

Artigo

Central do Brasil como interpretação do país

Adriana Telles dritelles@yahoo.com.br

Mestre e Doutoranda pelo Instituto de Letras da UFBA. Professora do Curso de Cinema e Vídeo da FTC.

Os muitos livros que temos e que envolvem, de maneira descritiva, ensaística ou ficcional, o território chamado Brasil e o povo chamado brasileiro, sempre serviram a nós de *farol* (e não de *espelho*, com quem quer uma teoria mimética apegada à relação estreita entre realidade e discurso).

Silviano Santiago, Introdução a *Intérpretes do Brasil*

Sinopse

Dora é uma professora primária aposentada que complementa a renda como camelô, na Central do Brasil. Como mercadoria, vende o único bem que possui: saber ler e escrever. Por R\$1,00, escreve cartas ditadas por pessoas analfabetas, que desejam enviar notícias a parentes distantes. Ana, uma de suas clientes, vem junto com o filho de nove anos, Josué, ditar uma carta para Jesus, pai do garoto, que não o conhece. Insatisfeita com a primeira carta, Ana retorna à estação e, ao sair, é atropelada, deixando Josué abandonado, sem pai nem mãe, na imensidão da Central do Brasil. Dora acaba acolhendo o menino e, por conta de uma série de eventos inesperados, segue com ele para o interior do Nordeste, à procura de Jesus.

Comentário Crítico

Uma professora primária aposentada e trambiqueira, um garoto órfão, um caminhoneiro evangélico; um atropelamento sem nenhuma punição, tráfico e execução sumária de menores, suborno; a comunhão na pobreza, a resignação diante do sofrimento, a redenção pela fé – tudo isso está em *Central do Brasil* (1998), terceiro longa-metragem do diretor Walter Salles, filme que tem sido tomado, não raras vezes, como uma espécie de *síntese* da identidade nacional.

De fato, se a identidade nacional pudesse ser sintetizada em uma história de mais ou menos duas horas de duração, talvez *Central do Brasil* pudesse simbolizá-la. Nem tanto pela fábula que conta, nem pelo contraste que faz entre o cenário urbano caótico e arruinado da grande cidade e a paisagem ruralizada e árida do interior do Nordeste. Se o filme pode ser lido na chave da identidade nacional, talvez seja pela interpretação que dela faz o olhar que o engendrou. *Central do Brasil* seria, assim, a visão de *uma* brasilidade, a imagem de um certo Brasil; não um reflexo da identidade nacional, mas um texto que participa da sua invenção. Essa é a proposta deste comentário, que procura acessar o filme como um discurso a partir do qual podemos ler os diversos brasis, os muitos textos,

inclusive cinematográficos, que têm escrito essa longa narrativa à qual chamamos “identidade nacional”.

Em entrevista concedida ao Jornal do Comércio, Walter Salles situa a sua visão do país em oposição à imagem festiva do milagre econômico protagonizado por Fernando Henrique Cardoso (então Presidente da República e “pai” do Real)¹:

acho também que o filme aproxima-se do que Antônio da Nóbrega chama de “o país real”, chocando com o que eu chamo de “o país do real”, ou seja, o país das estatísticas oficiais. O país que está em *Central do Brasil* é mais simples que este outro país glorioso, que é sempre anunciado como o país do futuro. Este outro Brasil, no entanto, que é mais próximo da gente me interessa mais, é um país onde existe maior compaixão, onde o humanismo ainda é possível².

