



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

LAURENCE EDNA DE OLIVEIRA BOCKEL

**EM BUSCA DO REALISMO EM CENTRAL DO BRASIL**

Salvador  
2014

LAURENCE EDNA DE OLIVEIRA BOCKEL

**EM BUSCA DO REALISMO EM CENTRAL DO BRASIL**

Monografia apresentada ao Curso de Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Reis

Salvador  
2014

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral identificar a presença do realismo no filme Central do Brasil de Walter Salles. Para tanto foram selecionados textos variados, entre os quais: publicações em jornais e revistas que dialogam com o senso comum; textos da crítica especializada em cinema e textos acadêmicos. As publicações foram escolhidas de acordo com a identificação de uma abordagem que relacionasse Central do Brasil ao realismo, seja afirmando ou negando a presença deste no filme. Esta relação foi atestada pela análise dos textos. O Neo-realismo Italiano e o Cinema Novo foram confirmados como referências importantes para o filme. Após um estudo mais aprofundado, a partir de conceitos e referências do cinema, constatou-se que Central do Brasil é um filme híbrido, capaz de unir características neo-realistas à elementos da fábula.

**Palavras-chave:** Realismo. Central do Brasil. Neo-realismo.

## SUMÁRIO

1. <b>INTRODUÇÃO</b> .....	5
2. <b>RECEPÇÃO DO FILME</b> .....	6
2.1 Críticas e reportagens de jornais e revistas comuns.....	7
3. <b>REALISMO: CRÍTICAS, REFERÊNCIAS E CONCEITOS</b> .....	14
3.1 Críticas especializadas.....	26
4. <b>TEXTOS ACADÊMICOS</b> .....	33
5. <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	42
6. <b>REFERÊNCIAS</b> .....	45

## 1 INTRODUÇÃO

A fim de identificar e compreender o realismo em *Central do Brasil* de Walter Salles, o presente trabalho propõe a análise de textos que sugerem haver alguma relação entre o longa e o realismo cinematográfico. Propõe ainda verificar em quais elementos pode-se encontra-lo no filme. Além de destacar referências importantes do cinema realista.

Uma quantidade expressiva de publicações surgiram na época do lançamento do filme, em 1998 e também no período pós indicação ao Oscar, entre 1999 e 2000. Constatou-se que na maior parte delas, a discussão girava em torno da busca de uma identidade brasileira presente no longa ou de questões sociais levantadas por ele.

A partir do levantamento feito, percebe-se que parte dos textos que mencionam a ligação de *Central do Brasil* com o realismo, o classifica como um filme realista, embora nem sempre especifique de que realismo se trata – se enquanto escola ou como capacidade de exibir a realidade. Outra parte o define como um melodrama. Diante disso questões se impõem: Há de fato realismo em *Central do Brasil*? Em quais elementos pode-se identifica-lo? Em que medida este se encontra presente no filme?

Primeiro opta-se por rememorar alguns conceitos fundamentais que norteiam o realismo ao longo da história, desde o seu surgimento no século XIX. Este procedimento é fundamental para a compreensão geral do trabalho. Da mesma forma, é importante o conhecimento das visões de alguns teóricos e de suas principais teses sobre o realismo cinematográfico. Sendo assim, a finalidade deste trabalho torna-se através do confronto de ideias e argumentos, conseguir responder aos questionamentos apresentados acima.

## 2 RECEPÇÃO DO FILME

Central do Brasil foi alvo de uma quantidade considerável de críticas e estudos desde a sua estreia em 1998. O filme dirigido por Walter Salles foi visto com entusiasmo no Brasil e teve uma recepção positiva em quase todos os festivais que participou. Contabilizando mais de 40 prêmios, dentre eles o Urso de Ouro de melhor filme no prestigiado Festival de Berlim<sup>1</sup> em 22 de janeiro de 1998 e o Globo de Ouro<sup>2</sup> de melhor filme estrangeiro em 24 de janeiro de 1999, o longa foi um enorme sucesso de público nas salas de cinema do Brasil e conquistou sucesso relativo no exterior<sup>3</sup>. Houve mesmo um alvoroço em torno do filme. Fernanda Montenegro foi indicada ao Oscar de melhor atriz, a primeira latino-americana a entrar na disputa.

O filme estreou no Brasil no dia 3 de abril de 1998, levando um público de um milhão e duzentos mil espectadores ao cinema, isto na primeira fase de lançamento (Gatti, 2005:240). Antes, fez sua estreia no Sundance Film Festival nos Estados Unidos, fora da competição, na Mostra Lançamento Mundial, em janeiro de 1998. Foi neste mesmo festival que ganhou seu primeiro prêmio antes mesmo de chegar às telas.

O roteiro do filme, escrito por Marcos Berenstein e João Emanuel Carneiro ganhou um concurso promovido pelo Sundance Film Institute, onde concorria com mais de dois mil filmes. Central do Brasil fez um 1,3 milhão de espectadores no lançamento. A premiação em Berlim em 1998, ajudou a alavancar a divulgação nacional e internacional e o filme já chegou ao Brasil com aval da crítica estrangeira.

O elenco, apresentou atores conhecidos da TV, teatro e cinema, como Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Otávio Augusto, Othon Bastos e Matheus Nachtergaele, mas incluía estreantes retirados do anonimato como Vinicius de Oliveira, protagonista da história

---

<sup>1</sup> O Festival Internacional do Filme de Berlim (Internationale Filmfestspiele Berlin - IFB), também conhecido como "Berlinale", é um dos mais importantes festivais de cinema da Europa e do mundo. Acontece todos os anos no mês de Fevereiro na cidade de Berlim. Foi inaugurado em 6 de junho de 1951 por uma iniciativa dos Estados Unidos, que ocupavam parte da cidade depois da Segunda Guerra Mundial. (<http://saladeexibicao.blogspot.com.br>, <http://www.dw.de/vitrine-de-um-novo-mundo>)

<sup>2</sup> O Globo de Ouro é concedido anualmente pela Associação de Correspondentes Estrangeiros de Hollywood. A primeira cerimônia de premiação aconteceu em 1944. Possui 25 categorias, sendo 14 para o cinema e 11 para a televisão. É considerado uma prévia do Oscar, maior prêmio da Indústria do cinema dos EUA, e o maior prêmio da crítica de cinema. <http://coolt.blog.br>

<sup>3</sup> Gatti, André Piero. A Comercialização de um Filme Internacional: Central do Brasil. Imagofagia - Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Número 3,2011. <http://www.asaeca.org/imagofagia>

ao lado de Fernanda Montenegro, além de coadjuvantes e figurantes escolhidos entre não atores.

Os jornais e as revistas populares destacaram as conquistas do filme, enquanto a crítica especializada assumiu seu papel avaliando a obra com base no contexto cinematográfico. Foram discutidas questões como a aproximação do filme com a realidade fora da tela e a influência do realismo enquanto movimento e referência histórica do cinema.

Foi bastante destacada a qualidade técnica conseguida pelo longa-metragem. As questões estéticas ficaram à cargo de artigos e estudos acadêmicos. Parte das críticas dá conta de que *Central do Brasil* é um filme realista. Outra parte refuta totalmente este argumento apontando o filme como um melodrama, como fez o crítico Lisandro Nogueira (2000), cuja opinião é citada neste trabalho. Embora tais conceitos não sejam excludentes, os textos analisados que utilizam esta nomenclatura, o fazem no sentido de contrapô-la ao realismo.

O melodrama na verdade não se opõe ao realismo. Peter Brooks citado por COSTA (2013, p.2) pensa o melodrama não como um gênero mas como um imaginário que ultrapassou os limites do próprio gênero, escolas e formatos e tornou-se algo mais amplo. Por sua vez, o cinema neo-realista é marcado por dramas fortes causados por problemas da sociedade, externos ao sujeito (desemprego, desigualdade, guerra...) mas que o afetam diretamente, e muitas vezes envolvendo crianças. O drama interno vivido pelo sujeito reflete os problemas sociais. O seu sofrimento é a face das injustiças vividas por ele. O apelo dramático aqui faz parte da estética do movimento.

## **2.1 Críticas e Reportagens em jornais e revistas comuns**

A partir do período de lançamento de *Central do Brasil* em janeiro de 1998 surgiram matérias de jornais e revistas sobre o longa. No Brasil, o lançamento ocorreu em abril e a partir deste mês, a mídia passou a destacar o filme. Este capítulo trata dessas matérias que em sua maioria dialogam com o senso comum em questões referentes à estética e ao gênero cinematográfico.

Para o jornalista Marcelo Camacho, o longa foi um “banho de realismo” na cultura cinematográfica brasileira. Em matéria publicada na revista *Veja*, em abril de 1998, ele afirma que Walter Salles fez um "retrato do Brasil que evita estereótipos". O texto de Camacho

destacou o sucesso do filme nos festivais de cinema internacionais e sua capacidade de emocionar as plateias por onde passou, citou o analfabetismo como um dos temas abordados e ressaltou a qualidade técnica do filme:

Com história emocionante, bem alinhavada, interpretações precisas e tecnicamente perfeito, *Central do Brasil* é um banho de realismo numa cultura cinematográfica profundamente marcada pelo discurso delirante e por metáforas canhestras. (CAMACHO,1998, p.82)

O jornalista opõe *Central do Brasil* a filmes que compõem a cultura do cinema no Brasil, que em sua opinião se distancia do realismo. O filme de Walter Salles, segundo ele, é visto como uma grande novidade neste aspecto. Ainda no seu texto, Camacho aconselha assistir a um filme brasileiro, em suas palavras, " realmente bom, ao qual não é preciso fazer nenhuma concessão" se dirigindo ao leitor comum, com tendências a desconfiar do cinema nacional.

Assim como a *Veja*, a *Folha de São Paulo* também destacou o "realismo" do filme. Na matéria de 8 de abril de 1998, intitulada *Viagem ao país real*, o jornalista José Geraldo Couto ressaltou a mistura entre ficção e registro documental em *Central do Brasil*. Ele aponta que muitas das pessoas que aparecem no filme, a começar por Vinicius de Oliveira, que interpretou Josué, descoberto por Salles quando engraxava sapatos no aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, não são atores profissionais.

Para Couto uma das coisas que chama atenção na mistura de atores e não-atores é a naturalidade das interpretações. No texto, o jornalista apresenta ainda o enredo do filme, pontuando sua opinião mas de forma pouco argumentativa. A viagem ao país real a que se refere, é no sentido social, "uma viagem a um Brasil pobre e arcaico, distante dos bairros chiques do Rio e de São Paulo".

O realismo apontado pelo texto da revista *Veja* está mais para se referir a uma forma realista de discutir e abordar um tema, da maneira mais próxima à realidade, mas não se vincula à escola cinematográfica do realismo. Esta possui características particulares que serão abordadas no decorrer deste trabalho.

A matéria da *Folha*, por sua vez, faz referência ao realismo enquanto escola ou movimento porque traz algumas curiosidades sobre o filme que remetem à características do neo-realismo italiano. Uma delas é o fato de pessoas comuns (não atores) participarem como atores do filme, o maior exemplo é Vinicius de Oliveira, o co-protagonista da obra junto com



Fernanda Montenegro. Filmes como *Ladrões de Bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica e *Roma Cidade Aberta* (1945) de Roberto Rossellini, dois grandes exemplos do neo-realismo italiano, assim como outros filmes do movimento, fizeram uso deste recurso, com fins estéticos e econômicos. Em parte pela busca da naturalidade e espontaneidade nas interpretações, mas também para evitar o gasto financeiro.

Outra curiosidade é que segundo a matéria, várias das histórias ditadas à Dora nas cartas são verdadeiras, o que revela o aspecto documental de *Central do Brasil*. Há ainda a escolha por retratar a população pobre e os lugares humildes, que é um dos principais aspectos do neo-realismo.

Em matéria publicada em 8 de abril de 1998 na Folha de São Paulo, o colunista Marcelo Coelho opõe *Central do Brasil* ao livro "*Antropologia da Face Gloriosa*" (Cosac e Naify editores), de Arthur Omar, que traz fotos tiradas durante o Carnaval, focalizando rostos de gente do povo. Segundo ele, as duas obras apresentam versões diferentes do povo brasileiro. "A de "*Central*" é conciliadora e emotiva; a outra é áspera, feia, transida de futuro, de misticismo..."

