



CENTRAL DO BRASIL E A DIREÇÃO DE ARTE COMO ENCENAÇÃO

CENTRAL STATION AND PRODUCTION DESIGN AS MISE-EN-SCÈNE

Benedito Ferreira dos Santos Neto

Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil
benedito@beneditoferreira.com

Resumo

O artigo investiga a direção de arte do filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) a partir de um breve levantamento da história do Cinema Brasileiro sob a perspectiva da direção de arte e sua efetivação na estética do melodrama. Para isso, propomos uma reflexão sobre questões da visualidade e da direção de arte do longa-metragem em questão, além de uma averiguação de suas escolhas que autorizam o estabelecimento da função no Brasil - a configuração de um modo de produção que se orienta a partir da definição visual de conceitos como “nacional” e “Brasil” - tão fundamentais para o Cinema Novo. Murcia (2002), na tentativa de compreender a direção de arte como campo autônomo de investigação, reforça a teoria de Martin (1990), crítico pelo qual a cenografia, no cinema, não tem uma função específica, ou seja, que não pertence exclusivamente à arte cinematográfica, sendo frequentemente utilizada por outros domínios artísticos, como o teatro, por exemplo. Apoiando-se em uma segunda abordagem, que compreende a direção de arte enquanto profissão del engañó, o mesmo autor defende que a função ontológica da direção de arte está relacionada à necessidade da regra de verossimilhança dos cenários. Função que se utiliza das diversas linguagens de expressão, como a pintura, fotografia, moda, arquitetura e desenho, a direção de arte sofre transformações conceituais durante a década de 1990 no Brasil, e acreditamos que o excelente desempenho internacional de *Central do Brasil* estaria atrelado a este modelo de pensamento e exercício da profissão.

Palavras-chave: Central do Brasil; cinema brasileiro; direção de arte.

Abstract

The article investigates the art direction of the film *Central Station* (Walter Salles, 1998) from a brief survey of the history of Brazilian Cinema under the perspective of art direction and its effectiveness in the aesthetics of melodrama. For this, we propose a reflection on questions of the visuality and the direction of art of the feature film in question, as well as an investigation of its choices that authorize the establishment of the function in Brazil – the configuration of a mode of production that is guided by the visual definition of concepts such as ‘national’ and ‘Brazil’ – so fundamental to Cinema Novo and its production. Murcia (2002), in an attempt to understand art direction as an autonomous field of investigation, reinforces Martin’s (1990) theory that scenography, in cinema, does not have a specific function, that is, it does not belong exclusively to cinematographic art, being frequently used by other artistic domains, such as theater, for example. Based on a second approach, which includes art direction as a profession of delusion, the same author argues that the ontological function of art direction is related to the necessity of the scenario’s verisimilitude rule. Connected to the different languages of expression, such as painting, photography, fashion, architecture and design, art direction has undertaken conceptual transformations during the 1990s in Brazil, and we believe that the outstanding international performance of *Central Station* would be attached to this model of thinking and exercise of the profession.

Keywords: brazilian cinema; *Central Station*; production design.

Em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), acompanhamos¹ a travessia de Dora e Josué rumo ao sertão brasileiro, espacialidade bastante recorrente na história do cinema produzido no Brasil. A professora aposentada Dora, atuada pela atriz Fernanda Montenegro, conduz boa parte das cenas, conferindo apoio ao garoto Josué, que está em busca do pai. A direção de arte do filme é um dos principais elementos que ampara a narrativa clássica estabelecida já nos primeiros minutos do filme. Em determinadas cenas ganha certa autonomia, dedicando-se a observar a multiplicidade das paisagens - a cidade e o interior do País -, suas transformações e os corpos frágeis dos protagonistas que, com a aproximação do destino final da viagem, tornam-se mais obstinados.

