

A representação do índio brasileiro
na interface pós-moderna
de cinema e TV

RENATO PUCCI JR.
Universidade Tuiuti do Paraná /UTP

Resumo

O conceito de pós-modernismo, no sentido proposto por Linda Hutcheon, é utilizado no exame de filmes e minisséries nacionais, em especial *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), produto híbrido de cinema e televisão. Tanto em aspectos estilísticos como ideológicos, tem-se como tema privilegiado a representação de índios. O confronto com realizações cinematográficas e televisuais realizadas segundo outras poéticas permite indicar no filme a especificidade de sua representação cultural, que consiste na construção de identidades descentralizadas através do recurso ao *fake* e à paródia lúdica.

Palavras-chave

cinema, televisão, representação cultural, pós-modernismo

Abstract

The concept of postmodernism, in the sense proposed by Linda Hutcheon, is used in the analysis of Brazilian movie pictures and serials, specially *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), hybrid product of cinema and television. In stylistic and ideological aspects, the main subject is the representation of indios. The comparison with cinematographic and televisual products that follow other poetics indicates the specificity of cultural representation in the movie, which consists in the building of decentralized identities by the use of the fake and the ludic parody.

Key words

cinema, television, cultural representation, postmodernism

Entre os estudos acadêmicos do cinema nacional e a ainda incipiente análise estilística da televisão brasileira, cujos pesquisadores têm dirigido a atenção para outras questões de seu campo de estudo, encontra-se um território pouco examinado e que em verdade diz respeito a ambos os meios. Trata-se de um conjunto de produções narrativas e ficcionais, cuja definição oscila entre a vinculação ao cinema e à TV, o que tem motivado uma série de ataques de cineastas e críticos inspirados por ideais de pureza artística e de distância em relação à cultura de massa.

Para nomear essa produção, é conveniente a expressão *pós-modernismo*, aqui entendida numa acepção que não se confunde com as de Fredric Jameson, David Harvey ou Jean Baudrillard. Não se trata de apelar a noções como nostalgia, compressão espaciotemporal ou simulacro a fim de dar conta do entendimento de filmes e minisséries. Seja no que diz respeito à paradoxal combinação entre elementos da cultura de massa e de extração modernista, seja quanto ao tratamento diferenciado que tais produções concedem à representação de minorias, propõe-se aqui uma análise nos termos em que a teórica canadense Linda Hutcheon o fez acerca da produção cultural das últimas décadas do século XX.

Antes de iniciar a análise, adiante-se que o espírito com que a autora abordou o pós-modernismo nada possui do caráter apocalíptico com que outros se voltam para a cultura contemporânea. Entende-se, aqui, por pós-modernismo não a irrevogável degeneração de um passado esplendoroso (ou, no mínimo, real), mas uma formação cultural que, embora longe de ser hegemônica, possui determinações suficientes para ser examinada em sua especificidade, antes de quaisquer avaliações negativas sobre sua

existência. A produção pós-modernista pode estar dando vazão a um fluxo de representações com influência relevante nas relações sociais da atualidade e, possivelmente, com chances de ampliação desse papel no futuro.¹

Pós-modernismo na TV e no cinema brasileiros

A título de exemplo, menciono *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), que proveio da minissérie *A Invenção do Brasil*, exibida pela rede Globo em meio às comemorações pelos 500 anos do Descobrimento. A minissérie foi editada, transposta para película e exibida nos cinemas, o que por si só atenta contra o valor modernista de pureza dentro de cada campo artístico. O exame, ainda que breve, de sua abertura servirá para que se ressaltem os traços estilísticos pós-modernistas e para que seja introduzido o tema da representação cultural.

Após os créditos, a primeira imagem é a de um cometa acinotosamente falso num céu estrelado e nada convincente em termos de naturalismo, ou seja, de semelhança com o que o senso comum julga ser o mundo real. Um *zoom out* revela que aquela imagem é apenas o reflexo na pupila de um jovem (interpretado por Selton Mello) que olha para o céu. Uma onisciente voz-over anuncia que é o português Diogo, a observar a noite de 1º de janeiro de 1500. Ele está na sacada de um edifício antigo e veste-se de maneira condizente com a época. Alarga-se o enquadramento e surge uma praia ao fundo. Devido à iluminação artificiosa, tanto o edifício como a paisagem parecem cenários, mesmo que, por meio de algum efeito digital, haja movimento nas ondas do mar. É preciso ressaltar que esse pequeno trecho poderia ter sido concebido da forma mais tradicional, assemelhando-se a incontáveis cenas de cinema e TV em que se procura fazer com que os acontecimentos mimetizem a realidade segundo regras convencionais de composição. Em outras palavras, o trecho