A intenção do autor com essa, dentre outras argumentações, é demonstrar que o filme apesar de mostrar a cara do povo pobre do Brasil, nas cenas em que pessoas ditam as cartas para Dora, citadas por Coelho, é pouco crítico ou até "acrítico", porque é feito apenas para emocionar, o que consegue, segundo ele, desempenhar muito bem. Por isso o autor considerou o filme utópico:

A utopia do filme se projeta não mais de acordo com ideias como "revolução" e "justiça", mas sim segundo um evangelho da brasilidade e da comoção. Tanto que a única cena de real conflito do filme - quando Fernanda Montenegro resgata o menino de uma quadrilha de exportadores de crianças -soa artificial, inverossímil. Mas aqui está o crítico a se mostrar implicante e ranheta. (COELHO,1998, p.22)

Para o colunista a cena citada soa inverossímil, mas é importante ressaltar que esta deve ser analisada de acordo com a realidade ficcional e não com base nos parâmetros da realidade cotidiana.

No ano seguinte, em 1999, *Central do Brasil* entra na disputa do Oscar concorrendo nas categorias de melhor filme estrangeiro e melhor atriz. As indicações que saíram em 9 de maio de 1999, foram recebidas com euforia no Brasil, notadamente pela mídia. O filme foi relançado. O tamanho do empenho deste relançamento teve maior fôlego do que por ocasião

do lançamento original. Apenas na cidade de São Paulo o filme retornou ao circuito em 20 salas, no dia 6 de fevereiro (Gatti, 2005:259).

No mesmo ano em 08 de fevereiro de 1999, o filme recebeu em Nova York, entregue pela National Board of Review (Associação Americana de Críticos de Cinema), os prêmios de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz para Fernanda Montenegro. Central do Brasil foi indicado ao Oscar nestas mesmas categorias, mas não venceu em nenhuma. Antes, porém concorreu e venceu o Globo de Ouro, que é considerado uma prévia do Oscar, na categoria de melhor filme estrangeiro em cerimônia ocorrida no dia 24 de janeiro em Los Angeles. Foi a primeira vez que um filme brasileiro saiu vencedor nesta premiação. Fez mais de 300 mil espectadores quando foi relançado após as indicações ao Oscar. De acordo com Walter Salles, Central do Brasil ultrapassou a marca de 5,6 milhões de espectadores.

Em meio a elogios e congratulações feitas ao filme por diversos veículos da imprensa, surgiram também críticas negativas, como a do jornalista Ali Kamel, que não apontou sequer um aspecto positivo na obra, escolhendo analisá-lo sob a perspectiva da realidade. Sua crítica é áspera e provocadora. Para ele Central do Brasil apresenta um país falso. Segundo Kamel, em texto publicado no jornal O Globo em 25 de fevereiro de 1999, ao longo da história do país, os cineastas "tentaram expor o Brasil em suas diversas facetas, ora valendo-se de um realismo cru, ora recorrendo a uma narrativa alegórica". No entanto, para ele, Walter Salles não se valeu de nenhuma destas alternativas.

No filme de Walter Salles não está nem um Brasil real nem tampouco um alegórico. Está simplesmente um Brasil falso. Não se trata de realismo, neo-realismo, realismo mágico, nada. Trata-se, no máximo, de uma realidade virtual, que se pretende passar por concreta, mas que não tem existência empírica alguma. (KAMEL, 1999, p.1)

Para o autor são as situações retiradas do roteiro original que demonstram a irrealidade do filme. Ele cita três pontos chave do roteiro: Uma mãe nordestina que cria seu filho decentemente sem pai. Esta morre atropelada diante do filho. O jornalista argumenta que se realmente acontecesse esse fato na Avenida Presidente Vargas, onde se passa a cena do atropelamento se sucederia da seguinte forma: A senhora seria levada para o IML e, não sendo identificada, seria enterrada como indigente.

Kamel lembra ainda que próximo à estação Central do Brasil fica a sede do juizado de menores do Rio de Janeiro e que muito provavelmente um PM digno pegaria o garoto e o entregaria para o juizado. Para o jornalista o filme acabaria ali. Não foi o que fez Walter

Salles. Ele cita também um segundo momento em que um rapaz rouba algo de um camelô na Central. Este é pego e fuzilado à queima-roupa, como se matar quem rouba fosse fato rotineiro neste lugar. Ali Kamel argumenta que o centro do Rio é cercado por sedes de jornais e que se isso fosse uma rotina, o assunto estaria estampado nas manchetes de jornais brasileiros.

Os argumentos do jornalista contrariam e tentam desmentir a realidade que o filme quer demonstrar. O autor sugere ingenuidade e até mesmo falta de ética na conduta cinematográfica de Walter Salles pelo fato de que as escolhas do cineasta não condizem, segundo ele, com a realidade brasileira. Dessa forma, Salles estaria forjando uma imagem do Brasil, inventando problemas em detrimento de expor aqueles que de fato existem.

Temos mazelas demais, repito, mazelas terríveis que nos transformam num país por construir, um país em que a cidadania está longe de ser alcançada por parcelas majoritárias de nossa população. Mas Walter preferiu ignorar as nossas mazelas verdadeiras, decidiu inventar outras, que não temos. Com isso seu filme peca eticamente, perde o sentido, passa a ser de uma superficialidade ímpar, um filme para inglês ver. Um filme que desonra a tradição em que se quer inserido. (KAMEL,1991, p.1)

"Não se trata de realismo, neo-realismo, realismo mágico, nada", afirma o jornalista de maneira equivocada. Ao contrário, Central do Brasil possui elementos que caracterizam o neo-realismo, a exemplo das locações nas ruas do centro da cidade, das escolhas de não atores interpretando, na opção por retratar os menos favorecidos e outras características que serão abordadas no capítulo 2. Kamel quer fazer acreditar ou ele próprio acredita que o realismo em questão se traduz numa representação nua e crua da realidade, que deve se ater a detalhes da vida social brasileira, desprezando a criação de uma realidade à parte usada para dar sustentação à narrativa assim como deve ser, na verdade, uma obra de ficção.

Todo filme tem seu próprio universo. Para caracterizá-lo o filósofo Étienne Souriau citado por GAUDREAU (2009, p. 24) propôs o termo *diegese* que definiu como: "Tudo aquilo que confere inteligibilidade à história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção". Considera-se, pois, que deve haver uma coerência entre os elementos da narrativa e a proposta do filme capaz de conferir normalidade às sequências de acontecimentos apreciadas pelo espectador.

A realidade afílmica, isto é, a realidade "que existe no mundo habitual, independentemente de qualquer relação com a arte fílmica" é um mundo que pode ser verificado (dependendo dos conhecimentos do espectador do universo espaço-temporal em que vive), enquanto o mundo da ficção é um

mundo em parte mental, que tem suas próprias leis. (SOURIAU, 1953, apud, GAUDREAULT, 2009, p.23)

Nesse sentido as exigências feitas pelo jornalista se traduzem em exagero, pois não há um compromisso com a realidade, como existe por exemplo numa matéria jornalística. Além disso, não é isso que espera o espectador da experiência cinematográfica. Do contrário, não faria sentido falar em magia do cinema, o qual um dos grandes trunfos é a subjetividade.

Do mesmo modo que o cinema não se constitui como reprodução da realidade objetiva, visto que a imagem fílmica como alertou Martin (2005) é subjetiva, ou seja, resultado da percepção do realizador, influenciado por esta assim como por suas escolhas. Todo filme, seja ele realista ou insólito pode provocar o sentimento da *impressão de realidade*.

Sabendo que um filme é construído por imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente passando de acordo com um leve ritmo em um projetor (Aumont, 2011, p.19), entende-se que há um fenômeno de ilusão por trás da experiência cinematográfica. Mas apesar da ausência de terceira dimensão e de outras limitações, ao assistir a um filme, o espectador reage à imagem plana como se estivesse vendo um espaço de três dimensões como é o espaço real em que se vive. Segundo Aumont (2011) essa analogia provoca uma “explosão de realidade” que é específica do cinema e que se manifesta na ilusão de movimento e ilusão de profundidade.

O teórico Frederic Jamenson procura desmistificar a ideia de representação do real. A sua crítica é dirigida ao projeto estético do neo-realismo italiano, mas pode se aplicar às discussões aqui referidas sobre a compreensão e adequação do realismo no cinema.

(...) Se o realismo confirma sua pretensão de ser uma representação do mundo correta e verdadeira, ele, assim deixa de ser um modo estético de representação e fica fora da esfera da arte. Por outro lado, se explorarmos, enfatizamos ou colocamos em primeiro plano os artefatos artísticos com a captura da verdade do mundo, o realismo é desmascarado como um mero efeito de realismo ou efeito de realidade e o real que ele pretendeu desvelar se transforma de imediato na mais completa representação e ilusão. (JAMESON, 1995, p.162)

O realismo entendido como estilo ou técnica, por sua vez, permite que se exija dele o verossímil, a aproximação com o objeto representado, assim como em outras artes, a fidelidade ao objeto real. De fato entre os modos de representação, o cinema pode ser considerado um dos mais realistas, devido às características já citadas que lhe confere a

impressão de realidade. Contudo, isto não é uma questão de gênero e mesmo neste sentido de realismo associado à veracidade, há objeções a se fazer quanto a sua qualidade de verossimilhança.

Jean Claude Bernadet (1980) explica que não se pode ignorar a intervenção humana no cinema, como as pessoas se permitem fazer. Em um dos seus comentários questionando a ideia do cinema como "arte do real" ele afirma:

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. (BERNADET, 1980, p.10)

É importante lembrar ainda que com a evolução tecnológica, as técnicas de captação e reprodução da imagem ficaram cada vez mais apuradas, o que contribuiu para a qualidade estética, mas não houve uma contribuição significativa para a escola realista, mas sim para o realismo dos materiais de expressão (imagens e sons).

É possível notar que o tema do realismo está presente nos textos apresentados no período do lançamento do filme no Brasil e também do seu relançamento, quando das indicações ao Oscar, em 1999. Seja para afirmar as características que remetem ao realismo, seja para negá-las, os textos escolhidos demonstram que o tema foi abordado e discutido na imprensa.

### 3 REALISMO: CRÍTICAS, REFERÊNCIAS E CONCEITOS

Neste capítulo, serão abordados os conceitos e as características do realismo cinematográfico, bem como, os contrastes, as discussões que provoca e os limites que cercam o gênero, do estilo. Serão apresentadas críticas especializadas, que revelam diferentes percepções sobre o realismo no filme Central do Brasil. Estas serão confrontadas com opiniões à luz das referências e estudos sobre o tema.

O termo realismo é equívoco, ou seja, pode ter significações diferentes a depender do que está sendo avaliado. Segundo Aumont (2012) o realismo pode ser considerado como a capacidade de mostrar a realidade, ou, segundo seu valor histórico cultural, associado à emergência, no século XIX, de uma ideologia realista na literatura e na pintura (Aumont,2012, p.77).

Na pintura, Gustave Courbert se destacou por pintar o que estava acontecendo ao seu redor. Retratava pessoas comuns, gente do povo. Rompeu com o Romantismo ainda em voga e com os preconceitos aristocráticos, que taxavam sua pintura de grosseira e vulgar. O marco deste rompimento foi a tela O Enterro em Ornans (1850), na qual representou o enterro de um camponês e que chamava jocosamente de "enterro do romantismo". Segundo Civita (1984, p.14):

Diversamente dos românticos, os realistas já não pensam em fugir do mundo real pela exaltação dos sentimentos, mas ao contrário, a tendência é ater-se unicamente aos fatos. A vida cotidiana do povo é representada com uma crueza sem precedentes e, para a crítica conservadora da década de 1850, esse estilo é a consagração escandalosa do “feio”, do “vulgar”, “do deselegante”.

Na literatura, Gustave Flaubert causou um grande impacto com Madame Bovary, romance publicado em 1857, no qual a personagem principal, Emma Bovary, é vítima das suas próprias fantasias sentimentais. “A discrepância entre as expectativas e desejos dos protagonistas e o duro embate com a realidade teceu a trama das desilusões de inúmeros enredos de romances realistas”. (JAGUARIBE,2006, p.230).

Segundo Andrew (2002, p.91), no cinema, a teoria realista, desde o início, está ligada ao senso da função social da arte. Ela surgiu como uma alternativa ao cinema ficcional dominante, que na opinião de alguns dos primeiros diretores a defender um projeto político realista, a exemplo do francês Jean Vigo e do russo Dzita Vertov, serviam para entreter um público pagante, utilizando a “mágica” dos métodos formativos de montagem e roteiros

fantasiosos. A proposta realista, por sua vez, era de um cinema reflexivo, com uma consciência verdadeira dos acontecimentos e da situação social.

