

Central do Brasil:
representação e busca pela identidade do Nordeste brasileiro

Mariana Paiva¹

Resumo: Produzido após décadas de esvaziamento do cinema nacional, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, traz à tona a questão da busca por uma identidade, traduzida na figura do pai. O filme é uma das mais significativas e premiadas produções do cinema brasileiro contemporâneo, e apresenta o país através da viagem empreendida pelos personagens Dora e Josué, que tem como ponto de partida o Rio de Janeiro, para então chegar ao interior do Nordeste brasileiro. Este artigo se propõe a analisar de que maneira a região é exposta no filme, e qual a relação que esta guarda com a questão da identidade em *Central do Brasil*.

Palavras-chave: Central do Brasil; Representação; Identidade; Nordeste brasileiro.

1. O cinema nacional contemporâneo e *Central do Brasil*

O filme *Central do Brasil*, de 1998, foi realizado em um país que ainda buscava resgatar seu cinema. Nos primeiros anos da década de 1990, houve praticamente um esvaziamento da produção cinematográfica nacional, em decorrência de políticas de auto-regulação implantadas pelo governo Collor. Mesmo antes, o Brasil estava recém-saído de um período de ditadura militar, o que, naturalmente, comprometia a produção e difusão artística.

(...) Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (...). (NAGIB, 2002, p. 13)

O desmanche no cinema nacional aconteceu em decorrência do fato de que o presidente Fernando Collor de Mello tentou submeter a produção cinematográfica às leis do mercado. Assim, extinguiu não só a Embrafilme, mas também outros órgãos

¹ Aluna do Mestrado do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: maripaivamarinho@gmail.com



ligados à mesma temática, como a Fundação do Cinema Brasileiro e a Concine. Segundo Ismail Xavier (2001), apenas é possível considerar um reaparecimento do cinema brasileiro em 1993, mas ainda com uma produção bastante escassa. Somente em 1995 é que esta se torna mais densa.

Nunca a produção caiu a zero, como se costuma afirmar, mesmo porque alguns filmes já vinham sendo produzidos anteriormente ao ato de Collor, e vieram a público depois dele. Os anos mais penosos foram 1992, com nove longas-metragens, e 1993, com 11. Menor número ainda chegava ao circuito comercial, isto é, ao público comum. (BAPTISTA, MASCARELLO, 2008, p. 139)

Na época, mesmo os festivais nacionais de cinema foram vitimizados pela falta de filmes brasileiros no mercado. O de Gramado teve de se abrir para filmes ibero-americanos, enquanto o de Brasília passou a aceitar produções de qualidade inferior.

Somente no governo do presidente Itamar Franco, que começou em 1992, é que surgiram medidas para salvar os rumos do cinema brasileiro. Dentre as mais importantes, destacam-se as Leis Rouanet e do Audiovisual. A ideia era a seguinte: proporcionar descontos no Imposto de Renda para as empresas investidoras nas produções cinematográficas nacionais.

O marco do que se convencionou chamar de “retomada” da produção cinematográfica nacional foi o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de 1995. Dirigido pela atriz Carla Camurati, o filme foi distribuído pela própria diretora, e feito com um orçamento de apenas R\$500 mil. Vinte por cento do valor foi arrecadado a partir de um concurso de roteiro do governo federal. No filme, havia uma clara tentativa de representar o Brasil, ainda que de forma satírica. O longa-metragem retratava a vinda da família real para o país. A partir daí, a produção do cinema brasileiro entrou em processo de crescimento, mesmo que diante de algumas dificuldades.

Lançado no ano de 1998, *Central do Brasil* foi o filme que projetou o cinema brasileiro para o exterior depois de décadas de uma produção esvaziada pela falta de investimentos no setor. O longa-metragem conquistou prêmios relevantes, como o Urso de Ouro de Melhor Filme no Festival de Berlim, e o de melhor roteiro no Festival de Sundance.

Logo nas primeiras cenas, Walter Salles apresenta a estação da Central do Brasil, que empresta seu nome ao filme, com uma multidão de pernas saindo dos trens.

Várias pessoas ditam cartas para entes queridos na mesinha de “escrevedora de cartas” Dora, personagem de Fernanda Montenegro. Sempre solitária e endurecida pela vida, a trajetória de Dora muda quando decide cuidar do menino Josué, depois de ele presenciar a morte trágica de sua mãe. A partir de então, o filme vira um *road movie*, e os dois partem em busca do pai de Josué.

