

## ■ A trajetória da personagem no cinema de estrada: leitura de *Central do Brasil*

ANA LUIZA PEREIRA ROMANIELO

Mestranda da UNINCOR - Universidade Vale do Rio Verde. Minas Gerais, Brasil.  
anaromanielo@hotmail.com

*Resumo:* Os filmes de estrada, ou road movies, como são chamados, se baseiam em travessias, histórias que se desenrolam durante uma viagem. Esse gênero vem se desenvolvendo ao longo da história do cinema e tem como um grande expoente da atualidade o diretor brasileiro Walter Salles Jr. Por meio da análise do filme *Central do Brasil* de Salles, o artigo propõe uma discussão acerca das experiências e transformações sofridas pela personagem Dora, baseando-se nas características presentes nos romances de formação e nas narrativas de viagens, apontando um novo foco sobre o gênero.

*Palavras-chave:* Cinema de Estrada; Romance de Formação; *Central do Brasil*

*Abstract:* Road movies are based on crossing stories that unfold during a trip. This genre has been evolving through the history of cinema, bringing as a great exponent the Brazilian director Walter Salles Jr. Through the analysis of Salles' film *Central do Brasil*, the article proposes a discussion about experiences and transformations undergone by the character Dora, based on features of bildungsroman novels and travel narratives, pointing to a new focus on gender.

*Key-words:* Road Movie; Apprenticeship Novel; *Central do Brasil*



Os *road movies*, ou filmes de estrada, possuem histórias baseadas em travessias. São tramas que se desenrolam durante uma ou mais viagens. Seus elementos estão presentes desde as primeiras produções cinematográficas, como em a *Viagem à Lua* (1902), de Georges Méliés, um clássico da ficção científica, que marcou os primórdios do cinema. O filme conta a história de viajantes que vão à Lua em uma nave espacial, são perseguidos por alienígenas e retornam para a terra em fuga. Na verdade, a conexão entre cinema e viagem já aparece no primeiro filme exibido – *A chegada do trem à estação de Ciotat* (1895), dos irmãos Lumière, considerados os inventores do cinematógrafo.

No cinema, os filmes de estrada começam a ganhar espaço com o gênero *western*, os *bangue-banges* americanos, que muitas vezes mostravam a luta entre brancos e índios. Para Watson (*apud* PAIVA, 2011, p. 42), o *western* seria uma espécie de “progenitor” dos *road movies*. Isso se dá, em parte, devido ao fato de ambos possuírem a “busca” como algo em comum. O gênero *western* está ligado à ideia de apropriação do espaço, em especial nos Estados Unidos, onde as viagens rumo ao oeste significavam uma forma de colonização e exploração, a busca pelo ouro. Já nos *road movies*, em geral, a busca está mais relacionada a uma necessidade de libertação do espaço, seja familiar, do trabalho ou do sistema como um todo. Nesse contexto, surge também a ideia de transgressão dos personagens, com os “fora da lei”, sendo a viagem apontada como uma forma de fuga, a metáfora de um recomeço.

O gênero *road movie* possui características bastante peculiares, no que diz respeito ao conteúdo dos roteiros. Grande parte deles apresenta a necessidade de fuga como ponto de partida e possui as situações de encontro como elementos-chave para o desenvolvimento da trama.

O cinema de estrada surge oficialmente nos EUA, um caráter contestador, com os longas americanos

*Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), como um fenômeno anticomunista e de envolvimento na guerra do Vietnã, ainda no contexto pós-segunda guerra mundial: “[...] *Bonnie e Clyde* legitimava a violência contra o sistema, a mesma violência que ardia nos corações e mentes de centenas de milhares de oponentes frustrados da Guerra do Vietnã. Newman estava certo. *Bonnie e Clyde* era um filme-manifesto” (BISKIND, 2009, p.51).

Nos primeiros *road movies*, havia grande preocupação em retratar a ação com fugas e perseguições. Já nos mais atuais, como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Na Estrada* (Walter Salles, 2012), surge uma espécie de diálogo entre a imaginação dos personagens, suas ações e a percepção dos espectadores. Nos filmes contemporâneos, os indivíduos se mostram seres mais complexos, como Dora (interpretada por Fernanda Montenegro), protagonista de *Central do Brasil*, capaz de surpreender e inverter o rumo provável da história.

Nesses filmes, o conceito de viagem transpõe a simples ação de deslocamento, na medida em que significa uma transformação do viajante com base em novas experiências e olhares. Em geral, durante uma travessia, o viajante descobre não somente um mundo novo, como também sofre mudanças em seu interior: “no curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa” (IANNI, 2003, p. 31).

