

***Central do Brasil*: um estudo sobre a mudança na utilização alegórica da estrada nos *road movies* brasileiros a partir das críticas cinematográficas tecidas sobre o filme¹**

Gheysa Lemes Gonçalves Gama (IF Sudeste MG - campus Juiz de Fora)

Resumo: Este artigo pretende explicitar a mudança na utilização alegórica da estrada nos *road movies* brasileiros, adotando como objeto de estudo as críticas tecidas à obra *Central do Brasil* (SALLES, 1998), à época de seu lançamento. Busca-se defender, amparado nos textos produzidos por críticos de cinema, que entre os *road movies* brasileiros lançados do início da década 1960 até os dias atuais, a estrada é apresentada de maneira distinta, de uma perspectiva mais coletiva (sendo palco para a discussão do nacional) para outra mais individual (representando um rito de passagem, uma odisséia subjetiva), sendo *Central do Brasil* o filme que simboliza essa modificação. Como base de pesquisa, utilizaremos material de arquivo colhido na Cinemateca Nacional, buscando analisar como os críticos – autores de jornais e revistas acadêmicas – receberam essa mudança de perspectiva, resultando, muitas vezes, em críticas negativas, já que o filme deixava de dar ênfase à discussão do nacional, para colocar ao centro a história de Dora e Josué.

Palavras-chave: Road Movie. Crítica cinematográfica. Alegorias.

Introdução

O *filme de estrada* ou *road movie* é considerado um gênero cinematográfico composto por películas cujo enredo está centralizado numa situação de deslocamento dos protagonistas. Verifica-se, no entanto, que a estrada é representada não apenas enquanto cenário físico, mas também como figura simbólica, cujas significações variam de acordo com a época e discussões em voga em nossa sociedade.

Ao se analisar os filmes brasileiros que compõem este gênero é possível observar a mudança no papel alegórico assumido pela estrada, antes e depois da época conhecida como Retomada do Cinema Nacional (a partir de 1995). Se antes da Retomada os *road movies* produzidos no Brasil apresentavam a estrada como alegoria²

¹ Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

² As alegorias são apresentadas no filme não na forma de declarações ou reflexões diretas, mas se encontram nas estruturas narrativas e nos discursos usados. A noção de alegoria é um tema fortemente trabalhado por Ismail Xavier (2012) – inspirado em outros autores, inclusive Walter Benjamin – na sua investigação sobre o cinema brasileiro. O autor parte da análise do discurso alegórico como ferramenta privilegiada do artista moderno disposto a desmascarar a crise vivida pela sociedade e, mais do que isso, internalizar essa crise na própria forma das obras. Desse modo, ao realizar apontamentos alegóricos, Xavier está preocupado na maneira com a qual o cinema se apresenta, por meio de linguagens ou de representações que visam expressar um conteúdo sem dizê-lo explicitamente.

da nação e os personagens, alegorias do povo brasileiro³, há uma mudança considerável nos *filmes de estrada* lançados posteriormente, nos quais a estrada assume a alegoria do rito de passagem, onde os protagonistas, ao lançarem-se na jornada física, acabam por enfrentar, no caminho, seus próprios dilemas pessoais, emergindo transformados, ao fim da viagem .

Um filme emblemático dessa nova fase do *road movie* brasileiro é, conforme defendemos, *Central do Brasil* (SALLES, 1998), sendo que a estrada, pela primeira vez, surge prioritariamente como um palco para a transformação pessoal, diferente dos filmes progressos, nos quais a estrada servia, especialmente, para a exposição de críticas sociais e políticas ao país. Essa premissa é confirmada pelo próprio diretor da película ao afirmar: “são os conflitos internos das personagens que definem os filmes” (SALLES apud STREECKER, 2010, p. 252-253).

Tal premissa será confrontada, neste artigo, a partir da análise de críticas⁴ que foram tecidas à época do lançamento do filme (e algumas delas rebatidas pelo próprio diretor). O levantamento dessas críticas foi realizado a partir de pesquisa na Cinemateca Nacional, situada na cidade de São Paulo. A ideia de ouvir as vozes dos críticos da época reforça esse argumento da mudança, gerando controvérsias, mas que por fim, sinalizam para um novo cenário do cinema nacional.

Central do Brasil: “mas eu não quero *se esquecer de você*”

Central do Brasil foi um marco do período conhecido como Retomada do cinema brasileiro, na década de 1990. O filme, premiado internacionalmente, foi um impulso para o cinema que se fazia no Brasil, e, por conta disso, alvo de vários estudos e críticas sobre as técnicas cinematográficas empregadas e também, especialmente, sobre a maneira que o Brasil foi apresentado na película.

³ Entre os exemplares deste período estão: *Deus e o Diabo na terra do Sol* (ROCHA, 1964), *Vidas Secas* (SANTOS, 1963), *Iracema, uma transa amazônica* (BODANZKY; SENNA, 1974) e *Bye, bye Brasil* (DIEGUES, 1979).

