

CINEMA

CONTATO ESTÉTICO E INTERESSE HUMANO

Central do Brasil, de Walter Salles. Brasil, 1997.

Tales A. M. Ab'Sáber

Um filme não é apenas a matéria de que é feito. É também a possibilidade que sua cultura tem de utilizá-lo nesta ou naquela direção. Ou até mesmo a de não utilizá-lo de forma alguma, síndrome que nossa cinematografia conhece bastante bem. Nos últimos anos, tem havido um crescente interesse por filmes feitos entre nós. Estes filmes parecem ter alcançado o nível de exigências, entre forma e função, que a cultura cinematográfica geral da época determinou. O que, talvez, trocando em miúdos e olhando mais de perto, não signifique necessaria-

mente experiência estética e formal de grande porte, ou mesmo obras que possam tocar aspectos mais amplos e complexos de nossa árdua experiência.

No meu entender, não é este o caso de *Central do Brasil*. O filme de Walter Salles apareceu para todos nós com a credencial, bem ao gosto de nosso provincianismo reformado, de vencedor de um importante festival da cultura *standard* européia, o que para muitos já seria absolutamente suficiente como garantia de valor. Não era esta mesma a torcida por filmes tão satisfeitamente medianos, para não dizer medíocres, que redimiriam toda uma tradição de fracasso cultural, incluindo a própria fragilidade de sua forma e limites ideológicos, ao chegar à iminência de ganhar um Oscar? Tínhamos ali figurada a sociedade dos anticatastrofistas por decreto, tão típica de nosso tempo, que se contentaria com qualquer aceno do espetáculo do Primeiro Mundo que pudesse garantir seu pertencimento, mesmo que imaginário, aos códigos culturais mais nobres do Ocidente. Enfim, nossa mais arcaica busca de atualização, não importando mesmo para

nós o nível da barbaridade histórica em jogo, nos movia a ser companheiros das grandes regras de uma cultura capitalizada ao extremo, cuja expressão é o grande espetáculo universalizante, o festival, a megaexposição, o prêmio da Academia¹, sem que, diante de tal fascínio, pudéssemos de fato nos deter sobre o filme e perguntarmo-nos: mas afinal o que é isso?

Definitivamente, não é este o caso de *Central do Brasil*. É importante não confundirmos o filme com este campo reificado de nossa cultura atual.

Central do Brasil pode ser analisado como objeto e, para além de seu impacto sensivelmente calcado no controle do melodrama, interessa como proposta e forma a respeito de sua experiência, que busca fazer nossa. O primeiro mérito do filme é este, constituir em sua fabulação e andamento um percurso próprio que fala à nossa sensibilidade sobre um objeto mais ou menos perdido por nós: como poder falar, em tempos cínicos e de simplificações generalizadas por um internacionalismo de propaganda, sobre este espaço simbólico que é o Brasil? O filme arrisca uma resposta particular, a um tempo segura e consciente de suas proporções. Vejamos alguns aspectos da formulação de nossa experiência em *Central do Brasil*.

Há uma redução do tom geral dificultoso e da rispidez demencial de nossa época a um nível aparentemente muito menor do que o do objeto de sua equação: a proporção do drama — dos dois tempos e espaços escolhidos para estruturá-lo, a Estação Central do Brasil e a viagem com endereço ao Nordeste brasileiro, transpassados e encarnados pela subjetividade esgarçada de suas duas personagens centrais, que se põem em movimento no movimento mesmo do retorno para a terra — tem uma precisão e uma simplicidade que surpreendem, quando chegamos a vislumbrar o quanto o filme é capaz de agenciá-lo e de despertar a imaginação.

Trata-se de um exemplo de uma equação que é capaz de, quando feita com acerto, render muito ao cinema brasileiro: a redução da forma a poucos elementos com grande capacidade de expansão e problematização da experiência, solução cujo efeito estético costuma ser o de *encantamento*, encantamento que filmes como *O grande momento* ou *A marvada carne* até hoje nos fazem viver². Estes, e também *Central do Brasil*, são filmes em que o continente parece ser menor do que o conteúdo.