Os *road movies* fazem um diálogo constante com o gênero romance de formação, que surgiu na Alemanha, no século XVIII. Esse tipo de narrativa pressupõe uma transformação do sujeito decorrente de experiências vividas durante uma trajetória, que pode ser uma viagem. Para Strecker (2010, p. 25), o *road movie* seria “uma expressão contemporânea do romance de formação”.

O cinema de estrada se utiliza dos princípios do romance de formação, ao permitir que os acontecimentos do percurso constituam o foco da narrativa, contribuindo para a evolução dos personagens. Em geral, essa transformação advém de um processo de autoconhecimento e também de descobrimento do mundo, expondo, em determinados momentos, uma visão crítica do *status quo*.

A maioria dos filmes de estrada, bem como as obras pertencentes à narrativa de formação, possui o homem, gênero masculino, como protagonista. Em geral, esse sujeito advém de uma família de classe burguesa. Quando estão presentes nas narrativas de estrada, quase sempre, as mulheres aparecem como coadjuvantes ou como simples acompanhantes do protagonista. São raras as exceções, como o filme *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), no qual duas mulheres, sendo uma garçonne e a outra dona de casa, resolvem deixar as vidas monótonas que levam para pegar a estrada: “Em uma cultura centrada em valores masculinos, as personagens femininas estão encerradas nos textos da feminilidade, nos quais elas seguem destinos à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação a elas” (SCHWANTES, 2006, p.8).

A quebra de dois paradigmas comuns às narrativas de formação e aos *road movies* é que torna interessante a análise de Dora, protagonista de *Central do Brasil*. Em primeiro lugar, por vir de uma classe social baixa e, em segundo, por ser mulher.

Embora ainda haja controvérsia a respeito da data de início da escritura de romances de formação com protagonista feminina, não é de causar espanto o fato de que o gênero só vai aproximar-se do modelo (paradigmático, portanto) que é o romance de formação com protagonista masculino já em pleno século XX (SCHWANTES, 2006, p.8).

O filme *Central do Brasil* foi lançado em 1998 e, até o momento, é a obra mais premiada do diretor Walter Salles. De acordo com Strecker (2010, p. 77), a trama foi esboçada por Salles, que buscou conselhos de Rubem Fonseca e de Millôr Fernandes. O trabalho de escrita durou cinco anos. O roteiro teve aproximadamente vinte e cinco versões, e foi desenvolvido por João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein.

O filme ganhou o festival de Sundance nos EUA, o Urso de Ouro (de melhor filme), em Berlim, o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, além de duas indicações ao Oscar – de melhor filme estrangeiro e melhor atriz, para Fernanda Montenegro.

*Central do Brasil* é considerado pela crítica e estudiosos como marco do movimento da retomada do cinema nacional, que estava praticamente extinto no começo dos anos 90. O filme é uma espécie de símbolo de recuperação da autoestima do cinema brasileiro, que teve grande repercussão internacional e permitiu que o país fosse visto novamente como um potencial produtor de filmes de sucesso. Faz parte também da renovação do fenômeno que levou a periferia brasileira às telas de cinema, nas décadas anteriores.

Como ocorreu com o Cinema Novo, o novo movimento carregava o peso simbólico de ser um espelho da sociedade, porta-voz das suas expectativas. Diferentemente da geração cinemanovista, no entanto, o grupo da Retomada rechaçou a ideia comunitária, o discurso político, os excessos estéticos, a vaidade exacerbada (STRECKER, 2010, p. 72).

O filme conta a história da protagonista Dora, com trajetória marcada por erros e omissões, que encontra um caminho de evolução e descobertas ao se deparar com um menino pelo qual tem compaixão. Após o encontro, ela sofre um processo de amadurecimento pessoal e redenção.

Salles é reconhecidamente um grande fã de outro cineasta, o diretor Wim Wenders. Em *Central do Brasil*, pode-se notar certa similaridade com o filme *Alice nas Cidades* (1974), do diretor alemão. Nesse último, um fotógrafo adulto tem a sua visão de mundo e perspectivas alteradas, a partir do encontro com uma criança (Alice) que está em busca de seus parentes.

Nos dois casos, os personagens fogem de um futuro irrealizável e se voltam a um passado desconhecido. A falta de raízes e a crise de identidade são 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 (STRECKER, 2010, p.71).

