

Resumo

Estudo da relação entre imagem e narração no filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1996) a partir de apontamentos sobre paradigmas tradicionais do melodrama. Alguns dos procedimentos básicos de montagem e construção do quadro compõem a narrativa e elaboram um ordenamento típico da decupagem clássica. Suspensões momentâneas no andamento do relato destilam a psicologia dos personagens, suas normas e desvios de conduta.

Palavras-chave: análise fílmica; melodrama; cinema brasileiro

Abstract

Study of the relationship between image and narration in the film *Central do Brasil* (Walter Salles, 1996) based on notes about the melodramatic standard paradigm. Some of the basics editing and frame construction procedures compose the narrative and elaborate a typical classic *découpage* ordenation. Brief stoppages of the report's cadence distiles the character's psychology, their rules and conduct's deviance.

Keywords: film analysis; melodrama; brazilian cinema

1. Apresentação: fluxo do relato e refluxo pela imagem

Quando estudamos filmes de caráter eminentemente narrativo, é possível articular de modo intrínseco a ordem das imagens e a ordem da narrativa. Esta possibilidade se torna necessidade na medida em que o material traz, no seu discurso, a intermitente apresentação de imagens que suspendem ou quebram o ritmo temporal do relato e sugerem relações simbólicas ou simplesmente significativas. Esta intermitência ou a simples emolduração do relato caracteriza variados ramos da estética cinematográfica em diferentes propostas de construção, mas é definidora da própria natureza do contar cinematográfico típico do modelo da decupagem clássica. Desde Griffith, é possível apontar, no interior da cena em pleno fluxo narrativo, a construção de quadros através de enquadramentos que remetem a determinados aspectos da representação pastoral e da lógica de definição das personagens segundo o melodrama de matriz dramática e industrial.

Tendência eminente no teatro de tradição cristã, herança da Idade Média, o “quadro” (*tableau*) é um elemento a mais dentro da estratégia pedagógica de

orientação do espectador na narrativa do filme de decupagem clássica¹. Há, aqui, o princípio mais amplo da necessidade de apagamento das contradições e de explicitação das normas, desvios de conduta, caráter e dilemas das personagens orienta certos procedimentos que iremos identificar presentes na estética do cinema realista-melodramático do filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1996). A pergunta de base é: em que elementos da sua estética relativamente múltipla podemos apontar a permanência, o eco de Griffith, para além da construção do fluxo do relato estável e contínuo próprio do modelo clássico? Na medida em que o mundo da narrativa de *Central do Brasil* traz em seu bojo a alegoria da esperança e da busca quase mítica do pertencimento, em seu contínuo desenrolar rumo ao “mais próprio”, faz-se mister estudar como o filme pontua este caminho com: 1) imagens que constituem quadros; 2) quadros que constituem distâncias, ou como preferimos chamar, “os longes do quadro”; 3) contrapontos entre quadros que orientam a apreensão do espectador sobre como entender situações e personagens.

Evidentemente, trata-se de um estudo que mobiliza a teoria do cinema narrativo em sua interseção com o estudo das imagens. Aferra-se também na defesa da análise fílmica como procedimento fundamental para desvelar elementos formais que são coerentes apenas na aparência. O exemplo mais importante está na relativização da verificação óbvia de que *Central do Brasil* expõe um relato cujo efeito principal é estabelecer um horizonte, um caminho sem fim. Ora, trata-se de um movimento que só ganha corpo na medida em que os elementos informes dos personagens e de suas situações – estamos a tratar de um típico melodrama – são orientados justamente segundo uma dialética entre movimento e repouso, dentro da qual o relato simboliza sobre personagens, episódios e expectativas.

O que dizer da cena final, onde é justamente entre repouso e movimento que se distingue o desenlace próprio de cada uma das personagens principais? Dora (Fernanda Montenegro) permanece no fluxo em direção ao longe do quadro e traz ao espectador o tom de balanço emocionado, enquanto Josué (Vinícius de Oliveira) observa parado o longe da estrada e, em seguida, fixa a sua curta experiência olhando a fotografia do monóculo. O menino encontrou um lugar de acolhimento junto aos irmãos e seu choro sinaliza o afeto reencontrado pela lembrança da mulher que teve o seu caráter corrigido. A senhora elabora os pontos nodais de sua experiência de ressentimento contra o pai, também reencontrando afeto onde não esperava, tendo sido redimida ao ser guiada pelo “anjo” Josué.