1. Este trabalho resulta, em parte, de incontáveis discussões com Ana Lúcia Lobato em torno da representação do Índio no cinema brasileiro, embora não lhe deva ser atribuída a utilização do conceito de pós-modernismo.

poderia se constituir segundo a linguagem clássica. Sem entrar em detalhes, uma vez que este trabalho não é propriamente um estudo estilístico, pode-se definir a linguagem clássica como a forma de narração audiovisual em que através do cuidadoso apagar das marcas de enunciação, ou pelo menos tornando-as discretas o suficiente para que não chamem a atenção do espectador, constrói-se a ilusão de que é o mundo real e não uma construção discursiva aquilo a que o espectador assiste na tela.²

Continue-se um pouco mais a análise da seqüência de *Caramuru*. Outro *zoom out*, desta vez imenso, mostra que Diogo está na Península Ibérica e esta na Terra, que gira no espaço. A *voz-over* fornece dados do céu do hemisfério norte e, em seguida, do hemisfério sul, onde o enquadramento se fecha, num *zoom in* em direção ao Brasil, chamado de *Pindorama*. Surge numa praia a índia Paraguaçu (Camila Pitanga), também a olhar para o firmamento. A *voz-over* adianta que ela irá se tornar uma estrela do céu, isto é, uma heroína de sua gente; o enquadramento se fecha num de seus olhos até descobrir o reflexo de uma constelação. Corta e aparece novamente Diogo, a desenhar uma estrela de cinco pontas que se transforma na estrela do mar encontrada na praia por Paraguaçu. Outro corte, acompanhado por informações verbais sobre o que virá na história, a Lua se ergue por trás da índia, percorre o céu e, agora sem cortes, surge no céu atrás de Diogo. Abre-se o enquadramento de modo a revelar-se que o rapaz e Paraguaçu se transformam em imagens num livro arcaico, que se levantam, animando-se magicamente. Em apenas um minuto e vinte segundos, portanto, a narração passou quatro vezes de um lado ao outro do Atlântico, transitando por um ponto de vista a partir de algum lugar em órbita da Terra, e estabeleceu num ritmo alucinatório a ligação entre os protagonistas.

Note-se que a abertura de *Caramuru* se autodenúncia como um discurso, não em função da *voz-over*, bastante comum em narrações clássicas, mas pelo virtuosismo das delirantes transições

2. Um excelente exposição da linguagem clássica no cinema pode ser encontrada em BORDWELL, 1985: 156-204. À parte incontornáveis diferenças de meio, ao longo de décadas a ficção televisual tem quase sempre adotado o mesmo princípio.

espaciais e pela paródia do filme histórico. O resultado é uma composição estilística paradoxal, isto é, simultaneamente heterogênea e tanto de acordo com o filme clássico como com o modernista. Há elementos da produção mais convencional da cultura de massa (como as explicações adiantadas pelo narrador-*over* sobre a história, o que possibilita a alta comunicabilidade com o grande público) e a autoconsciência típica das criações modernistas.

Assinalo a ligação (possível, talvez necessária) entre essa estrutura estilística paradoxal e o tipo de representação cultural que veicula. Destaque-se a seguinte fala do narrador-*over*:

Nesse mesmo momento, a sete mil quilômetros dali, do outro lado do Atlântico, num lugar chamado Pindorama, brilha a constelação do Cruzeiro do Sul, que lá se chama Pauí-Pódole. Uma jovem índia vê este outro céu. Ela sabe que as estrelas são as almas dos heróis indígenas que morreram. O que ela não sabe é que também vai se tornar uma heroína e virar estrela lá no céu.

O tom é menos o de um impositivo narrador-*over* de documentários tradicionais que o de um contador de fábulas. O clima irrealista, contudo, não deve eclipsar o tratamento concedido à cultura indígena. Não se trata da busca de autenticidade, proposta de *Como Era Gostoso o meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970), em que se procurou construir uma representação cultural não comprometida com o etnocentrismo até então vigente no cinema brasileiro. Em contraposição às reduções culturais abundantes na filmografia nacional, no *Francês* havia cuidado antropológico na reconstituição dos costumes indígenas, sem as usuais conotações negativas ou condescendentes que se concediam ao *primitivo* (Lobato, 2000, p. 77-115). Mas em *Caramuru*, devido ao tratamento artificioso e mágico, a autenticidade deixa de ser um valor norteante para dar espaço à paródia lúdica. Coloca-se entre aspas a literalidade do discurso, de modo que não se possa pensar que a história real tenha ocorrido tal como na narrativa, o que permitirá inumeráveis impropriedades históricas.