A viagem dos personagens em *Central do Brasil* expõe a necessidade de abandono do espaço urbano, sem esperanças, e a fuga para o interior em busca das raízes. É o caminho inverso da migração comum no Brasil, em que os retirantes do Nordeste rumam para as grandes cidades do Sudeste, em busca de uma vida melhor: “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” (STRECKER, 2010, p. 73).

*Central do Brasil* possui todos os elementos para ser considerado um *road movie*, ou filme de estrada, e possui a viagem como um de seus temas base. No filme são feitas diversas referências aos meios de transporte e às situações de locomoção, a começar pelo próprio trem da Estação Central do Brasil. Em uma das primeiras cenas do filme, a protagonista Dora aparece no interior do trem, retornando para sua casa, após uma jornada de trabalho na estação. A cena é marcada por uma trilha sonora melancólica ao fundo, ritmada pela cadência dos movimentos dos passageiros que se seguram em pé.

Ao longo de todo o filme, podem ser observadas temáticas e situações recorrentes, como uma forma, talvez, de estimular a reflexão que o diretor sugere. A religiosidade, por exemplo, é uma constante no filme. Desde as imagens sacras na parede da casa de Dora no início da narrativa, até uma grande festa religiosa em Bom Jesus dos Milagres, são exploradas as situações ambíguas e os contrastes entre fé e desilusão.

O filme apresenta contrastes nítidos e espaços definidos, como ao opor as imagens do Rio de Janeiro, espaço urbano e de violência, onde começa a trama e o sertão do Nordeste, lugar de esperança e recomeço, para onde os personagens se deslocam. Aliás, são as situações de deslocamento que contribuem por essa demarcação de território e funcionam como uma espécie de ponto de partida para as transformações que estão por vir. É como se simbolizassem a metáfora de uma nova vida que se inicia.

Em diversos momentos no filme, os deslocamentos e os veículos que os permitem adquirem grande importância, como quando Dora e Josué (Vinícius de Oliveira) tomam o ônibus em direção ao Nordeste e, posteriormente, ao pegarem carona com um caminhoneiro. Mais adiante, se veem em meio a um caminhão de retirantes, que representam a seca e o sertão nos seus semblantes sofridos, repletos de marcas. Em todas essas cenas uma forma, o tema do encontro, se apresenta como elemento fundamental de auxílio na travessia.

O filme é marcado por diversas situações de encontro, atributo bastante característico dos filmes de estrada. As situações de encontro estão presentes praticamente em todos os *road movies*, seja com outros indivíduos ou com o próprio interior do sujeito. Para Bakhtin (1993, p. 223), o tema do encontro, bem como os demais signos envolvidos na narrativa de viagem, pertencem ao que ele chama de “cronotopo da estrada”,

que abrange os diversos acontecimentos que ocorrem durante o deslocamento dos personagens: “É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (BAKHTIN, 1993, p. 223).

Assim como o encontro, o seu oposto também é recorrente na trama. Ao longo da trajetória, os personagens sofrem diversos afastamentos e rupturas, a começar pela morte da mãe do menino Josué, deixando-o órfão e desamparado. A própria protagonista Dora pode ser considerada a personificação da solidão, do desencontro.

A personagem Dora foi inspirada em Socorro Nobre, uma presidiária que já havia sido retratada em um documentário de Walter Salles. Socorro escrevia cartas na prisão para ajudar outras detentas. A correspondência dela com o artista polonês Frans Krajcberg foi o motivo inspirador do documentário. Assim como no documentário, em *Central do Brasil*, as cartas e seus motivadores formam um plano de fundo, presente do início ao fim da trama. A própria Socorro participa da primeira cena do filme ditando uma carta, contracenando com Fernanda Montenegro, a intérprete de Dora: “O que se passa no intervalo entre as cartas é a história de dois personagens perdidos, o encontro entre ambos e o desvio fundamental que esse encontro provocará na rota de suas vidas. Em torno deles, um país, ou vários países” (TELLES, 2006, p.6).

Apesar da aparente simplicidade, Dora é uma personagem múltipla. Professora aposentada, ela ganha dinheiro enganando analfabetos na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Apresenta-se como “escrevedora de cartas” e aparentemente desenvolve uma atividade altruísta, embora sem maiores cuidados ao lidar com as pessoas. A ambiguidade da personalidade da personagem

começa a ficar clara a partir da cena em que ela e sua amiga Irene (interpretada por Marília Pera) abrem as cartas e debocham de seus conteúdos. No lugar de postar as cartas nos Correios, como prometido aos remetentes, Dora rasga-as ou coloca-as em uma gaveta, sem pretensão de cumprir o acordo, ficando com o dinheiro para si.