O melodrama e suas características conferem à direção de arte do filme um modelo de encenação e recursos de visualidade muito distintos àqueles preconizados pelo cinema brasileiro da década de 1960, por exemplo. O Cinema Novo elegeu um olhar crítico e polêmico, negou o melodrama e suas implicações discursivas e utilizou-se da criatividade para redesenhar a carência dos modos de produção. Nessa perspectiva, Nogueira (2000) relembra que quando os personagens Rosa e Manuel, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), experienciam a religião, a encenação não a concebe como um ornamento, mas tensiona a espacialidade, optando pela ironia e alegoria. Os protagonistas de *Central do Brasil*, por sua vez, estão alicerçados pelo pano de fundo da religiosidade, como um *trompe-l'œil*².

Na década de 1990, período em que a função atinge sua maioridade, *Central do Brasil*, direção de arte de Carla Caffé e Cassio Amarante, apresenta uma visualidade cujos elementos se confundem a partir das definições de “real” e “artifício” - debates fundamentais para o exercício da profissão. Vera Hamburger (2014), autora da primeira publicação sobre o tema no Brasil, atesta, em abordagem similar àquela preconizado por Vincent LoBrutto (2002), que,

[...] quando falamos em direção de arte, estamos referindo-nos à concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. (HAMBURGER, 2014, p. 18)

Inserida em um modelo usual de cinema de ficção, em que a equipe reunida se dedica à criação de um universo visual, rítmico e sonoro, e o diretor de arte propõe e efetiva imagens, sensações e experiências para a criação daquilo que está sinalizado no roteiro cinematográfico, gerando um trabalho de colaboração com o diretor cinematográfico e o diretor de fotografia. Murcia (p. 55, 2002), amparado pela noção do “irreal verossímil”, observa que a direção de arte se ampara

¹ Neste artigo, detemo-nos à análise de um dos filmes que integram o *corpus* de uma investigação mais ampla, iniciada em 2017, mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV – UFG), em orientação do Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

² Termo em francês que significa enganar os olhos. Técnica de pintura na qual a perspectiva e o sombreamento dão a impressão, à distância, de que são imagens reais. Os cenários teatrais, inicialmente em *trompe l'œil* simulando a tridimensionalidade, eram a representação do espaço pretendido pela encenação.

na cenografia tanto para reproduzir como para fazer acreditar que reproduz. É evidente que um cenário existe para a câmera e a direção de arte extrapola também a dinâmica do enquadramento, conferindo outros sentidos à visualidade fílmica estabelecida na tarefa do dispositivo.

Numa das cenas mais expressivas em termos de visualidade e direção de arte, a protagonista Dora desmaia numa capela entulhada de velas, fotografias e bilhetes aos santos e, na seguinte, surge amparada pelo menino. Essa depuração humanista servirá de alicerce para a construção da direção de arte do filme. O mesmo autor comenta que o maniqueísmo, ferramenta comum ao melodrama, revela uma adesão ao código de conduta da indústria de cinema americana na medida em que

[...] vigora em Hollywood desde 1920, com rebeldia esparsa aqui e ali. Ele diz: a) não se produzirão filmes contra os princípios morais do público; b) serão apresentados modelos corretos de vida, sujeitos apenas ao drama e ao entretenimento; c) a lei não será ridicularizada nem se poderá despertar simpatia por sua violação. O filme segue essas normas. Não deixa de ser uma das senhas principais que o guindaram ao Oscar e ao restrito mercado americano para o filme estrangeiro - mesmo procedimento de *O que é isso companheiro?*, de Bruno Barreto. (NOGUEIRA, 2000, p. 157)

O espaço cênico da primeira fase do filme, ambientada no subúrbio do Rio de Janeiro, propicia uma reflexão com base no conceito de uma cidade de anônimos e analfabetos que, orientados pela personagem Dora, ocupam o primeiro plano do quadro cinematográfico. Como numa “operação de registro”, tal como Walter Salles explicita o desejo de vínculo com o Cinema Novo³, esse espaço funde-se às propostas de uma encenação, de operação de artifício com a questão documental. Nessa fase, a ambientação das cenas objetiva retratar o cotidiano, a vida sem grandes novidades, a rotina massacrante, sinalizando uma espécie de direção de arte dos espaços “reais”, sem intervenção cenográfica, ou seja, sem artifício.