Por outro lado, a representação dos índios pauta-se pelo tratamento respeitoso: o narrador-*over* não diz que Paraguaçu *acredita* que as estrelas são as almas dos heróis indígenas que morreram, mas

que ela *sabe* disso. A informação quanto à natureza das estrelas recebe o estatuto de conhecimento, equiparando-se às especificações astronômicas enunciadas instantes atrás (por exemplo: *A estrela Polar, guia dos navegantes, faz um ângulo de 25 graus com o horizonte*). Em outras palavras, a cultura indígena é tratada em pé de igualdade em relação à européia.

Metaficção historiográfica

Os traços estilísticos apontados e o tipo de abordagem da minoria indígena são elementos que permitem caracterizar o filme dentro daquilo que Linda Hutcheon denominou pós-modernismo: uma formação cultural fundamentalmente contraditória, deliberadamente histórica e inevitavelmente política (*ibidem*, p.20). Contraditória pela junção paradoxal entre cultura de massa e modernismo; histórica por ativar o contexto do próprio leitor, o que lhe permite um ponto de vista não ilusionista sobre a época em que se passa a narrativa; político pela abordagem dos discursos que constituem as representações de parcelas marginais da sociedade.

Outro ponto a considerar é o que a mesma autora chamou de metaficção historiográfica, ou seja, a narrativa que explicita o vínculo entre ficção e História, no sentido definido pelo Novo Historicismo: tidos como inconfundíveis desde o século XIX, esses dois campos são considerados intrinsecamente ligados, pois o discurso histórico se baseia na narrativa, como sempre o fez a ficção (White, 1994, pp.25-27; 1998, pp.192-200). A metaficção historiográfica mistura os elementos em jogo, insere o contexto histórico e, em seguida, questiona o discurso a que se propõe (Hutcheon, 1991, p.122). Assume, dessa forma, que nosso acesso aos acontecimentos se dá através da perspectiva atual sobre os textos e documentos históricos, não por meio de uma suposta objetividade ou neutralidade científica (White, 1994, p.24; Hutcheon, 1991, pp.120-137). É provável que o marco inaugural da metaficção historiográfica no cinema brasileiro tenha sido *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1995), ao

passo que *Caramuru* prosseguiu nessa linha e a aprofundou ao combinar metaficção historiográfica e abordagem pós-modernista de minorias (ou, como prefere Linda Hutcheon, de *ex-cêntricos*, no sentido de *fora do centro da sociedade*). Na literatura essa convergência deu origem a *Ragtime*, de E. L. Doctorow, sobre a relação entre brancos e negros no início do século XX, e *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles, acerca da situação da mulher na Inglaterra do século XIX, além de todos os romances de Salman Rushdie, entre outros escritores. Tanto nesses livros como nos dois mencionados filmes nacionais, à parte notórias diferenças entre os meios, há combinação autoconsciente entre o histórico e o fictício. Põe-se em xeque a representação realista, mas sem de antemão destruir a representação tradicional, ao contrário do que sempre fez a ficção modernista (por exemplo em *1919*, de John dos Passos). A metaficção instaura o conhecido, ou seja, uma certa tradição narrativa de amplo alcance, geralmente da cultura de massa, e a subverte através da paródia lúdica. Em *Caramuru*, a preocupação maior está, com certeza, não na transmissão da verdade histórica, mas nos possíveis efeitos de sentido que se produzem. Não importa que os históricos Diogo e Paraguaçu jamais se tenham comportado como no filme; assoma ao primeiro plano a caracterização afirmativa das personagens indígenas. Examine-se como isso se configura em outras cenas.

