

Narrativa da perda e do reencontro: uma leitura do roteiro de *Central do Brasil*

Paulo Henrique Alcântara

O presente trabalho volta-se para uma leitura dos elementos dramaturgicos contidos no filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, lançado em 1998. Esta criação, erguida a partir de um argumento do próprio diretor, tornado roteiro pelas mãos de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein, se tornou uma das realizações mais destacadas do cinema nacional, levando nomes como o cineasta italiano Anthony Minguella, comentar: “Esse pequeno filme brasileiro tocou mais corações do que praticamente qualquer outra película que eu conheça. Ele trouxe consigo uma voz autêntica para o cinema internacional” (Minguella apud Kemp, 2011: 518). Mas, que filme é este? Do que é feito? Quais suas marcas e que significados extrair dele? Para responder a estas questões, surge aqui um espaço para interpretar a película.

Em 1998, o Festival de Cinema de Berlim consagra *Central do Brasil* com o prêmio máximo, o Leão de Ouro. O filme de Salles, com sua incursão pelo interior de um país e pelo mais íntimo de dois personagens largados à própria sorte, conquista também os Estados Unidos. Em 1999 o filme foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e, feito inédito na carreira de uma atriz brasileira, Fernanda Montenegro foi indicada ao Oscar de melhor atriz. Exibido em solo nacional, torna-se uma das produções mais marcantes da história do cinema brasileiro. O crítico Guido Bilharinho (2000), em sua coletânea sobre a produção nacional nos anos 1990, classifica o filme como ficção-documentária e explica o motivo:

Nele entrecruzam-se o drama pessoal dos protagonistas (...) e a amostragem da realidade física e social em que atuam. Assim, concomitantemente,

acompanha-se o desenrolar e os desdobramentos de um e a emergência de outra (Bilharinho, 2000: 161).

O ponto de partida é o encontro entre uma professora aposentada, Dora, vivida por Fernanda Montenegro, e um menino, Josué, interpretado por Vinícius Oliveira, que perde a mãe, vitimada por um atropelamento. Juntos eles empreendem uma aventura pelo interior do Brasil. Ele vai à procura de um pai que não conhecia, e termina por ficar perto de seus irmãos. Já a professora, sem saber, vai em busca de si mesma, de suas memórias. O destino os aproxima na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, conhecida estação de trem. Após esta aproximação, Josué e Dora se unem cada vez mais, percorrendo uma travessia que tem início no Rio de Janeiro e os leva, por fim, até à cidade de Bom Jesus do Norte. Eles saem fugidos de uma das maiores cidades do país e cruzam o sertão, terminando por encontrar suas origens e uma parte importante de si mesmos. É o próprio diretor do filme quem elabora uma feliz sinopse ao tempo em que ressalta o que lhe parece ser o aspecto mais importante da história:

Em *Central do Brasil* um garoto de nove anos parte à procura do pai que não chegou a conhecer. A viagem inverte o eixo de migração norte-sul e permite que o menino redefina a sua própria história. Ele é acompanhado na sua busca por uma mulher que se tornou insensível, cínica, mas que também busca a segunda chance que a libertará de sua existência mesquinha em uma pequeníssima odisséia: um garoto em busca do pai, uma mulher à procura dos seus sentimentos, um país à procura de suas raízes. Todos conhecem o significado da palavra perda, mas não abdicaram do direito de resistir, de mudar o curso das coisas. A procura do pai se confunde pouco a pouco com a procura de um outro Brasil. O Brasil de *Central do Brasil* é humanista e comovente, um país onde a fraternidade e a compaixão ainda são possíveis. Um país onde a indiferença e o cinismo não cabem mais (Cinemas, 1998: 38-39)

Esta síntese desenvolve-se em um filme que recebe influências da estrutura clássica, realista, muito adotada no cinema, com os personagens se deslocando no mundo movidos por tensões e tentativas de resolverem os conflitos. Ao fim de suas travessias, precisam terminar a trama modificados. Tanto do ponto de vista narrativo, como do pessoal, eles devem se encontrar, no fim, longe de onde estavam e transformados emocionalmente. É o que acontece com Dora. No exemplo clássico, os roteiristas percorrem um arco feito de exposição, ação crescente, clímax, ação decrescente, resolução. Ana Maria Bahiana (2012) considera em seu livro *Como ver um filme* que um roteirista pode adotar este modelo, assim como propor variações “sobre ele ou até, deliberadamente, ignorá-lo, para obter reações e resultados diversos.