1 Ismail Xavier (2003, p.112 e 113) ressalta a importância das Morality Plays na genealogia do gênero melodramático desenvolvido pelo cineasta americano do começo do século XX, D.W. Griffith, a exemplo do filme *The White Rose* (1921).

Neste artigo, está em questão a maneira como o filme molda a sua fábula moral com o apoio de suspensões do fluxo do relato, utilizando-se de enquadramentos que distinguem quadros² e de montagens que distinguem identidades. Um exemplo concreto que podemos trazer, a título de introdução, está na construção do imaginário da criança do que seria o seu lugar mais próprio, em duas sequências. A primeira se passa na chegada de Josué à casa de Dora, quando o menino examina desenhos e ilustrações na parede da casa da mulher que intenta vendê-lo a uma quadrilha. Ele vê uma virgem acolhedora (já estamos lidando com a memória simbólica da mãe?) e percebe uma casinha pintada em um quadro de louça. Uma casinha também bastante típica do viver interiorano ou sertanejo aparece na sequência de falsa resolução do filme, quando Dora e Josué chegam a Bom Jesus do Norte e visitam a antiga casa de Jesus, pai de Josué. O movimento da câmera suspensa numa grua enquadra, de cima, o lugar, e estabelece a similitude necessária para delimitar a expectativa de que aquele sítio seja o espaço imaginado da criança e a solução aguardada pelo espectador. A música com volume crescente e o gesto da corrida da criança incitam ainda mais o jogo de expectativas. No decorrer da cena, a verdade é revelada e o mal entendido é desfeito. A narrativa retoma o seu fluxo de incessante procura e o filme continua.

Central do Brasil foi objeto de uma vastíssima quantidade de escritos. Apenas a título de uma rápida revisão de abordagens que nos interessaram: Moutinho (2000) considera o filme uma redefinição da solidariedade e individualidade no sentido de uma solidariedade contemporânea; Hermanns (1996) destaca a viagem exterior e interior, concreta e existencial que estariam presentes; Vasconcelos (1999) considera o filme o melhor representante de uma *estética ex-FHC* por valorizar a moeda na mão do menino justamente na época da falsa estabilidade econômica; Canevacci (1998) vincula o filme a uma conservadora busca televisiva de uma identidade simbólica pai-Estado; Oliveira (1996) aponta uma redenção seguindo uma estética da *comunicabilidade* nas cartas como possibilidade de reaproximação com o público na cinematografia brasileira contemporânea.

2. Campo, olhar e enquadramento

A ficção é construída, para o espectador, na ordem narrativa, através do seu ato produtor, a narração. Entretanto, tal ordem não é simplesmente a sequência linear, mas composta de uma rede de muitos ramos intervenientes: vaticínios, indícios, vestígios, correspondências, recordações, saltos, deslocamentos. A narrativa fílmica é finita e se estabelece (se organiza) numa lógica própria

2 Foi fundamental, para este estudo, a conceituação das noções de quadro e de enquadramento do livro *Olho interminável* [cinema e pintura], de Aumont (2004, p. 37-43).

(coerência), articulando uma história (legível) através de uma narração. Afinal, “o texto narrativo é um discurso fechado, porque comporta inevitavelmente um início e um fim, porque é materialmente limitado” (Aumont et al, 1995, p. 108).

A narração é o próprio ato de contar a história, por extensão, a situação de ficção tomada no desenrolar da história. Inscreve-se na narrativa, ou seja, só pode ser analisada na materialidade das imagens e sons, como filme legível. A narração é a ligação entre enunciação e enunciado, entre narrativo e narrado, estabelecendo implicação entre os jogos de narrativa e a história contada, a situação. Esses jogos são regulados por ordens de sentido, a história sendo contada de uma certa forma, segundo certos critérios coerentemente estabelecidos numa organização da representação.