Todas as cenas posteriores também engendram a mobilidade – e isto não apenas porque o roteiro se enquadra naquilo a que Hollywood batizou de *road movie* – pois Dora e Josué estão sempre em trânsito, parece que nunca dormem duas noites seguidas num mesmo teto ou num mesmo lugar. (SALIBA 2001, p. 250)

Mais do que procurar a figura paterna de Josué, que irá substituir a mãe morta do menino e isentar Dora de criar o garoto, os dois empreendem uma busca pela identidade do nordestino, que aceita o destino de adentrar no próprio país – com uma infinidade de lugares por vezes inóspitos – para se encontrar. O início da viagem é marcado pela diferença entre os cenários do sudeste e do nordeste: enquanto o primeiro é caracterizado pela enorme quantidade de gente e pela agitação, o Nordeste se apresenta com muito espaço, pouca gente e uma vida bem mais pacata. Talvez exatamente neste ponto é que habite a razão pela qual *Central do Brasil* tenha sido bem-sucedido em relação a outros filmes nacionais do mesmo período: ele se propunha a redescobrir o país, através de um cinema que buscava retratar as distâncias, tanto as geográficas quanto as culturais.

2. A construção da identidade nordestina

Maria Helena Rouanet (1997), em sua obra *Nacionalidade em Questão*, considera que as nações aparecem como construções discursivas. Estabelecendo uma analogia entre o conceito de identidade nacional proposto por ela e o de regional, pode-se inferir que, assim como a identidade de uma nação é construída, o mesmo ocorre com o de uma região. Ser nordestino implica num conjunto de práticas já difundidas socialmente como “nordestinas”. Neste sentido, a autora considera: “(...) qualquer tentativa de se refletir sobre a questão do nacional deve ter presente que se trata, aí, de uma realidade culturalmente construída”. (ROUANET, 1997, p. 9).

Tal construção se opera no âmbito da representação, conforme considera Stuart Hall (2006). Não se nasce sendo nordestino, mas se passa por uma formação que, ao final do processo, fará com que o indivíduo se sinta como um nordestino.

Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2006, p. 47)

Assim, a nação aparece como um sistema que produz significações, e que opera modificações nas pessoas que a compõem. “As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional”. (HALL, 2006, p. 49). Partindo deste pressuposto, o nordestino participa, então, da própria construção do Nordeste brasileiro do qual ele é parte.

Para Carvalho (1998), esta construção discursiva da ideia de nação sofre influências marcantes dos grupos dominantes, tanto política quanto ideologicamente. “Se a ideia do Brasil não estava no horizonte mental de grupos locais e da população em geral, estava na cabeça dos políticos que lideraram o processo de independência” (CARVALHO, 1998, p. 235). Desta forma, a ideia da nação como ela se mostra não emana do povo, mas dos setores que o controlam. Partindo disto, o que se compreende de identidade nordestina pode simplesmente não ter sido proveniente do povo, mas dos grupos de poder da região. O discurso destes, naturalmente, tende a folclorizar o atraso nordestino, buscando, assim, fazer com que as camadas menos favorecidas mantenham o *status quo* sem se rebelar contra os detentores de poder.

O folclore apresenta, pois, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna. (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 92)

O autor prossegue em sua assertiva demonstrando que artistas e intelectuais contribuíram sobremaneira para esta visão do Nordeste que se tem até os dias atuais. Alguns deles são Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz, Luiz Gonzaga e José Lins do Rego. Em suas obras, está presente um discurso regionalista – o termo é praticamente tomado por sinônimo de nordestino – no qual se afirmam determinados valores que

legitimam a dominação, tornando-a natural, de forma contrária ao que propõe Homi Bhabha (1998):

O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional, ele representa o ténue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população. (BHABHA, 1998, p. 207)

Porém, de acordo com o que Albuquerque Jr. (2009) considera, o conflito abordado por Bhabha cessa a partir do instante em que há um discurso legitimador por parte destes poderes totalizadores, e que neutraliza a interpelação abordada pelo segundo autor. Para este, o primeiro conflito da nação é com ela mesma: seu interior encontra-se cindido. Neste caso, o Nordeste, a partir de uma visão apurada, deixa de ser visto como uma região homogênea e apresenta a complexidade de uma quantidade enorme de indivíduos que se caracterizam primeiramente por serem distintos entre si.