Mas eu ousaria dizer que 95% dos filmes que vemos obedecem essencialmente a essa estrutura (Bahiana, 2012: 53)”, a qual, em *Central do Brasil*, organiza-se ao longo do que se pode chamar de três atos.

Central do Brasil: uma travessia em busca de futuro e um reencontro com o passado

No primeiro ato, também conhecido como Apresentação, descortina-se o enredo, a história, “estabelecendo sobre quem e sobre o que ela é, e define o relacionamento entre os personagens e suas necessidades” (Field, 1994: 180). Esta parte inicial aponta, de forma introdutória, o que o público necessita saber. Neste momento são evidenciados os traços das personagens centrais, ao tempo em que são lançados os elementos que constituem a trama e que determinarão seu desenvolvimento. Estes primeiros dados nos são revelados durante a exposição do filme, etapa que abrange o conjunto de algumas informações necessárias, aquelas que impulsionarão a ação. Cabe ao roteirista encontrar um meio de elaborar a exposição, sem que esta impeça o fluir do filme. A princípio, vemos Dora, uma cansada e taciturna professora aposentada que, para aumentar os ganhos insuficientes com o que recebe de sua parca aposentadoria, vai todos os dias à estação ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro, onde redige cartas para os analfabetos que por lá transitam.

Dora, contudo, fica incumbida de colocar as cartas no correio, mas o valor para a postagem, que recebe dos remetentes, não tem o fim combinado. Ela faz uma triagem e não cumpre o acordo, deixando de enviar algumas das missivas e, assim, fica com o dinheiro indevidamente, para aumentar sua renda. É sua vizinha, Irene (Marília Pêra) quem convence Dora a enviar a carta de uma mulher que, acompanhada de seu filho, Josué, pagou para que a professora escrevesse ao marido que deixou em Bom Jesus do Norte. Enquanto Dora redigia as palavras ditadas pela mãe de Josué, a câmera foca o pião que o menino trazia consigo, o mesmo que, algumas cenas depois, torna-se o responsável pela morte da mãe. Ao atravessarem uma rua movimentada, o pião escapa das mãos do garoto e este vai em busca do brinquedo, deixando a mãe à sua espera no meio da rua, onde é atropelada. O objeto, que antes havia aparecido no encontro deles com Dora, agora ressurge como o estopim da fatalidade e terá uma nova aparição, de forte conotação simbólica, no final do filme. O pião surge no primeiro ato cumprindo a função que alguns estudiosos do roteiro chamam de pista. David Howard e Edward Mabley (1999) consideram que este artifício dramaturgico pode ser:

(...) uma fala num diálogo, um gesto de um personagem, um maneirismo, um acessório cênico, ou uma combinação disso tudo. À medida que a história se

desenrola, a pista é plantada algumas vezes, o que a mantém viva na mente do espectador. Em geral, perto da resolução da história, quando as circunstâncias dos personagens e também o público já tiverem mudado, surge um *payoff*, aqui chamado de “recompensa”. Na recompensa, o gesto, o acessório cênico ou seja lá o que for adquirem novo significado. O momento em que a pista adquire novo significado graças à recompensa assemelha-se a uma metáfora poética (Howard e Mabley, 1999: 118).

O pião, assim, surge nas circunstâncias que envolvem a morte da mãe de Josué, episódio que precipita uma reaproximação do menino com Dora. Sozinho, Josué chora a perda e, abandonado na Central do Brasil, passa a dormir aí, sem paradeiro certo e sem ninguém que tome conta dele. O personagem acaba recebendo abrigo na casa de Dora, mas é por pouco tempo. Ela logo o leva para uma falsa instituição de adoção, acreditando estar negociando-o para uma família estrangeira e, em troca da negociação que acabara de fazer, compra uma televisão.