Não há uma opção pelos pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, cidade que concentra a primeira etapa da narrativa. A decisão estética é de mostrar não os “lugares da memória carioca”, tais como o Corcovado e o Cristo Redentor, por exemplo. Esses lugares acrescentam ao apelo documental já apresentado no prólogo do filme, assim como os elementos de colapso da concepção de urbanidade. Os objetos cênicos de caráter discursivo, tal como pontua Luiz Antônio Coelho (2006), apresentam uma relação intensa com o conceito de travessia. Ricardo Barbarena (2009), ao avaliá-los a partir dos [des]encontros entre Dora e o menino Josué, destaca que

Os trens, enquanto indicadores de entre-espacialidade, promovem um constante movimento de repulsa e aproximação nos indivíduos que povoam a Central do

³ Em diversas entrevistas, o diretor faz menção a essa aproximação do filme com o Cinema Novo, como advertiu Todd McCarthy (1998).

Brasil em busca de um destino ainda não trilhado naquelas rotas de nonsense econômico. [...] Os mesmos trens, no entanto, levam o menino para a casa de Dora e para o sonho de uma outra vida, uma vida de implacável rastreamento do seu pai [origem], o que destruiria aquele insólito e miserável passado – agravado pelo atropelamento da mãe – maculado pelas dúvidas acerca da sua identidade. (BARBARENA, 2009, p. 148)

O filme descarta os signos visuais estereotipados, tais como os pontos turísticos, para a intermediação de uma discussão sobre a urbanidade e o projeto falido dos centros das cidades. A respeito da relação de representação no cinema entre população e os espaços públicos, Fábio Allon dos Santos (2004, n.p) anota que

O movimento das massas nos espaços públicos também consolidou-se na história do cinema como fator representativo da veracidade de qualquer construção de cena urbana. A sensação de pertença a grandes grupos contrapõe-se ao medo de aglomerações, à distância do lar, e o inconsciente coletivo é alçado à condição de figura chave no universo fílmico. Fugindo novamente do usual, nas séries de espaços que se sucedem somos (o público) incapazes de distinguir grandes grupos; ao contrário, tudo nos leva a uma busca pelo anonimato e o filme acena para uma individualização da experiência, onde o individualismo tem conexão direta com a fragmentação espacial proposta.

Essas características de anonimato e de pertencimento ao espaço público marcam as primeiras cenas e reforçam as características psicológicas da personagem Dora, embora as primeiras sequências não sejam suficientes para a apresentação da personagem, uma vez que a protagonista, da ordem do “ficcional”, confunde-se com o universo que está sendo proposto como “documental”. Não é preciso ver a casa de Dora para a compreensão de suas características psicológicas, mas o surgimento de seu pequeno apartamento é decisivo para a confirmação daquilo que é construído em torno de suas motivações. A mescla entre os aparatos discursivos - que o filme entende por “real” -, e o campo da ficção, dimensionado em sua proposta de encenação, são definidores para que, já de imediato, uma direção de arte se manifeste e escolha a verdade como um guia visual. Essa “direção de arte da verdade” se mostra capaz de configurar no plano cinematográfico uma confusão entre os dois âmbitos definidos nas primeiras sequências. Jacques Rancière (2009, p. 58) aborda essa questão do real, propondo que

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso - positivo ou negativo - segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da



realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.