Dois teóricos muito importantes para o campo dos estudos cinematográficos, André Bazin e Siegfried Kracauer, contribuíram significativamente para a teoria realista do cinema. Segundo Andrew (2002, p.92), ambos proclamavam a harmonia da humanidade com a realidade através do cinema. O cinema permitiria uma nova percepção humana, cuja consequência seria um ajuste da relação da sociedade com a natureza.

Kracauer desenvolveu sua *estética material* do cinema baseada na prioridade do conteúdo em relação à forma. De acordo com Andrew (2002, p.94), para Kracauer, a matéria prima do cinema é a realidade e em vez de criar um novo “mundo da arte”, o cinema tende a voltar ao seu material:

As artes tradicionais existem para transformar a vida com seu modo especial, mas o cinema existe de modo mais profundo e mais essencial quando apresenta a vida como ela é. As outras artes exaurem seu assunto no processo criativo; o cinema tende, ao contrário expor seu assunto. (ANDREW,2002, p.94)

Bazin produziu os ensaios mais importantes da teoria realista do cinema. Numa coletânea de artigos seus reunidos, que foi chamada *Qu'est-ce que le cinèma?* (“O que é o cinema?”), o teórico entende que há muitos tipos de realidade, mas para ele, o cinema depende primeiro de uma realidade visual e espacial, o mundo real físico. Na interpretação de Andrew, Bazin ultrapassa a estética material de Kracauer, a estética do conteúdo e da técnica realistas, para chegar a uma estética do espaço. “O cinema é antes de tudo a arte do real porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupado”. (Andrew, 2002, p.115). No entanto será discutida aqui a sua tese seguinte sobre a experiência do cinema, que pode ser chamada tese psicológica do cinema.

No mais, os dois teóricos têm uma visão bastante racional do cinema. De acordo com Andrew (2002,p.95), Kracauer chega a considera-lo um instrumento científico criado para explorar alguns níveis ou tipos particulares de realidade. Para ambos, a matéria prima do cinema é o mundo visível. Eles rejeitam a subjetividade estética do cinema enquanto arte. Nesta perspectiva o cinema deve servir ao mundo e não ao próprio prazer do diretor. Em suas proposições, os dois teóricos elegeram o realismo para revelar este mundo.

Para Bazin e Kracauer, a imagem é uma característica ontológica do cinema, o que não é o caso da pintura e da literatura, que precisam de um esforço neste sentido. Através da imagem, o realizador pode tentar exprimir a realidade ou negá-la, de acordo com suas escolhas.

(...)Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade.(BAZIN,1991,p.21)

Para Aumont (2012, p.79), por causa do hábito de vincular o realismo à tradição ocidental (a partir da noção deste no sentido histórico e cultural) de um realismo do olhar ou das aparências, há uma confusão corrente. Por vezes há uma preocupação em refletir apenas a aparência relegando-se o conteúdo. Na prática cinematográfica o realismo foi utilizado de formas diferentes e com intenções igualmente distintas. Enquanto Vertov e Vigo, já citados, tinham aspirações políticas, Lois Feuillade, usava o realismo como propaganda a fim de atrair multidões. De acordo com Stan (2006,p.48), Feuillade descrevia seus filmes como “fatias de vida” que representam as pessoas como elas são de fato e não como gostariam de ser”. O cineasta, que começou a carreira por volta de 1905, criou séries de filmes em que explorava o melodrama e tramas rocambolescas para representar a vida contemporânea da época como forma de seduzir o público.

Há uma diferença clara entre “parecer verdadeiro” e ser efetivamente verdadeiro. De acordo com Xavier (2005,p.55) na formulação de Pudovkin na qual o teórico critica a representação naturalista de Hollywood, o realismo não está na precisão e veracidade dos mínimos detalhes da representação. Para ele: “A arte será realista mais pelo significado produzido do que pela naturalidade de seus meios”. (XAVIER, 2005,p.55).

O cinema tem a capacidade de transmitir significados através de sua linguagem imagética e única. Um gesto mostrado na tela, por exemplo, pode captar uma verdade não dita, que as vezes nem mesmo pode ser expressa em palavras. A verdade está ali inabalada naquela imagem. A sensibilidade do espectador é capaz de percebê-la.

Bazin (1991, p.20) explica que na pintura, a técnica da *perspectiva* permite ao pintor dar a ilusão de um espaço de três dimensões em que os objetos podem se situar como na percepção direta do espectador e por isso tem-se a impressão de que vemos as coisas naturalmente em profundidade, como na tela, o que é um engano. No cinema também não se



consegue mostrar todos os lados da imagem, mas por causa da *impressão de realidade* acredita-se estar diante da realidade natural. Assim como na pintura, a nossa experiência mental trata de “completar” o que falta às imagens apresentadas no cinema.

Para Bazin houve a partir do século XIV uma obsessão das artes plásticas pelo realismo, que gerou uma confusão entre o verdadeiro realismo, “que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo” e o que ele chamou de pseudo-realismo do *Trompe L’oeil* (ou do *Trompe L’esprit*) “que se contenta com a ilusão das formas” (BAZIN,1991, p.21). Segundo ele havia uma polêmica quanto ao realismo na arte proveniente desse mal entendido, dessa confusão entre realismo estético e psicológico.

Eis porque a arte medieval, por exemplo, parece não sofrer tal conflito: violentamente realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar. A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental. (BAZIN,1991, p.21)

Neste mesmo capítulo, Antologia da Imagem Fotográfica, um dos seus ensaios sobre o cinema, Bazin perpassa alguns momentos de evolução para o realismo. Rapidamente chega ao surgimento da fotografia e sua importância. Segundo Bazin (1991, p.21) a fotografia “liberou as artes plásticas da sua obsessão pela semelhança”. O teórico constatou a “objetividade essencial” da fotografia.

De acordo com Bazin, pela primeira vez se havia alcançado a reprodução da imagem de um objeto, automaticamente, sem a “intervenção criadora do homem”. Para ele: “A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor”. (BAZIN,1991,22)

Se para Bazin, a fotografia constitui um grande avanço técnico na esfera da representação, o cinema, traduz a evolução da objetividade fotográfica, pois não só apresenta a imagem das coisas, como também a duração delas. A objetividade do cinema é um dos pontos mais importantes da teoria realista de André Bazin.

Marcel Martin (2005) argumenta que é impossível a não intervenção humana, mesmo em um documentário, pois as percepções e visões de mundo do realizador estão imbricadas na condução e construção da obra, que não se faz sem as escolhas estéticas do mesmo. Ele explica que:

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma imagem artística, quer dizer, se se refletir bem, não realista (pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. (MARTIN,2005, p.31)

A representação de maneira fiel implica que a imagem seja exatamente a mesma que o objeto representado. Contrariando este ponto de vista, Christian Metz “proclama que a própria imagem cinematográfica é um produto culturalmente determinado” (ANDREW,2006, p.186). Neste sentido, nenhuma imagem é pura. Seu significado é produto de convenções e da própria cultura. As imagens que chegam para o espectador ao assistir um filme já estão codificadas.

Mas sabendo que a imagem cinematográfica não pode ser exatamente igual à realidade da qual se origina, Bazin tentou mostrar a diferença entre a fotografia e seu objeto. Ele chamou a fotografia de um modelo de luz:

A fotografia tira uma “impressão” do objeto...Não é o objeto real, em vez disso, seu “desenho” real e verificável, sua impressão digital. Somos atingidos psicologicamente por tais desenhos por que eles foram na realidade, deixados pelo objeto que nos fazem lembrar. (ANDREW,2002, p.117)

Tal ressalva permite notar que as ideias do teórico são mais razoáveis do que podem parecer a princípio. Bazin não descarta o papel do realizador nas suas escolhas, o que ele defende é que estas sejam neutras no sentido de ser fiel ao que está sendo filmado. Ele insistia numa arte cinemática que:

deveria explorar a um grau máximo, mas sem truques, as impressões feitas apenas pelo empiricamente real. Disso segue uma conclusão central da teoria de Bazin, de que a visão de um artista deveria ser determinada pela seleção que ele faz da realidade, não por sua transformação dessa realidade (ANDREW,2002, p.126 e 127).

Pode-se concluir que o que rege Bazin e seus seguidores é uma paixão pela realidade, pelas suas nuances, detalhes, incertezas, pela sua ambiguidade, tudo que a compõe. É aí que se encontra a arte no realismo e na própria vida. É preciso sensibilidade do realizador para poder captar a poesia da vida, isso implica em escolhas, mas também numa neutralidade, numa representação objetiva. Não há uma única interpretação, nem apenas um significado em uma cena do cotidiano. Alguns detalhes serão captados, outros ficarão de fora.

Para Andrew (2006, p.178), o semiólogo Christian Metz se aproxima de Bazin ao tratar da noção de “expressão”. De acordo com o autor, ambos acreditam que a imagem

cinematográfica possui um nível natural de expressividade. Cabe ao cineasta dirigir essas expressões para transmitir seu significado. Neste sentido, o cinema é entendido como um veículo de expressão.

Mas é preciso ressaltar também, o senso político que permeava as análises de Bazin. Ele se preocupou com a função social do cinema e para ele e seus adeptos, as obras de ficção, em geral, não abordavam os temas que refletiam os problemas da sociedade. O teórico enalteceu o neo-realismo italiano porque segundo ele este desempenhava tal função.

Na sua defesa do neo-realismo, ele sustenta que o cinema tem a função de documentar a realidade. O importante para o teórico é o testemunho. Se, por exemplo, a qualidade das imagens tiverem sido afetadas por algo diretamente ligado ao acontecimento filmado, no caso de um registro real, a imperfeição destas denota a experiência psicológica vivida. Para o realismo do resultado final, o mais relevante é a experiência de tal acontecimento, pois provém da realidade.

Para Bazin, o neo-realismo italiano revolucionou com os assuntos tratados com engajamento político e ideológico, somado a, entre outras características, uma linguagem que tentava preservar a duração real dos acontecimentos, através de uma nova montagem, não intervencionista. “A montagem se opõe essencialmente e por natureza à expressão da ambiguidade” (BAZIN, 1991, p.77).

Cabe lembrar que algumas destas escolhas de linguagem já haviam sido demonstradas antes. Jean Renoir, cineasta proeminente do Realismo Poético Francês das décadas de 1930-1940, foi o precursor da “continuidade” realista. De acordo com Bazin:

Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão da montagem, substituídas por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o efeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, da sua duração. (BAZIN,1991,p.76)

Contudo é ao Neo-realismo Italiano que Bazin se detém no aprofundamento de suas questões. É neste, que o teórico encontra, em alguns filmes, “a ausência total dos efeitos de montagem” e de acordo com ele, o Neo-realismo “tende a dar ao filme o sentido da ambiguidade do real” (BAZIN,1991,p.79).

Segundo Fabris (2006, p.198) para a maioria da crítica mundial, ainda hoje, o neo-realismo começou com Roma, cidade aberta, de Roberto Rossellini. O próprio diretor, no entanto, não concordava com isso. Antes da realização dos primeiros filmes e do

reconhecimento do movimento, houveram prenúncios de algumas características do Neo-realismo. Fabris descreve o momento:

Reunidos em sua redação, alguns intelectuais de esquerda, em sua maioria comunistas, entre os quais De Santis, Mario Alicata e Gianni Puccini, no início dos anos 1940, debatiam a urgência de levar às telas a realidade social e popular do país, em oposição à cultura oficial do regime fascista, tendo sido escolhida como fonte de inspiração a obra de Giovanni Verga, máximo expoente do verismo, movimento literário italiano baseado no naturalismo e no positivismo. (FABRIS,2006, p.200)

Em 1945, ano do término da Segunda Guerra, foi quando eclodiu o Neo-realismo, com o lançamento de *Roma, Cidade Aberta*. No momento em que a Itália estava assolada pelos prejuízos sociais, econômicos e culturais sofridos, o movimento foi uma tentativa de reerguer o cinema naquele país e culminou em um “renascimento” da cultura cinematográfica da Itália.