Mais uma vez, é a amiga Irene quem intercede a favor de Josué. Ela convence Dora a resgatá-lo, certa de que a história de adoção encobre o tráfico de órgãos de crianças. Sentindo-se culpada, Dora retorna ao local onde havia “comercializado” o menino e, correndo grande risco e sob muitas ameaças, foge com ele. Só lhe resta sair o mais rápido possível do Rio de Janeiro e partir para um lugar distante, a salvo dos bandidos que certamente estariam em seu encalço. Seguindo um impulso, ela toma um ônibus e enfrenta a estrada com Josué. Tal situação assemelha-se ao filme *Glória*, de 1980, do diretor americano John Cassavetes, em que a personagem título, interpretada por Gena Rowlands, se encontra subitamente ligada a uma criança com quem precisa escapar de criminosos.

Para evitar um fim trágico, Dora empreende uma viagem de fuga, objetivando levar seu jovem parceiro ao lugar onde Josué teria abrigo e proteção da família. Neste estágio da narrativa, conclui-se a etapa de exposição e a câmera entra com eles no ônibus que os conduzem pela rota de fuga, sendo este o primeiro de uma série de meios de transporte que sublinham a mudança no rumo destes dois personagens. Cada veículo que tomam, seja ônibus, seja caminhão, os leva para outro caminho da história, até outra fase do roteiro.

O ônibus em que entram no Rio de Janeiro marca o fim do primeiro ato e início do segundo, momento deflagrado por uma tensão (a fuga) que precipita a história, tirando os personagens de um estado de certa estabilidade para o momento de complicação, próprio ao desenvolvimento da trama, em que irão se deparar com outros conflitos e novos desafios. Ao enfrentar uma quadrilha para descumprir o perigoso acordo que havia feito e salvar Josué, Dora aciona a virada que a fará mudar radicalmente de vida. Ela é obrigada a deixar sua cidade, seu apartamento, sua acomodada rotina de redatora de cartas para se aventurar, fugindo, pelo interior do

Brasil. Enquanto exemplo de uma estrutura clássica de roteiro, o final do primeiro ato é motivado pelo arriscado resgate de Josué, constituindo aí um decisivo Ponto de Virada, definido como:

(...) qualquer incidente, episódio ou evento que engancha na ação e a reverte noutra direção, do Ato I para o Ato II, do Ato II para o Ato III. Pode haver muitos Pontos de Virada. (...) Esses incidentes, episódios ou eventos – esses Pontos de Virada – mantêm a história no lugar, ancorando-a ao enredo (Field, 1994: 18-19).

O primeiro ponto de virada de *Central do Brasil* coloca Josué, um menino desamparado, e Dora, uma rabugenta e cansada professora aposentada, juntos na estrada. Esta improvável aliança foi tramada ao longo de toda a exposição, culminando na colisão de Dora com os bandidos. Tornada alvo de criminosos, ela escapa da capital rumo ao interior do país, sem suspeitar que esta rota a levaria a um encontro profundo consigo mesma, com suas memórias de infância.

Mas esta re-descoberta de Dora só se mostrará com toda sua força no final do filme. Antes disto, ela ainda terá que atravessar todo o segundo ato, cuja estrutura compreende o que os teóricos do roteiro chamam de confronto, momento da história marcado por uma sucessão de conflitos crescentes. O primeiro deles já está instalado na relação entre Dora e Josué. Inicialmente, ele se mostra arredo e impertinente com a sua parceira de fuga e ela planeja saltar no meio do caminho e deixar o garoto seguir sozinho ao encontro do seu pai. No ônibus, Dora está impaciente, tendo deixado para trás um mundo que, mesmo inóspito, ela conhecia, integrada que estava ao caos e à solidão cotidianos. Como muitos que circulam e tentam sobreviver na Central do Brasil, ela fazia dos ganhos recolhidos daqueles que lhe ditavam as cartas o complemento tanto para suas despesas como para sua solidão de aposentada e sem família. Após a reviravolta experimentada com a aparição do pequeno Josué em seu caminho, ela sai da capital para o interior, percorrendo um calvário que significará, a um só tempo, tormento e reinvenção.

