

Central do Brasil: *a identidade outra vez?*

CÉLIA APARECIDA FERREIRA TOLENTINO*

INTRODUÇÃO

Central do Brasil é um filme que reclama, outra vez, a velha reflexão sobre a identidade nacional. A história de um menino à procura de seu pai, depois de perder a mãe para o trânsito infernal do Rio de Janeiro, serve de fio condutor para seguirmos da cidade grande para o sertão nordestino, juntamente com Dora, uma mulher suburbana que, pressionada pela vida na mesma metrópole, perdeu todos os escrúpulos. Não por acaso, Dora é uma ex-professora que sobrevive escrevendo cartas para os muitos analfabetos que transitam pela estação Central do Brasil. Com total desprezo, ouve as muitas histórias de vida dessas pessoas simples que se agarram nas letras, que não dominam, como uma tábua de salvação. Impassível aos dramas pessoais desse “Brasil iletrado”, Dora nunca envia as cartas pelas quais se incumbem. Até o dia em que entra na sua vida o drama do pequeno Josué. Depois de perder a mãe, brutalmente atropelada, o garoto procura Dora para escrever uma nova carta ao pai que não conhece. Josué, sozinho no Rio de Janeiro, será acudido por Dora depois de uma relutância de ambas as partes, que coloca em pauta a dualidade básica do filme: a criança desconfia, até o ponto permitido por sua ingenuidade, do caráter de Dora e esta tenta esquivar-se o quanto pode da “responsabilidade” por esse pequeno indigente, mesmo sabendo que é a única pessoa que pode devolver-lhe a identidade destruída.

Dora, depois de algumas peripécias que exibirão para o espectador o que o filme entende ser a destruição moral do Brasil urbano, acabará por conduzir Josué ao Nordeste, à procura de seu pai. A partir de então, uma visão de Brasil que muito agrada aos estrangeiros e ao discurso fácil da identidade nacional desfila pela nossa frente. Segundo o filme, o urbano é o inferno. Na grande cidade, as pessoas simples estão à mercê de todo tipo de violência: rapinagem, tráfico de crianças, justiceiros impiedosos e sanguinários que agem às claras, do trânsito e de gente como Dora, capaz de sobreviver de pequenos delitos, à custa da ingenuidade do “genuíno povo brasileiro”.

Ao voltar para o “coração do Brasil” com Josué,

Dora é submetida a um verdadeiro calvário para purgar-se da condição de urbana. Explorando o estranhamento entre os seus valores e os do país cada vez mais interiorano, vamos nos aproximando de um Brasil supostamente feito de solidariedade, amizade, honra, fé, trabalho e uma pobreza que, segundo o narrador, é apenas simplicidade. Josué e seus irmãos se encarregarão de resgatar os afetos de Dora, que voltará para a cidade “renovada”, depois de um batismo de poeira, sol e misticismo.

O saldo: precisamos voltar para o Brasil rural e nordestino para resgatarmos-nos de nossa impureza urbana. Lá é que se encontra a verdadeira identidade nacional – um pouco desamparada, como Josué que só reencontra seus irmãos e não mais seu pai. Um pai representado por uma velha carta enviada aos filhos analfabetos, como uma comunicação que precisa de decodificadores – de gente como Dora, como o cineasta, como nós urbanos que vemos o filme e temos de dizer o quanto o velho Nordeste patriarcal legou para seus filhos.

Mas, outra vez? Essa idéia de que a identidade nacional autêntica está no rural nordestino é antiga e constitui um tema recorrente e quase insuportável no cinema brasileiro. O exterior premia, o Brasil aplaude. Temos de perguntar: por que ainda queremos encontrar o “verdadeiro” Brasil e o “povo brasileiro” num suposto outro, nunca naquele que fala?