Segundo Fabris (2006, p.205), Valendo-se de uma classificação feita por Raymond Borde e André Bouissy, Guy Hennebelle foi quem melhor procurou caracterizar o Neo - realismo italiano do ponto de vista técnico e estilístico. É possível pontuar um número significativo de características também a partir de diversas outras leituras. Muitas das características que serão citadas estão presentes em *Central do Brasil* e farão parte dos comentários sobre as críticas que serão destacadas aqui.

Dentre muitos aspectos podemos citar: A utilização de planos-sequências e um enquadramento que se exime de sugerir, apenas registra; “a recusa de efeitos visuais como superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses; uma imagem, cuja fotografia acinzentada seguia a tradição do documentário; uma decupagem flexível, que implica o uso da improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais”. (FABRIS,2006,p.205).

A improvisação dá ao relato cinematográfico uma naturalidade que aquele baseado em roteiros seguidos rigorosamente à risca não permite. Bazin (1991, p.248) vê nela aproximação com o relato oral e a vantagem da imprevisibilidade das situações. A situação econômica da Itália naquele período ao mesmo tempo, também fazia com que os diretores não planejassem tanto na decupagem. O roteiro com margem para o imprevisto é também uma forma de se beneficiar da inspiração do meio. Sobre isso, Bazin afirma:

O que conta é o movimento criador, a gênese bem particular das situações. A necessidade do relato é mais biológica do que dramática. Ele brota e cresce com a verossimilhança e liberdade da vida. Não se deve deduzir daí que tal

método é à priori menos estético do que a previsão lenta e meticulosa. (BAZIN,1991, p.248)

Kracauer também aprecia a imprevisibilidade porque faz transparecer o realismo. De acordo com Andrew (2002) para o teórico, o cineasta é capaz de criar o que o mesmo chama de “enredo encontrado”:

Por definição, os enredos encontrados dependem do caótico e imprevisível giro da vida que os movimenta. São abertos, não interpretados e indeterminados. Os filmes de Robert Flaherty (especialmente *Nanook, o esquimó* e *O Homem de Arã*) e os primeiros exemplos do neorealismo italiano (por exemplo *Paisá* e *a Terra Treme*) são os melhores desse tipo, pois suas histórias nascem do local e da cultura filmados. Nunca nesses filmes um indivíduo inicia uma trama, pois a trama deve vir da própria realidade. (ANDREW,2002, p.104)

A improvisação tornou-se frequente em um movimento muito importante do cinema brasileiro que será discutido mais adiante, o Cinema Novo. Na segunda fase deste movimento os diretores buscavam um radicalismo estético na realização dos filmes, adotando uma postura aberta aos imprevistos. Isso não acontece em *Central do Brasil*. Embora o filme tenha incorporado alguns elementos “reais” que serão mencionados no decorrer do trabalho, houve um planejamento preciso, perceptível quando se assiste ao longa. Tal planejamento é demonstrado nas sequências alternadas do início na estação, com os passageiros entrando e saindo dos trens, entre outros exemplos.

Outras características do neo-realismo são: a montagem sem grandes efeitos, optando pela preservação do acontecimento em seu espaço e tempo (planos sequências e profundidade de campo são utilizados em substituição à efeitos de montagem); A filmagem em cenários reais; a utilização de atores não profissionais, embora muitas vezes atores renomados italianos também compusessem o elenco. Em *Central do Brasil*, Fernanda Montenegro, Marília Pêra e Othon Bastos atores renomados do teatro e cinema brasileiro atuaram ao lado de Vinicius de Oliveira, que pela primeira vez na vida desempenhava um personagem. A escolha dos atores citados, neste caso, pode muito bem ser uma estratégia do diretor para atrair o público.

Uma quantidade expressiva de filmes neo-realistas contaram com atores não profissionais. Mas como explica Bazin (1991,p.240) não é a ausência de atores profissionais que caracteriza historicamente a escola realista italiana e sim a negação do “princípio da vedete” ( a louvação aos famosos atores de hollywood) para utilizar de forma indiferente atores profissionais e ocasionais. “O que importa é não colocar o profissional em seu lugar

habitual: a relação que ele entretém com seu personagem não deve ser sobrecarregada para o público com nenhuma idéia à priori”. (BAZIN, 1991,p.240).

Segundo Fabris (2006), De Sica e Castellani foram os diretores que mais se valeram de atores não profissionais. Outro exemplo foi Rossellini, como informa a autora:

Também Rossellini muitas vezes preferiu trabalhar com atores não - profissionais, que, na sua opinião, por não terem idéias preconcebidas, conseguiam atuar com naturalidade, desde que perdessem o medo na presença de uma câmera (FABRIS,2006.p.213)

Em Alemanha Ano Zero (1948) de Rossellini, o garoto que interpreta o personagem principal Edmund (Edmund Moeschke), assim como Vinicius, não era ator profissional. A intenção de Rossellini era conseguir reações verdadeiras do personagem.

Havia também entre as características neo-revistas, “a simplicidade dos diálogos e valorização dos dialetos que tornava possível uma maior liberdade de atuação”. (FABRIS,2006, p.206). Outro aspecto importante é a opção de retratar as classes menos favorecidas e os oprimidos da sociedade, seja pela injustiça, sujeição, seja por problemas externos como a própria estrutura social ou condições degradantes. Era também fundamental mostrar o sofrimento, a resignação revelados na própria face dos personagens. E aqui já se encontra outro aspecto, o humanismo, que visa, através do confronto das personagens com situações extremas ou “situações limites”, revelar as características mais profundas, intrínsecas ao seres humanos.

Entremeada ao humanismo, está a capacidade de produzir sensações profundas através de situações comuns ou cotidianas. Gestos simples, acompanhados de pouca ou nenhuma ação, correspondem para Deleuze (2005, p.11) à situações puramente óticas e sonoras que se distinguem das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo.

Tais cenas, para Deleuze, têm um impacto e relevância maior do que sequências de ação e constituem uma evolução da linguagem. Ele relaciona e chama atenção para o papel da criança no neo-realismo, especialmente com De Sica: “É que no mundo adulto a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão pra ver e ouvir.” (DELEUZE,2005 p.12). A presença de crianças em papéis relevantes era frequente no neo-realismo, constituindo também, uma característica deste.

A atualidade dos roteiros é também um dos aspectos importantes. Bazin afirma que o cinema italiano daquela época “caracteriza-se sobretudo por sua adesão à atualidade”. (BAZIN,1991,p.238). Os cineastas italianos realizaram o que o teórico chamou de um “humanismo revolucionário”. O cenário da Itália pós-guerra não era em momento algum ignorado.

Finalmente, havia a função social, diretamente relacionada à questão da atualidade. A importância de remeter ao presente era fazer refletir sobre o “aqui e agora”. Neste caso, sobre os acontecimentos vivenciados naquele período – “Num primeiro momento, a guerra e a luta de resistência antifascista, logo depois, a “questão meridional”, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher.” (FABRIS,1994, p.26). Araújo (2011) lembra que o teórico e roteirista italiano Cesare Zavattini defendia esta proposta realista. Segundo Araújo (2003,p.11):

...As guerras haviam mostrado como não haveria mais espaço para fábulas e ficções baseadas na dramaturgia burguesa em narrativas, e em vista disso, a realidade crua deveria sobrepor qualquer tipo de história narrada. Nisso que uma História seria privilegiada

Embora tenha durado pouco tempo (não vai além de 1955-1956) e para muitos críticos não ter tido tempo para fundar-se enquanto escola ou movimento, o Neo-realismo teve grande impacto sobre o cinema mundial e influenciou de diversas maneiras muitos “cinemas” mundo afora. Entre os movimentos influenciados encontram-se a Nouvelle Vague francesa; a nova onda japonesa ou “Nuberu Bagu”; o Cinema Paralelo indiano; o Free Cinema inglês; o Novo Cinema americano e o Cinema Novo brasileiro.

A nouvelle Vague foi influenciada pela admiração dos seus criadores não só pelo neo-realismo italiano, como também, por cineastas como Orson Welles, Alfred Hitchcock e Fritz Lang. Criada na França em 1958, desenvolveu um estilo de linguagem particular, marcada pela liberdade de filmagem e de temas. Acabou por tonar-se também referência mundial.

Nos Estados Unidos, a partir de 1955 surgiu como uma reação ao cinema de estúdio, o Novo Cinema Americano. Teve início com a chamada Escola de Nova York e se caracterizou como um cinema inconformista que abordou temas como a injustiça social e o conflito de gerações. Cineastas como Sidney Lumet, Arthur Penn, Nicholas Ray, Stanley Kramer e Elia Kazan podem ser citados como bons representantes.

No entanto, apesar de ter influenciado todo o cinema mundial, o Neo-realismo italiano causou um impacto maior na produção cinematográfica dos países em desenvolvimento. Assim afirma Lino Micciché, citado por Fabris (1994,p.37):

No exterior além de abrir caminho para o Free Cinema Inglês, A nouvelle Vague e o New American Cinema, influenciou as produções dos anos 50-60 na Alemanha, na Argélia, no Japão, no Líbano, na Polônia, no Senegal e na Suíça. Mas é sobretudo em países em desenvolvimento que o olhar do neo-realismo será considerado como mais adequado “enquanto instrumento sistemático de leitura/representação da realidade”, como afirma Lino Micciché: Na Índia, na Grécia, na Espanha, em Portugal, em Cuba, na Argentina e no Brasil.

A escola Italiana influenciou de maneira forte o cinema brasileiro no final dos anos 1950 e início de 1960 e, por consequência, o movimento que ficou conhecido como Cinema Novo, do qual Glauber Rocha foi um dos grandes expoentes e que também teve repercussão mundial. Nelson Pereira dos Santos foi o precursor da assimilação das ideias neo-realistas com os filmes Rio 40 graus (1955) e Rio Zona Norte (1957), incorporando tais pensamentos à realidade brasileira.

Segundo Fabris (1994, p.59), as ideias neo-realistas haviam entusiasmado os jovens cineastas e críticos brasileiros não só pelo seu humanismo, mas também porque diante da perfeição do esquema de Hollywood representavam um modelo de cinema que mesmo sem grandes aparatos técnicos conseguia resultados satisfatórios.

No início dos anos 50, críticos e interessados em cinema, formavam grupos de debates sobre os rumos do cinema brasileiro, entre eles estava o cineasta Nelson Pereira dos Santos. A principal queixa era de que o cinema feito no Brasil não retratava a realidade brasileira. Também não havia uma forma brasileira de se fazer cinema. O principal estúdio do país e alvo das críticas do grupo era o Vera Cruz, que seguia o modelo Hollywoodiano de produção. Ainda segundo Fabris (1994, p.69):

Com a derrocada da Vera Cruz, as ideias do cinema neo-realista, visto como um cinema voltado para as questões sociais, voltam a circular com maior intensidade e começa-se a relacionar os resultados artísticos alcançados pelo neo-realismo com o seu sistema de produção.

Para os jovens cineastas e críticos brasileiros da época o cinema brasileiro praticamente não existia porque recusava a realidade do país. Eles propunham uma redescoberta do Brasil. O importante era valorizar o verdadeiro povo brasileiro, aquele que luta e é oprimido, em detrimento da burguesia nacional.



Décadas depois, surgiria na Europa um movimento novamente tão engajado com a questão do realismo. Foi o manifesto conhecido como Dogma 95, surgido na Dinamarca na década de 1990, mais precisamente em 1995. O movimento foi estimulado pelo surgimento das primeiras câmeras digitais e pelos sistemas de edição não linear. Da mesma forma que os cinemas novos foram animados pelas câmeras leves e o gravador Nagra.

O Dogma 95 criticava ao mesmo tempo o cinema clássico e o cinema moderno, especialmente a ideia de cinema de autor, incentivada pela Nouvelle Vague. Propunha um “cinema coletivo (negar a autoria) e criar uma estética voltada à verdade e ao real. (negar os artifícios e a ilusão)” (MASCARELLO,2011, p.124). Os cineastas pregavam a clareza na realização, colocando em evidência a presença da câmera como prova da ficção.

Um dos principais alvos do manifesto era o cinema mainstream e seu aspecto “ilusório”, criado a partir de vantajosos recursos técnicos para manipulação e elaboração das imagens. No Dogma, por sua vez, os filmes eram realizados com câmeras de formato MiniDV, muito mais baratas.

Com a disseminação da televisão, das câmeras de vídeo caseiras e do telejornalismo, as imagens tremidas, com baixa resolução e iluminação ruim passam a fazer parte do imaginário comum. Os efeitos que elas continham possuíam um aspecto muito mais próximo da realidade. Estas características orientaram a estética dos cineastas dinamarqueses.