Neste primeiro ônibus em que Dora viaja, ela conta a Josué sobre o pai, um maquinista de trem que a abandonara ainda criança e sozinha com a mãe. Quando esta morreu, ela tinha a mesma idade de Josué e, de maneira irônica, menospreza a figura paterna, rememorando sarcasticamente o apelido de “Pimbão”, como ele era conhecido nas rodas boêmias, durante as quais sua faceta festiva se diferenciava do pai austero que a menina Dora conhecia em casa. Ao relatar sua história de vida, ela não demonstra nem sofrimento, nem saudade. Embriagada, após beber uma garrafa de vinho barato, fala deste pai como quem menciona um estranho com quem pouco conviveu, assim como Josué desconhecia o seu. Neste momento, os roteiristas, sutilmente, aproximam, por uma linha tênue, a amarga Dora do inocente Josué. E o

vinho é o combustível que os liga desta vez. Os passageiros ficam em polvorosa após Josué experimentar e se exceder na mesma bebida que fez Dora saltar no passado e lembrar o pai que lhe negou afeto e proteção.

Eles ainda haveriam de permanecer ligados, mesmo contra a vontade de Dora. Sem dinheiro, sem ajuda, eles se encontram em meio a uma encruzilhada e só lhes resta um ao outro. Para Ivana Bentes “isso cria a possibilidade de relações fraternas, nem com o pai nem com a mãe, mas com o companheiro de viagem, o amante da estrada... cria uma espécie de companheirismo, comunidade” (Revista, 1998: 21-22). Mas até lá Dora e Josué irão percorrer um longo caminho, atravessando um arco dramático que vai da rejeição à aceitação. Os criadores de *Central do Brasil* “complicam” a vida de seus personagens e não se mostram dispostos a isentá-los de seus quinhões de sofrimento até a redenção final.

A estrada para os protagonistas seguirá repleta de surpresas, imprevistos e quedas. Acontecimentos inesperados, assim como pessoas, surgem, e uma delas é o caminhoneiro César (papel de Othon Bastos). Este homem, solteiro e evangélico, generosamente convida Dora e Josué para uma refeição. Por alguns momentos, os dois encontram acolhida. César, literalmente, dá colo ao menino, quando deixa que ele, a pedido de Dora, segure no volante do caminhão. No banco do carona, Dora olha e a cena deve parecer-lhe familiar. Poderia ser aquele desconhecido, maduro e atencioso, alguém que os acolheria de maneira tanto paternal quanto romântica?

Dora esperou que sim e se deixou levar, seduzida por César. Enquanto comiam num restaurante de beira de estrada, onde praticamente se declarou, ela se afasta para ir ao banheiro, pede emprestado um batom e volta sequiosa do motorista. Mas, ao retornar para a mesa, ela o vê partir no caminhão. Em uma das cenas mais tocantes do filme, Dora lamenta ter deixado escapar este homem que parecia assentar como uma luva nos seus sonhos românticos. Destas páginas do roteiro emerge uma Dora humanizada que sofre a dor da rejeição. Ela vê, frágil e impotente, César sumir na estrada. A câmera fecha sobre ela e ouvimos os lamentos vindos desta personagem que, distante do Rio de Janeiro, onde se mostrara seca e sem qualquer vaidade na sua rotina árida, revela-se carente e desejosa, após passar um batom para investir no homem que a encantara. Resta a Dora sofrer diante desta perda.

Em meio ao grande conflito externo da personagem, em seu embate com um mundo desconhecido, repleto de estradas que se abrem à sua fuga, Dora deixa à mostra seu conflito interno, revelando-se suscetível e fragilizada, após a tentativa vã de encontrar abrigo nos braços do motorista. Ela aventura-se pelo interior de um Brasil novo aos seus olhos, enquanto é dada ao público a chance de flagrar a personagem em um instante de intimidade, o que também nos leva a vê-la não apenas nas paisagens recônditas de um país, mas no encontro ou reencontro de sua sensibilidade, experimentando o início de um processo de mudança.