Ingenuamente envolvido numa trama relacionada com o tráfico de mapas secretos da corte portuguesa, Diogo é aprisionado e degredado para a África. No trajeto, o navio sofre um naufrágio, do qual escapam o protagonista e o vilão Vasco de Ataíde (Luís Melo). Ambos terminam por chegar à costa brasileira e são atacados por uma tribo. Vasco de Ataíde é flechado e os índios perseguem Diogo. Assim esboçada, a descrição nada diz da tonalidade irrealista dessas passagens. Basta, porém, a indicação da trilha sonora na cena da perseguição a Diogo para se confirmar a inverossimilhança generalizada:

*Aqui nessa casa ninguém quer a sua boa educação
Nos dias que tem comida, comemos comida com a mão*

*Nós rimos alto, bebemos e falamos palavras
Mas não sorrimos à toa...*

São versos, bastante conhecidos, da canção *Volte para o seu Lar*, com letra de Arnaldo Antunes. Não é o que se esperaria de um filme histórico: à primeira vista, a canção destoa totalmente da narrativa por seu anacronismo referencial e melódico frente a uma história que transcorre no século XVI. À parte o inevitável estranhamento, entenda-se o uso da canção. Em primeiro lugar, a letra fala da recusa em aceitar o padrão cultural supostamente elevado, o que faz todo sentido no filme, uma vez que nele os índios jamais se curvarão à cultura européia, por mais que se fascinem com o que lhes surge como diferente. Além do mais, no contexto da perseguição dos índios a Diogo, a alusão à comida apenas pode-se referir ao canibalismo. Antes de enfocar este último tema, confirme-se a metaficção historiográfica. Os índios que perseguem Diogo absolutamente nada possuem daquilo que o atual padrão de naturalismo define como próprio de indígenas, ainda mais de épocas passadas. O modelo rejeitado pode outra vez ser o de *Como era Gostoso o meu Francês*: em vez da nudez, em *Caramuru* há tangas carnavalescas, o que combina sobremaneira com a pintura exagerada dos corpos. Quando Diogo está prestes a ser morto, os índios estacam e, como que hipnotizados, põem-se a olhar para o espaço *off* atrás do português, em que vêem as caravelas de Cabral chegando ao Brasil. Além da absoluta inverossimilhança visual, pois as caravelas parecem fincadas na superfície do oceano, percebe-se que a cronologia histórica foi falseada: Diogo teria chegado antes de Cabral e, portanto, seria o *verdadeiro* descobridor do Brasil. É precisamente o caráter exacerbado das incongruências históricas e da caracterização dos nativos que elimina qualquer hipótese de veracidade histórica ou antropológica.

A representação cultural pós-modernista

A seqüência posterior traz à tona aspectos decisivos da abordagem pós-modernista da representação. A fim de escapar de seus perseguidores, Diogo foge para outra praia, adormece na areia e é

encontrado por Paraguaçu. Após abrir-lhe os olhos, ela inicia um diálogo repleto de *nonsense* em que conversam como se fossem jovens numa paquera, em alguma praia dos dias de hoje. A diferença física entre ambos se coloca quando Paraguaçu põe a perna sobre o ombro de Diogo e diz: *Sua cara é da cor da sola do meu pé, não é?* A proximidade do rosto dele e com o pé da índia confirma o comentário: Diogo é branco, o que ela expressou sem o menor sentimento de inferioridade. Note-se que, além de ser interpretada por uma atriz que notoriamente não é de etnia indígena, embora bastante morena, Paraguaçu usa uma vestimenta que lhe cobre boa parte do corpo, o que seria inadmissível para qualquer figurino indígena que se pautasse pelo naturalismo, ao menos desde que a nudez do filme de Nelson Pereira dos Santos introduziu um novo padrão de verossimilhança no cinema nacional. Paraguaçu ainda tem na cabeça uma tiara com penas de forte colorido, adorno mais adequado a fantasias de carnaval que a qualquer representação verossímil. Acima de tudo, concretiza-se o grande absurdo historiográfico: em 22 de abril de 1500, a índia fala português. Esse aspecto é sublinhado no prosseguimento da cena:

Diogo: *Como é que você fala a minha língua?*

Paraguaçu: *Língua?*

Diogo: *Sim, mas agora é sua vez de responder.*

Paraguaçu (passando o dedo na própria língua): *Língua.*

Diogo (espantado): *Você fala a minha língua? E fala fluentemente! (enquanto Paraguaçu lhe dá uma sensual lambida no rosto).*