Em relação à *Central do Brasil*, não se trata de uma narrativa realista comum, mas de um melodrama que possui um sentido geral alegórico.

[...] alegórico desde seu título e em toda a sua parábola de redenção moral, o contraponto a este espírito de vingança contra o mundo se constrói no motivo do encontro inesperado, agora entre uma velha dama indigna e uma figura de inocência. O roteiro se assenta numa polarização entre bem e mal sem a qual a reviravolta final não teria o mesmo efeito. (Xavier, 2001, p. 93).

É justamente a figura de inocência que localizamos no centro montagem entre quadros significativos, de imagens que se relacionam para criar um símbolo que garante esteio psicológico ao imaginário da criança. É uma construção de apoio às lições morais, temperadas pelo ingrediente de contenção e resolução de expectativas nos episódios.

Na apresentação deste trabalho, mostramos um tipo de articulação da montagem entre momentos disjuntos: a casinha pintada e emoldurada pelo material de louça, da parede da casa de Dora, ganha dimensão real com o enquadramento superior do movimento de grua na sequência da chegada a Bom Jesus do Norte. A casinha imaginada enraiza e justifica o desejo de Josué, além de promover a expectativa da resolução do conflito para o espectador.

Examinemos o seguimento da mesma sequência e a sua intensificação de expectativas quando o menino chega próximo da entrada da casa. A câmera já abandonou o ângulo superior e a escala geral. A música se transforma quando o filme nos dá a ver que Josué percebe a presença de outro infante do lado interior da cerca de arame farpado que está colorida com roupas secando ao vento. Ambos trocam olhares e logo se estabelece, para além do procedimento básico do campo/ contracampo, um jogo de espelhos. Os meninos se movimentam e a câmera também se movimenta, a montagem intercambiando os ângulos do

campo e contracampo. O movimento e o pingue-pongue típico da decupagem clássica conduz a construção de caráter identitário, trabalhando com a criação do duplo: há a criança sem casa, há o menino que ali reside. Entre eles, o arame farpado e as roupas ao vento. O espectador se pergunta: trata-se de uma outra criança filha de Jesus, pai de Josué?

Este efeito suspensivo promove o encontro definitivo entre cinema e narrativa pelo uso da imagem, nos termos da decupagem clássica. Efetiva a elaboração de uma intriga “apimentada” pelo suspense. Para efeito de comparação, é importante lembrar que a tônica inicial do suspense em Griffith é calcada na ameaça da família, que encontra sua expressão estilística na oposição entre os espaços internos e externos, demandando uma solução dramática nas portas e janelas como montagem em continuidade. Em *Central do Brasil*, o uso das portas e janelas como expressões estilísticas também encontra o eco do princípio do século passado, da criação do modelo narrativo-dramático. A mudança de espaço solicita o movimento constante e as mudanças espaço-temporais são amenizadas com o uso de sonoridade

O exemplo crucial deste trabalho está na emolduração que acontece logo após o desvelamento da pequena confusão da chegada de Dora e Josué à casa da família de Jessé. É a cena que se segue à criação da identidade entre Josué e o menino do outro lado da cerca. Assim que Jessé verifica que eles na verdade procuram outro homem, vemos Josué abaixar a cabeça e se deslocar para a saída da pequena sala. Podemos dizer que é o momento de maior busca da criação de um *tableau* pelo filme, uma vez que a câmera se utiliza do recurso da sobre-emolduração do quadro com o portal da sala: Josué se vira, sai lentamente, e a câmera se dedica, por longos segundos pontuados pela música melancólica, com sons de cordas friccionadas, a observar o menino de costas, já do lado de fora, solitário e caminhando para longe, ainda de cabeça baixa. O que aconteceu com os personagens do lado de dentro da sala? A narrativa tampouco se preocupa com o ritmo do relato e abandona totalmente o diálogo que havia entre Dora e Jessé. Da cena, resta o quadro bastante significativo do menino solitário, afastando-se lentamente, de costas para a câmera.