César não quis que Dora seguisse o caminho com ele, mas o que fica desta recusa doída é a imagem da protagonista que começa a percorrer uma curva dramática da qual sairá modificada. A partida de César deflagra a retomada da dupla até Bom Jesus do Norte. Eles entram na carroceria de um caminhão que transporta romeiros e avançam em direção à segunda parte do segundo ato. A trajetória dos dois ainda vai se complicar até o final com vários desencontros, a saber: Josué bate em duas casas à procura do pai, mas os endereços estão errados; Dora havia solicitado que a amiga Irene vendesse todos os seus móveis e depositasse o dinheiro em uma agência, mas Irene faz a transação na cidade errada e, mais uma vez, eles ficam desprovidos; Dora e Josué brigam e ela extravasa seu descontentamento com a árdua viagem; Dora atravessa a procissão de Nossa Senhora das Candeias, no interior de Pernambuco e termina por desfalecer fatigada. Esta cena coloca a personagem – vinda de um contexto urbano – envolta por uma multidão que, numa noite quente, entoia cânticos, enquanto faz promessas e clama num intenso fervor religioso.

Dora é tragada por esses rituais, imersa na faceta de um Brasil pobre e devoto, envolto por profunda religiosidade. Todo este espetáculo de fé é novo para ela e tudo lhe parece maior do que pode entender. Dora é lançada neste grande culto e, tomada de cansaço e transe místico, desmaia. Só a reencontramos no dia seguinte, numa calçada, adormecida no colo de Josué, que ampara a mulher tão só quanto ele, compondo uma imagem que remete à *Pietá* invertida. É o garoto franzino quem acolhe a senhora exausta e assustada diante de uma terra estrangeira aos seus olhos. Dora desperta no colo do menino, quando se percebe também menina e mais próxima do companheiro de viagem. Josué a acolheu e soube ter, uma simples criança, uma atitude de pai, o pai que Dora também não teve. Tal cena é decisiva para acionar uma mudança na voltagem emocional da personagem. Mais uma vez, o crítico Guido Bilharinho (2000) comparece para explicar como se opera esta transição na criatura encarnada por Fernanda Montenegro:

A problemática de ambas as personagens caminha, pois, paralela e solidariamente, mas possui natureza e conotação diversa. Se para o menino representa o encontro do futuro em sua interseção com o passado, para a professora aposentada não é apenas a fuga ao gangsterismo que a persegue, porque essa fuga é decorrência de sua paulatina humanização provocada pelos fatores que cercam a origem e o desenvolvimento de sua vinculação ao menino. Enquanto insere na engrenagem da árdua luta pela sobrevivência em meio à insuficiente aposentadoria, sua postura e atuação caracterizam-se por acentuados egoísmo, insensibilidade, desonestidade e exploração da ingenuidade e confiança alheia. Submetida, porém, ao choque da constrangedora realidade do outro, ao qual laços emocionais sutis já a ligam, renascem-lhe e encorpam-se-lhe as fibras da convivência solidária (Bilharinho, 2000: 161).

Este novo delineamento na personagem pode ser confirmado na postura adquirida por ela quando Josué a convence a escrever cartas para os que passam pela feira. Em outra cidade assistimos a uma Dora que parece ter se refeito de tantos sustos e já transparece as mudanças que se operam em seu ser. A mulher impaciente e entediada que escrevia as cartas ditadas na Central do Brasil mostra-se mais solícita diante do povo de Bom Jesus do Norte. Antes, ela redigia as cartas de quem estava na capital e queria mandar notícias para quem estava no interior. Agora, ela redige as mensagens de quem está no interior e se corresponde com quem partiu para a cidade grande. Altera-se a rota das cartas, numa mesma inversão pela qual Dora passou, deslocada do seu lugar de quem escrevia de uma agitada estação ferroviária do Rio de Janeiro e, agora, de uma feira de um pequeno município do Nordeste.