A ambivalência verbal continua a ser explorada quando Paraguaçu nomeia uma manga e a atira para o rapaz; ele se espanta com o nome da fruta, indica a parte da camisa que lhe cobre o braço e diz *manga*. O mesmo se dá com as palavras *fiapo* (de manga e do tecido) e *pena* (de ave e o sentimento). Paraguaçu reclama: *Eh, língua enrolada! É tudo sempre assim, é? Uma palavra só tem serventia para um monte de coisas?* A narração realiza, portanto, um jogo com a língua portuguesa, que Paraguaçu está longe de aceitar como

superior. O que poderia ser tão somente uma cena de chanchada, com o cômico encontro entre um branco e uma índia, torna-se um jogo metalingüístico em torno da língua. À primeira vista, nada poderia estar mais distante do respeito antropológico de *Como era Gostoso o meu Francês*, em que se teve o extremo cuidado de ensinar tupi-guarani aos atores para que os diálogos reproduzissem a fala indígena. Por outro lado, pode-se dizer que o pós-modernismo de *Caramuru* se exime da reprodução fiel da História, mas também não adere ao ilusionismo de filmes clássicos de outros tempos, em que indígenas falavam uma linguagem ininteligível ou um arremedo de português com sotaque indígena, conforme *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) e *Na Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960). A solução de Guel Arraes foi assumir decisivamente o ponto de vista atual sobre a História, recusando quaisquer tentativas de perfeita reconstituição lingüística, numa paródia de filmes em que a diferença de línguas era sumariamente deixada no plano de fundo.³

Recurso semelhante foi adotado em outras passagens de *Caramuru*, em especial quando se alude ao canibalismo. Mais uma vez, destoa-se de *Como Era Gostoso o Meu Francês*, em que o ritual antropofágico era explicado e culturalmente justificado para os espectadores e o prisioneiro branco, ao ponto de este, ao final, incorporar a cultura indígena e diante da morte se comportar da forma que seus captores esperam de um guerreiro (Lobato, 2000, p. 91-108). Diogo, ao contrário, se acovarda como uma criança, sem se deixar persuadir pelas explicações que, no mesmo espírito do filme de Nelson Pereira dos Santos, lhe são fornecidas por Paraguaçu e sua irmã Moema (Deborah Secco). Ainda assim, a naturalidade

-
3. É extraordinário que alguns críticos se tenham indignado contra "erros" historiográficos de *Caramuru*, por exemplo na recitação, por Diogo, de um poema de Camões que seria escrito muitas décadas após aquela em que se passa a narrativa. Acontece que essa crítica à suposta ignorância do realizador é feita a um filme em que, na mesma cena acima analisada, o protagonista usa o fiapo da manga da blusa para passar no dente de Paraguaçu exatamente como se faz hoje com um fio dental. A ironia é um "negócio arriscado": não há garantias de que o interpretador vá "pegar" a ironia da maneira como foi intencionada, problema com conseqüências políticas também examinado por Linda Hutcheon (2000: 25-62 e *passim*).

jocosa com que as índias se referem às partes de Diogo que lhes servirão de alimento faz com que não se imiscua na narração a invencível repulsa que europeus e seus descendentes quase sempre tiveram pelo canibalismo.

É interessante confrontar *Caramuru* com a pretensa fidelidade historicista de *Hans Staden* (Luís Alberto Pereira, 2000) ao livro escrito, no século XVI, pelo alemão de mesmo nome. Ocorre que neste último filme, reproduz-se a concepção do europeu acerca de si próprio e aquela que no século XVI era geralmente considerada a prática mais baixa a que se poderia descer; em outras palavras, reproduz-se o sentimento de superioridade européia diante do canibalismo. Quando o prisioneiro pertencente a uma tribo inimiga é morto no ritual, a cena de canibalismo é repleta de horror, com partes da vítima boiando num caldeirão, e os índios a comer num ambiente escuro e repugnante. E, contudo, por mais que pareça suspeito o testemunho escrito do verdadeiro Hans Staden acerca de sua própria coragem, o personagem do filme foi concebido à sua luz e permanece impávido diante da ameaça de ser devorado. Enquanto em *Caramuru* procura-se recriar ludicamente a situação a partir do ponto de vista de um espectador atual, em *Hans Staden* reafirma-se a concepção etnocêntrica, que é redescoberta sob a poeira da História.