⁴ Críticos de cinema se referem àqueles cujos trabalhos jornalísticos são veiculados em diversos meios de comunicação. Carvalho (2014, p. 80) trabalha em seu texto as diferenças e similitudes entre a crítica e a análise fílmica, sendo que: “o campo da análise fílmica ganha legitimidade no âmbito da pesquisa acadêmica, enquanto a crítica estaria circunscrita aos veículos de comunicação em uma perspectiva jornalística”. Segundo Aumont e Marie (2004, p. 14), “o crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento”, assim o crítico avalia determinada obra expondo sua opinião com argumentos, o analista busca testar algumas hipóteses através da análise fílmica do objeto estudado.

O filme é protagonizado por uma dupla, incomum⁵ em *road movies*, uma mulher mais velha e um menino. Dora (Fernanda Montenegro) é uma missivista, ou como dizem em vários momentos da película, uma escrevedora de cartas. Ela trabalha durante o dia na estação de trem do Rio de Janeiro Central do Brasil, redigindo cartas para analfabetos transeuntes. Um dia escreve uma carta para Jesus, enviada por sua esposa Ana e seu filho de nove anos, Josué (Vinícius de Oliveira); entretanto, logo em seguida, Ana é atropelada em frente à estação e acaba falecendo. Sem ter a quem recorrer e depois de alguns desentendimentos, Dora acaba conduzindo o garoto ao nordeste, a fim de entregá-lo ao pai.

Como intencionamos mostrar nesta análise, *Central...* é representativo de uma nova fase do *road movie* nacional, o que quer dizer, em linhas gerais, que o *filme de estrada*: (i) é agora escolhido como um gênero cinematográfico pelo diretor, considerando suas características peculiares, (ii) a partir deste momento, os filmes que pertencem a esta categoria fílmica trazem a viagem e a permanência do(s) protagonista(s) na estrada como um momento para avaliar questões pessoais, de autoconhecimento, busca por si, redenção e transformação.

Figura 1: Cartaz de divulgação do filme



Fonte: Cinemateca Brasileira

O filme, que teve um público estimado de 5,6 milhões de espectadores (1,6 no Brasil e o restante ao redor do mundo), acumulou muitas premiações, a começar pelo roteiro, escolhido num concurso do *Sundance Festival*, evento de filmes independentes que acontece anualmente nos Estados Unidos. O prêmio, de trezentos e dez mil dólares

⁵ Sobre o papel da mulher em *road movies* brasileiros ver: Paiva (2011) e Gama (2014).

foi um grande incentivo para a produção do filme, que teve sua *première* mundial no mesmo festival, em janeiro de 1998, o que resultou no contrato com a Miramax no valor de um milhão e duzentos mil dólares para a distribuição do filme pelo mundo. *Central...* ainda ganhou os prêmios de melhor filme e melhor atriz (Fernanda Montenegro) no Festival de Berlim, além do Bafta (British Academy Film Awards) e o Globo de Ouro (*Golden Globe Awards* nos Estados Unidos) de melhor filme estrangeiro. Foi também indicado ao Oscar, em 1999, como melhor filme estrangeiro e melhor atriz.

Walter Salles dirigiu e apresentou o argumento inicial do filme, fortemente inspirado num documentário que dirigiu em 1995, *Socorro Nobre*, que contava a história de uma presidiária de Salvador, Maria do Socorro Nobre, e seu contato, por carta, com o artista polonês Franz Krajcberg. Também serviu de inspiração a própria trajetória do cineasta, em filmes como *A grande arte* (1991) cujo protagonista, um fotógrafo americano que vive no Rio de Janeiro, se vê desenraizado e sem vínculos, vivendo em constante trânsito; e *Terra Estrangeira* (1995), o qual versa sobre o desenraizamento de uma população e da busca de identidade em um momento de perda da autoestima brasileira; até desembocar em *Central do Brasil*, filme no qual “saímos da terra estrangeira para a terra brasileira”⁶ (SALLES, 1998, p.12), um filme de reconhecimento, com um movimento oposto ao dos outros dois filmes, isto é, de penetrar no interior do país.

Assim, *Central...*, a partir da viagem dos dois e de sua permanência na estrada, trata sobre a oportunidade de mudança na vida, de reescrever a própria história. “É, portanto, um filme sobre a possibilidade do encontro, sobre a descoberta do afeto, sobre a procura de nossas raízes mais subterrâneas”⁷ (SALLES, 1998).

Josué é um menino endurecido, sozinho na estação Central do Brasil após presenciar a morte da mãe, contudo, vai se alegrando com o desenvolvimento da amizade com Dora, estabelecida na estrada. Dora, por sua vez, é uma mulher dura com uma ética contestável, já que não envia a maioria das cartas que escreve, com um passado mal resolvido em relação à sua família e que obterá, na oportunidade de convivência com Josué, sua redenção, estabelecendo laços afetivos com o menino.