Pela oposição que faz, a idéia de “Brasil real” proposta por Walter Salles parece indicar menos o pressuposto da realidade do que contrapor-se a um outro discurso. Sua interpretação do Brasil tem, portanto, uma proposta clara: a de mostrar nas telas uma outra versão, destoante da versão oficial. Não pretendemos aqui, claro, discutir as intenções do autor ou investigar se o país de Walter Salles é mais ou menos real que a realidade apresentada à época, sobretudo pelos telejornais. A partir da proposta já mencionada, o que este comentário pretende é, muito brevemente, dialogar com o público para o qual ele se destina – os candidatos ao vestibular da UFBA. Para tanto, quero partir de duas interrogações, considerando um filme que se tornou sucesso de público e de crítica, protagonizou cenas curiosas, como a polêmica em torno da premiação do Oscar³ e retorna agora como leitura recomendada a candidatos ao ensino público superior – motivação, aliás, da primeira pergunta: por que ver *Central do Brasil* para ingressar na UFBA? A outra pergunta insiste na questão inicial: pode um filme, ou qualquer obra, participar da construção dos discursos sobre um país? Ou, numa outra formulação: a que estamos nos referindo se aceitarmos *Central do Brasil* como metáfora da identidade nacional? Começarei por esta última, acreditando que a discussão pode esboçar alguma possibilidade de responder à primeira.

À questão sobre a possibilidade de um único texto representar uma realidade tão complexa proponho, como esboço de resposta, a reflexão anunciada pela epígrafe: a idéia de “interpretação do Brasil” reeditada pelo crítico Silviano Santiago se refere aos textos que, no contexto pós-

independentista, participaram da narrativa da nacionalidade (a exemplo de *Raízes do Brasil*, *Casa-Grande & Senzala*, *Os sertões*, entre outros). Para Santiago, a leitura que fazemos desses textos deve considerá-los não como reflexos da realidade, mas como seus co-autores. Assim, seria interessante considerar, na interpretação de Brasil levada às telas por Walter Salles, os diversos brasis, as diversas alusões a modos diferentes de representar o País, todos eles referenciados em outras narrativas que já ficcionalizaram a nação.

Em *Central do Brasil*, por exemplo, há um país encarcerado, cujo representante é Socorro Nobre (protagonista do documentário que leva seu nome, produzido pelo mesmo diretor, em 1995, e que conta a história das correspondências trocadas entre Socorro, quando estava na prisão, e o artista plástico Frans Krajcberg, cujo trabalho ela admirava). É dela a primeira carta do filme, dirigida, ao que tudo indica, para um presidiário: “Querido, meu coração é seu. [...] Esses anos todos que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora te esperando”, ao que se segue a imagem anônima dos passageiros da estação, esteticamente encarcerados por trás das grades dos portões da Central do Brasil. No Brasil de Walter Salles cabem ainda outras imagens do País, protagonizadas por outros sujeitos sociais, também velhos conhecidos nossos, de diversas outras produções cinematográficas e literárias: o sertanejo, a mãe solteira, os migrantes que saem de várias partes do país em direção ao eixo Rio-São Paulo, os romeiros que vivem na estrada, guiados pela fé em Deus, na Virgem, no Bom Jesus ou no Padre Cícero. Um balanço mais honesto dos tipos humanos que circulam pela história pode concluir que ali estão representações conhecidas e reconhecíveis, personagens já consagrados pelas várias narrativas que temos da nação brasileira.

Trata-se, entretanto, de representações construídas sobre representações, de imagens coladas a outras imagens – como acontece, de resto, com a literatura, a telenovela ou qualquer outra forma de narrativa. Mas talvez estejamos muito acostumados a procurar algum tipo de reconhecimento nas fábulas que vemos ou lemos, e acabamos por criar uma expectativa em torno de *Central do Brasil* – expectativa agravada, sem dúvida, pela indicação ao Oscar (e pelo quase clima de copa do mundo que se instaurou na noite da entrega do prêmio). Daí as acusações de romantização do pobre, maquiagem da miséria ou chantagem

sentimentalista que o filme teria produzido, segundo algumas das críticas feitas à obra. De fato, particularmente acho que o filme mobiliza elementos da “tradição do melodrama latino-americano”, para reaproveitar aqui a expressão de Ivana Bentes, para quem o filme pode ser tomado como exemplar da “cosmética da fome”⁴.