Romântico e sem perspectivas de futuro, *Central do Brasil* propõe a volta às raízes rurais brasileiras como fizera Glauber Rocha em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969. Tanto num quanto noutro, os sertanejos são apresentados com grande dignidade e coletivismo, ao contrário dos personagens urbanos, egocentros, individualistas, numa sugestão de que estes jamais representariam algo que não fosse a eles mesmos. Para Glauber, a tragédia nacional não tinha saída, a não ser uma perda honrosa através da recusa à modernização. Falava isso em plena ditadura militar, num tempo de absoluta obscuridade, decepção, e concluía que essa era uma utopia perdida. Mas como explicar que nos finais dos anos 90 ainda nos deparemos com essa questão quase intacta?

Talvez pudéssemos dizer que num país como o Brasil, que combina o pior da modernidade com o pior do

* Professora de Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp, campus de Marília.

atraso, resgatar a comunidade sertaneja, os laços de lealdade, o compadrio, a dependência mútua, a fé mística é uma forma de tentar compensar imaginariamente a nossa necessidade de recuperar algum coletivismo em oposição à violência e solidão que a modernização brasileira acabou construindo, como mostra a parte urbana de *Central do Brasil*. Um discurso romântico e carregado de pré-juízos e preconceitos, bastante ao gosto de um público formado pela televisão.

PRECISO ME ENCONTRAR

Mas antes de esmiuçar os mecanismos do filme que encanta e leva a platéia às lágrimas, lembremos uma interessantíssima fala de Monteiro Lobato. O escritor, discutindo o indianismo do romantismo tardio, observava ironicamente que, quando os sertanistas e antropólogos revelassem o verdadeiro índio brasileiro, os romances perderiam o estatuto de representativos da “alma nacional”: “Mas completado o ciclo, virão destroçar o inverno em flor da ilusão indianista, os prosaicos demolidores de ídolos – gente de má poesia. Irão os malvados esgaravatar o ícone com as curetas da ciência.”¹

“Esgaravatar” o filme *Central do Brasil* com os olhos da crítica parece ter um pouco este sentido, o de “esboroar” a poesia do transitório auto-reconhecimento do cinema nacional e — por que não dizer — da identidade nacional que sempre vem à tona em caso de algum reconhecimento internacional. Vamos às “curetas” com a nossa má poesia.

Central do Brasil é um filme que retoma, em chave romântica e conservadora, uma questão cara para o politizado cinema brasileiro dos anos 60: a ilusão de que o rural nordestino é o verdadeiro país e o lugar do verdadeiro povo brasileiro. Quer dizer, o filme volta a defender essa idéia. Entretanto, propõe o avesso da utopia daqueles anos: o Brasil rural pobre e nordestino de então representava a “genuína nação brasileira” em vias de construção e transformação. O homem simples do campo, o vaqueiro, o retirante, o camponês engajado nas Ligas Camponesas, o bravo cangaceiro, compunham a metáfora de um país supostamente distante das influências culturais imperialistas, de onde poderia sair uma verdadeira revolução nacionalista e nacionalizante, que incluía superar o atraso nacional e com ele o estado de miséria desses mesmos personagens. No final da década, após o golpe de Estado de 1964, que implanta a ditadura militar, essa posição é revista pelo cinema nacional numa leitura amarga e desenganada — para usar o termo de Xavier, que faz

Romântico e sem perspectivas de futuro, *Central do Brasil* propõe a volta às raízes rurais brasileiras como fizera Glauber Rocha em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969. Tanto num quanto noutro, os sertanejos são apresentados com grande dignidade e coletivismo, ao contrário dos personagens urbanos, egocentrados, individualistas, numa sugestão de que estes jamais representariam algo que não fosse a eles mesmos.

uma longa análise das disillusiones do período sob a perspectiva do cinema.²

A utopia de *Central* propõe justamente a volta ao rural depois de “denunciar” a falência daqueles mesmos sonhos de modernização e modernidade. Segundo o filme, o urbano é um lugar para os “iniciados”, porque o urbano é o inferno. Um inferno que não corresponde à cordial alma nacional, localizada no coração do país, no Brasil central, quer dizer, agrário, simples, crédulo, coletivista.