A relação entre Dora e Josué é construída a partir dos vários obstáculos que se apresentam, sendo frequentes os conflitos entre ambos. Eles não se entendem de início,

⁶ Walter Salles, depoimentos em Estudos de Cinema, São Paulo, n.2, 1998, disponível na Cinemateca Nacional.

⁷ Walter Salles em entrevista ao *O Estado de São Paulo*, 17 de janeiro de 1998, caderno 2, “Salles estreia Central do Brasil no Sundance Festival”, disponível na Cinemateca Nacional.

ao ponto de Dora tentar vender Josué, mas se arrepende e resgata o menino; em outro momento, Josué decide seguir sozinho, pois não confia em Dora, mas pouco tempo depois, quando ela tenta deixá-lo para trás, o menino a segue. Eles discutem, se desentendem e Dora se arrepende em vários momentos, até a separação final entre os protagonistas. Dora rejeita a aproximação com Josué, mas depois, no desenvolvimento da viagem, ao se unir ao garoto, acaba acertando contas com sua própria origem. Neste momento, quando Dora coloca as prioridades de Josué acima da sua vontade, percebemos a concretização da transformação que foi operada na protagonista.

No trajeto, Dora descobrir-se-á mais generosa e solidária; trata-se, pois, de uma viagem de aprendizado e solidariedade, cuja salvação está centrada no afeto do outro. Assim, *Central...* pode ser considerado um filme de busca, “uma mulher que busca se sensibilizar, um menino que busca o pai e um filme que busca um país desconhecido”⁸. Assim, mesmo que esteja centrado nas questões subjetivas dos protagonistas, o filme também fala do Brasil (como o próprio nome enfatiza), porém aqui, de forma coadjuvante, ao contrário de *filmes de estrada* lançados anteriormente, cuja discussão central girava em torno da nação brasileira.

O filme parece construir uma dicotomia entre urbano, visto como lugar da dureza, e o interior, idílico, considerado como *locus* da pureza. Esses lugares refletem o interior dos personagens, em especial Dora, pois já no início do filme, quando a ação se passa na cidade, mais especificamente na estação de trem, todo o ambiente é fechado, duro e frio, e depois, quando os personagens partem para a estrada, em direção ao interior do país, o cenário se torna mais aberto, sensível e caloroso.

Diferentemente de outros *filmes de estrada* em *Central...* há um movimento inverso ao mais comum no universo migratório do Brasil, a saber, do Nordeste para o Sudeste do país, pois agora a viagem é do Rio de Janeiro para Pernambuco. A metrópole é apresentada como um lugar negativo e o interior como um lugar de comportamentos solidários, como o do caminhoneiro César (Othon Bastos), no qual há confiança entre as pessoas (como os irmãos de Josué, Isaías – Matheus Nachtergaele – e Moisés – Caio Junqueira).

Não só as pessoas definem essa diferença, mas também a própria linguagem cinematográfica utilizada. Na estação de trem, os planos são fechados, há vários *closes*, as cores são mais sombrias. No decorrer da viagem, os espaços se ampliam e as cores

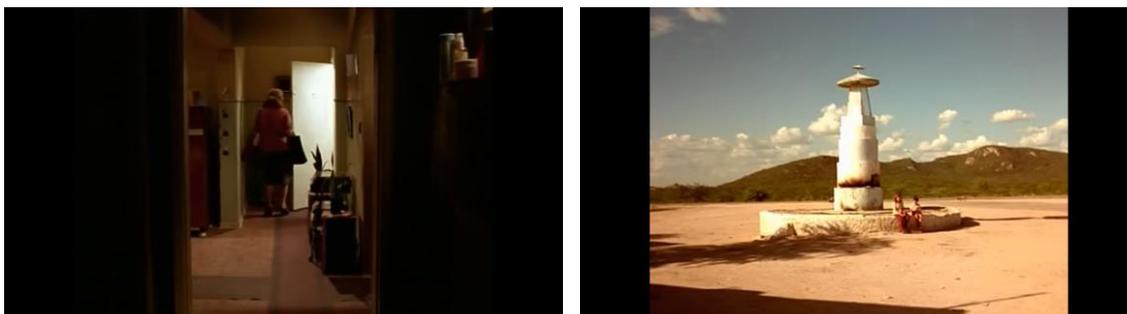
⁸ Walter Salles em entrevista ao “Jornal do Brasil”, 03 de abril de 1998, “Bravo Brasil”, disponível na Cinemateca Nacional.

ganham vida, os movimentos da câmera apresentam amplitude e planos gerais. A paisagem muda, assim, refletindo a mudança interior dos personagens.

Queríamos que o universo de Dora fosse apequenado por sua incapacidade de ver o outro, aquele que é diferente dela. [...] O universo dela é monocromático, em cinza e marrom. À medida que o garoto, redentor de Dora, abre para ela a possibilidade de ver o mundo de uma maneira diferente, a profundidade de campo se altera, como se Dora começasse a perceber o mundo pela primeira vez. Aí também entram as cores (SALLES, 1998, p.18).