Além do caráter documental e da defesa da precariedade técnica, havia o que talvez fosse seu principal intuito, a oposição à estética predominante. De acordo com Silva (2007), o Dogma 95 pode ser comparado em termos de vanguarda à movimentos importantes, como o neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, por possuir uma construção narrativa pautada em tendências contrárias ao chamado “cinema clássico” e “cinema hollywoodiano”. A precariedade técnica do movimento se aproxima da opção estética feita pelos filmes da segunda fase do cinema novo, que será discutida, mas se afasta das escolhas feitas na realização de Central do Brasil que contou com um aparato técnico qualificado.

Mascarello (2011,p.141) informa que a opção mais adotada para estabelecer um marco para o início do cinema brasileiro contemporâneo, em que se insere Central do Brasil (1998), tem sido o desmanche cinematográfico ocorrido no governo de Fernando Collor (1990-1992), que operou a extinção dos órgãos de apoio ao cinema nacional, como a Embrafilme e Concine.

Desde Itamar Franco, que assumiu a presidência no lugar de Collor após o impeachment, até a época da realização de Central do Brasil, o apoio do país ao cinema brasileiro vinha das leis de incentivo fiscal, lei Roanet e lei do audiovisual. O filme faz parte deste período de retomada do cinema brasileiro, um momento em que a produção tentava se reerguer com os recursos disponíveis. A retomada, que não teve uma unidade estética, se caracterizou por abordagens de temas diversos e um crescimento comercial lento, ainda em curso.

### 3.1 Críticas especializadas

Entre 1998 e 2000, surgiram críticas especializadas, que abordavam Central do Brasil sob uma ótica mais apurada, com base nas referências próprias do realismo cinematográfico. Em texto publicado na revista francesa de cinema Positif, em dezembro de 1998, o crítico Jean Pierre Jeancolas incita o aspecto documental de Central do Brasil e o contrapõe ao cinema novo:

O olhar documentarista de Walter Salles vê o país como ele é, sem dúvida, livre da violência barroca, da loucura expressionista e mágica de Rocha (Glauber) ou de Diegues à época do cinema novo. Salles está mais próximo de um neo - realismo minucioso, restituído imediatamente de um real temperado pela cor.<sup>4</sup>

Jeancolas reconhece um “olhar documentarista” em Salles. O perfil documental é característico de realizadores realistas. Há em comum entre diretores de documentários e realizadores do neo-realismo, bem como, seus sucessores, o interesse pelos eventos atuais e o senso político acentuado. De maneira que seus filmes estão fundamentados em questões sociais atuais, embora seu enredo possa ser de qualquer tipo ou que se trate de algo ocorrido há décadas (caso seja um documentário), mas que faça refletir no presente. Há sempre um interesse em revelar algo, em mostrar algo menos visível ou invisível.

Cabe lembrar que a origem de Central do Brasil, segundo relata o jornalista Marcelo Strecker (2010,p.137) na biografia de Walter Salles, está no documentário Socorro Nobre realizado pelo cineasta sobre a presidiária de mesmo nome. Maria do Socorro Nobre cumpria pena no interior da Bahia quando passou a se corresponder com o escultor polonês Franz

---

<sup>4</sup> Le regard documentariste de Walter Salles voit le pays comme il est, sans doute, débarrassé (privé) de la violence baroque, de la folie expressionniste et magique de Rocha ou de Diegues au temps du Cinema Novo. Salles est plus proche d'un néo-réalisme minutieux, d'un rendu immédiat du réel tempéré par la couleur. (JEACOLAS,1998, p.3)

Krajcberg através de cartas, depois de ler uma entrevista dele na revista *Veja*. A relação entre a presidiária e o artista, segundo o jornalista, inspirou o enredo de *Central do Brasil*. O documentário foi a filmagem do encontro dos dois e Socorro serviu de modelo para a personagem Dora. A ideia básica para a história era a de que uma carta pode mudar a vida de uma pessoa. .

Mas para Jeancolas, as características documentais afastam *Central do Brasil* do cinema novo. Apesar do que pensa o crítico, o aspecto documental citado pelo autor está presente neste movimento brasileiro. Como no neo-realismo, era abordado o período vivido pela Itália, no cinema novo os cineastas abriram espaço para atualidade brasileira, visando retratá-la de forma crítica buscando uma linguagem que se adequasse às condições precárias do país. De acordo com Fabris (1994, p.75), os filmes que abriram caminho para esta nova fase do cinema brasileiro, cujo período corresponde à década de 1950 e que segundo a crítica, as propostas teóricas do neo-realismo estão mais presentes, foram: *Aglha no Palheiro* (1953) de Alex Viány, *Rio, Quarenta Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos e *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos.

Em *Rio 40 Graus*, o aspecto turístico do Rio de Janeiro, a “cidade maravilhosa” dos cartões postais foi substituído pelo cenário das favelas cariocas e uma visão não estereotipada de seus habitantes. Fabris (1994, p.82) menciona o “olhar neo-realista” que Nelson Pereira dos Santos lançou sobre a cidade. Já *Rio Zona Norte* começa na estação de trem *Central do Brasil*, a mesma do filme de Walter Salles, mas que na época se chamava *Dom Pedro II*. O filme de Salles, por sinal, também se inicia na estação. Tal curiosidade serve como gancho para se comparar os dois filmes

Nos dois filmes, *Rio Zona Norte* e *Central do Brasil*, milhares de pessoas passam pela estação todos os dias, anônimos, que compõem a engrenagem do país, cada uma delas possui sua própria história. Dentre muitos personagens potenciais, Nelson escolheu um sambista do morro, *Espírito da Luz Soares* (*Grande Otelo*), já Salles, a professora aposentada, Dora (*Fernanda Montenegro*).

A partir dos anos 1960, o cinema novo enquanto movimento estético começava a se consolidar. Nesta segunda fase, o viés ideológico se fortificou e teve Glauber Rocha como principal regente. Conforme esclarece Xavier (2011, p.59), a câmera na mão, traço estilístico do cinema de Godard e do *Underground* norte-americano tornou-se uma característica forte

do movimento e remete às reportagens de TV. Na verdade é uma apropriação deste uso jornalístico, daí o seu aspecto documental.

As semelhanças do cinema novo com Central do Brasil a partir de então vão diminuindo, até as diferenças se sobressaírem. No filme de Walter Salles, por sinal, tem pouquíssimos ou nenhum excesso estético (no sentido de transgressão da linguagem) e não há um discurso político revolucionário que transpareça, como se podia observar na obra de Glauber e outros.

Em crítica para a revista Bravo na edição de março de 1998, Ivana Bentes reconhece o diálogo com o cinema novo ao citar as filmagens nas cidades de Milagres e Vitória da Conquista, o transe do personagem de Dora na procissão com a câmera girando e todo o lado "documental" da ficção. Porém afirma que apesar disto, Central do Brasil se diferencia por retratar, em suas palavras: “não o sertão violento e insuportável do cinema novo, mas um sertão lúdico, rude, porém inocente e puro, como os irmãos que acolhem o menino Josué”. Ainda segundo ela: “Central é o filme do sertão romântico, da volta idealizada à origem, ao realismo estetizado e a cenários do cinema novo, e que sustenta uma aposta utópica sem reservas, daí o tom de fábula encantatória do filme”. (BENTES,1998,p.89)

Neste caso, as semelhanças com o cinema novo ficam evidentes justamente por conta da locação, dos elementos do cenário, da religiosidade, além do transe, que foi mencionados por Bentes. Estes remetem à trilogia do sertão do nordeste: Vidas Secas (1963) de Nelson Pereira dos Santos, Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) de Glauber Rocha e Os Fuzis (1964) de Ruy Guerra.

Por outro lado, se forem melhor comparadas as escolhas estéticas, as diferenças se acentuam. No cinema novo, a fotografia em preto e branco, com uma luz excessiva e aumentando os contrastes, buscava realçar a aridez do sertão. Enquanto a fotografia de Central do Brasil tinha cores fortes, dando vida à obra. Portanto a oposição com o cinema novo apontada pelo crítico francês Jeancolas tem fundamento e coerência, se salvaguardada as semelhanças, especialmente com a primeira fase ou prenúncio do movimento. Até mesmo com as referências importantíssimas da fase correspondente à trilogia do sertão.

Finalmente, é quase impossível para um realizador brasileiro naquele período ignorar o legado do cinema novo, que foi o último momento de reconhecimento internacional do cinema do país antes da retomada. Por sinal, Central do Brasil teve papel fundamental para a

retomada do cinema brasileiro. Conseguiu ao mesmo tempo ser sucesso de crítica e cativar um público grande, enchendo as salas de exibição, em um momento que o país precisava voltar a ter confiança na sua produção cinematográfica.

Ao contrário do que ocorreu no cinema novo, o cinema de hollywood também serviu de referência para Walter Salles. Havia um desejo de renovação, mas não de ruptura. Segundo Strecker (2010,p.24), mencionando a inserção de Salles no cinema pós-moderno, o novo no sentido convencional (expresso pelo cinemanovismo), a ruptura e a vanguarda são desconsiderados. Central do Brasil prezou pela qualidade técnica ao invés de optar por uma precariedade, que no cinema novo foi escolhida como forma de denúncia do subdesenvolvimento e radicalismo estético.

A qualidade do filme de Walter Salles se deve, entre outros fatores, ao padrão de realização que fora estabelecido pela propaganda brasileira neste período. Na década de 1980 a produção publicitária do país já era reconhecida internacionalmente pela sua criatividade com prêmios no Festival de Cannes (Gabrielli,2008,p.10) e se consolidou como pólo atrativo que absorveu grande parte dos técnicos do período, garantindo seu sustento e sobrevivência. O padrão de realização conquistado permitiu o movimento de retomada.

De volta ao texto de Ivana Bentes, a autora faz referência à parte do filme que se passa no sertão, após a saída dos personagens principais do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o filme é visto em duas etapas: A do mundo urbano, dos valores dissolutos e da violência e a do mundo rural do sertão, lugar do afeto perdido com espaço e tempo para contemplação da vida. Entretanto sua opinião vai no sentido de que há uma idealização deste sertão e não só dele, como também, do "mundo" em que por mais frio e indiferente, há sempre uma rota de fuga, uma saída de emergência. O que se difere de filmes considerados mais realistas que trazem o "mundo", por vezes, como lugar claustrofóbico, em que não há escapatória. Por este ângulo, o sertão seria então o lugar de fuga para os personagens. Esta fuga, no cinema, como na vida, se contrapõe ao enfrentamento da realidade.

Volta-se a um dos conceitos norteadores do realismo desde o século XIX, que já fora citado aqui, o de que expressar a realidade é expressar o sofrimento e as injustiças da experiência humana. Dentro dessa perspectiva, muitos filmes neo-realistas, utilizavam enredos que eram verdadeiros dramas humanos. Os personagens eram sempre postos em conflito de maneira que pudesse ser mostrado todo seu sofrimento e indignação.

Ao verificar os temas dos filmes neo-realistas e outros que os sucederam, é possível notar enredos que desembocam para o lado melodramático. Isso foi apontado por Bazin em *O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Libertação*, um de seus Ensaios sobre cinema:

Infelizmente os demônios do melodrama, aos quais os cineastas italianos nunca podem resistir completamente, ganha aqui e ali a partida, introduzindo então uma necessidade dramática com efeitos rigorosamente previsíveis. (BAZIN,1991,p.248)

Central do Brasil foi apontado como melodrama por alguns críticos. O crítico português Eurico de Barros e a francesa Marine Landrot da revista *Télérama*, semanário do *Le Monde*, comparam o filme de Walter Salles às telenovelas brasileiras. Para Landrot (1998,p.2), o diretor abandona de repente um realismo inicial para escolher o lado melodramático como se o cineasta tivesse digerido, à sua maneira, as novelas, tão difundidas na televisão brasileira. Já para Eurico (1999), o filme foi superestimado pela crítica nacional:

Central do Brasil não vem revolucionar o cinema brasileiro, como pretendem alguns críticos locais (e não só), que não souberam pôr travão ao seu entusiasmo pelo filme. Longe disso, trata-se de uma fita que combina os valores narrativos e dramáticos da telenovela e os do cinema realista de recorte documental, onde duas grandes atrizes (Fernanda Montenegro e Marília Pera) reafirmam os seus talentos (mas isso nós já sabíamos da televisão...), e onde Salles oscila, com previsibilidade, entre o humanismo de pé descalço e o telenovelesco controlado, não evitando sequências bastante maçadoras. (BARROS,1999,p.1)

Como já foi esclarecido o melodrama e o realismo podem estar presentes numa mesma obra. Quanto à comparação com as novelas, no caso da crítica portuguesa, parece ter tido mais o propósito de nivelar por baixo a cultura cinematográfica brasileira, já que aparenta pôr o cinema acima da teledramaturgia, que fazer uma crítica fundamentada.