Não teríamos espaço, neste trabalho, para lidar com os tipos de enquadramento que remetem, para além da emolduração, ao gesto fotográfico, apesar destes comporem, de modo geral, a tipologia dos olhares e das construções dos quadros. Há especificidade na fotografia tirada quando, ao final do filme, Dora e Josué celebram, ao lado da efígie do Padre Cícero, a sua união. A cena se dá depois que ambos conseguem dinheiro com o negócio de escrever cartas “para o Santo”, no

dia seguinte à mudança definitiva do caráter de Dora. Mais adiante comentaremos o famoso quadro da “Pietà inversa” do acordar de Dora nos braços de Josué.

Por ora, lembremos que o resultado da fotografia virá exatamente no momento de maior tensão emotiva causada pelos recursos da narração, no final do filme, na cena já lembrada no começo deste escrito, quando o menino e Dora veem, ao mesmo tempo, em espaços disjuntos, a mesma fotografia. E choram, é claro. A fotografia do definitivo enlace entre os dois pertence a um universo de reiterações de signos de atestação de presença, o que demanda outro tipo de análise. Além da fotografia como signo da amizade selada, tivemos, ao longo do filme, o pião como objeto que remete ao pai carpinteiro, o lenço da mãe morta que fora transformado em ex-voto, as cartas como sinais de existência e como objetos portadores de mensagens.

3. Fisionomia e olhar no melodrama: sobre uma mudança de caráter

O uso do primeiro plano em *Central do Brasil* revela a sua dupla função clássica: ser psicologia de personagens e ser desenvolvimento na narrativa. Através de gestos, feições e olhares, o cinema de Griffith fez um elogio à força do cinema como expressão visual da intimidade, ao mesmo tempo que há a vivência plena do instante decisivo dramático, questão de desenvolvimento na montagem, construção de ações e reações na linguagem do cinema (Cf. Xavier, 1984). Uma cena, seguindo o princípio básico da “impressão de realidade”, é segmentada em visões parciais.

Além de promover a segmentação, o material se dedica à integralização e clareza de pontuações sobre o caráter das personagens. A relação de Dora e Josué caminha, via de regra, num amadurecimento que pontua a “virada” que fará a personagem feminina. Josué é o arauto do caminho que metaforiza o seu próprio caminho: ele só irá achar o pai quando ela, redimida, se lembrar de um pai idolatrado e não o alcoólatra. Falando a respeito das personagens de *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), mas numa constatação que alcança a linearidade da decupagem clássica em geral, Ismail Xavier afirma:

Acima de tudo é preciso fazê-las psicologicamente inteligíveis, localizar claramente seus dramas, dentro de uma representação que nos coloca as coisas em ordem e nos dá o conforto de sentir, passo a passo, a posse dos dados essenciais para o entendimento de tudo. (Xavier, 1983, p. 47).

Podemos entrever na análise da narrativa de *Central do Brasil* diversas maneiras utilizadas para narrar, no intuito de homogeneizar o discurso, assegurando ritmo e provocando as emoções. Todavia, as diversas maneiras

obedecem à presença da teleologia do discurso narrativo do cinema industrial, que justifica os vários segmentos de acordo com o seu papel na consumação que dá “sentido” ao precedente, em um desfecho que emoldura a diegese (Cf. Xavier, 1984). Estas “diversas maneiras” se cristalizam em elementos concretos presentes no filme, orientando o espectador na leitura unidimensional do conflito e de suas imprecações. São os índices da família decomposta e que está sendo recomposta, e os índices dos momentos da relação, entre Dora e Josué, que conduz a narrativa. São, também, as reiteraões que balizam a diegese como mudança de clima na narrativa, da tristeza à felicidade e da presença à nostalgia (também no caminho inverso) – os depoimentos em cartas, lembranças dos pais das protagonistas, as mudanças de foco de tensão.