Walter Salles ainda citou as escolhas de posicionamento da câmera. O céu quase não aparece no início do filme, todavia, passa a ser um enquadramento comum depois que a dupla se encontra na estrada, dando a impressão que Dora não está mais tão fechada em si, mas que está se tornando mais solidária e se abrindo para o outro, percebendo que o mundo é mais amplo.

Fotogramas 1 e 2: As imagens revelam a mudança que a viagem e a estrada operam nos personagens. No início, ainda na cidade grande, a câmera prioriza imagens de lugares escuros e fechados, posteriormente, durante a viagem, a câmera começa a mostrar lugares amplos.



Fonte: Arquivo Pessoal

No material colhido na Cinemateca Nacional, em São Paulo, foram fartas as matérias, entrevistas e depoimentos do diretor, bem como artigos que escreveu detalhando o processo de tessitura do filme, e também pensando suas reverberações no Brasil e no mundo. Consciente das características do *road movie*, e sendo ele mesmo um dos grandes defensores do gênero, como na citação a seguir:

Num *filme de estrada* é essencial que as pessoas se modifiquem por aquilo que passam a conhecer. Eu sabia que seria assim. Tanto que levei um roteirista para trabalhar comigo durante as filmagens. Reescrevemos muitas cenas, incorporamos novos elementos, enfim, fizemos da estrada parte integrante de todo o processo⁹ (SALLES, 1998).

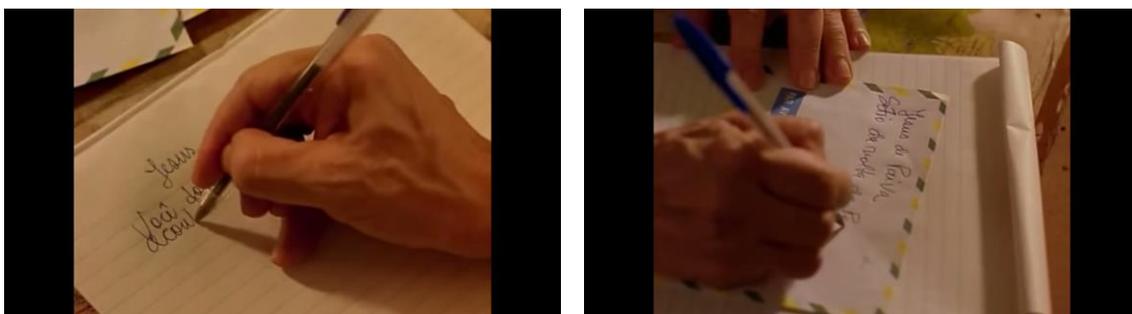
⁹ Walter Salles em entrevista ao *Jornal do Brasil*, 03 de abril de 1998, “Bravo Brasil”, disponível na Cinemateca Nacional.

Salles, em entrevista ao jornalista Marcos Strecker no livro *Na estrada, o cinema de Walter Salles* (2010), tratou acerca das especificidades do roteiro de um *road movie*, e o fato positivo de um dos roteiristas ter viajado com a equipe, acompanhando todo o filme, uma figura útil que possibilitou “reinventar o filme a cada dia” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 246). Para Salles (apud STRECKER, 2010, p. 246), as condições são constantemente alteradas quando se está rodando um *road movie*, “a realidade vai transformar o filme, sua textura, diariamente. Se você não é permeável a isso, o filme vai certamente perder a espontaneidade”.

O roteiro desenvolve-se explorando os obstáculos a fim de dificultar a ação dos personagens ao mesmo tempo em que provoca expectativa, empatia e envolvimento no espectador. Assim, a partir dos obstáculos construídos na estória, que ocorrem majoritariamente durante a viagem dos personagens, podemos acompanhar o processo de redenção e transformação dos protagonistas (em especial de Dora).

Um elemento muito importante na narrativa são as cartas. A primeira sequência do filme são pessoas ditando as cartas para Dora, a última sequência é Dora escrevendo uma carta para Josué. Quando estão no ônibus Dora confessa a Josué que seu pai abandonou sua mãe lhe deixando uma carta. É através de uma carta que ficamos sabendo que Jesus, pai de Josué, foi ao Rio de Janeiro procurar por Ana e que ele ainda nutre sentimentos por ela. A carta é tanto uma maneira de comunicação quanto um objeto de lembrança e memória capaz de construir alguma identidade no indivíduo. Ao escrever as cartas dos iletrados, Dora oferece a ilusão de que eles são ouvidos, de que falam para alguém, que alguém se importa.

Fotogramas 3 e 4: A carta é um elemento fundamental, responsável pelo argumento inicial do filme. Nos fotogramas alguns dos closes que são exibidos durante o filme que enfatizam o papel central deste elemento.