Esse tem sido o lugar-comum da ficção cinematográfica e televisual realizada segundo princípios clássicos. Em *A Muralha*, minissérie veiculada pela Rede Globo também em 2000, há um trecho que aponta no mesmo sentido, embora recoberto por um verniz de atualidade. A par de infinitas recorrências aos recursos dramáticos mais convencionais, como o melodrama e o insistente uso de *Leitmotiv*, a caracterização dos indígenas mescla o outrora hegemônico espírito etnocêntrico com o politicamente correto que insiste em pintá-los como bons selvagens. Assim, a tribo ataca a fazenda dos paulistas em vingança pelo injusto assassinato do cacique por um dos membros da família. Com todos os homens empenhados numa expedição pelo interior, cinco mulheres armadas apenas com lerdos arcabuzes resistem ao ataque de dezenas de índios e matam vários deles com relativa facilidade, às vezes em combate corpo a corpo, não havendo mais do que um único ferimento no

rosto de uma delas. Com a chegada dos membros masculinos da família, o patriarca Dom Brás (Mauro Mendonça) vai à tribo agressora a fim de *ensinar* aos índios que eles não podem atacar sua família. Sozinho e cheio de solenidade, ele põe fogo nas ocas e destrói a taba inteira diante dos olhos atônitos de seus donos, sem que nenhum destes esboce a mais insignificante reação. Numa palavra, a exacerbação do politicamente correto chega a tal ponto que uma imprevista camada de leitura pode se oferecer aos espectadores: os índios seriam realmente inferiores, ao menos em termos de coragem e capacidade de enfrentar os brancos, mesmo quando estes se encontram em ostensiva inferioridade numérica.

Conclusão

Passados sessenta anos de hegemonia modernista que, somados a cerca de três décadas de solapamento pós-moderno da representação ilusionista, a crise da representação se acentuou mais do que nunca: chega-se a uma época em que qualquer criança sabe que, sim, a câmera mente. Ainda assim, a análise indicou que na atualidade diversos estilos, inclusive o que propugna o mimetismo em relação ao real, se encontram em disputa no cinema e na televisão brasileira. Talvez não seja mera coincidência o fato de que realizações segundo essa proposta estejam permeadas por preconceitos contra minorias, uma vez que a escolha do estilo dificilmente poderia ser feita em total ausência de sintonia com os valores culturais em jogo. Em *Caramuru*, por outro lado, o mesmo espírito que define a predileção pelo *fake* liga-se a uma concepção de identidade cultural que não mais se pauta pelo essencialismo da ancoragem estável no mundo social (Hall, 2000, pp.07-17). Assim como se contesta a pretensão a conhecer com objetividade o passado histórico, daí a metaficção historiográfica, contesta-se também o discurso centralizador que define quem pertence ao que é aceitável na sociedade.

Sem dúvida, há realizações com traços pós-modernistas e que, ao mesmo tempo, estão sobrecarregadas de visões retrógradas

acerca de índios, negros, mulheres e homossexuais, caso flagrante da minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002). É, entretanto, notável como em casos assim o que há de poética pós-modernista não passe de uma fachada inócua, sem a força subversiva da paródia lúdica que se encontra em *Carlota Joaquina* ou *Caramuru* (Pucci Jr., 2003c, pp.161-162). Tendo em mente a diversidade ideológica entre os adeptos do modernismo, cujo espectro político variou largamente, da direita à esquerda, é provável que não se sustente a hipótese de que estilo e ideologia se coadunem inseparavelmente no pós-modernismo. Ainda assim, cabe notar a consistência da tendência observada. Talvez seja mesmo difícil a um adepto de valores típicos de outra época encampar uma poética nela inexistente.

Bibliografia

- BORDWELL, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- HALL, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications and The Open University.
- _____. 2000. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 2000. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: UFMG.
- HUYSEN, Andreas 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Londres: Macmillan Press.
- LOBATO, Ana Lúcia. 2000. *Índios da Tela: A Representação do Índio no Longa-Metragem Brasileiro de Ficção de 1968 a 1974*. São Paulo: 176 p. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- PUCCI JR., Renato Luiz. 2003a. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: Estilo Paradoxal, em Direção a uma Poética*. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação). USP - Escola de Comunicações e Artes.

- _____. 2003b. “Metaficção Historiográfica e Chanchada Pós-moderna”. In: *Estudos Socine de Cinema*: ano IV. Org.: Afrânio Mendes Catani et al. São Paulo: Panorama, p. 312-321.
- _____. 2003c. “As Margens Plácidas de *O Quinto dos Infernos*”. *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, n.º 19, p. 147-164.
- WHITE, Hayden. 1994. “Teoria Literária e Escrita da História”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n.º 13, p. 21-48.
- _____. 1998. “O Evento Modernista”. *Lugar Comum*, n.º 5-6, maio-dez, p. 191-219.