A história de Dora e Josué, emoldurada “pela chantagem dos grandes planos”⁵, deixa mesmo o espectador, ao fim da história, com um nó na garganta. E isso talvez decorra menos de um processo de identificação com a *realidade* encenada, e mais da identificação com essas estruturas narrativas a que estamos familiarizados. Se o País do filme é ou não fiel à realidade brasileira é uma investigação inútil e, aliás, impossível; a nós, espectadores, e ao próprio filme, enquanto ficção. Mobilizar elementos de uma tradição narrativa já conhecida e reconhecível (como as estratégias do melodrama, caríssimas à narratividade latino-americana), isso sim, me parece bastante comum entre nossas melhores ficções contemporâneas – de Rubem Fonseca à *Senhora do Destino*, de Roberto Carlos à Seleção Brasileira. E talvez seja por isso que nos mobilizamos tanto com esses textos, personagens que também somos dessa outra ficção que aprendemos na escola, que mobiliza igualmente elementos do melodrama, e que leva o nome de História do Brasil – de Pero Vaz de Caminha a Fernando Collor de Mello, da Princesa Isabel a *Sinhá Moça*.

Sim, um filme (um livro, uma telenovela, uma música, uma história em quadrinhos) pode(m) representar um país, desde que fique bem claro o que entendemos por representação. Assistir ao “Brasil real” de Walter Salles foi, à época, uma alternativa ao “Brasil do real” de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, romantizado pelos telejornais nacionais – e, convenhamos, uma alternativa muito melhor, mais bonita e com um final menos infeliz.

Acho razoável considerar que essa pode ser uma das razões da indicação do filme aos vestibulandos da UFBA. Candidatos a um curso superior numa Universidade Federal são, desde já, personagens de uma narrativa também *arquiconhecida*, alguns dos quais, inclusive, vivem verdadeiros “melodramas latino-americanos” durante o período preparatório. Todos, sem exceção, protagonizam uma “pequeníssima odisséia”, como Josué e Dora. Aprovados, entrarão numa outra fase da história, e poderão participar de outro modo nessa construção identitária, seja como leitores, seja como atores.

Há, em *Central do Brasil*, duas referências constantes, que podem funcionar como um bom caminho para esses leitores/atores interpelarem a obra: o signo carta e a idéia de odisséia. O primeiro, fundamental no argumento do filme, é tão carregado de significações que interpretá-lo seria um exercício melhor do que qualquer noite perdida com os treinamentos das famigeradas técnicas prontas para a redação do vestibular. As cartas escritas por Dora são relatos de experiências várias, que vão das histórias de amor (como a de Ana e Jesus) aos “recados pro santo” (“Obrigada, Bom Jesus, pela graça alcançada, de o meu marido ter largado a cachaça”; “Obrigado, Menino Jesus, pela graça alcançada de ter feito chover esse ano lá na roça [...])). As primeiras cartas que aparecem no filme têm em comum a marca da desesperança e o do sentimento de traição (“Seu Zé Amaro, muito obrigado pelo que você fez comigo [...] confiei em você e você me enganou”; “Jesus, você foi a pior coisa que já me aconteceu”). À medida que a história vai se desenrolando, elas ganham outra tonalidade, culminando na declaração de amor de Jesus para Ana (“Tu é uma cabrita geniosa, mas eu dava tudo que eu tenho pra dar só mais uma olhadinha nocê”) e no pacto de amizade que Dora propõe a Josué (“[...] no dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto [...])).

Mas pela condição dos remetentes, o signo carta traz um outro dado a se considerar: o estatuto que a oralidade ganha no filme. Ditadas por analfabetos, as histórias mal alcançam o *status* de texto escrito e caem no esquecimento da gaveta, para onde vão todas as outras, “por culpa do mau funcionamento dos correios”, conforme justifica, sem pudor, a própria Dora. Das cartas escritas, só vemos pedaços, furtivamente, em rápidos enquadramentos do texto; das histórias orais, sabemos tudo aquilo que o remetente pretende contar e há ainda aquelas que não se contam, mas se deixam por fazer, tendo como indicações os seus remetentes: baianos, cearenses, pernambucanos, mineiros – personagens de uma tradição discursiva que historicamente os associa à oralidade, como uma marca indelével de sua “regionalidade”.