Fonte: Arquivo Pessoal

Outro objeto de memória são as fotografias. Josué e Dora, quando se aproximam, tiram uma foto com o Padre Cícero, o objeto de lembrança que aparece na sequência final do filme, quando Dora, no ônibus, escreve para Josué, a carta já é futuro. E no futuro a foto e a carta, juntos, impedem o esquecimento, construindo a lembrança, tão importante para Dora. Ela se refere ao esquecimento em vários momentos, como na carta final: “no dia que você quiser lembrar de mim dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo de que um dia você também me esqueça” (CENTRAL..., 1998, 01:43:37). Ou no diálogo com Josué:

Dora - Daqui a pouco você também vai me esquecer.

Josué - Mas eu não quero se esquecer de você. (CENTRAL..., 1998, 01:25:58)

Por outro lado, Josué, o garoto, é a lembrança, a memória materializada. É a partir do contato com o menino que Dora rememora seu passado, o relacionamento com o pai, a morte da mãe, e em consequência dessas lembranças revê quem de fato é, transformando-se numa pessoa melhor, mais generosa e solidária. Destarte, muitas lembranças e a memória são verbalizadas no caminho, apresentadas a partir de seu convívio com Josué.

Confirmando que efetivamente se trata de um *road movie*, há uma ideia em constante no filme: o movimento. Eles viajam, estão se deslocando na estrada. O movimento está presente também nos objetos ou nas qualificações dos personagens: Dora trabalha na Central do Brasil e mora em frente à linha de trem; seu pai era condutor ferroviário, e Josué, seu novo amigo, quer ser caminhoneiro quando crescer. Quando chegam a Bom Jesus do Norte, cidade do pai de Josué, a cidade está cheia de romeiros, em peregrinação. As próprias cartas transmitem essa ideia de movimento, de constante fluxo, apesar de Dora não enviá-las, o que implica em dizer que ela interrompe a fluência. Sua redenção é simbolizada, justamente, no momento em que coloca as cartas nos correios, colocando-as, pois, em movimento.

Fotogramas 5, 6, 7 e 8 (da esquerda para a direita): Essa ideia de movimento é todo o tempo enfatizada pelas imagens de *Central...* No fotograma 6, a própria ideia de estar na estrada já nos confere essa sensação de mobilidade. Os outros fotogramas apresentam exemplos de um enquadramento comum no filme: enquanto os personagens centrais da sequência estão ao fundo, um grupo de pessoas caminha em frente, causando até certo desconforto já que não nos permite ver com exatidão os personagens.



Fonte: Arquivo Pessoal

A religião é também bastante citada em *Central...*, afinal Dora trabalha ao lado da capela na Central do Brasil; juntamente com Josué, acompanha a romaria em Pernambuco; desmaia na Sala dos Milagres – carregada de objetos de memória –, enquanto o povo canta e ora. O pai de Josué é Jesus, seus irmãos Isaías e Moisés. Numa parada na estrada há uma pequena igreja e os protagonistas realizam um enterro simbólico para a mãe de Josué, deixando pra trás seu lenço.

Fotogramas 9, 10, 11 e 12 (da esquerda para a direita): A religião está presente em vários planos do filme, como nos exemplos abaixo: no fotograma 9, no caminhão de César mostrando uma imagem de Jesus, a frase “com Deus sigo o meu destino” e o céu; no fotograma 10, um close na imagem que está na boleia do pau-de-arara. Os outros dois fotogramas mostram momentos de significado simbólico importante ao filme: o “enterro” da mãe de Josué, quando eles deixam o lenço de Ana em frente à igreja; e uma imagem da romaria em Bom Jesus do Norte, sequência que encerrará os conflitos entre Dora e Josué.





Fonte: Arquivo Pessoal

Contudo todas as referências à religião católica parecem apenas mostrar esse aspecto importante da nossa sociedade; ela não é utilizada como premissa para a construção de críticas ou análises mais elaboradas, como confirma a crítica de Nogueira (2000):

Em *Deus e o Diabo*, a religião é vista com muita acuidade, pode-se depreender que há no Nordeste uma alienação no messianismo. A alegoria de Glauber Rocha vê uma luta ambígua: seguir Sebastião, o profeta do sertão, é uma forma de não lutar, de esperar a força divina, mas, ao mesmo tempo, o olhar do cineasta não imputa uma condenação. Há um respeito pela cultura popular e as contradições de seu interior. Walter Salles não se permite um olhar atencioso quanto à religião hoje no Brasil. É apenas moldura, adereço da narrativa, não quer enxergar o estágio mercadológico das práticas religiosas. O Cinema Novo, na sua opção em enxergar a totalidade, as ligações entre os eventos sociais, não deixaria de levantar a questão (NOGUEIRA, 2000, p. 66-67).