Esta visão determina que o povo não apareça apenas como uma multidão de anônimos para se tornar um sujeito de transformação e criação das identidades nacionais e/ou regionais. Assim considera Martín-Barbero (2003), ao falar do fato de que o lugar do popular é re-situado:

(...) primeiro deslocamento que re-situa o “lugar” do popular ao assumi-lo como parte da memória constituinte do processo histórico, presença de um sujeito-outro até há pouco negado por uma história para o qual o povo só podia ser pensado “sob o rótulo do número e do anonimato. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 102)

Sendo assim, Martín-Barbero (2003) reconhece a relevância do povo na construção desta identidade. Antes, este era tido como o sujeito ignorado, sem voz, passivo e silencioso diante da dominação dos setores que detém o poder político e/ou econômico, e, de acordo com a supracitada fala do autor, o povo passa a ter lugar cativo na construção da história. O problema fundamental é que isto não se efetiva na prática em relação ao discurso nordestinizante, conforme considerou anteriormente Albuquerque Jr. (2009).

Em *Central do Brasil*, filme em análise neste artigo, a identidade nordestina aparece no filme sob uma série de signos que foram historicamente estabelecidos como nordestinos, ainda que diante do conflito permanente entre povo e poder. Estes serão objetos de investigação do tópico seguinte.

3. *Central do Brasil* e a representação da identidade nordestina

Diante do exposto até o momento neste artigo, este tópico se debruça sobre os momentos em que, em *Central do Brasil*, há uma demonstração – implícita ou explícita – das questões relativas à identidade nordestina.

Na sequência de abertura do filme, em vez de mostrar os personagens principais, Walter Salles recorre à multidão de desconhecidos que se apresenta saindo dos trens na Central do Brasil. Seguindo a linha de raciocínio apresentada por Martín-Barbero (2003) no tópico anterior, o popular ainda não se encontra re-situado no filme: o povo ainda é visto, sim, sob os rótulos do anonimato e do número.

O foco real das primeiras seqüências do filme não é uma pessoa, mas uma estação de trens, um centro de transporte e de trânsito cotidiano e constante de milhares de criaturas. (SALIBA, 2001, p. 250, 1)

Somente depois é que os destinos de Dora e Josué se entrelaçam. O primeiro momento em que há, efetivamente, uma referência à questão de identidade, é aquele no qual ambos se apresentam. Ele diz: “Meu nome é Josué Fontenelle de Paiva”, ela responde: “O meu é Isadora Teixeira”. Assim, os dois deixam de ser meros desconhecidos e se tornam duas pessoas com nome e sobrenome. Estão, a partir desse momento, identificados para o espectador, mesmo diante das multidões anônimas que Walter Salles coloca a todo instante no filme.

A partir do momento em que Dora e Josué iniciam a cruzada em busca do pai, aparece outro instante relevante para a questão da identidade. No ônibus, no caminho para procurar o pai de Josué, o menino indaga Dora: “Você acha que aquele cara ali é pai?”, ao que ela responde: “Ele não tem cara de pai. Aquele tem, sim. Em casa é um bispo, na rua, um palhaço”. Ser pai então aparece como mais um dos contornos da identidade estabelecidos no filme, e, também por isso, uma posição construída, tal como as identidades nacionais e regionais.

O Nordeste é apresentado aos poucos: primeiro, pela paisagem que é mostrada através da janela dos ônibus, depois, nos cenários áridos onde o veículo pára para abastecer. A simplicidade é o elemento que está sempre presente: as pessoas pobres, os lugares vazios, os cenários com poucos elementos. Naturalmente, estas afirmações partem do pressuposto de que o que se põe ali não é qualquer região, mas a Nordeste, com particularidades que foram atribuídas a ela através dos tempos:

Antes que a unidade significativa chamada Nordeste se construísse perante nossos olhos, foi necessário que inúmeras práticas e discursos “nordestinizadores” aflorassem de forma dispersa e fossem agrupados posteriormente. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 79)

Assim, tornou-se possível reconhecer como nordestinas estas ou aquelas características. Em seu livro, o autor supracitado reconhece que a invenção do Nordeste partiu de um discurso lírico que evocava os tempos passados, fundados em estruturas como latifúndio e miséria social.