Em *Central do Brasil* esta equação parece chegar quase a seu justo ajuste, o que o diferencia, e fala de um poder de controle de matéria e produção que seu realizador parece ter conquistado de forma estável.

Assim, a concentração do mundo e da vida de parte significativa das classes populares brasileiras no espaço da Central do Brasil, ao mesmo tempo que torna tenso e contido o filme, o expande na multiplicidade dos rostos e dos fragmentos de experiência encarnada que ele convoca, e a contenção ganha dimensão e profundidade, enquanto a ampla expansão da viagem, levada por lances de acaso, vai se concentrar no processo de recuperação da humanidade de cada uma das duas personagens centrais. O mesmo movimento abre a paisagem dos rostos da primeira parte para a paisagem do país que a todos marcou, uma paisagem que — como o endereço de uma personagem que manda uma carta a um antigo fantasma de sua vida — costumamos esquecer.

Se a composição geral parece articular-se de forma a tirar rendimento de seus poucos elementos constitutivos, o saldo de conhecimento que o filme pode nos oferecer parece estar mesmo na fabulação mais tensa de cada um de seus dois tempos, aquele centrado no Rio de Janeiro e, nele, na Central do Brasil, e o tempo da viagem, do retorno a alguma experiência de origem e a alguma imagem compartilhada de país.

A imagem do Rio, dominada com sensibilidade pelas dimensões e sensorialidades de sua estação de trem central, é a de um espaço tomado por massas de pessoas a um tempo incluídas e excluídas de uma

(1) Sônia Salzstein comenta o mesmo tipo de inserção arriscada das artes plásticas brasileiras na espetacular cultura internacional mercantilizada na forma do grande acontecimento de massa, que paradoxalmente não deixa traço na vida institucional da cultura local, colocando em risco ainda o adensamento e o grau de questionamento arduamente conquistados pela arte brasileira. O grande espetáculo, antes de nos constituir, pode significar um fetiche que atualiza as almas desterradas de parte de nossas elites, como ocorre no caso do cinema. Ver: Salzstein, Sônia. "Uma dinâmica da arte brasileira". *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n.º 50, março de 1998.

(2) *O grande momento* (1957), de Roberto Santos, é o clássico do neo-realismo poético brasileiro dos anos 50, precursor do Cinema Novo, e *A marvada carne* (1984-85), de André Klotzel, exemplo do melhor cinema realizado em São Paulo nos anos 80. São dois de nossos pequenos clássicos.

civilização que se preparou até um certo ponto para acolhê-las — e a grandiosidade e a modernidade decadentes da estação falam deste desejo —, e que hoje opera na desconexão de um espaço de direitos mínimos, o que faz emergir uma espécie de certeza da lei da violência máxima. Não há vestígio de solidariedade, não há gentileza, não há interesse desinteressado pelo outro, enquanto sobram desconfiança, desrespeito e violação de direitos, de justiça, de correspondência, de mínima qualidade de vida.

O cálculo de tomar a estação central de trem pela cidade tão glamourosa faz emergir a cultura ríspida da violência dos que trabalham para sustentar a riqueza da grande cidade. Se a estação de trem é uma parte da grande cidade, a cultura da violência que a atravessa é caracterização da sociabilidade, se ainda podemos usar tal noção, que toma toda a cultura.

O filme não permite ilusões em nenhum nível sobre o grau da experiência das classes populares urbanas, transformadas em massa atomizada e dissociada de tradição de cidadania, enquanto lentamente, como um fantasma que avança invisível, desenha o fracasso dos princípios básicos da moderna civilização ocidental: não há mais traço de direito humano e, em um segundo, a mercadorização e a violência anti-humanista tomam conta da experiência. Quem de nós, em sã consciência, poderia chamar de inventiva ou exagerada a solução da venda de órgãos do menino Josué, se olharmos por um segundo os órgãos expostos às intempéries de milhões de crianças de nosso país? Acredito que o filme não erra em seu diagnóstico de nossa extinta sociabilidade para com os pobres, e para com o humano, embora exclua de seu problema os ricos, que, sabemos, se acreditam habitando uma humanidade superior, excluindo os mesmos problemas tramados no filme de suas vidas. Sobre este aspecto o filme trama contra uma cisão que no Brasil se quer perpetuar.