Essa questão, levantada por Lisandro Nogueira no texto “Central do Brasil e o melodrama” (2000), é importante porque traz à tona uma comparação muito comum nos textos e críticas ao filme no período de seu lançamento: *Central do Brasil* – e Walter Salles – e o Cinema Novo – ou a exposição e críticas ao país.

É relevante para este trabalho procurarmos compreender as críticas que foram tecidas sobre a maneira como *Central...* retrata – ou deixa de retratar – o Brasil. O filme foi o grande sucesso dos primeiros anos do período considerado a “Retomada do cinema brasileiro”; antes dele houveram mais dois filmes que tiveram maior projeção nacional e internacional: *Carlota Joaquina* (CAMURATI, 1995) e *O que é isso companheiro?* (BARRETO, 1997), contudo, esses dois filmes se configuram abordagens históricas sobre o Brasil. Desse modo, em *Central...* temos, pela primeira vez em alguns anos, um filme premiado, vistos por milhares de brasileiros e estrangeiros, que falava do Brasil contemporâneo – e de uma classe desfavorecida de brasileiros.

Diante deste quadro as comparações com o movimento cinemanovista apareceram amiúde. Como Cléber Eduardo, no artigo “*Abril Despedaçado é mais outro deslocamento inútil dos personagens de Salles*” da revista *Sinopse*:

Há uma tendência de parte da crítica brasileira a tratar o diretor como herdeiro do Cinema Novo. [...] O fato dos dois filmes serem ambientados no sertão, parcialmente no caso de *Central*, e integralmente no de *Abril* empurram as análises para essa vinculação cinemanovista. [...] No filme de Glauber também há fuga e uma busca, mas coladas em um processo social. A ação dos personagens está em sintonia com o meio por onde passam. Eles não reagem apenas depois de uma perda, mas como forma de não serem reduzidos a nada. E essa reação é fruto de condições específicas, maiores que eles, portanto resultado de um contexto sócio-político de miséria e abandono. A violência é efeito do desespero. Não existe em si. E o deslocamento é gerado por falta de opção. Não se trata de um estado de espírito como em momentos de Walter Salles (EDUARDO, 2002, p.26-27).

Neste sentido, outra crítica ao trabalho de Salles em *Central do Brasil* foi escrita por Gilberto Felisberto Vasconcellos em seu artigo para a *Folha de São Paulo*, do dia dois de maio de 1998, intitulado: “Capitalismo popular e privatização do imaginário”. No texto, Vasconcellos nomeia o filme de “cinema cordial”, lembrando a denominação do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda (1995), “não é por acaso que a avaliação unânime e superficial desse filme recaia no clichê do brasileiro como gente sentimental. O coração em primeiro lugar. O afeto que se encerra. O coração que faz chorar. A retórica cardiológica. O cinema cordial”.

A crítica de Vasconcellos continua apontando a falta de luta de classes no filme “tal qual nas telenovelas” a não ser na “violência implícita à separação entre gente que sabe ler-escrever e gente ágrafa e analfabeta”, e ainda compara com a viagem dos personagens: “a chapada visibilidade do dinheiro é paralela à dissipação física do território, ou seja, a viagem da ex-professora com o menino órfão não revela, em nenhum momento, o fâcies geográfico do país, enfim, trata-se de uma viagem desterritorializada”.

Walter Salles, em artigo escrito para o periódico *Estudos de Cinema*, fala sobre a experiência de produção do filme, descreve várias abordagens cinematográficas e rebate algumas críticas, dentre elas responde diretamente ao artigo de Vasconcellos: “não poderia, 30 anos depois da discussão dos anos 60, fazer um filme que tivesse um vigor ideológico traduzido daquela forma, que os cineastas dos anos 60 fizeram” (SALLES, 1998, p.14). E completa:

Central do Brasil não toma nem poderia tomar o mesmo partido dos filmes dos anos 60 que fizeram parte de um momento único dessa segunda metade do século XX, que foram os anos de desejo de mudança, de inscrição dessa possibilidade de mudança que se fazia nas artes. [...] são momentos diferentes, que geram filmes necessariamente diferentes (SALLES, 1998, p.15).

Central do Brasil tem a pretensão de mostrar o país, como o próprio diretor enfatiza: “é um filme de busca. Uma mulher que busca se sensibilizar, um menino que busca o pai e um filme que busca um país desconhecido. Um país mais humano, afetivo e solidário do que o país das estatísticas oficiais, formado de indiferença e impunidade¹⁰ (SALLES, 1998)”.

Todavia, há duas características marcantes que diferenciam esta obra, dos *road movies* brasileiros anteriores: a primeira é que mostrar a realidade do Brasil, provocando críticas e análises sobre o país – ao contrário do observado em *filmes de estrada* lançados antes de *Central...* - não é o mais importante neste momento, acontece, mas apenas como pano de fundo para outras discussões, centradas nas percepções de dilemas subjetivos dos protagonistas; outra distinção é que, quando o Brasil é mostrado, na maioria dos casos, há um olhar generoso e condescendente sobre o país, especialmente no nordeste, há pobreza, religião e fé, mas em vez de serem tratadas como temas a desenvolverem críticas ligadas à ignorância ou alienação do povo, o filme enfatiza o lado humano, compreensivo e solidário do povo brasileiro – o “cinema cordial” – ligados especialmente à ideia do interior idílico.