A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existências cada vez mais sem significado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 77)

Em *Central do Brasil*, Walter Salles recria o Nordeste e o apresenta a partir do Sudeste brasileiro. É de onde partem Dora e Josué, e em busca não somente do pai, mas das origens, das raízes do menino, da identidade nordestina de Josué. O filme narra essa busca pela região Nordeste:

(...) tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (HALL, 2006, p. 52)

É lá que o menino encontra, pela primeira vez depois da morte de sua mãe, seus iguais. São pessoas como seus dois irmãos, que ainda esperam pelo retorno do pai, que

são unidas ao menino por diversos signos, como o sotaque, a cor da pele, as feições do rosto:

Na medida em que não existe nenhuma “comunidade natural” em torno da qual se possam reunir as pessoas que constituem um determinado agrupamento nacional, ela precisa ser inventada, imaginada. É necessário criar laços imaginários que permitam “ligar” pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum “sentimento” de terem qualquer coisa em comum. (SILVA, 2000, p. 85)

Neste ínterim, também Dora empreende uma busca, diferente da de Josué, que procura o pai. Ela quer encontrar um caminho, uma razão para viver, distinta do que fazia anteriormente, que era escrever a história alheia. Dora precisa de uma história.

Dora, a escrevinhadora dos figurantes mudos, dá-lhes a ilusão vicária de que falam para alguém, de que alguém está lhes ouvindo, de que alguém se importa com eles. A via crucis de Dora com o menino, à qual sentimentalmente aderimos, é uma viagem de aprendizado da solidariedade. (SALIBA, 2001, p. 256)

É quando ela se interessa pelo caminhoneiro que começam a se delinear os primeiros contornos de uma nova identidade. Dora se olha longamente no banheiro e passa batom nos lábios: é no Nordeste que aparece uma nova Dora, renascida como mulher. E ela chora quando se vê abandonada pelo motorista de caminhão.

Os caminhos também se anunciam como reveladores de uma identidade nordestina a partir do que mostram: carroças, clima seco, solos áridos, pobreza. O jeito simples característico do modo convencional de se representar o Nordeste. Antes de questionar o modelo posto, Walter Salles apresenta não o Nordeste, mas um Nordeste, o do discurso emanado pelas instâncias de poder.

Sendo assim, se apresentam uma série de signos que podem ser reconhecidos como pertencentes à ideia que foi formada sobre Nordeste no filme. Os cenários inóspitos, a informalidade característica das pessoas da região e a fé representada pela procissão aparecem, em *Central do Brasil*, como indicativos de que ali é o Nordeste. Nada parecido com as ruas cheias de carros e os subúrbios do Rio de Janeiro. Isto ratifica o pensamento de Hall de que são os cenários, símbolos e rituais que funcionam como limites da região Nordeste no filme.

Este modelo, entretanto, é alvo de duras críticas de Albuquerque Júnior (2009), que considera que essa representação do nordeste sempre ocorre a partir de uma reafirmação de valores ultrapassados e baseados inteiramente num passado decadente:

Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, como mais próximas da verdade da terra. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 91)

Ao estabelecer uma comparação entre tal ponto de vista e o que é exibido em *Central do Brasil*, é fácil encontrar a correspondência entre ambos. A representação do Nordeste no filme baseia-se inteiramente em fatos como a amabilidade dos irmãos de Josué, que tiveram uma vida humilde e permeada de dificuldades; o trabalho informal; a procissão como folclore; as lanchonetes simples e reconhecíveis por quem já esteve no Nordeste. Não se pretende afirmar aqui que o Nordeste filmado por Walter Salles não existe, mas antes que, mesmo trazendo à parte em que retrata a região alguns atores que são realmente nordestinos, *Central do Brasil* apenas trata de reafirmar o Nordeste convencionalizado. Isto notadamente porque, no momento relevante em que se encontrava dentro da cinematografia brasileira na ocasião de seu lançamento, o filme poderia ter questionado em vez de repetido a fórmula do Nordeste já tão explorada em outras obras.

A identidade nordestina, desta forma, é representada fundamentada nos clichês, no lugar-comum sobre um Nordeste que, já tendo sido espaço de revolução no cinema dos anos 1960 no Brasil, agora servia de cenário para os dramas individuais dos personagens Dora e Josué. A busca por essa identidade norteia todo o filme, que termina por se decidir pelo Nordeste, que lhes parece mais amigável, e com a possibilidade de lhes oferecer uma sorte mais leve.

O Nordeste encontrado pelos personagens é árido, mas acolhedor. Com isso, Walter Salles não encerra ali o drama da dupla, mas anuncia a continuidade da busca com a canção *Preciso me encontrar*, de Cartola, no final. A diferença é que antes, se essa procura foi vertiginosa, agora é devagar, com o tempo próprio da vida.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Thomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Redescobrimo o povo: a cultura como espaço de hegemonia**. IN: Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- NAGIB, Lúcia (org.). **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ROUANET, Maria Helena (org.). **Nacionalidade em questão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- 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.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.