome e o problema da seca é apenas mencionado. Apesar de serem espaços bem demarcados, o trânsito entre rural e urbano é intenso. O filme é um dos primeiros a aludir ao movimento social contemporâneo de volta dos migrantes nordestinos do Sudeste a seus estados de origem.

Uma das sequências mais emblemáticas a respeito do tipo de caracterização do sertão feita por *Central do Brasil* é aquela em que Dora e Josué, em uma cidadezinha de Pernambuco, pagam para tirar foto ao lado de uma estátua de Padre Cícero localizada em uma tenda que leva os dizeres “foto são joão”. O cenário super *kitsch*, além da estátua, é composto por um fundo pintado com imagens de Padre Cícero e Nossa Senhora, bonecas, um avião e um cavalo de brinquedo ao chão, lâmpadas e enfeites coloridos. Esta cena tem três planos que obedecem à seguinte configuração: um primeiro plano do fotógrafo em posição para fazer o registro em que a câmera fotográfica obtém o maior destaque (figura 1); um plano americano que enquadra o fotógrafo pelas costas tirando a foto e os personagens, em frente a ele, no cenário (figura 2); plano bastante semelhante ao anterior com a diferença de que Dora e Josué aparecem em posição invertida (figura 3). Entre os planos, há *fade outs* que simulam o efeito da luz do *flash*, acompanhados pelo som do disparo.

A ênfase no ato fotográfico que, ao evidenciar o dispositivo de produção de imagens remete a seu aspecto metalinguístico, indica que aquela é mais uma representação do sertão, entre tantas outras já feitas. Subjaz a ideia de que há um imaginário rural construído pelo

cinema, que se tornou inclusive um clichê do audiovisual brasileiro (daí o tom *kitsch* e alegórico), no qual Salles se apoia. Outra chave de interpretação interessante desta cena baseia-se no componente turístico da fotografia, intensificado pelo contexto em que se insere no filme - Dora vai até o sertão acompanhar Josué e volta. A postura turística que Dora estabelece com aquele ambiente pode ser expandida ao filme como um todo. Especialistas já alertaram para o ponto de vista estrangeiro que a câmera adota em diversos momentos, gerando certo exotismo na caracterização deste território.

Essa foto é retomada no final do filme, quando há a despedida simbólica dos personagens. Após subir no ônibus e escrever uma carta para o menino, Dora, chorando, olha para a foto. Em montagem paralela, vê-se Josué correndo em desespero por entre as casas do conjunto habitacional ao descobrir que Dora foi embora. Quando chega no ponto de ônibus vazio, ele pega do bolso a foto e, também chorando, olha para a imagem. Durante a sequência, ouve-se Fernanda Montenegro lendo a carta em *off* e a trilha melodramática.

Um dos sentidos possíveis de serem depreendidos destas cenas diz respeito a conclusão da jornada de identidade nacional, que está estruturada na narrativa em dois níveis, na busca pelos pais dos personagens e por uma espécie de essência do país. No primeiro, a resolução é afetiva e se dá por meio do discurso, presente em dois trechos da carta: quando Dora conta um episódio feliz da própria infância na companhia do pai que demonstra a conciliação com sua consciência e em que diz “Você tem razão, seu pai ainda vai aparecer e, com certeza, ele é tudo aquilo que você diz que ele é”. Já a busca da identidade do Brasil é solucionada no plano cinematográfico, corroborando a proposta metalinguística do filme. Tomemos como ponto de partida desta análise a porção final da carta de Dora: “No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso, porque tenho medo que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai, tenho saudade de tudo”.

O tom nostálgico da busca pela identidade nacional e da evocação da memória do pai (o discurso fílmico funde pai e pátria) aponta como solução à foto *kitsch* do sertão que, como demonstrado, simboliza o imaginário rural construído pelo cinema brasileiro. Esta interpretação é reforçada pela referência da sequência de Josué correndo em direção a Dora à corrida de Antoine Doinel ao mar em *Os Incompreendidos*, também citado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* na corrida de Manuel ao mar. Ou seja, *Central do Brasil* faz uma

alusão cruzada ao filme de Glauber Rocha. Dessa forma, Salles declara sua filiação aos mestres do cinema nacional que contribuíram para a construção deste imaginário e expõe a dificuldade de lidar com a herança formal e o peso desta tradição, restando-lhe, portanto, a tarefa de homenageá-los.

Não é descabido argumentar que a fotografia com Padre Cícero, devido à simbologia e caráter metalinguístico que adquire no filme, e a profusão de citações com inversão de sentido, funcionem como *recursos distanciadores*. Caso se aceite essa análise, o filme contemplaria a maioria dos princípios necessários para ser definido como pós-moderno. O estranhamento inicial da identificação de *Central do Brasil* com este estilo advém do fato de a intertextualidade e mistura de gêneros serem inseridas na narrativa de forma sutil, em oposição à maioria dos filmes pós-modernos, em que a ironia é mais evidente.

Cenas analisadas



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Referências

AUMONT, Jacques. **Moderne?**. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2007.

BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, PUC-RJ** v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez., 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em 20 de setembro de 2012.

BERGALA, Alain. D'une certaine manière. **Cahiers du Cinéma** no. 370, abril de 1985.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. University of Wisconsin Press: Madison, 1985.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. Columbia University Press: New York, 1985.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2005.

HEBDIGE, Dick. **Hiding in the light: on images and things**. Londres: Routledge, 1988.

HUYSSSEN, Andreas. **After the great divide: modernism, mass culture and postmodernism**. Londres: Macmillan Press, 1986.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **The cultural turn: Selected writings on the postmodern 1983-1998**. Londres: Verso, 1998.

MELLO, Cecília Antakly de; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. "Entrevista com Lúcia Nagib". *Conexão – Comunicação e Cultura, Caxias do Sul*, v. 8, n. 15, jan./jun., 2009. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/122/113>. Acesso em 25 de novembro de 2012.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

OLIVEIRA JÚNIOR., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-Moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 4 ed. Campinas: Papyrus, 2010.

_____. “Teoria do cinema e espectralidade na era dos ‘pós’”. In: RAMOS, Fernão P. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, v. 1. São Paulo: Senac, 2005.

XAVIER, Ismail. “Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character”. In: NAGIB, Lúcia (org.), **The new brazilian cinema**. Londres: I.B.Tauris / The Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda. Elenco: Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Vinícius de Oliveira, Othon Bastos, Matheus Nachtergaele. Rio de Janeiro, 1998.