E *Central* desenha o tempo todo, sob essa perspectiva maniqueísta, a conhecida e clássica contraposição entre a cidade e o campo: a primeira é o lugar do pecado e o segundo, o lugar da redenção. E a chave mestra desta leitura é oferecida através da letra de um samba de Candeia:

Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar

Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer, quero viver
[...]

Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Quando eu me encontrar

Quero assistir ao sol nascer
 Ver as águas do rio correr
 Ouvir os pássaros cantar
 Eu quero nascer, quero viver
 Deixe-me ir, preciso andar
 Vou por aí a procurar
 [...]

Ou seja, precisamos voltar ao país da natureza exuberante e integrarmo-nos a ele para reencontrarmo-nos. É o que dizem as palavras do sambista quando já “sobem” os créditos e grande parte do público abandonou a sala escura. E, então, complementando o comentário sonoro, o *cello* de Jacques Morelenbaum introduz uma profunda melancolia a esse desejo: é possível voltar à simplicidade, ao “mundo rústico” destituído dos valores individualistas e da violência do mundo urbano ilustrado? Dora, a urbana, está na estrada outra vez. Para onde?

Interessantemente, Sinha Vitória, Fabiano e os meninos, em *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), também terminam na estrada com o lamento do carro de boi comentando a incerteza do futuro, apesar das esperanças dos primeiros anos 60. Assim também termina o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*¹ quando Antônio das Mortes, depois de procurar as velhas lealdades da comunidade sertaneja, volta para a estrada rumo à cidade e às desesperanças daqueles tempos de chumbo. Ou seja, voltamos à estrada, mas desautorizamos Sinha Vitória que dizia haver coisas bonitas na cidade e desautorizamos Antônio das Mortes que sabia não haver mais redenção no coletivismo baseado nas lealdades elementares do sertão.

Mas, se o sertão é circunscrito nos dois filmes anteriores, nesse o narrador não pode desconhecer a presença da modernização e seus signos que se impõem o tempo todo. Inclusive nas muitas metáforas que comentam a vida e os dramas das pessoas através de estradas, caminhos, rodovias, ferrovias, trens, ônibus, táxis, caminhões etc.³ A idéia de trânsito é recorrente e, em geral, aparece para comentá-lo como tragédia, solidão, deslocamento, ausência ou perda de identidade. Entretanto, à revelia do discurso primeiro, também acaba revelando que entre o rural e o urbano não há esta distância capaz de tornar um não-penetrável pelos valores do outro: são muitas as estradas e caminhos que conduzem pessoas e idéias de um para o outro. Quer dizer, à primeira vista, o filme tenta convencer-nos dessa possível via de mão única: os migrantes do Brasil central vêm para a cidade e se perdem no caos da urbes. E, então, se faz necessário conduzi-los de volta ao lugar de onde vieram para resgatar-lhes a identidade, o coletivismo, a esperança feita de crença e

religiosidade popular. Não deixa de ser uma forma de dizer: deixem as cidades para os iniciados, como nós que fazemos cinema; somos letrados e sabemos nos defender dos perigos e ciladas da vida urbana, industrial, moderna e caótica.

E são muitos os elementos no filme que se encarregam de produzir no espectador essa leitura dual: o campo é o lugar da paisagem, da liberdade, da vida integrada à natureza; a cidade é claustrofóbica, escura, suja e perigosa. São diversos os signos que organizam nosso olhar para concluirmos com Candeia:

Quero assistir ao sol nascer
 Ver as águas do rio correr
 Ouvir os pássaros cantar
 Eu quero nascer, quero viver
 [...] Preciso me encontrar

Na primeira parte de *Central*, não há horizonte. Nos dois momentos em que temos planos gerais, o céu é cinza e as cenas nos trazem para as circunstâncias imediatas, não permitindo nenhuma contemplação: na primeira, um menino é morto por seguranças depois de roubar um *walkman*; na segunda, as linhas bifurcadas dos trens sugerem a dificuldade de Josué diante dos caminhos paralelos incertos.