Central do Brasil compartilha com muitos filmes do cinema contemporâneo cacoetes comuns que podem ser atribuídos ao que se chama de “cinema de arte”. Pode-se citar como exemplo, obras como as do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, autor de *Gosto de Cereja* (1997), que possui uma filmografia bastante reflexiva, unindo sensibilidade e discurso social e Wim Wenders, maior representante do Cinema Novo Alemão, cuja obra passeia por estilos diferentes, especialmente o road movie, recorrente também nas produções de Salles. Ao tentar explicar o estilo de Walter Salles, Marcelo Strecker revela ver nos filmes do diretor um híbrido:

Ainda que o cineasta mescle vários gêneros ,o road movie será uma expressão básica. Trata-se de um gênero que tem muito a ver com um mergulho no desconhecido, com a jornada de descoberta e é parente da literatura da aventura. Em certa medida uma expressão contemporânea do romance de formação. (STRECKER,2010,p.25)

Em texto publicado em dezembro de 1998 na revista de cinema francesa Cahiers du Cinéma, Olivier Joyard faz uma crítica mais consistente e uma avaliação ponderada do filme, mas acaba sendo confuso se expressar. Segundo ele, Salles apoia a ficção na realidade: "Com Salles o sofrimento e a verdade dos choques, dos conflitos é uma construção ideal". Por outro lado, Joyard critica a postura de hesitação do diretor:

Salles não resolve as situações (do filme) porque ele se recusa a resolver os problemas de cinema, de terminar uma cena, de admitir as dificuldades dos detalhes. O jeito que ele escolhe para filmar a morte da mãe e do jovem ladrão na estação reforça esta idéia: Tudo se passa longe, atrás do campo de visão do espectador, visível por necessidade, mas rapidamente abordado. De maneira que depois, não se fala mais.<sup>5</sup>

Joyard parece valorizar bastante os detalhes quando coloca que estes foram de alguma forma desprezados por Walter Salles. Mas ele não questiona o realismo do filme. É importante lembrar que a encenação distante e em profundidade do espectador pode ser considerada uma das características do estilo neo-realista.

Em texto para o Jornal do Commercio de Recife em 03 de abril de 1998, o cineasta Kleber Mendonça Filho faz uma crítica elogiosa ao filme com algumas ressalvas para o roteiro. Ressalvas estas, que segundo ele tornam-se insignificantes diante do êxito de Central do Brasil. Mendonça salienta a união e conquista entre linguagem bem articulada, qualidade técnica e a comunicação com o grande público:

Elementos periféricos à trama podem ser questionados como concessões à percepção que estrangeiros têm do Brasil, ou seja, parecem ter sido trabalhados para o público de fora. Há, por exemplo, uma execução à luz do dia de um ladrão, ou uma alavanca do roteiro que vem na forma de traficantes de órgãos infantis. A saída de cena da mãe de Josué, na história, também me parece mecânica e conveniente. Mesmo assim, o filme é tão consistente que qualquer ressalva que possa vir à tona torna-se quase insignificante ao vermos o todo, que consegue (aliás, um grande feito) respeitar a linha finíssima que separa emoção honesta de pieguice. (FILHO, 1998, p.1)

---

<sup>5</sup> Salles ne règle pas les situations parce qu'il refuse de régler des problèmes de cinéma, d'ache- ver une scène, d'en admettre les méandres. La façon dont il filme la mort de la mère et d'un petit voleur, dans la gare, en dit long: tout se passe au loin, à l'arrière du champ, visible par nécessité mais seulement effleuré. Et l'on n'en parle plus. (JOYARD,1998, p.3)

Conseguir provocar a emoção de milhares de plateias é um feito e tanto, ainda mais quando se consegue fazê-lo sem pôr um sentimentalismo exacerbado, cuja impressão é sempre falsa. É essa conquista que Mendonça estima na crítica e que remete ao que já foi discutido sobre realismo, verossimilhança e melodrama.

Recentemente, ao listar exemplos de filmes realistas, o crítico André Setaro, na sua coluna no site Terra magazine em maio de 2013, coloca *Central do Brasil* ao lado de filmes como *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, clássico deste movimento. Segundo ele:

O realismo cinematográfico se baseia na realidade exterior e no seu conjunto de fenômenos momentâneos, periódicos ou permanentes. Mas o que nele importa é a essência do fenômeno, não a sua exterioridade. Isso distingue o realismo do naturalismo, porque neste a reprodução da realidade não procura as relações de causa e efeito. O autêntico realismo, por outro lado, reproduz a realidade sempre a procurar as relações de causalidade e sem excluir dela os problemas existenciais e espirituais do homem (SETARO, 2013, p.1)

Em consonância com o que foi citado, todas as ações dos personagens em *Central do Brasil*, são impulsionadas pelos acontecimentos e situações que lhes cercam. Depois de vender o garoto Josué para um suposto grupo de adoção, Dora é orientada por Irene, sua amiga e vizinha, de que as pessoas que acolheram o garoto eram traficantes de órgãos. Angustiado, no dia seguinte, a professora vai resgatar o garoto. Os dois fogem sob ameaça dos bandidos. A alternativa que Dora encontra é viajar com Josué para o nordeste, para a cidade do pai do menino. Os acontecimentos citados refletem sequências marcadas pela relação de causalidade, apesar de não serem causas externas em essência, exceto a morte da mãe de Josué.



#### 4 TEXTOS ACADÊMICOS

Neste capítulo será abordado questões relativas às noções de realismo cinematográfico articuladas ao redor do filme a partir de posicionamentos de autores diversos. Examinando textos e artigos acadêmicos que relacionam o filme de Walter Salles com o realismo cinematográfico, serão discutidos diferentes argumentos que foram colhidos a respeito. Tais argumentos serão confrontados com estudos teóricos a respeito do tema.

Foram produzidos uma quantidade razoável de estudos sobre o filme *Central do Brasil*. Muitos deles davam conta de explicar a questões como a apresentação da realidade social brasileira, entre outras. Poucos se remeteram, de forma satisfatória, à compreensão do filme com relação ao estilo, linguagem e formas de realização, muito embora tenham mencionado as referências que dele puderam inferir. Boa parte dos autores identificaram a mistura de aspectos diferentes em *Central do Brasil* como a fábula e as características documentais. Alguns definiram o filme como melodrama.

Muitos argumentos podem sustentar a tese de que *Central do Brasil* é um filme híbrido e mesmo que possui um equilíbrio de influências, cuja dosagem é bem aplicada pelo realizador. Ismail Xavier (2002) tenta classificar o filme: “O cineasta Walter Salles vem a dar uma importante guinada ao realizar *Central do Brasil*, que é claramente um filme de gênero, no caso: o melodrama” (Xavier, 2002, p. 11). Ele ainda destaca as citações do filme à produção cinematográfica brasileira e sua relação com o cinema de Wim Wenders:

A obra se encontra totalmente pautada por essa vontade de repor determinados imaginários do cinema brasileiro. Walter Salles faz isso aclimatando Wim Wenders ao Brasil, tarefa que ele realizou de maneira bem sucedida (ibidem, p. 10)

Para Xavier (ibidem, p.12) *Central do Brasil* é o *Alice nas Cidades* (filme de Wim Wenders de 1974) brasileiro. De fato, o enredo de ambos os filmes apresentam semelhanças claras: Em *Alice nas cidades*, uma menina alemã abandonada pela mãe no aeroporto de Nova York, encontra um jornalista alemão em crise criativa que a leva de volta para a Alemanha para procurar a avó da garota. Em *Central do Brasil*, como se sabe, Dora acompanha Josué, que acabara de perder a mãe, numa viagem ao sertão nordestino em busca do seu pai. Conforme afirma Nagib (2006, p.66) ambos os filmes giram em torno do encontro improvável entre um adulto solitário e uma criança perdida que passam por um período de estranhamento mas que no final conseguem recuperar o sentido de família. Mas para Nagib o recurso a Wim

Wenders faz parte de uma estratégia maior de Salles que envolve a acomodação de referências a um passado cinematográfico brasileiro como forma de legitimar a sua abordagem atual. Segundo a autora este recurso também já foi empregado por Wenders:

Trata-se aliás de recurso já adotado por Wenders que também recorreu aos seus pais cinematográficos, como Fritz Lang, Godart e John Ford, para forjar seu próprio cinema permeado de homenagens. Para Salles, voltar ao Brasil significou, antes de tudo, voltar ao *cinema novo* (grifos do autor), cujo projeto nacional se equilibrava sobre dois pólos de miséria: o sertão nordestino e a favela carioca. (NAGIB,2006, p.66)

As referências e homenagens feitas por Walter Salles citadas por Nagib incluem filmes já mencionados no capítulo anterior, como Rio Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos e os Fuzis (1963) de Ruy Guerra. Relacionando as referências, a autora lembra que Central do Brasil começa no Rio de Janeiro do primeiro filme e termina no nordeste do segundo. “Deste modo, a nostalgia romântica de uma pátria indefinida, típica dos personagens wendersianos, se vê substituída pela euforia da pátria encontrada. (NAGIB, 2006 p.67)

Em outro texto, citado por CALHADO (2013), Xavier é menos categórico: “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, apud, CALHADO,2013, p.6).

Convencionalmente, sabe-se que uma parábola trata-se de uma história curta que utiliza eventos da vida cotidiana para ilustrar uma verdade moral ou espiritual. Esta observação torna contraditória a classificação de Central do Brasil como uma obra realista, já que a parábola possui uma linguagem metafórica, que no fim sempre produz um ensinamento, uma moral. Quando Xavier aponta as semelhanças da parábola com o enredo do filme, ele quer demonstrar a presença da metáfora na narrativa.

Por outro lado, muitos filmes se utilizam de metáforas para fazer críticas. Os primeiros filmes de Frederico Fellini, entre 1950 e 1960 são bastante próximos ao neo-realismo, mas neles o diretor já apresentava os contornos de seu universo onírico particular. De acordo com Melo (2008, p.1) os filmes do cineasta italiano criam uma atmosfera mágica ao projetar na tela de forma poética um universo ficcional que questiona, com sutileza, as convenções da realidade dos indivíduos, tornando evidentes a ambiguidade e a contradição da condição humana, capaz de viver de ilusões.

Segundo Calhado (2013) entre os aspectos estéticos, Salles traz a tensão do realismo e romantismo, o uso da fábula, as citações à mestres cinematográficos e o road movie do cinema de Wim Wenders. (CALHADO, 2013, p.7).

A tensão entre o realismo e o romantismo relatada pela autora remete aos ideais e pensamentos em que se baseavam os conceitos destes dois estilos, enquanto escolas contituídas. O romantismo tem como princípio a subjetividade, conseguida através da evasão da realidade ou transgressão desta. Enquanto isso, o realismo prega a obediência à objetividade dos acontecimentos, por meio de uma observação atenta da realidade. Nessa perspectiva, Central do Brasil equaciona os estilos, de maneira que muitos autores encontram dificuldades em defini-lo e os que o fazem podem estar sendo precipitados. Sobre a estética do filme, a autora tem um argumento semelhante ao de Ismail Xavier ao sustentar a variedade de referências e estilos:

Central do Brasil retoma um tema caro à produção intelectual brasileira, e especialmente ao cinema novo, - a nacional baseada na dicotomia cidade e campo - 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. (CALHADO,2013,p.6)

Ainda segundo Callado, as referências que o filme faz ao cinema novo têm um caráter de homenagem. Ela cita Nagib (2006,p.74) que inclui entre as referências, as sequências no Nordeste, com 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).