Em um de seus dias de trabalho na Estação, a protagonista se depara com o menino Josué e sua mãe Ana (Soia Lira), que quer enviar uma carta para seu ex-marido no sertão do Nordeste. Ana demonstra descontentamento com a relação que tinha com o marido, que bebia e era violento, e afirma que é o menino quem deseja conhecer o pai. Dora guarda a carta sem intenção de postá-la. Dias depois, Ana e o filho retornam e pedem para rasgar a antiga carta. Ana decide escrever outra carta, sendo mais terna nessa segunda. Logo após deixar a Estação, Ana é atropelada por um ônibus e morre na rua, deixando Josué desamparado. O menino vaga pelos arredores e pela Estação, por um período indeterminado, que parece representar alguns dias, até ser convidado por Dora para ir a sua casa.

Dora parece se compadecer da situação do menino, alimenta-o e apresenta-o para sua amiga Irene. No dia seguinte, conversa com Pedrão (interpretado por Otávio Augusto), uma espécie de segurança da Estação Central. Pedrão é o protagonista de uma das cenas mais chocantes do filme. Após um garoto roubar um pequeno objeto de um vendedor ambulante na estação, Pedrão o surpreende, leva-o até os trilhos do trem, e tudo que se ouve é o estampido de um tiro, seguido de um incômodo silêncio. Naquela cena está metaforizado o total descaso pela vida humana, revelando o território da criminalidade, da justiça com as próprias mãos e da corrupção, presente na Estação.

A aparente redenção de Dora e compaixão por Josué se deteriora completamente após ela, em acordo com Pedrão, levar o menino até uma quadrilha de tráfico de

crianças. Nesse ponto, entra em cena Irene, personagem aparentemente secundária, mas responsável pelo início de toda a transformação que a protagonista irá sofrer. A amiga de Dora é quem a aconselha e provoca nela uma crise de consciência, levando-a a resgatar o menino.

A partir dessa ação, Dora precisa fugir para não ser pega por Pedrão, que está a sua procura. Ela decide então acompanhar Josué em sua busca pelo pai no sertão do Nordeste. A estrada surge assim como uma forma de fuga e também de recomeço.

O caminho, percorrido a princípio a bordo de um ônibus, é traçado com brigas, rupturas e desentendimentos. A protagonista, com sua aspereza e falta de doçura, aparenta o sertão por onde passam. Apesar disso, a fotografia do filme começa a mudar nesse momento, passando de planos fechados, com tons ocre e fundos desfocados, a imagens abertas, coloridas e com maior profundidade de campo. Talvez, tenha sido essa uma estratégia do diretor para simbolizar o início da sensibilização de Dora, como se ela passasse agora a enxergar o mundo de outra maneira.

O percurso é permeado por encontros, como quando Dora e Josué encontram o caminhoneiro César (Othon Bastos), que gentilmente lhes oferece carona. Dora se encanta por César. Em uma das paradas, ela vai até o banheiro e passa batom nos lábios, após se declarar para César. A ação afugenta-o e ele abandona os dois passageiros no posto. Aqui, mais uma vez os temas da solidão e da desilusão são evidenciados. O encontro provoca em Dora o primeiro lampejo de vaidade da protagonista, que pode ser identificado como parte de seu processo de formação: “Como sempre, quando se trata de grupos minoritários, a formação feminina é transgressiva. [...] uma protagonista feminina, para empreender uma trajetória de formação, precisa recusar a definição corrente de feminilidade” (SCHWANTES, 2006, p.16).

O trajeto de Dora e Josué continua, agora a bordo de um caminhão de retirantes, símbolos do sertão. A chegada a Bom Jesus dos Milagres é marcada por um fio de esperança, seguido mais uma vez pela desilusão. Dora e Josué chegam ao endereço indicado por Ana em sua carta, mas Jesus, o pai de Josué, não mora mais ali. Eles têm que seguir para outra cidade e continuar a busca. Fisicamente, os dois estão completamente degradados, com fome e desiludidos. Chegam até uma festa religiosa, que parece atordoar ainda mais os personagens. Mais uma vez eles brigam e se desencontram. Dora desfalece no interior de uma espécie de “tenda dos milagres” e é encontrada por Josué. Eles se reconciliam e decidem escrever cartas para a comunidade local. Após juntarem algum dinheiro, voltam para a estrada e seguem em busca do pai de Josué.