O filme, nascido de uma pergunta (“e se uma carta não chegar a seu destino?”⁶) e de um documentário (*Socorro Nobre*), conta uma história que se entrelaça, toda ela, pelas mal traçadas linhas das cartas: desde as primeiras, ditadas pela mãe de Josué, até as duas últimas, escritas respectivamente por

Jesus e pela própria Dora. O que se passa no intervalo entre as cartas é a história de dois personagens perdidos, o encontro entre ambos e o desvio fundamental que esse encontro provocará na rota de suas vidas. Em torno deles, um país, ou vários países.

O que acontece entre a primeira e a última carta é uma “pequenina odisséia”, como o próprio diretor costuma se referir à sua história. Assim como *Terra estrangeira* (1995) e *Diários de Motocicleta* (2004), *Central do Brasil* é uma narrativa em trânsito, desde o deslocamento físico dos personagens (Dora e Josué, César, os romeiros e todos os que estão na estrada, passageiros da viação Estrela do Norte) à mudança de comportamento dos próprios Dora e Josué, tanto em relação um ao outro quanto à vida que levavam antes de se encontrarem. A metáfora da odisséia, aludida por Walter Salles (noção bastante reconhecida nas áreas que trabalham mais tranquilamente com a idéia de história como construção textual), traz a idéia de aprendizado, de viagem circular, que se dirige para o lugar de onde se partiu – mas para o qual se volta transformado, como acontece com Ulisses, “cabra marcado” pela cicatriz que faz dele, a um só tempo, o mesmo e outro. Nesse *road movie* no sertão, tudo se desloca e se transforma, inclusive a imagem e o som:

As locações exteriores (prédio e casa de Dora, de Irene e de Yolanda) são uma extensão [da Central do Brasil]. É como se não houvesse possibilidade para Dora de escapar deste círculo vicioso, ou como se Josué não pudesse sobreviver a ele. Rimas visuais (vagão de trem/corredor de prédio de Dora e exterior de trem/prédio de Yolanda) reforçam esta impressão. Não há horizonte neste mundo, não há céu, apenas a presença constante do concreto.

Um certo monocromatismo (declinação de tons ocre, beges, cinzas ou marrons) marca esta parte de "Central do Brasil". À medida que o filme toma a estrada, as lentes se tornam paulatinamente mais abertas, a imagem respira, ganha horizonte e novas cores.

[...]

O som, por outro lado, acompanha o mesmo raciocínio da imagem. Da cacofonia da Central e dos barulhos da cidade que invadem constantemente os ambientes de Dora, Irene e Yolanda, passa-se lentamente para um processo em que os sons se tornam cada vez mais individualizados e rarefeitos, à medida que entramos país adentro⁷.

Assistir a *Central do Brasil*, pelas opções estéticas da narrativa, pode nos compelir à investigação *detetivesca* da realidade do País. Por outro lado,

pode simplesmente nos solicitar um exercício de leitura de uma textualidade rica, sem dúvida, de imagens de Brasil que são nossas não porque nos imitam ou nos refletem, mas porque nos ensinam, nos pedem o reconhecimento de outros textos, nos deslocam para outras leituras. Assim, talvez, o nó na garganta que fica ao final da história possa ser transformado em nós de cruzamento de informações, ligações produtivas para pensar essa e outras narrativas que se insinuam no limiar da representação do Brasil, inclusive aquelas apresentadas pelos telejornais nacionais, pelas revistas vejas e pelas folhas de s. paulo – às quais costumamos interrogar tão pouco sobre que identidade nacional estão produzindo.

Notas

¹Fernando Henrique Cardoso foi de 1992 a 1993, ministro das Relações Exteriores de Itamar Franco, governo do qual foi quase um primeiro-ministro. Em 1993, assumiu o Ministério da Fazenda e implantou, em conjunto com uma equipe de economistas, o Plano Real, pacote de medidas de estabilização econômica que, meses depois, garantiria a Fernando Henrique Cardoso sua eleição como Presidente da República.