Já na abertura, o filme criva essa perspectiva da compressão sobre o indivíduo urbano: as vozes em *off* anunciando os horários de saída e chegada dos trens sonorizam a cena em que a câmera capta o desembarque dos passageiros. Em plano baixo, mostrando os muitos sujeitos sem rosto que saltam das composições, a câmera mostra uma avalanche humana espremida entre as paredes e os vagões dos trens. A partir daí veremos muitos corredores estreitos e escuros, portões que se fecham como ameaça, espiaremos pessoas através de grades e frestas diversas. Haverá sempre um enquadramento denunciando o estreitamento da situação destes personagens. Se a tomada é mais aberta, o tema é terrível, como por exemplo a da cena de atropelamento da mãe de Josué.

A descrição do prédio de subúrbio onde vive Dora é feita através de um plano geral mostrando o edifício meio ruinoso e uma briga de casal em *off* para nos fazer a descrição do “inferno”. Vivendo à beira da linha férrea, com o barulho ensurdecido dos trens, a casa de Dora é mal iluminada, rota e triste, como a sua dona. Mas, através dos olhos de Josué, a câmera comenta para nossos olhos o pequeno quadro na parede onde se vê a pintura de uma paisagem bucólica: uma pequena casinha no campo, árvores, riacho, morro ao fundo... Como um indício de que na alma da suburbana sobrevive um sonho de vida simples e integrada à

natureza. A gravura do santo na seqüência complementa a versão de que há alguma metafísica na vida dessa mulher que já demonstrou para o espectador a sua dureza ao rasgar as cartas que escreve ao invés de enviá-las, como promete.

Enfim, as tomadas da cidade trazem todas a mesma impressão: sujeira, decadência, claustrofobia, desengano e individualismo. Este último merece um comentário à parte.

A CIDADE É PARA OS “INICIADOS”

Os personagens tipicamente urbanos são “desenhados” pelo filme como portadores de uma fria vileza. Não é só Dora que demonstra esta espécie de falta de empatia com o outro, embora através dela vejamos esta questão reiterativamente. Depois de sabermos que ela rasga ou engaveta as cartas que escreve, e que deposita um olhar cruel sobre os dramas dos quais se inteira, a vemos receber a seguinte resposta de Pedrão, quando indaga a respeito do atropelamento da mãe de Josué:

“— Foi um ônibus que passou em cima de uma mulher...” (informa Pedrão)

“— Morreu?” (pergunta Dora)

“— ... Já está acertando as contas lá em cima” (responde Pedrão, com ar de desprezo).

Na seqüência, procurada por Josué em prantos, a própria Dora responde que só escreverá outra carta para seu pai se ele mostrar-lhe o dinheiro: “sai daqui, desinfeta, moleque”.

O contraponto com esse individualismo brutal é feito através das muitas “pessoas simples” e analfabetas que ditam suas histórias pessoais para Dora, e para o público, reiterando as relações de lealdade que o urbano, segundo a ótica do filme, infelizmente não conhece. É para isso que ouviremos a carta de uma mulher que, entre lágrimas, diz ao seu amado preso que se manterá fiel a ele – independente do que ele tenha feito. Ou a carta de um homem que reclama da deslealdade de um conhecido a quem cedera até mesmo a chave do seu apartamento. Duas situações para provocar nossa simpatia cheia de pena da santa ingenuidade dessas pessoas “puras” e deslocadas no ambiente urbano, desprovido de qualquer solidariedade, que o filme tenta desenhar, ressaltando fortemente a distinção entre as relações herdadas da pequena cidade ou da comunidade sertaneja e a cidade grande. E os analfabetos dizem para Dora que enviam cartas para