A direção de arte definida no projeto de filme “realista” se atém a uma verossimilhança que lhe parece fundante. A exaltação desse humanismo, orgânico, por meio da adoção de uma maquiagem que revele as rugas e que potencialize o suor, direcionado à representação de classes sociais mais pobres, também se aplica a obras como *Rio, 40 graus*, primeiro longa-metragem dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em 1955. Débora Lúcia Butruce (2015, p. 114) aponta que

Sua estrutura de produção baseada no sistema de cotas, concretizando a possibilidade de realização fora dos grandes estúdios, e a construção não linear da narrativa constituem os maiores diferenciais de outros filmes de época. A história gira em torno de meninos vendedores de amendoim, cujas narrativas se desenrolam de modo independente. Nota-se a preocupação constante com a representação do popular, principalmente o universo da favela, em oposição a uma burguesia abastada e insensível, traço estrutural de um considerado primeiro momento do Cinema Novo (cf. Ramos, 1987). “O filme é a exaltação e o deslumbramento de uma imagem ainda desconhecida e que fascinará de forma intensa mais de uma geração de cineastas brasileiros” (Ramos, 1987, p. 306). Assim, *Rio, 40 graus* pode ser considerado pioneiro na utilização de temáticas e estruturas que mais tarde viriam ser as defendidas pelo movimento.

Em *Central do Brasil*, a caracterização do ambiente cênico (a cenografia) e a caracterização dos personagens (maquiagem e figurinos) objetivam domesticar o aparato que a direção de arte e a encenação nomearão como “real”. A direção de arte, quando ingressa num projeto de filme realista, isto é, da ordem do verossímil, por vezes é entendida como “invisível”. O objetivo é que ela não seja “percebida” e que a encenação seja capaz de contê-la no desenho de narrativa perseguido. Tomemos como exemplo inicial a caracterização da personagem Dora. Trata-se de uma mulher sexagenária, bastante ranzinza, cujo figurino monocromático sinaliza certo cansaço, evidenciando poucos desejos. Trabalha na Central do Brasil, estação de trem localizada no subúrbio do Rio de Janeiro, escrevendo cartas para analfabetos (Figura 1).

A direção de arte nesta fase acompanha um percurso de cores que remetem à ideia de passado, de matéria envelhecida e fotografias antigas que, com o passar do tempo, começam a se deteriorar. A opção pela fotografia sem perspectiva, processo que anula a profundidade de campo (o “fundo” desfocado), alude à questão do distanciamento, percurso que será desfeito à medida que a história se aproximar da segunda fase, ou seja, a ganhar a estrada.





Figura 1: Dora escreve as cartas para analfabetos na Central do Brasil.
Fonte: *Frame* retirado do filme (CENTRAL..., 1998). Reprodução do autor.

Dedicada ao processo de travessia em que a direção de arte do filme se aventura na segunda fase, cujo espaço é o “desconhecido”, a investigação particular de Dora e do garoto Josué é externalizada na imagem preconizada pela direção de arte. A multiplicidade de identidades se torna evidente, organizada nas sequências que tomam como valor de representação as características geográficas do sertão, além do conflito do abandono de Dora, que deixa a cidade para auxiliar a aventura de Josué. O desejo de transformação faz com que Josué dê possibilidade de segunda chance para a rancorosa Dora, que pode ser capaz de se reinventar no espaço do imobilismo e da indiferença. Josué, portanto, objetiva a reescritura de seu futuro com o auxílio de Dora, a única figura que, de certa maneira, conhece sua história. Então, ambos atuam como sujeitos participantes dessa ação.

A cenografia particular do mundo áspero e sem grandes novidades de Dora cede lugar para a geografia do inesperado na qual a narrativa de viagem lembra “o mundo inteiro de um viajante” ou a descoberta de um novo mundo. Então, o filme opta novamente pela apropriação de locações reais, o diálogo entre a ficção e a realidade (Figura 2). A mudança na paleta de cores, embora discreta, é eficaz para o conceito de filme de estrada a que está intimamente ligado.



Figura 2: Locações reais marcam a direção de arte no filme.
 Fonte: Frame retirado do filme (CENTRAL..., 1998). Reprodução do autor.