²Cf. **Walter Salles vê em 'Central' um Brasil real**. Entrevista concedida ao Jornal do Comércio, em 02/02/98.

³ Rastreado o percurso do filme, pelos jornais, é possível acompanhar ainda a polêmica *Central do Brasil* x *A Vida é Bela*, de 1997, dirigido e estrelado por Roberto Benigni. O filme italiano foi lançado nos EUA em 1998 e por isso concorreu com *Central do Brasil* ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1999. *A Vida é Bela* acabou levando esta (entre outras) premiações, o que desencadeou um animadíssimo debate sobre os méritos de cada um dos filmes, seus respectivos *lobbies* de lançamento e a idoneidade da Academia de Hollywood.

⁴ Em texto publicado no **Jornal do Brasil** de 8 de julho de 2001, Ivana Bentes alinha *Central do Brasil* a outras produções recentes do cinema nacional, “que transformam o sertão ou a favela em ‘jardins exóticos’ ou museus da História”. Para a estudiosa, trata-se de uma desvirtuação da “Estética da fome” proposta por Glauber Rocha (1965), agora transformada em “cosmética da fome”, uma espécie de maquiagem da miséria, uma romantização do sertão.

⁵Expressão pinçada de Glauber Rocha em **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro** – a expressão foi utilizada por Glauber num comentário sobre *O Cangaceiro*, filme de Lima Barreto, de 1953.

⁶Cf. Walter SALLES. O documentário como socorro nobre da ficção. **Cinemais**. v. 9, jan/fev. Rio de Janeiro, 1998.

⁷Cf. A Imagem e o Som; alguns conceitos do filme, texto disponível no Site Oficial de Central do Brasil.

Ficha Técnica

Título: Central do Brasil (Brasil, 1998). *Direção*: Walter Salles. *Roteiro*: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. *Direção de fotografia*: Walter Carvalho. *Montagem*: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda. *Música*: Antônio Pinto e Jacques Morelembaum. *Produção*: Elisa Tolomeli,

Donald Ranvaud, Arthur Conh, Martine de Clermont-Tonnerre. *Elenco*: Fernanda Montenegro (Dora), Vinícius de Oliveira (Josué) Soia Lira (Ana, mãe de Josué), Otávio Augusto (Pedrão), Marília Pêra (Irene, amiga de Dora), Stela Freitas (Yolanda) Othon Bastos (César), Matheus Natchergaele (Isaías) Caio Junqueira (Moisés).

Sugestões de Leitura

BENTES, Ivana. Central do Brasil: "O sertão romântico dos exilados". *Revista Bravo*, São Paulo, 1999.

BENTES, Ivana. "Da Estética à Cosmética da Fome". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/07/2001. p. 1- 4. (Caderno B).

CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. *Central do Brasil, um filme dirigido por Walter Salles*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1998 (roteiro do filme baseado em história original de Walter Salles).

NAGIB, Lúcia (org.). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34, 2002.

NOGUEIRA, Lisandro. Central do Brasil e o melodrama. *Estudos Socine*. Porto Alegre, nov. 2001. p. 65-69.

ROCHA, GLAUBER. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2003.

SALLES JR., Walter. O documental como socorro nobre da ficção. *Revista Cinemais*. Rio de Janeiro: UENF, Funarte, jan/fev. 1998. p. 5-10.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil*. São Paulo, Cultura, 1998.

XAVIER, Ismail. Encontros inesperados. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 3 dez 2000 (Caderno MAIS!).

(Entrevista: Walter Salles vê em 'Central' um Brasil real. *Jornal do Comércio*. 02/02/88. Disponível em <http://cf.uol.com.br/cinemascopio/entrd.cfm?CodEntrevista=10>. Acesso em: jun. 2006)

CENTRAL do Brasil: Site oficial. Disponível em <http://www.centraldobrasil.com.br>. Acesso em maio. 2006.