Muzambinho, Carangola, Canção, Mimoso, Bom Jesus do Norte, forçando o nosso olhar para a idéia de que há esse Brasil recôndito, onde as ruas não têm nome ou número mas indicações: “terceira casa, depois da padaria...”. Ao pitoresco e singelo mundo rural desenhado pelos analfabetos se opõe o letrado, desleal e opressor Brasil urbano. Iolanda e a venda de crianças para contrabando de órgãos é o ponto mais grave apontado como resultado dessa situação de urbanidade destróçadora. Segundo o saldo da narrativa, as pessoas na metrópole são capazes de “vender a alma ao diabo” por dinheiro: a TV que Dora compra com o dinheiro da “venda” de Josué comenta isso quando mostra um rapidíssimo *flash* de um conhecido quadro televisivo intitulado *Topa tudo por dinheiro*. Esse quadro extrai o riso do telespectador ao sujeitar pessoas aos mais diversos tipos de humilhação pública em troca de alguma recompensa monetária. Normalmente, seus organizadores cooptam transeuntes desavisados, geralmente pessoas pobres, e para que façam determinadas tarefas oferecem uma quantia em dinheiro muito significativa, às vezes maior do que essas pessoas ganham por um mês de trabalho. Mas o quadro em questão tem como fim expor o participante ao ridículo, ao achaque público e não a uma venalidade criminoso como à que se submete Dora. Ou seja, embora seja um detalhe, é preciso observar que o filme nessa primeira parte constrói a idéia de que o indivíduo na cidade é corrompido e corrupto pelo único fato de ser urbano e pobre. E isso significa que o ingênuo, analfabeto e desinformado migrante será invariavelmente vítima desse estado de coisas.

Josué tem princípios de pureza, simplicidade e honestidade que a todo momento são explicitados para o espectador. Ainda na Estação Central do Brasil, órfão e sozinho, não responde à abordagem de estranhos, não aceita comida oferecida por Pedrão e só concorda em acompanhar Dora porque, de alguma forma, esta tem o único recurso que pode devolvê-lo à sua família. Josué repete o tempo todo a sua admiração pelo pai que “*fez a nossa casa sozinho, ele sabe fazê tudo de madeira*”. Dora em relação a ele é o exemplo da desagregação da família: lembra com rancor do próprio pai e diz com arrogância a Josué (e ao espectador) que não tem marido, nem família, nem cachorro. E o menino dirá por nós: por isso que você não se pinta, como Irene, que se solidariza com as cartas e as histórias, porque é amarga e sozinha. A vizinha Irene é sozinha e alegre, o retrato da simpatia, daquela que acaba defendendo Josué da frieza de Dora quando esta o vende para o tráfico de órgãos. Irene sinaliza essa perspectiva

logo no início do filme quando diz a Dora que a carta da mãe de Josué poderia “recompôr a família”. Irene é sozinha mas é romântica, a única entre os personagens urbanos onde encontramos alguma dignidade e solidariedade. O que não deixa de ser uma afirmação involuntária de que, sob outros códigos, os laços afetivos também se estabelecem entre os pobres da cidade e a desagregação moral não é conseqüência simplesmente da cultura citadina do individualismo em oposição à cultura rural da solidariedade. Quer dizer, a forma dual que compõe o filme, uma conseqüência da apreensão simplista da realidade brasileira, por vezes, acaba por mostrar inadvertidamente que as questões são muito mais complexas do que se propõe a afirmar esse discurso senso comum.

SOL, POEIRA E MISTICISMO: O VERDADEIRO BRASIL EXÓTICO

Segundo *Central*, a cidade não é crédula, ao contrário do sertão onde sobrevive uma ética religiosa capaz de manter as pessoas solidárias e próximas. Para compor essa perspectiva é que vemos na estação de trens do Rio de Janeiro um homem com uma *Bíblia* na mão a pregar sozinho em meio aos transeuntes apressados. Isso é um elemento importante para o contraponto que o filme estabelece. No Nordeste a religiosidade é cerimoniosa, mística, coletiva e catártica. Aliás, segundo esse olhar, trata-se da única moral redentora para resgatar o humanismo perdido no Brasil urbano, um discurso retomado nas antípodas de *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1965), onde a mesma religiosidade popular é acusada de fatalista e imobilizante. Também nas antípodas de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) que a mostra como uma violência sem possibilidade transformadora na história, apesar da utopia de um reino de fartura na terra. Isso para não falar de tantos outros filmes nacionais que reclamaram um olhar crítico sobre o irracionalismo místico da cultura rural brasileira.