Do ponto de vista do ganho estético, o que me parece essencial é o fato de que a jornada humanista e de retorno à terra não está emoldurada sobre uma sensibilidade emotiva incapaz de dar conta da textura própria de seu tempo, mas, pelo contrário, parte de uma noção bastante aguçada dos termos violentos e de choque, sem mediações de nenhum nível, de sua época. Esta consciência que não cede, e portanto é crítica, encontra sua forma interessante

nas proporções decadentes e frias de um espaço público de passagem e que não deixa rastro humano e no pequeno apartamento de subúrbio já esvaaziado de qualquer graça ou presença.

A devastação a que muitos são submetidos no atual momento do capitalismo brasileiro é figurada sem temor ideológico, e vai encontrar eco na trama das subjetividades sem medida comum para a constituição de qualquer relação.

A construção dos planos e contraplanos dos relatos estrangeiros a Dora figura mesmo o embate de experiências de estranhamento e sutis desrespeitos, que se enraízam no fundo da alma, onde ora estamos no foco de quem quer recontatar aspectos essenciais da própria vida, ora sofremos um ligeiro deslocamento de classes, que nos leva a rir pelo mínimo poder que temos sobre aqueles outros humanos desqualificados e humilhados. Há aí, no recurso à forma clássica, um acerto com o real, que faz efeito vivo no público local.

Neste contexto amplo e horroroso da experiência de uma certa classe social, o filme vai, desde as primeiras imagens, fixar-se sobre os efeitos na própria subjetividade de suas duas personagens principais. A ligação com o segundo movimento, o da viagem, é o destino das subjetividades formatadas, ou desfeitas, naquele mundo.

Processo de humanização da mulher e do menino, e simultânea redescoberta da terra, a viagem é a emergência de sensorialidades esquecidas em suas dimensões épicas — a da paisagem — e sagradas — a da religiosidade popular — que são aqui simultâneas à redescoberta do humano, à recuperação de aspectos do ser que podem voltar a constituir relações, a sonhar o sonho do outro. No mesmo movimento em que o acaso lança a jornada, surge um contexto, amplamente sensorial, de grande amplitude, a que a vida coisificada da grande metrópole impede de se ter acesso: o espaço continental, as formações geológicas no lugar da história, os traços de intervenção humana neste tempo quase natural, o canto, as cores e a auto-simbolização da experiência de um povo que habita e anima tal universo.

A viagem de volta é a resposta a todo um movimento histórico que, de *Vidas secas*, de 1938, até o Cinema Novo dos anos 60, indicou o êxodo rural como movimento inexorável e utópico da modernização nacional, diante da fixidez social do campo e do Nordeste. Diante do fracasso histórico

daquele desejo, o filme recupera esta profunda tradição moderna invertendo-lhe o sinal: é no retorno à terra e à experiência popular que algo de essencial, perdido definitivamente no processo de desenvolvimento acelerado do século, pode ser resgatado. O filme vai ao encontro de — e encontra de sua forma — uma tradição profunda de questionamentos de grande valor na expressão do século.

Este retorno ao país não se refere a um centro redentor e fonte de identidade e origem, mas à própria jornada, ao próprio tempo e espaço do percurso, interno e externo, enfim, a um processo simultâneo em que subjetividade e alguma imagem não reificada do país se autoconstituem.