Em artigo publicado na revista da ECA da Universidade de São Paulo, a professora Tânia Pellegrini registra no longa um Brasil “desconhecido” das telas de cinema. Na sua perspectiva Walter Salles exhibe um país real em seu filme:

Envolvidos um com o outro, por uma série de incidentes, eles (os personagens Dora e Josué) acabam empreendendo juntos uma viagem por um Brasil primitivo, miserável e terrivelmente real que há tempos andava longe das telas, como se tivesse deixado de existir. (PELLEGRINI,1999,p.94)

Aqui a autora registra um realismo que se conforma com a miséria e sofrimento humanos que vem do movimento realista do século XIX. Contudo a maneira como ela coloca: “terrivelmente real” dá a impressão de que no longa há cenas inquietantes de crueldade ou que exponham a miséria da maneira como foi retratada em filmes do cinema novo. Em Central do Brasil, Walter Salles é um tanto mais condescendente com seus personagens,

embora a cena da morte da mãe de Josué pela dureza do fato revele o ponto de maior tristeza do filme e ocorra logo no início.

Pelegrini, como outros autores, relembra o cinema novo, como movimento que deu visibilidade a este Brasil, que segundo ela, está retratado no filme de Walter Salles. Ela identifica em Central do Brasil a busca de uma identidade brasileira. Salles percorre o país em busca de sua essência: a metáfora da descoberta já explorada em outros estudos. Para Pelegrini a busca da identidade “transborda” nos rostos que aparecem em close na tela ditando as cartas em diferentes sotaques e ainda:

Transborda na algaravia de vozes superpostas, no rumor dos passos apressados, no balé violento das pessoas que invadem os trens da Estação Central do Brasil, no ritmo sem cadência da multidão que vai e vem. Transborda depois nos grandes planos das paisagens secas do Nordeste, nas distâncias imensas que a câmera desvela, nas festas populares e nas casas pobres, nos bares sujos de beira de estrada, nos olhares mansos e transparentes das pessoas daquelas paragens. (PELEGRINI,1999,p.95)

A identidade aqui está ligada ao realismo na medida em que sua busca revela a população comum, a pobreza, as dificuldades. Neste caso, se associa à função social do realismo. Segundo Pelegrini:

Essas pessoas são as mesmas que o cinema novo resgatara do anonimato, só que em Central do Brasil não existe a retórica da denúncia, existe apenas a da (re)descoberta; não existe uma lição revolucionária, mas a da possibilidade de aprender a olhar o país com olhos menos indiferentes. (PELEGRINI,1999,p.95)

O professor Lisandro Nogueira (2000) analisa o filme de Salles como melodrama no “sentido canônico”. Em seu artigo, intitulado “Central do Brasil e o melodrama”, ele procura comparar o filme de Walter Salles à produção cinematográfica do cinema novo. Um dos principais pontos do estudo é tentar compreender se a imagem do país, bem como se as propostas de Central do Brasil e dos filmes do cinema novo, se correspondem ou se opõem.

Para tanto, Nogueira traz como um dos exemplos em seu artigo a abordagem do tema da religiosidade. Segundo ele, enquanto de filmes como Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha, se depreende questões como a alienação do messianismo, em Central do Brasil, a religião é apenas uma moldura, um pano de fundo para determinadas ações transcorridas no longa. Esta observação é verdadeira. Por outro lado, ao que parece, ao expor em seu filme a religiosidade Walter Salles faz uma homenagem digna ao cinema novo e é também uma forma de ambientação legítima através da procissão católica numa pequena cidade do interior do sertão.

Para Nogueira diferente do cinema novo, Central do Brasil não procura levantar questões importantes para o país, mas buscar a empatia do público através da comoção. Esta visão do autor coloca o filme de Salles afastado da perspectiva dos filmes realistas, cuja proposta é resultar na reflexão e no surgimento de questões. De acordo com Nogueira:

A "imagem do Brasil", ampliada na tela de forma realista pelo cinema novo, é descartada e o melodrama é eleito como suporte da narrativa. A escolha do melodrama já o afasta irremediavelmente da escola cinemanovista. Para os cineastas do cinema novo, o gênero não é só um apaziguador de conflitos e conforto para a alma ingênua, mas é, acima de tudo, um entrave para o aprofundamento das questões. (NOGUEIRA,2000 p. 156)

Para Nogueira não há como um filme ser crítico ou ter alguma profundidade no nível social se tiver uma narrativa pautada no melodrama. Ora, já se sabe que é possível unir estes dois aspectos em uma obra. Contudo, o drama é visto neste artigo apenas como característica de um enredo para alienação. Segundo o autor:

O melodrama de Central do Brasil também não permite a ambigüidade, pois preocupa-se em dar lição moral. É muito difícil narrar melodramaticamente sem cair no moralismo e dividir o mundo em certo e errado, maniqueísmo que revela uma adesão aos códigos de conduta da indústria de cinema americana. (NOGUEIRA,2000,p.157)

Para o autor o filme é moralista e maniqueísta. Seguindo esta perspectiva, de acordo com Costa (2013, p.4), para Brooks (1995) e Huppés (2000), entre outros autores, as personagens em um melodrama não possuem densidade psicológica, logo apresentam personalidade definida: possuem uma essência virtuosa ou não.

Não obstante, em Central do Brasil, os personagens são ambíguos porque humanos, cujas fraquezas estão evidenciadas na obra. A personagem Dora, por exemplo, é bastante complexa. À princípio desonesta e insensível vai passando por transformações que revelam ao espectador traços desconhecidos da sua personalidade, como a generosidade. Ela não sofre uma mudança radical operada pela força do destino. Em confronto com a realidade, Dora passa por diferentes situações e reage de formas igualmente distintas, como qualquer pessoa, de maneira que o público tem a oportunidade de ir descobrindo-a aos poucos. Contudo, é verdade que, no filme, a experiência vivida por ela, ao lado de Josué, é de tal forma impactante que no final, encontra-se uma Dora bem diferente daquela que foi apresentada no início do longa.

Além disso, ainda com relação aos trechos destacados acima com a opinião de Nogueira, embora o espectador seja sugestionado pela direção através, por exemplo, do apelo

emocional, há sempre a liberdade de interpretação e julgamento disponíveis para os escritores apresentados. Quando Dora conta a história da sua infância, do pai alcoólatra, para Josué têm-se a sensação de que se pode ou se deve redimi-la. Pode ser até que haja uma manipulação de sentimentos por parte do realizador neste momento, comum em muitos filmes do cinema de Hollywood.

Por outro lado, algumas cenas fazem notar o contrário. Tanto o espectador quanto o diretor são complacentes com Dora quando ela furta comida da mercearia. Ninguém quer a punição para ela nem o constrangimento de ser descoberta. Exclui-se, dessa forma, o maniqueísmo, que poderia ativar o julgamento da personagem.

O filme não possui um engajamento político muito evidente nem levanta uma bandeira específica, porém propõe a reflexão do espectador. O que se pode confundir com moralismo, é a discussão sobre princípios éticos e humanistas que sustentam a conduta do indivíduo e conseqüentemente influenciam nos rumos da sociedade. Neste sentido, a forma de Salles de abordar a política é bem mais sutil.

Walter Salles também aproveitou para expressar sua visão sobre seu filme fazendo seus próprios comentários. Em entrevista ao psicanalista Jurandir Freire Costa para a Folha de São Paulo em março de 1998, o diretor relata as marcas documentais do filme.

No primeiro dia de filmagem, a mesinha da Dora foi posta na estação. No roteiro havia uma série de cartas já escritas, e os atores, na maioria, estreados, tinham sido preparados para ditá-las. O conteúdo da correspondência falava dos laços com regiões ou familiares distantes e tentavam mostrar possíveis razões da migração interna brasileira. Só que, ao ver a mesinha, os próprios usuários da Central começaram a se sentar, a ditar as cartas e a pedir que fossem enviadas. Pouco a pouco fomos substituindo os depoimentos do roteiro pelos depoimentos espontâneos, que tinham uma carga afetiva, uma transparência de sentimentos sem dúvida responsáveis pela voltagem emocional do filme.(COSTA, 1998,p.1)

Ainda na entrevista, Salles, afirma que as pessoas que aparecem em seu filme não têm voz pública e jamais aparecem na televisão, pois não fazem parte da iconografia brasileira, mas “diziam coisas de uma beleza inegável. Em seus comentários, Walter Salles reforça a influência do realismo na obra. O diretor faz questão de revelar uma situação curiosa (a do primeiro dia de filmagem), que não fora planejada e que aponta para o aspecto documental. Não estar no planejamento reforça a ideia já comentada de que os imprevistos não estão entre as particularidades do filme.

Os comentários de Walter Salles vão no sentido de responder o que o espectador pode esperar do filme e revelam a intenção de deixar claro as referências neo-realistas e de mostrar que a obra é capaz de emocionar, transcendendo o aspecto documental.

Em *Central do Brasil*, o cenário em que se desdobram as situações, como a capela ornamentada na sequência do transe religioso, é de grande importância para o filme porque é nele que se encontram detalhes, os quais pode-se atribuir referências e aspectos que remetem à proposta estética do realizador. É também através destes que Salles imprime muitas das influências de seu filme.

Outra característica marcante é o fato de *Central* ser um filme de estrada ou road movie. A estrada, por si só, incita a metáfora da descoberta. A estrada é a parte visível de um processo invisível, que é o da transformação dos personagens ao percorrer um caminho que os põem em confronto com a realidade. No caso de *Central do Brasil* é também um lugar de se abrir para o mundo, para a vida.

Os personagens não são capazes de ficar indiferentes ao que se passa ao seu redor, mesmo porque têm forte impacto sobre as suas vidas. Mais uma vez, percebe-se o valor dado por Walter Salles à vida e as pessoas, quando delas apreende a contingência, a equivocidade e o humanismo. As situações e os obstáculos enfrentados pelos personagens - a morte da mãe para Josué; a “fuga” da quadrilha de traficantes de órgãos para Dora e quando os dois não tem mais dinheiro antes mesmo de chegar a cidade do garoto - os colocam frente aos seus próprios instintos e limites. Aprender toda a expressividade das situações citadas, por sua vez, não é tarefa fácil. A sensibilidade do olhar é o caminho mais natural para tal feito

No domínio da percepção sensível, Bela Balazs, possui um pensamento interessante. De acordo com Xavier (2005,p.56), Balazs sugere que o cinema representa a recuperação da cultura visual, que segundo o mesmo, foi atrofiada por séculos de tradição linguística e conceitual. Para Xavier: “No nosso século seria possível uma ativação enriquecedora do olhar humano que, graças ao cinema, está cada vez mais apto a abordar com profundidade o real através dos seus aspectos visíveis”(Ibidem,p.56).

Xavier (ibidem,pp.56 e 57) explica a confluência de ideias entre os pensamentos (integrantes de uma concepção ideológica de realismo) de Pudovikin, Balazs e Jean Epstein. Este último tipificou uma afirmação antropofomista na qual o objeto ganha vida através do olhar da câmera. Já para Balazs essa afirmação só faz sentido se o objeto estiver integrado

numa cadeia que o liga ao destino humano no filme. Por fim, na teoria de Pudovkin: “o mundo físico, objeto, universo sensível, ganham sentido na medida em que estão inseridos no conjunto de relações sociais que definem o nível social da representação realista ”.(Ibidem, p.57)

As teorias de Pudovkin e Balazs se encaixam dentro de uma estética realista de inspiração marxista que Xavier (2005) chamou de Realismo da “Visão de mundo”. Segundo Xavier (2005,p.53) o eixo da teoria de Pudovkin é a ideia de visão, como apresentação de uma realidade em perspectiva. Neste sentido, o filme é a expressão visual de um ponto de vista e cada etapa da sua realização deve refleti-lo. A escolha do enquadramento, dos movimentos de câmera devem satisfazer a intenção particular do cineasta para o fim que ele persegue. “Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que o rodeia”(Ibidem,p.53)

A tese de Pudovkin se afasta dos princípios realistas de Bazin, pois, nela o realizador imprime os significados que deseja através da manipulação da linguagem cinematográfica. O que quer dizer que utiliza os elementos da linguagem para interferir conotativamente no filme, influenciando diretamente na percepção que terá o espectador da cena e da obra como um todo. Além de propor a livre interpretação do filme pelo espectador, Bazin recusa a montagem, valorizando a edição e a mise-en-scène.