O entendimento dessa experiência de viajar pela estrada é ainda mais reforçado quando eles conhecem César (interpretado pelo ator Othon Bastos), um caminhoneiro solitário de idade semelhante à de Dora que lhes oferece carona até certo ponto da viagem. Esse encontro contribui para um acréscimo de feminilidade e amor à figura de Dora, uma vez que seu interesse por César proporciona uma mudança na maquiagem, adquirindo, assim, uma função dramaturgicamente notável quando ela vai ao banheiro de um restaurante de estrada e se maquia (Figura 3). Dessa forma, a narrativa é representada pelo conhecimento do entorno físico e suas propriedades, e cenário, figurinos, maquiagem, objetos encaminham a navegação. Sobre isso, Luiz Antônio Coelho (2014, n.p) discorre que

Não se trata de invólucros da ação dramática, como espaços que se justificam pela circulação de personagens apenas. São as “chaves” na rede semântica da obra. No caso do cinema, esse aspecto talvez fique mais evidente no filme policial, onde “pistas” são buscadas em objetos; ou em filme de suspense e terror, que dão grande peso dramático à realidade sensível. De qualquer maneira, podemos afirmar com razoável certeza que tanto em jogos quanto no cinema objetos cênicos constituem vetores diegéticos. Deles dependem o desenvolvimento da ação dramática. - do lado da proposta do texto - e a produção de sentido ou decodificação de fases de um processo cognitivo, a fruição da história - do lado da recepção.

No segundo eixo de *Central do Brasil*, a textura é utilizada normalmente para a criação de contraste e complementaridade entre os objetos, além de aumentar sua verossimilhança em relação ao sentido tátil, servindo para indicar as propriedades de suas estruturas. Portanto, a textura dos materiais também mantém relação com a narrativa do filme, informam sobre o estado econômico, tempo, lugar, condições políticas e sociais do ambiente.



A metáfora de uma “estética da fome” permite definir um estilo de fazer cinema, que retira da fraqueza a sua força, transformando sua precariedade técnica em fonte de sua riqueza de significações. Essa comparação não pretende amalgamar as particularidades do possível diálogo entre o filme e o movimento do Cinema Novo, mas apenas sublinhar o caráter de aproximação da direção de arte em *Central do Brasil* com a temática pura de um Brasil, do movimento que tinha Glauber Rocha como grande pensador e artista. Assim como em boa parte dos filmes do Cinema Novo, o filme mescla o trabalho de não atores e atores de teatro, processo semelhante ao da direção de arte quando alterna elementos do espaço real e elementos produzidos, como a cena da romaria em que poucas construções cenográficas parecem ter sido desenvolvidas. É importante frisar, contudo, que *Central do Brasil* está relacionado ao projeto de feitura de um “cinema de qualidade”, e para isto se torna mais interessante uma proposição que tenda ao melodrama que a um projeto político de Brasil, como pretendido pelo Cinema Novo.



Figura 3: Texturas e maquiagem como elementos dramáticos.
Fonte: *Frame* retirado do filme (CENTRAL..., 1998). Reprodução do autor.



Figura 4: Poucas construções cenográficas na segunda fase do filme.
Fonte: Frame retirado do filme (CENTRAL..., 1998). Reprodução do autor.

Essa função simbólica na direção de arte em *Central do Brasil* chega ao ápice quando Dora e Josué, localizados na Vila São João, interior da Paraíba, encontram a casa da família do garoto, que finalmente conhece seus dois irmãos. O espaço da Vila São João, embora de arquitetura diferente àquela da moradia de Dora no edifício do Pedregulho, no Rio de Janeiro, retoma a visualidade da desumanização dos conjuntos habitacionais no Brasil, no sentido de ordem e enfileiramento de pequenas casas.

O encontro de Josué com parte de sua família e o retorno de Dora ao Rio de Janeiro reforçam a dicotomia das duas fases do filme: uma cidade fria, sem perspectiva, e um sertão caloroso, ao lado dos irmãos. O trabalho da direção de arte ameniza tamanho maniqueísmo através da apropriação do espaço agregado de significação ao sentido da narrativa, principalmente no comportamento de Dora e suas relações com o garoto.