Segundo o discurso de *Central*, essa metafísica se estende às relações sociais e à natureza, construindo uma harmonia e integração simples do homem com o meio e o conjunto. Dessa maneira, Dora deverá purgar-se do pecado do individualismo, da sua falta de escrúpulos e solidariedade ao ser submetida a uma espécie de “via crucis” enquanto viaja ao país interior e às suas próprias emoções. E as etapas dessa via sacra se

compõem da destruição sucessiva da lógica urbana de Dora, deixando-a cada vez mais dependente dos princípios básicos de solidariedade, que tanto despreza, do povo sertanejo. E cada vez que transgredir os princípios da honra, da lealdade e da sociabilidade típicas da comunidade sofre desastrosas conseqüências. Em primeiro lugar, tenta corromper o motorista do ônibus para que este leve Josué sozinho para a cidade de Bom Jesus do Norte. Perde o dinheiro e acaba com Josué no meio da estrada. Na seqüência, desrespeita os princípios religiosos do caminhoneiro César, “avança o sinal” tentando forçar uma aproximação e acaba sem carona e sem comida.

E a câmera reforça esse estrangulamento da moral urbana voltando para os espaços estreitos toda vez que Dora é “punida” pela falta de respeito aos princípios da sociabilidade em causa. Então, os enquadramentos da câmera retomam a observação dos personagens e das coisas em torno a partir dos espaços fechados, das frestas das janelas, sob a ausência de luz dos espaços interiores. Ou seja, no sertão a ex-professora estará tão deslocada quanto os analfabetos na cidade. E, por isso, só será “libertada” do pecado original da urbanidade quando integrar-se ao meio, respeitar o espaço da sociabilidade e solidariedade popular, comunitária e rural.

Mas, ao contrário do que se faz necessário para a decodificação dos códigos sofisticados do moderno urbano, a iniciação do mundo rural é simples, básica e imediata. É como se Dora devesse apenas desvestir-se dos elementos que oprimem e agridem o verdadeiro Brasil.

No entanto, a idéia de que são dois mundos que não se interpenetram é o que prevalece no final da narrativa, dando razão à fala irada de Dora quando esta, ainda no meio do caminho, responde à insistente pergunta de Josué sobre a distância que ainda haveria para chegar à casa de seu pai: “seu pai mora noutra planeta”.

Ainda que aparentando uma simpatia, a câmera vai destacar para o olhar do espectador tudo aquilo que puder demonstrar algum exotismo singelo, a coisa pitoresca, o curioso na descrição do Brasil nordeste. Por isso, deter-se-á em mostrar-nos um bode aleijado que se arrasta numa das paradas do ônibus, o sanitário com a inscrição curiosa “urine aqui”, uma mina d’água brotando no alto de uma pedra, os porcos soltos no quintal do posto de gasolina, a igreja no pé do morro, a sala de ex-votos etc., etc. Tudo é visto com o olhar descritivo do narrador urbano para o espectador urba-

no. Poderia ser o olhar de estranhamento de Dora, mas não é só isso. A câmera faz questão de desenhar esse Nordeste como outro planeta, como uma espécie de lugar fora da civilização.

No Nordeste a religiosidade é cerimoniosa, mística, coletiva e catártica. Aliás, segundo esse olhar, trata-se da única moral redentora para resgatar o humanismo perdido no Brasil urbano, um discurso retomado nas antípodas de *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1965), onde a mesma religiosidade popular é acusada de fatalista e imobilizante. Também nas antípodas de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) que a mostra como uma violência sem possibilidade transformadora na história, apesar da utopia de um reino de fartura na terra.