O mundo de Dora sofreu uma reviravolta e, desde que tomou a estrada, muitas dificuldades apareceram no meio do caminho, mas, após retomar a função de redatora de cartas, ela experimenta com Josué um momento de trégua. Com o dinheiro ganho, o menino a presenteia com um vestido azul comprado na feira e seguem para uma agência dos correios, diante da qual uma atitude de Dora revela algo de novo na personagem: ela opta por enviar todas as cartas que ficou encarregada de postar. Josué ainda propõe que nem todas sejam postadas, mas ela se recusa. Diferente do que havia feito no primeiro ato, Dora dá às cartas o destino que lhe foi confiado pelos seus remetentes. Esta mudança de postura sublinha definitivamente a feição da personagem, cuja questão central para o diretor Walter Salles é o seu:

(...) processo de ressensibilização. Isso é o que me interessa nessa viagem ao Nordeste, e o que vem junto com essa ressensibilização é a questão do cinismo ao qual a personagem teve que se entregar para fechar as contas do mês. À medida em que ela arbitrariamente escolhe as cartas que serão e as que não serão mandadas, ela se entrega a uma prática que transcende a questão do jeitinho, uma prática que ela não acha, em nenhum momento, amoral ou imoral. Ela já incorporou aquilo. De certa forma, o confronto com o garoto, cria a possibilidade da ressensibilização da personagem. Isso é o ponto mais interessante do filme (Cinemais, 1998: 17).

Transformações e memória

Dora se redescobre na estrada e pronta a rever sua vida, suas escolhas, se ressensibiliza delineada pelas lentes de Salles. *Central do Brasil* é um *road-movie*, percorrido por dois personagens centrais neste trajeto de perdas, encontros, reencontros e transformações. Contudo, essas mudanças internas, sobretudo em Dora, só se

processam após todo o caminho trilhado e este se mostrará repleto de percalços e surpresas, até o público se deparar com uma criatura diversa, humanizada e pincelada de outras cores e nuances por questões ligadas à sua história pessoal. Syd Field traduz este rito de passagem:

É o que Joseph Campbell descreve como “ritual de iniciação”, em que o “herói” da história, o personagem principal, é colocado numa situação na qual deve ultrapassar uma série de obstáculos no caminho para alcançar sua “humanidade”, ou o sentido de iluminação espiritual. É uma jornada tanto física quanto espiritual, porque é no caminho que o Herói passa por sua transformação simbólica da morte e da ressurreição; ele tem que jogar fora todos os aspectos velhos de sua vida e mover-se para outro nível, um degrau acima, que é o “nascimento” de seu novo eu. É uma jornada de aceitação; o herói tem de aceitar o seu destino, qualquer que seja ele, seja ele a vida ou a morte (Field, 2004: 53).

E a jornada de Dora a torna uma mulher mais afável, gentil, doce e responsável por encaminhar Josué ao destino que se propuseram. Eles avançam até o final do filme, quando ela levará o menino ao encontro de suas origens e, por fim, ao encontro dela mesma. Eles chegam à casa do pai de Josué, mas ele não está, apenas os seus dois irmãos. O pai havia ido para o Rio de Janeiro em busca da mulher. Neste terceiro e último ato assistimos ao clímax da obra, momento emocionante em que cabe a Dora, a única letrada entre eles, ler a carta que o pai havia deixado, caso a mãe de Josué retornasse. Os irmãos se unem, Josué encontra acolhida neste lar e, agora, a sua peregrinação com Dora se completou, pois ela, finalmente, o conduziu até sua família.

Nesta terça parte do filme, um objeto é retomado para enfatizar simbolicamente que o ciclo de Josué no filme se cumprira. Outro pião aparece na oficina em que os seus irmãos trabalham. Se no primeiro ato este brinquedo tinha a função de pista, agora ele aparece como recompensa. Neste caso, o símbolo que marcou um fim, a morte da mãe do garoto, desta vez acentua uma nova vida para Josué, um recomeço. Ele ganha de presente outro pião, mas também uma casa e o aconchego de seus irmãos.