Examinemos com mais detalhamento a mais expressiva articulação narrativa emoldurada por imagens pregnantes, uma vez que foram produzidas com claro objetivo de impor uma textura documentária aos rostos e fisionomias escolhidos. Referimo-nos ao começo e ao final do filme, às “cenas-depoimentos” das cartas. É evidente o caráter de começo e final de ciclo que envolve a sucessão de faces diante da escrevedora de cartas. Antes mesmo da apresentação das personagens centrais, vemos uma mulher que chora copiosamente enquanto dita a sua carta. Outros rostos que se sucedem igualmente reportam situações tristes ou comovedoras. Na finalização do filme, temos o pólo oposto: os peregrinos que se dedicam a ditar cartas para o “Santo” estão alegres e reconhecem alguma graça alcançada. Vemos sorrisos e ouvimos boas novas. Algo se passou no miolo do relato que operou uma profunda transformação de tom.

Contudo, a idéia de caminho de movimento intermitente em *Central do Brasil*, é instaurada como acidental em boa parte do desenvolvimento. A partida de Dora da rodoviária do Rio de Janeiro quase não ocorre após uma briga com Josué. Aparentemente fruto do titubeio da personagem, o suspense na narração é mais uma amostra da “economia” que marca a fabulação que pretende prender a atenção. Logo, os deslocamentos serão sempre marcados claramente em seu *leitmotiv* andante instaurado desde o começo, e são parcimoniosamente controlados em momentos de suspensão.

Pensemos em outra cena, da tentativa de abandono do menino em pleno sertão, que não se efetiva. Dora deixara a criança no ônibus. Quando se apercebe que o pequeno desceu do ônibus e o dinheiro deixado por ela na bolsa foi perdido, se desespera e se senta num rincão da parada de ônibus, desolada. Constrói-se, então, um comentário através de uma imagem e do som: a visão consecutiva de uma cabra manca, em seu desalinhado deslocamento, no mesmo rincão, instala uma metáfora que comenta a incapacidade da personagem de decidir sobre o

seu próprio destino. O plano funciona como um *tableau* que aparece logo depois de Dora se sentar desolada de ver o ônibus partir com o seu dinheiro.

Todavia, o caráter de Dora pode ser alterado e redimido, cumprindo uma trajetória rumo à virtude, seguindo uma curva característica do melodrama. Esta alteração se concretiza após a cena de “purgação” do desmaio brilhantemente realizada com a montagem paralela na “Casa dos Milagres”. Aqui se situa um dos momentos de maior tensão dramática de *Central do Brasil*, a reviravolta. Novamente, as fisionomias estão à serviço de uma textura que remete ao caráter “genuíno” do rosto de personagens que seduzem pela promoção de um conteúdo de autenticidade. Depois de correr no entremeio da multidão de peregrinos, aos gritos, em busca do menino fujão, a velha indigna adentra a “Casa dos Milagres”. Lá fora, aumenta o calor das orações. São apresentadas faces imbuídas de grande comoção, num jogo da montagem que traz o rosto de Dora e seu já penoso deslocamento dentro da casa. O giro dos fogos de artifício e o espocar dos tiros de foguetes estão no ápice da paulatina aceleração até o desmaiar da personagem. O enlevo máximo da reza coincide, através da montagem, com o trabalho de purgação da até então velha de mau caráter.

A tela preta e o longo *fade* promovem o recomeço e o filme não se movimenta muito, pois são representadas somente as ações essenciais para o equilíbrio da trama na sua virada. Já é o dia seguinte. Dora repousa sobre o colo de Josué. A pacificação entre os dois é marcada pela “Piétà inversa” de Walter Salles. A escultura de Michelângelo, que mostra Cristo nos braços de Maria após ser purgado, é mais uma reiteração da virada do caráter de Dora. A música leve complementa a placidez do momento de re-sensibilização da personagem. O arauto termina a sua tarefa; dali em diante as posições se transmutam: ele voltará a ser uma criança sem poder de direcionamento.

A cena do recomeço, que se inicia com Dora no colo de Josué, constitui-se um momento “parado”, quando a câmera explora as figuras populares que estão presentes no dia seguinte da festa – um menino cantador, um pastor evangélico, barracas de vendedores. Por iniciativa de Josué, os dois conseguem arranjar algum dinheiro. Os depoimentos que se seguem emoldurarão a narrativa, claro sinal da virada. Houve a pacificação. Voltemos ao cinema do princípio do século XX. Ao abordar dois curtas de Griffith, *A Corner in Wheat* (1909) e *The usurer* (1910), Ismail Xavier comenta a composição que reitera e denota a volta ao equilíbrio:

É recorrente, em Griffith, a composição em *tableau* para encerrar o filme. Restituído o equilíbrio e afastado o perigo, as pessoas (a família, em geral) aparecem numa composição serena, às vezes jocosa, que celebra a felicidade (em casos raríssimos, a tristeza). O *tableau* tem, em casos

específicos, um rico poder de sugestão quando o final retoma a imagem de abertura, fecha um ciclo e emoldura a estória (Xavier, 1984, p. 42).