Embora se note a prevalência de certa monocromia na paleta de cores de *Central do Brasil*, a direção de arte atua como pesquisadora de locações reais para que poucas inserções, nessa segunda fase, ocorram (Figura 4). A semelhança entre os figurinos de Dora e Josué demonstra a afetividade conquistada após a viagem (Figura 5). Com um trabalho de montagem que alterna as aparições finais de Dora e Josué - ela dentro do ônibus de volta ao Rio de Janeiro, ele se apropriando da casa dos irmãos e depois da rua -, o filme se encerrará situado no plano do melodrama, tendo o sertão como redenção, como forma de redescobrimto de valores afetivos em Dora e como um primeiro contato com Josué com sua identidade.



Figura 5: Semelhança marca os figurinos de Dora e Josué no conjunto habitacional da Vila São João.
Fonte: *Frame* retirado do filme (CENTRAL..., 1998). Reprodução do autor.

É importante destacar que a origem dos termos “*production design/production designer*” se notabiliza a partir do trabalho de William Cameron Menzies e seu projeto de direção de arte do filme *E o Vento Levou...* (Victor Fleming, 1939), que recebeu um *Oscar* honorário e inédito para a função. A respeito deste importante trabalho, Léon Barsacq (1985 *apud* BAPTISTA, 2008) comenta que

A evolução da produção nos Estados Unidos é ligada a aparição do termo *production design*. A origem do P. D.: projetador (“conceituador” e designer ao mesmo tempo) da produção, remonta a 1923. Cedric Gibbons, trabalhando nos filmes de Douglas Fairbanks, percebe o “gouffre” que separava o cenário de sua realização visual (a mise en scène, a luz, as trucagens, etc.). William Cameron Menzies foi o primeiro a utilizar o método com sucesso em *E o vento levou* (*Gone with the wind*, 1939). É por seu trabalho em este filme que o título *production design* é por primeira vez usado. (BARSACQ, 1985, p. 160 *apud* BAPTISTA, 2008, p. 116).

As pesquisas dedicadas ao estudo da história da direção de arte no Brasil⁴ apontam que o filme *O Beijo da Mulher-Aranha* (Héctor Babenco, 1984) credita, pela primeira vez, a função de diretor de arte, e não “cenógrafo”, como usualmente se empregava. Por se tratar de uma coprodução Brasil e Estados Unidos, os primeiros estudos partem da hipótese de que esse comando de mercado foi decisivo para a introdução do termo no filme em questão. Há uma discreta evolução cromática dos cenários, além de uma construção espacial intimamente ligada à atmosfera psicológica dos protagonistas, o que demonstra uma capacidade de organização do departamento liderado pelo diretor de arte Clovis Bueno, profissional fundamental na escritura da função no País.

⁴ Destacamos o catálogo, organizado por Débora Butruce e Rodrigo Bouillet (2017), da mostra *A Direção de Arte no Cinema Brasileiro*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro.



Em geral, na fase de preparação do filme ocorre um levantamento minucioso do que é necessário para a realização do projeto de direção de arte, a definição das locações e a contratação de uma equipe. Na seguinte, a pré-produção, é definido se o filme será realizado em locações, podendo ser adaptadas ou não, ou em estúdio, por exemplo. Estabelecendo o diretor de arte como um “maestro visual”, ele conduz as relações dos profissionais da cenografia, produção de arte e de objetos, figurinos, maquiagem e efeitos especiais para que, na etapa de filmagem, tudo se adéque ao modo de produção estabelecido. As fases finais - desprodução e finalização - envolvem a devolução dos itens alugados e emprestados, entregas das locações e, caso seja necessário, participação do diretor de arte na correção de cor do material gravado.

A abordagem de Mauro Baptista (2008, p. 112), em torno da concepção da função do diretor de arte cinematográfico, aproxima a tradução “direção de arte” ao conceito de “*production design*”, como se mantém na produção cinematográfica hollywoodiana – e que Murcia (2002, p. 41) também corrobora:

A tecnologia digital amplia muito a manipulação e alteração do já filmado, o que permite um controle muito maior da imagem final. A isso se soma a existência de uma corrente forte no cinema contemporâneo (que poderíamos chamar de pós-moderna) que valoriza uma imagem estetizada, não realista e sem profundidade. Trata-se de um tipo de imagem em que o referente perde importância. À medida que os processos de manipulação digital avançam, a chamada realidade pró-fílmica perde importância: cenários, objetos, figurinos, tudo é passível de ser recriado na fase de pós-produção. Passamos de uma direção de arte, na qual cenário e objetos eram organizados para serem captados por uma câmera, para o conceito de design de produção.