Assim como Pudovkin, Bela Balazs defende um cinema sem abiguidades no qual há um direcionamento do olhar do público engendrado pelo realizador. Para Xavier(2005,p.54) há uma intencionalidade não só como resultado de um trabalho coerente de montagem, mas também como condição inerente à experiência do espectador diante de um filme:

A platéia tem a a consciência de que se trata de um conjunto de planos reunidos para atingir determinado fim;portanto ela sempre pressupõe e procura um sentido em todos os filmes dados à sua percepção. Mesmo diante de um aglomerado de fenômenos acidentais, a nossa consciência tende a procurar um significado. O que o trabalho de montagem deve fazer é dar uma direção definida a esta procura,pois para isto ela tem grande poder de manipulação.

De acordo com Andrews (2002,p.195) os fenomenologistas do cinema, a exemplo de Amédée Ayfre, Henri Agel e Merleau-Ponthy vêem na arte um modo natural e intuitivo de compreender a vida. Colocar-se a disposição do cinema, é colocar-se à disposição da natureza. A ideia é deixar que o homem tire suas próprias conclusões na natureza. Embora,



neste caso se refira ao espectador, esse pensamento se conforma com os ideais de Bazin sobre os processos primários, quando ele afirma que são estes, que estão disponíveis na natureza, que devem ser valorizados e registrados pelo realizador. Enfim todos estes defendem os fenômenos naturais da própria vida e que se pode retirar dela verdadeiras preciosidades.

Através da leitura dos textos acadêmicos sobre Central do Brasil e mais especificamente sobre o realismo contido nele, percebeu-se que muitos concordaram sobre a mistura de características provenientes de estilos e referências variadas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise dos textos selecionados e do estudo realizado a partir da leitura de obras variadas que abordam o tema do realismo no cinema, muitas questões surgiram. Neste processo, nasceram discussões e respostas, das quais foram possíveis retirar interessantes conclusões, que serão relatadas aqui.

Central do Brasil gerou grande repercussão. O filme foi debatido não só entre os críticos e cinéfilos, como também, entre estudiosos de outras áreas e pela população em geral, pouco acostumada a ver um filme nacional ser alardeado pela mídia. Em função deste sucesso e das discussões que provocou, muito conteúdo foi produzido sobre o longa: uma quantidade expressiva de textos, reportagens e artigos. No entanto, grande parte deles apenas considerou o filme, realista, sem aprofundar muito, mostrando-se inconclusivos a este respeito. Houve um esforço em conseguir selecionar os argumentos que fossem pertinentes com a proposta deste trabalho.

As reportagens e os artigos direcionados ao senso comum utilizaram de forma recorrente o termo “realismo” para qualificar o filme, mas este uso era indiscriminado. Não se fazia distinção entre o gênero realismo - decorrente da ideologia realista instaurada no campo das artes no século XIX e que no cinema produziu eco com o neo-realismo italiano – e a habilidade de mostrar o real.

Percebeu-se que o “real” descrito se referia, muitas vezes, à forma como o Brasil era mostrado pelo realizador: como um país desigual, com um número considerável de analfabetos e no qual as grandes cidades enfrentam o perigo da violência, enquanto o sertão sofre com o isolamento. Por outro lado, apontava-se também os aspectos documentais do filme, como a inserção de não atores, onde foi possível notar a presença do gênero (realismo).

As críticas negativas ora taxavam o filme como melodrama, ora denunciavam a sua falta de verossimilhança. Alguns textos pareciam ver uma oposição nítida entre realismo e drama, o que não se aplica na realidade, em que se identifica a coexistência dos dois. Ficou claro também que um filme pode ser verossímil em qualquer tipo de narrativa ficcional, seja ela realista ou não.

A crítica especializada, por sua vez, possui um texto fundamentado nas referências cinematográficas. Há em algumas delas, uma insistência em comparar Central do Brasil com

a cinematografia do Cinema Novo, identificando semelhanças e diferenças. Contudo alguns críticos apenas o relacionam com a segunda fase do movimento, esquecendo-se, por exemplo da forte influência de Nelson Pereira dos Santos.

Talvez, a falta de um conhecimento mais profundo do cinema brasileiro afete os comentários dos críticos estrangeiros. Dois deles, comparam o filme de Walter Salles às telenovelas do país em função do teor melodramático. Mais uma vez, o melodrama entra em pauta na discussão, tornando possível destacar o drama existencial vivido pelos personagens do neo-realismo italiano. Termina-se por concluir, neste âmbito, que não há uma definição clara de gênero em *Central do Brasil*, que encontra-se no tempo associado ao cinema pós-moderno, produzido sob a influência de referências e estilos distintos e aproveitando-se do processo de modernização do cinema.

Por parte dos textos acadêmicos havia uma concordância em identificar *Central do Brasil* como um filme híbrido, ao constatar características diferentes como a presença da fábula, do drama e de aspectos documentais. Houve uma importante consideração sobre a influência de Wim Wenders, contemporâneo de Walter Salles. Entre os estudiosos, há os que sustentam que o filme é claramente um melodrama. A partir dos conhecimentos adquiridos no decorrer da pesquisa, destacou-se a ambiguidade dos personagens como um dos aspectos que refutam esta categorização.

Para quem faz uma leitura muito politizada do cinema e, em geral, em termos comparativos, *Central do Brasil* é acrítico e moralista. Há porém quem ressalte a tentativa de mostrar o verdadeiro Brasil, que está à margem e que pouco se expressa porque não se dá alcance a sua voz. Embora possa constatar-se que o filme remeta à questões éticas, que são compreendidas como ensinamentos, entende-se que as conexões feitas e as reflexões a respeito dele são de particularidade do espectador. Este não pode ser totalmente sugestionado para determinada concepção, visto que essa não parece ser a intenção do filme, cujos interesses específicos se existem não estão evidentes.

Sobretudo, destaca-se como elementos realistas em *Central do Brasil*, a sensibilidade do realizador e o realismo das situações, a exemplo das sequências que mostram as locações nos bares de estrada, a viagem no pau-de-arara, além das referências ao neo-realismo italiano, muito comentadas.

Foram muito importantes a recorrência aos estudos de teóricos do cinema, principalmente a nomes como André Bazin, cuja visão sobre a sétima arte é imbuída de uma filosofia própria, na qual há um ideal magnífico da vida, que serviu de grande inspiração para este trabalho.

Finalmente, entende-se que *Central do Brasil* é um filme que possui elementos absorvidos de referências distintas, entre elas o neo-realismo e o Cinema Novo. Somando-se a isso, uma direção sensível que procura obter a verdade impregnada nas cenas cotidianas e na expressão dos rostos. Por outro lado, o enredo de tom fabular contribui para que, muitas vezes, as características citadas sejam relegadas ou desprezadas por uma nem sempre útil necessidade de categorização.

No mais, o que impressiona e torna-o um filme híbrido é a sua capacidade de unir elementos documentais dentro de um contexto técnico de precisão e harmonia, cuja qualidade também foi destacada pela crítica. Em outras palavras, o filme consegue equilibrar aspectos realistas e fabulares de forma convincente e harmônica.

## REFERÊNCIAS

ANDREWS, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. 2 ed. Campinas, São Paulo: Papyrus editora, 2008.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A Estética do Filme**. 9 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001. (P.19 a 24; p.134 a 152)

BARROS, Eurico de. **Central do Brasil**. Disponível em:  
<http://www.cinema2000.pt/ficha.php3?id=30>. Acesso em: 12 abril de 2014

BAZIN, André. **O Cinema. Ensaios**, São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. **O Sertão Romântico dos Exilados**. Revista BRAVO! São Paulo, março de 1998

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980

CALHADO, Gomes Cyntia. **O Dualismo Cidade e Campo em Central do Brasil: Uma Análise da Reelaboração da Identidade Nacional à Luz das Teorias Pós-modernas**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CAMACHO, Marcelo. "**Banho de Realismo**". Revista Veja, São Paulo, n. 1541, 8 de abril, 1998 Disponível em: [http://veja.abril.com.br/080498/p\\_082.html](http://veja.abril.com.br/080498/p_082.html). Acesso em 30 de fevereiro de 2014.

COELHO, Marcelo. "**Arthur Omar mostra o lado oposto a Central do Brasil**". Folha de São Paulo. São Paulo, 8 de abril, 1998. Disponível em  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq08049822.htm>. Acesso em 10 de abril de 2014.

COSTA, Arthur Felício. **Imaginação Melodramática e o Desencantamento do Mundo: a cotidianização do sentido religioso no melodrama**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXVI, 2013, Manaus. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus, 2013, p.1 a 15.

COSTA, Jurandir Freire. **Um filme contra o Brasil indiferente**. Caderno Mais! Folha de São Paulo, março, 1998. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs29039814.htm> Acesso. 10 de abril de 2014

COUTO, José Geraldo. **“Viagem ao país real”**. Folha de São Paulo. São Paulo, abril, 1998. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm06049807.htm> Acesso em 10 de abril. 2014

CIVITA, Victor. **Gênios da Pintura. Neoclássicos, românticos e realistas**. Abril Cultural. São Paulo, 1984

DELEUZE, Guilles. **A Imagem Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, pp.10 a 20

FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos. **Um Olhar Neo-realista?** São Paulo: EDUSP, 1994

FILHO, Mendonça Kleber. **Central do Brasil reencontra nossa identidade**. Jornal do Commercio - Recife, 03 de abril de 1998 caderno C. Acesso em: <http://www2.uol.com.br/JC/1998/0304/cc0304f.htm>

GABRIELLI, Lourdes. **O salto criativo na propaganda impressa brasileira**. 2009. VI Congresso SOPCOM - Sociedade dos media: Comunicação, Política e Tecnologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, Portugal

GATTI, André Piero. **A comercialização de um filme internacional: Central do Brasil**. Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Nº 3, 2011. <http://www.asaeca.org/imagofagia> Acesso em 12 de abril. 2014

\_\_\_\_ (org.). **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2008. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>

Acesso em: 12 de abril. 2014.

\_\_\_\_ **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993 – 2003)**. Campinas: Unicamp, mimeo, tese de doutorado, 2005. Acesso em: 12 de abril. 2014.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. (P. 6 a 24)

JAGUARIBE, Beatriz. **Modernidade cultural e estéticas do realismo**. ECO-PÓS- v.9, n.1,

janeiro-julho 2006, pp.222-243

JAMESON, Fredric. **As Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal,1995 (P.150 a 167)

JEANCOLAS, Jean-Pierre. Positif n°454 - Décembre 1998 in ABC Le France **Fiche Film Central do Brasil de Walter Salles**, SAINT-ETIENNE, França, 1998

JOYARD, Olivier. Cahiers du Cinéma n°530 - Déc. 1998 in ABC Le France **Fiche Film Central do Brasil de Walter Salles**, SAINT-ETIENNE, França, 1998

KAMEL, Ali. "**Central do Brasil: Nem realista nem alegórico, apenas falso**". O Globo, Rio de Janeiro, fevereiro,1999. Disponível em: <http://www.alikamel.com.br/artigos/central-do-brasil.php> Acesso em 10 de abril de 2014.

LANDROT, Marine. Télérama n°2551 - 2 Décembre 1998 in ABC Le France **Fiche Film Central do Brasil de Walter Salles**, SAINT-ETIENNE, França, 1998

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa, Dinalivro,2005

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MASCARELLO, Mauro Baptista (org.) **Cinema Mundial Contemporâneo**. 2 ed. Campinas, SP, Papirus editora, 2011

MELO, Anderson. **O Realismo Poético de Federico Fellini**. 2008. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergência. USP, São Paulo.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Trad.: Jean Claude Bernadet, São Paulo: Perspectiva,2010 (p.15 a 28)

NAGIB, Lucia. **A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naif, 2006 p.60 a 76.

NOGUEIRA, Lisandro. **Central do Brasil e o melodrama**. Socine 2000. Estudos de cinema. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2001.

PELEGRINI, Tânia. **Novo cinema brasileiro**. Comunicação & Educação; n. 14, pp.90 a 96, 1999.

SETARO, André. **Os modos de representação do real no cinema**. Terra magazine, 2013.  
<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2013/05/28/1043/> Acesso em: 10 de abril de 2014

SILVA, Sávio Leite e. **Dogma 95: Tudo é angústia**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2007

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

STRECKER, Marcos. **Na Estrada - O Cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010.

XAVIER, Ismail. **Cinema Moderno Brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

\_\_\_\_\_ Delineando nortes. Mimeo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002

\_\_\_\_\_ **O Discurso Cinematográfico**. A opacidade e a transparência. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005

### **Filmografia Analisada**

SALLES, Walter. **Central do Brasil**. Brasil, Rio de Janeiro, 2005. DVD (Videofilmes).