4. À guisa de uma finalização

Procuramos operar um exame da narratividade melodramática com um pensamento que envolve o estudo da imagem e da narração do filme. A idéia original era chamar a atenção para articulação contraditória de um relato contínuo, retornando a *Central do Brasil* e lendo-o com o olhar educado pelo *Discurso cinematográfico* e por *Griffith*, livros do crítico e teórico Ismail Xavier. Emulamos a posição do crítico, simulando um olhar que atualiza o outro olhar, mas que também poderia ser investigado em outras posições.

A permanência da teleologia redentora é colocada em questão pelo estudo das formas de equacionamento dos sujeitos na narrativa. É, sem dúvida, uma equação problemática e conservadora. O drama da reintegração moral da família é ladeado pela questão do pertencimento, da busca do “mais-próprio”. Foi analisado privilegiando o desenrolar da economia narrativa: abertura e fechamento da diegese, procedimentos de decupagem clássica, reiteraões e índices da narração, homogeneização e busca da emoção do espectador.

Assim se estabeleceu a narrativa do filme *Central do Brasil*: na construção da homogeneidade visual e na exploração de princípios clássicos de representação, de diegetização do universo representado. Entre deslocamento e suspensão do movimento, remete-se a algo que integra o filme desde os seus planos iniciais: uma dinâmica que pode ser resumida no movimento de chegada ou partida de um trem de passageiros, explorando uma música de andamento cadenciado como o próprio deslocamento pressupõe, com o “andante”, que acompanha as personagens por todo o filme. Já os momentos suspensivos delimitam atmosferas, identidades psicológicas e enquadramentos simbólicos em seu jogo de explicitação de caráter e mudança de caráter. O melodrama clássico-narrativo se atualiza novamente, com o encantador uso da textura documentária e seguindo a condução do infante desprotegido.

Referências bibliográficas:

- AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *O Olho interminável*. [Cinema e pintura]. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

CANEVACCI, Massimo. O duplo vínculo da televisão. *Revista Veredas*. nº 35. Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco do Brasil, ano 3, p. 7-8, nov, 1998.

HERMANNNS, Ute. A viagem no cinema brasileiro. *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 6, p. 119-134. jul/ago, 1996.

MOUTINHO, Marcelo. Em busca do tempo da delicadeza. *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 21, p. 99-114, jan/fev, 2000.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In.: *A experiência do cinema*. 2ª ed. rev. e amp. Rio de Janeiro : Edições Graal/Embrafilme, 1983. p.57-65.

VASCONCELOS, Gilberto Felisberto. Estética Ex-FHC. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 fev. 1999.

XAVIER, ISMAIL. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 4ª ed. São Paulo : Paz e Terra, 2008.

_____. Parábolas cristãs no século da imagem. In.: *O Olhar e a cena*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003. p. 101-125.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In. : RAMOS, Fernão Pessoa e outros (orgs.). *Estudos de cinema 2000 - SOCINE*. Porto Alegre : Sulina, 2001. p. 78-98.

_____. *Griffith*. São Paulo : Brasiliense, 1984.

_____. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. Rio de Janeiro : Brasiliense, 1983.

Minicurrículo

Pedro Plaza Pinto é Professor Adjunto no Departamento de História da UFPR. Mestre em Comunicação pela UFF (2003) e doutor em Ciências da Comunicação pela USP (2008). Tem experiência em docência no ensino superior (UFF: estágio docência; UFG: Professor substituto; FAP-PR: professor substituto). Participou voluntariamente do projeto de descrição analítica do Arquivo de Paulo Emilio Sales Gomes, na Cinemateca Brasileira.