Novamente a busca é em vão e eles decidem voltar ao Rio. Quando já estão comprando a passagem de volta, são surpreendidos por Isaías (Matheus Natchergaele), que os recebe em casa e afirma ser filho de Jesus (também pai de Josué). Ele apresenta seu outro irmão e, em seguida, entrega uma carta de seu pai para que Dora leia. O conteúdo da carta deixa explícitas as relações de parentesco entre os três irmãos. Durante a madrugada, Dora vai embora, deixando Josué dormindo na companhia dos parentes.

Se havia alguma dúvida quanto à profunda mudança sofrida pela protagonista, ela deixa de existir no momento em que Dora resolve colocar nos Correios as cartas que escreveu para os analfabetos no sertão. A transformação também pode ser notada fisicamente. Ela se veste com um vestido presenteado por Josué e se arruma diante do espelho. É agora o oposto da mulher sem vaidade, que antes representava.

O filme termina com a protagonista escrevendo uma carta para Josué, demonstrando fragilidade e doçura, no lugar da amargura e aspereza que possuía. Dora, antes

figura rude, apática e solitária, encontra em Josué sua redenção, adquirindo um tom maternal, transfigurando-se completamente.

Para completar o sentido, o tom amarelo constante em todo o filme dá lugar ao azul, através de um belo amanhecer, simbolizando um novo recomeço.

### **Considerações finais**

Por meio da representação da estrada, com seus diversos encontros no percurso, os *road movies* propõem uma releitura das narrativas de viagens literárias e demonstram, com diferentes recursos, como uma viagem pode significar um intenso processo de transformação do sujeito.

Pode-se observar que as características inerentes ao romance de formação se fazem presentes na maioria dos *road movies*. O cinema de estrada se apropria de diversos elementos essencialmente formadores em suas narrativas, expondo as transformações dos personagens a partir das experiências vividas no decorrer das viagens.

Embora o gênero romance de formação seja considerado pela maioria dos autores como um movimento específico, isolado em determinado período e espaço, a personagem Dora apresenta diversas características encontradas nos protagonistas do gênero. Para Schwantes (2006, p.16), “a protagonista de romance de formação feminina será, de saída, diferenciada, não convencional”.

Dentre as referidas características, pode-se citar a capacidade de adaptação e o aperfeiçoamento através da experiência com o outro. A elevação moral e a melhora física também são elementos constantes nas narrativas de formação, que se aplicam à trajetória de Dora.

Entretanto, nem todos os aspectos pertinentes ao romance de formação estão presentes em *Central do Brasil*. Como já dito anteriormente, o protagonista do

gênero costuma ser de família abastada ou portador de uma educação elevada. No caso de Dora, apesar de ser ela professora primária aposentada, não possui bens materiais, anda de trem, mora na periferia e trabalha na Estação para complementar sua renda. Para Schwantes (2006, p.16), “educação será sempre um elemento crucial no romance de formação, e quando a protagonista é mulher, ainda mais.”.

Dora constitui dessa maneira uma personagem complexa, portadora de ambiguidades que, apesar de possuir muitos elementos do romance de formação, não pode ser definida como uma protagonista romântica. Por suas características, constitui a representação de um todo, de indivíduos em busca de uma chance de recomeço e, talvez, em um plano ainda maior, simbolize a identidade de grande parte dos brasileiros.

## Referências

- ALICE in den städten (Alice nas cidades). Direção: Wim Wenders. Alemanha: Filmverlag der Autoren, 1974. 1 DVD (110 min).
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e equipe. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo Drogas e Rock'n Roll Salvou Hollywood*. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil: Canal+, 1998. 1 DVD (113 min).
- IANNI, Octávio. *A metáfora da viagem. Enigmas da modernidade - mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero road movie. *Revista Significação*, nº 36, São Paulo: 2011, p.35-53.
- SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da Representação Feminina. *Revista do NIESC*, vol. 06, Brasília: 2006, p.07-19.
- SOCORRO Nobre. Direção: Walter Salles. Brasil: VideoFilmes, 1995. 1 DVD (23 min).
- STRECKER, Marcos. *Na Estrada: O Cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.
- TELLES, Adriana. Central do Brasil como interpretação do país. *Kino Digital* – Revista Eletrônica de Cinema e Audiovisual, nº 1, Salvador: dez. 2006, p.01-08.
- TELMA and Louise (Thelma e Louise). Direção: Ridley Scott. EUA: Pathé Entertainment, 1991. 1 DVD (130 min).
- [Recebido em 30 de abril de 2013  
e aceito para publicação em 16 de dezembro de 2013]