Também o ciclo de Dora se conclui na narrativa. Ela, que havia se aproximado de tal forma de Josué a ponto de manifestar sua intenção de adotar o menino, compreende que ele deve ficar com os irmãos. Ela precisa seguir sua vida, voltar para a estrada e encontrar o seu rumo. A Dora que entrou no ônibus, no início do segundo ato, está modificada no fim do terceiro, em outro ônibus que a leva a um destino desconhecido. A reconfiguração de Dora ganha uma tradução no vestido azul, dado por Josué, com que parte da pequena cidade. Trata-se de uma cor que até

então ela não havia usado no filme, em que a víamos com um figurino em tons de terra. Este dado mostra a ligação entre a mudança de comportamento e os componentes estéticos do filme, agindo como uma metáfora visual, pois revela uma Dora diferente. Sua trajetória, explica abaixo Walter Salles, se cumpriu como reflexo da nova capacidade de alteridade experienciada pela personagem:

Central do Brasil é um filme sobre uma possível redenção, sobre a possibilidade. O filme aponta, na verdade, para a possibilidade da descoberta do afeto. (...) O filme é sobre a possibilidade da descoberta do outro, daquele que é diferente de você e que para quem você nem olha. Dora não mandava as cartas porque era incapaz de olhar o personagem que estava na frente dela. No final do filme ela percebe que não pode deixar de mandar as cartas. Essa reviravolta ética que funciona em paralelo à ressensibilização dela é que mais me interessava desde o princípio. (...) Muito mais essa questão pequena que se opera no campo pessoal, na questão do afeto. Essa é que me parece a questão interessante. É para ela que o filme deriva (Cinemais, 1998: 20-22).

E Dora se abre para um novo jeito de olhar o mundo, um tanto mais humano, mais sensível. Uma Dora que se comove enquanto escreve uma carta para Josué. Pela primeira vez e somente nesta cena, que é escolhida como epílogo, ela é a reme-tente, a que expõe seus sentimentos. O ônibus segue e nele Dora abre o coração ao falar de saudade. A memória a faz reencontrar um pai amoroso que a deixou apitar o trem que ele conduzia quando ainda era menina. A saga de Josué, em busca da família, preparou o terreno para Dora reencontrar, no passado, o pai que um dia amou. Tal situação remete a Bergson (2010), para quem nossa vivência no presente é mediada e transformada pela lembrança de acontecimentos vividos no passado, uma vez que há uma extensão contínua deste no presente que, concomitantemente, já está sinalizando para o futuro.

(...) Nosso passado continua presente. Com efeito, que somos, que é nosso caráter, senão a condensação da história que vivemos desde nosso nascimento, antes dele até, já que trazemos conosco disposições pré-natais? É certo que pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive com nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos. Nosso passado, pois, manifesta-se-nos integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se torne representação (Bergson, 2010: 48).

Ao lado de uma Dora adulta e transformada assistimos a uma Dora menina, ambas coalescendo, como entendia Bergson. Junto a Josué, ela se lançou numa tra-

vessia por dentro de um país e, em meio ao desafio, eles foram da rejeição mútua à aceitação. Dois peregrinos que levam na bagagem suas perdas. A perda da segurança dela, a perda da mãe dele. A fuga da cidade grande se reverteu em encontro: Josué se ligou às suas origens e Dora se reconectou com as suas. Marcos Strecker (2010) também elabora sobre esta temática:

Os personagens fogem de um futuro irrealizável e se voltam a um passado desconhecido. A falta de raízes e a crise de identidade são os fios que compõem o tecido virtuoso de um novo recomeço. É na ética, na estatura moral e na inocência – original ou redescoberta – que está a saída. (...) Como outros filmes de Walter, *Central do Brasil* traz personagens demarcando sua geografia pessoal. A viagem deles exprime o abandono do espaço urbano degenerado, uma fuga para o interior, para o campo. Ao deixar o Brasil industrializado, fracassado pela violência e pelo afeto desaparecido, os personagens tentam retornar ao passado mítico do interior e do Nordeste. O longa inverte, assim, o sentido da viagem dos retirantes em direção a uma nova condição social – jamais cumprida. É um retorno às origens, à procura das raízes, em busca da inocência perdida (Strecker, 2010: 71-73).