O ônibus aos pedaços que conduz Dora e Josué até o pequeno núcleo habitacional onde vivem os irmãos do menino, além de passageiros, leva galinhas, para render alento ao espectador urbano e citadino, que assim pensa a respeito da vida pobre das regiões que “ainda” não chegaram ao estágio de civilidade da metrópole. Mas é romântico pois, na cidade, a velocidade impressa ao ritmo do tempo de trabalho atropela as pessoas — literalmente atropela e mata, como o fez com a mãe de Josué. Aqui o ônibus só passa uma vez por dia, o que arranca um improvável comentário do encarregado de vender bilhetes: “*isso aqui é o fim do mundo, dona*”, diz ele a Dora inconformada. Quando estamos concordando com ele, a câmera inadvertidamente deixa captar um avião que passa em manobra de pouso (em vôo baixo). Ou seja, não é o fim do mundo...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

NR
79

Há que se perguntar por que ainda queremos eleger o rural brasileiro como a verdadeira identidade nacional. Essa é uma questão largamente reiterada pelo cinema nacional: a identidade está no outro, nunca naquele que fala. Poucas vezes nos entendemos com a história em curso e com a convivência — nem sempre pacífica — de arcaico e moderno que caracteriza a vida nacional. O narrador de *Central*, podemos dizer, é o sujeito urbano, senso comum, que acredita haver um lugar de natureza generosa, largo, amplo, em que a água brote das pedras e a solidariedade seja a marca das relações interpessoais. Talvez pudéssemos pensar que essa é a pequena utopia possível para o narrador urbano pobre: a de uma vida melhor, diferente desta que a modernidade nos legou, da qual se dá conta a primeira parte de *Central do Brasil*. Entretanto, o narrador não está propondo essa volta romântica para si mesmo, como observamos no corpo deste texto. Como o “verdadeiro povo brasileiro” é sempre o outro, e nunca aquele que fala, essa utopia se destina também para o outro.

Na sua forma, o filme tenta afirmar que o Brasil rural e o urbano não se interpenetram e, por isso, constrói essa leitura para o espectador: são duas realidades paralelas, como os trilhos dos trens. Mas, esse mesmo



Glauber Rocha

rural na sua contrapartida poderosa, feita dos resquícios do coronelismo e patriarcalismo, que assume a feição do atraso quando as mesmas relações sociais aqui tematizadas são reclamadas para manutenção da dependência, do controle pessoal e da intimidação, não parece nos interessar. Ainda que seja inevitável a existência de ambas as coisas.

E, por fim, parece interessante observar que, ainda que feito numa perspectiva supostamente generosa, o discurso subliminar do filme não deixa de apontar para a questão do deslocamento dos migrantes na cidade grande, mas também para o mal-estar do cidadão com a presença deles. Quando se esforça para desenhá-los como humildes, de rostos crispados, olhar ingênuo, está de alguma forma demonstrando o olhar urbano, cheio de etnocentrismo, que assim pensa os migrantes, sobretudo nordestinos. E, ainda, é preciso dizer que, depois de décadas de migração, esse discurso de que lá é o verdadeiro lugar da gente simples, a cidade é dos iniciados, parece endossar propostas etnocêntricas um tanto perigosas para a atualidade.

E, para não ficar apenas com os olhos frios da ciência, é preciso lembrar que Fernanda Montenegro realmente constrói magnificamente a personagem Dora e a desesperança daqueles que convivem com o pior da modernidade brasileira.

NOTAS

- 1 Monteiro Lobato, *Urupês* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1947), p. 243.
- 2 Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, tese de livre-docência apresentada à ECA-USP, mimeo, 1989.
- 3 Dora comenta com Josué que andar de ônibus é melhor do que andar de táxi, porque o ônibus tem uma rota definida, ao contrário do táxi. Observa que seu pai usou esta metáfora para dizer à sua mãe que arrumara uma amante, causando assim, a morte da mulher. O caminhoneiro César observa que sua mulher é a estrada, desenhando para os nossos olhos a sua profunda solidão ao comentar que conhece muitas pessoas mas as perde sempre de vista porque não tem parada. O pai de Josué "caiu no mundo" depois de tornar-se alcoólatra. E, o ônibus urbano provoca o fio condutor da peregrinação de Dora, ao matar a mãe de Josué.