Desse modo, os críticos enfatizaram as diferenças entre *Central do Brasil* e outros filmes, anteriormente produzidos, especialmente outros *road movies*. *Central...* é o filme que simboliza, como afirmado anteriormente, uma nova abordagem para os *road movies* brasileiros, e as críticas tecidas à época externam essa mudança de sentido, como é possível verificar nos trechos a seguir:

A errância social e coletiva se dilui na peregrinação individual que é elevada a símbolo, a mobilidade pode conduzir a uma tomada de consciência, mas que é puramente existencial, destituída de qualquer sociabilidade (SALIBA, 2001, p. 253).

Com Josué e Dora o movimento é no sentido de individualizar os conflitos como se o contexto fosse mera moldura. O que importa é a ação individual, o gozo narcísico em que tudo se resolve (NOGUEIRA, 2000, p. 68).

¹⁰ Walter Salles em entrevista ao *Jornal do Brasil*, 03 de abril de 1998, “Bravo Brasil”, disponível na Cinemateca Nacional.

Mas este universo parece estar ancorado no vazio, desvinculado de uma estrutura social mais complexa. Saem fora o Estado, as elites, a exploração econômica e mais outros tantos termos ultrapassados para o vocabulário atual. A perspectiva de mudança desse estado de coisas se dá através da ação individual, da recuperação dos valores “humanos”. A bem da verdade, embora a propaganda “descoberta do Brasil” tenha marcado muito das apreciações em torno do filme, o que está no centro do interesse em *Central do Brasil* são as relações pessoais, tomadas no caso exemplar de Josué e Dora. Os rostos anônimos, os depoimentos de sotaques vários, o território urbano claustrofóbico e o sertão de faroeste são cenários, suportes para compor a cor local e metáfora para a trajetória dos protagonistas (ARAÚJO, 1998, p.4).

À parte das resenhas que procuraram hostilizar o filme por não realizar críticas contundentes ao país ou à retratação do Brasil como um lugar caloroso com povo afetuoso, o que nos importa é apontar que a mudança entre a maneira como a estrada foi representada no cinema é reconhecida e identificada pelos críticos de cinema naquele momento, por isso não raro a comparação com *Deus e o diabo...*, de Glauber Rocha. A mudança se efetivou ali e abriu caminho para outros filmes que também apresentaram a estrada como um local de angústias individuais, redenção e transformação.

As críticas amparam a tese de que há uma mudança de sentido ao compararmos os filmes produzidos antes de *Central do Brasil*. Assim, a pesquisa revela que os autores e críticos notaram que o filme deixa de centralizar as discussões políticas e sociais do país, para colocar ao centro o desenvolvimento da história pessoal de Dora e Josué, gerando críticas que foram, inclusive, rebatidas pelo próprio diretor. Os textos ressaltam essa diferença de perspectiva da estrada como palco de discussões da nação para se tornar em *Central...*, como disse Vasconcellos (1998) uma “viagem desterritorializada”.

As abordagens dos críticos à época exploram essa mudança de sentido que foi percebida. A maneira distinta como a estrada estava representada na película foi reconhecida e identificada pelos críticos e se efetivou, abrindo caminho para outros filmes que também apresentaram a estrada como um local de angústias individuais, redenção e transformação.

Identidades individuais e identidade do país. É possível observarmos as duas abordagens, o país também é buscado, como o próprio diretor (e autor do argumento do filme) afirma: “estão à procura da mesma coisa: um pai e um país, mas não sabem como fazê-lo”. Contudo, apesar da “metáfora para uma sociedade à procura de identidade própria” (SALLES apud STRECKER, 2010, p.71), a ênfase do filme está nas transformações e conflitos íntimos dos personagens principais. *Central...* é um *road*

movie alicerçado na redenção pessoal, do luto superado de Josué que encontra sua família (nos irmãos e em Dora) e em Dora, que ao final volta para sua solidão, mas modificada pela experiência da estrada.

Considerações Finais

Ao se produzir uma película, há uma gama de atores sociais¹¹ que contribuem para dar sentido ao filme: a equipe técnica, o público e também os críticos que muitas vezes farão a ponte entre o cinema e seu público. Ouvir cada uma dessas vozes é um meio importante para se estudar a relação entre o cinema e a cultura que o produz.

Neste trabalho a análise de algumas críticas cinematográficas (lançadas à época do filme *Central do Brasil*) foi um importante elemento para se confirmar a tese de que, quando analisamos os *road movies* produzidos no Brasil entre um determinado período histórico (1960 – 2015) é possível delimitarmos dois momentos distintos: o primeiro que congrega filmes lançados entre o início da década 1960 até o final da década de 1990 e o segundo momento que inclui filmes lançados do fim da década de 1990 até os dias atuais.