O debate levando por Baptista concentra questões que balizam conceitualmente nosso debate em torno do surgimento e amadurecimento da função “diretor de arte” e da dinâmica na produção de *Central do Brasil*. No entanto, acreditamos que ela atende a um mecanismo distante do tipo de cinema que é feito atualmente no Brasil. A proximidade do trabalho da direção de arte com a noção de encenação torna-se um caminho fértil para o cinema produzido no País na década posterior ao filme dirigido por Salles. Parte crescente das produções se coloca interessada por novos comandos de mercado e adota uma linguagem “internacional”, o que, acreditamos, aproximaria tais conceitos aqui destacados. Com a consolidação da função na década de 1990, percebemos que é necessário um debate a fim de garantir uma incorporação da pesquisa acerca do campo da direção de arte como elemento da linguagem narrativa e plástica dos filmes, pensando uma escritura da história a partir deste elemento.



Referências

- BAPTISTA, Mauro Alejandro. A pesquisa sobre design e cinema: o design de produção. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 15, p. 109-120, jun. 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1498>>. Acesso em 10 mar. 2018.
- BARBARENA, Ricardo. A errância identitária na lente-travessia de Central do Brasil e na escritura fílmica de As Doze Cores do Vermelho. **Revista Verbo e Minas**, Juiz de Fora, v. 8, n. 15, p. 147-164, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/57129386-A-errancia-identitaria-na-lente-travessia-de-central-do-brasil-e-na-escritura-filmica-de-as-doze-cores-do-vermelho.html>>.
- BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. **A direção de arte e a imagem cinematográfica**: sua inserção no processo de criação do filme brasileiro dos anos 1990. 2005. 227 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Disponível em: <http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2006-10-18T154400Z-500/Publico/debora.pdf>. Acesso em 23 abr. 2017.
- BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. **A direção de arte no cinema brasileiro**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Mnemosine, 2017. v. 1. 240
- CENTRAL DO BRASIL**. Direção: Walter Salles. Produção: Martire de Clemon-Tonnere e Arthur Cohn. [S.l.]: Le Studio Canal, 1998. 1 bobina cinematográfica.
- COELHO, Luiz Antônio Luzio. O papel narrativo do objeto cênico. **Anais do P&D – 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design**. Curitiba: Unicenp/UFPR, 2006. Disponível em: <www.dad.puc-rio.br/nel/artigos/06-coelho-ped.pdf>. Acesso em
- HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: SENAC; SESC, 2014.
- LOBRUTTO, Vincent. **The Filmmaker's Guide to Production Design**. Nova Iorque: Allworth Press, 2002.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- MCCARTHY, Todd. Central Station. **Variety**, 1998. Disponível em: <<https://variety.com/1998/film/reviews/central-station-1200452950/>>. Acesso em 20 de julho 2018.
- MURCIA, Félix. **La escenografía em el cine** - el arte de la apariencia. Madri: Fundación Autor, 2002.
- NOGUEIRA, Lisandro. Central do Brasil e o Melodrama. **Revista Comunicação e Informação**. Goiânia, v. 3, n. 2, pp. 155-169, jul/dez de 2000. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/22870>>. Acesso em 14 ago. 2017.
- RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SANTOS, Fábio Allon dos. A arquitetura como agente fílmico. **Arquitextos**, n. 45, fev. 2004, n.p. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/616>>. Acesso em 14 ago. 2017.

Minicurrículo

Benedito Ferreira dos Santos Neto

Realizador audiovisual e mestrando em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás, com pesquisa focada em direção de arte no cinema brasileiro.