É esta mulher reconciliada com seu passado, suas origens, como percebe Strecker, que segue pela estrada ao som da música *Preciso me encontrar*, interpretada por Cartola. É a derradeira imagem de um filme sobre seres que vivem a busca e o reencontro da família, de um país e de si mesmos. Na sequência final, em que Dora parte no ônibus que a leva embora, ela pede a Josué na carta que escreve para o garoto que ele não a esqueça; para isso solicita que ele guarde o retrato que tiraram juntos na feira, onde estão reunidos ao lado da imagem do Padre Cícero. Dora pede que Josué preserve este dispositivo da memória, registro da cumplicidade estabelecida entre eles. O diretor enquadra Dora e Josué olhando tal imagem, já afastados. É Salles quem traduz o significado da memória nesse momento:

Eu acho que quando permanece uma possibilidade de memória, valeu a pena. A existência da foto indica que a viagem valeu a pena e isso é um pouco a bagagem afetiva que fica com cada um dos personagens e permite que eles avancem. (...) A questão da imagem não é decorativa, como é muitas vezes pra gente. Constituiu-se numa memória, numa necessidade intrínseca quase que de sobrevivência. Uma forma de resistir é lembrar a pessoa que se foi (Cinemas, 1998: 23-24).

Nesta cena, a personagem vive a dor de uma partida, de uma perda, tema que está no cerne da história. Salles revela aspectos pessoais envolvendo seu filme e fala de uma realização que expressa temas caros a ele como criador:

Algumas questões no filme me dizem diretamente respeito e tocam, portanto, na ordem afetiva, como a questão da perda da mãe. Eu vivi isso pessoalmente e, de uma certa forma, passei pelo tema no *Terra Estrangeira*. Mas sinto que agora, pela primeira vez, consegui aprofundar essa questão da perda pessoal e tratá-la de uma forma mais visceral do que eu tinha conseguido fazer no *Terra* (Idem: 25)

E a fonte que gerou *Central do Brasil* foi a mesma que irrigou uma narrativa sobre a ausência e o reencontro, afinal Dora chora ao lembrar de um pai que ela repudiava, mas sua incursão com Josué fez com que ela recordasse com ternura da infância. Dora parte deixando Josué, que havia perdido a mãe, mas ela também possibilita que ele se junte às suas origens, morando com os irmãos. Ela dá um destino a Josué e vai embora reavendo a sua memória afetiva, reencontrando-se consigo mesma.

Paulo Henrique Alcântara
Professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Recebido em janeiro de 2015.

Aceito em março de 2015.

Referências

- BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 90*. Uberaba: Instituto Triangulino de cultura, 2000.
- CINEMAIS: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura. Número 9, Jan.1998.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- HOWARD, David e MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro (um guia para escritores de cinema e televisão)*. São Paulo: Globo, 1999.
- KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

Resumo

O artigo trata do filme *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles, debruçando-se, em particular, sobre a sua dramaturgia. Observa-se como está concebido o roteiro da película de Salles, extraindo da narrativa aspectos relevantes do ponto de vista da sua estruturação, a exemplo da existência dos três atos. O estudo investiga ainda a composição das personagens e as temáticas da memória, da ausência paterna e das perdas, entre outros aspectos aqui contemplados à luz de teóricos do roteiro e de pensadores como Henri Bergson.

Palavras-chave

Central do Brasil. Cinema. Roteiro. Personagens. Memória.

Abstract

This article is about the motion picture *Central Station*, directed by Walter Salles, particularly leaning over its dramaturgy. It observes how Salles' screenplay was conceived, taking relevant aspects from its narrative from the structure point of view, as for example the existence of three acts. The study investigates the characters' composition and themes such as the memory, the fatherly absence and the losses, among other aspects herein pondered by screenplay theorists and philosophers such as Henri Bergson.

Keywords

Central Station. Cinema. Screenplay. Characters. Memory.