O que diferencia esses dois momentos é a alegoria que a estrada assume neste tipo específico de filme: se num primeiro momento os filmes de estrada apresentam uma alegoria da estrada como uma alegoria da nação e do povo brasileiro, na segunda fase parece ocorrer uma mudança, e a estrada começa a ser apresentada como uma alegoria da transformação individual, representada como uma odisseia subjetiva, um espaço existencial, de transformação, que se configura como um ritual de passagem.

O filme representativo dessa nova fase do *road movie* brasileiro é, conforme o defendido aqui, *Central do Brasil*. Em *Central...* a estrada funciona para os protagonistas como um rito de passagem, já que a viagem funciona para ambos como um momento de transformação.

A película apresenta locais e configurações do país, mas que funcionam muito mais como cenário do que como gatilho para discussões do Brasil. O mote no filme é a odisseia subjetiva empreendida por Dora e Josué.

¹¹ Amparados pela indústria cultural.

As críticas sustentam tal premissa, ao questionarem justamente a falta de discussão social e política do filme, comparando-o, muitas vezes, com filmes parecidos lançados anteriormente, como *Deus e o diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964).

Interpretar os textos produzidos como crítica ao filme se faz importante porque “a crítica de cinema tem uma função mediadora entre a obra e o leitor, ela assume seu papel de informar e paralelamente de formar” (GOMES, 2006, p.7). Desse modo, alinhados a esta perspectiva, consideramos que as críticas cinematográficas possuem um caráter analítico, sendo capaz, muitas das vezes, de captar, através da escrita, o contexto cultural no qual a obra se apresenta:

Na crítica de cinema a informação diz respeito a determinado dado que o próprio crítico enxerga como importante a ser exposto a fim de enriquecer a sua análise do filme. Está mais relacionado ao tema que o próprio filme suscita do que a uma informação factual de importância jornalística. Por isso, a informação pode ser vista como uma contextualização necessária para a análise do filme. (CARVALHO, 2014, p. 87)

As críticas cinematográficas, muitas vezes, são construídas buscando comparações do filme analisado com outras obras que são referência dentro do universo em estudo. Os textos apresentados mostram certo estranhamento em relação ao filme *Central do Brasil*, comprovando a diferença, sentida, na abordagem alegórica da estrada. Ao produzir textos que enfatizam essa diferença, a crítica está, outrossim, promovendo uma relação muito proveitosa para se pesquisar no campo da antropologia do cinema, pois ao mesmo tempo em que atua sobre os sistemas de significação da cultura também é produzida por esses sistemas de significado.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Luciana. Central do Brasil ou o cinema das boas intenções. IN: **Informativo – Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes**, v.03, n.14, Set-Dez 1998.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Armand Colin, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro** – propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Rafael Oliveira. Walter da Silveira: entre a crítica de cinema e a análise fílmica. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 16, n. 18, jan./jun. de 2014.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. **The road movie book**. New York: Routledge, 1997.

GAMA, Gheysa. Gênero e cinema: um estudo sobre as representações da mulher em *Road Movies* nacionais. In: VI Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, II Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade, II Encontro Gênero e Diversidade na Escola- Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, **Anais...**, 2014, Juiz de Fora/Minhas Gerais.

GOMES, Regina. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. Revista **Crítica Cultural**, volume 1, número 2, jul./dez. 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NOGUEIRA, Lisandro. Central do Brasil e o melodrama. **Estudos Socine**: Porto Alegre, nov. 2000. p. 65-69.

PAIVA, Samuel. A estrada das mulheres em filmes brasileiros dos anos 1970. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 34, 2011b, Recife/Pernambuco. **Anais...** Recife, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. História e mobilidade em Central do Brasil. IN: SOARES, Mariza de Carvalho. **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SALLES, Walter. Debate sobre Central do Brasil. **Estudos de Cinema**, São Paulo, n.3, p. 229-230, 2000.

_____. “Terra Estrangeira e Central do Brasil – a transição” IN: **Revista Estudos de Cinema**, nº 2. São Paulo: EDUC, 1999, páginas 12 - 29.

STRECKEER, Marcos. **Na estrada** – o cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo, Summus, 1997.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Artigos de jornais e revistas:

BRAVO Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03/04/1998.

EDUARDO, Cléber. “Abril Despedaçado é mais outro deslocamento inútil dos personagens de Salles”. **Revista Olho Crítico**, p. 26-27.

SALLES estreia Central do Brasil no Sundance Festival. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, caderno 2, 17/01/1998.

VASCONCELOS, Gilberto. “Capitalismo popular e privatizações do imaginário”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 02/05/1998, p.4-6.

WALTER Salles Jr. inicia filmagem de Central do Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, caderno 2, 06/11/1996. Entrevista.