Neste projeto, que poderia ser estudado nos detalhes de sua constituição formal, alguns momentos fortes saltam à vista: o encontro com a profundamente densa tradição religiosa popular, que no filme não configura alienação, mas experiência simbólica; o impacto da sala dos milagres sobre Dora, impacto estético inesperado pela contemporaneidade legítima da *instalação* e da noção de dor nela envolvida; as manifestações do fazer popular, na arquitetura das capelas e casas, nos cantos coletivos, no trabalho, no fazer simples do brinqueado de forma complexa, o pão... Sobre a estrutura básica do melodrama se desloca esta ampla matéria, que também é rica de interesse em nosso século: formas, tempos e corpos de uma experiência popular apresentada com grande dignidade e que, no mesmo movimento que causa estranheza, desperta respeito.

Em *Central do Brasil* o contato com o outro de classe, deslocado no tempo e no espaço, é contato com suas formas culturais que criam uma imagem de país. Assim como a redescoberta da paisagem não é apenas uma imagem abstrata, mas é o próprio país.

É sensível uma preocupação estética com a experiência do outro, preocupação que se torna ligeiramente estetizante. O contato, o encontro, se dá pelo vértice estético, que faz revelar aspectos simbólicos e civilizatórios não mais presentes na cultura hipermercadorizada das metrópoles. Na impossibilidade de uma medida comum de direitos e de acesso à riqueza, na impossibilidade de um verdadeiro reconhecimento do outro fora da classificação hierárquica das classes brasileiras, como cidadãos com direito à vida material da cultura avançada, o contato que pode resgatá-lo é reconhecer a sua atividade simbólica própria, bem longe da modernidade e suas violências.

Mas, certamente, se o caráter do contato é estético, o interesse é humano. Talvez isso torne incompreensível o filme para os "realistas" desencantados que associam modernização e violência, tal qual conhecemos no Brasil, como algo inevitável. A violência não seria o efeito de atos sociais calculados que repõem sistematicamente hierarquias e diferenças brutais, mas a própria natureza das coisas.

Ao contrário de uma forte tendência a abandonar a experiência do país e o valor humano das classes pobres, em um processo de modernização narcísico e universalizante que surge sobre o vazio dos direitos coletivos, Walter Salles faz o movimento do reencontro da experiência do outro, e da humanidade possível de todos. Eis um desejo que, no panorama atual de nossa cultura, nos faz ter esperança.

Central do Brasil não é um daqueles filmes cuja estrutura e cuja problematização formal e de conceito nos levam a pensá-los como as grandes obras de síntese e de expressão de nossa cinematografia. Antes, ele faz parte de uma tradição que talvez seja ainda mais importante do que aquela das grandes obras-primas³, de resto incontável. É um filme que se alinha aos bons filmes médios e simples sobre nossa experiência, os filmes que com dignidade e sem desvio ideológico souberam concebê-la de forma a fazê-la acessível a todos. *O grande momento*, *Noite vazia*, *Eles não usam black-tie*⁴, *A marvada carne*, e muitos outros, vão compondo, em conjunto hoje com *Central do Brasil*, um panorama de experiências e formas ao alcance da mão e dos olhos de qualquer um, cujo saldo é nos dotar da experiência cinematográfica que costumamos excluir de nossa vida, ao mesmo tempo que nos aproximam, de forma crítica, de nossas questões particulares.

(3) Sobre algumas das obras-primas do cinema brasileiro, como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *O anjo nasceu* (1968--69), de Júlio Bressane, ver as excepcionais análises de Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento* (São Paulo: Brasiliense, 1993).

(4) *Noite vazia* (1964) é o filme maior de Walter Hugo Khouri, que sinalizava ao grupo do Cinema Novo uma possível inserção de Khouri, sobre outra forma de crítica, ao movimento, enquanto *Eles não usam black-tie* (1981) é a herança do realismo político dos teatros Oficina e Arena, encarnado no cinema por Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman.

Tal movimento na obra de Walter Salles torna-se sólido com seus dois últimos filmes, *Terra estrangeira* e *Central do Brasil*. É notável o interesse agudo pela experiência de nossa vida nacional, buscando aspectos reais da história e das relações sociais para mover as duas obras, ainda mais quando nos lembramos, ainda com constrangimento, do equívoco reificador e universal sobre o nada de seu primeiro e problemático filme, *A grande arte*. As formas estetizantes e puras de tal tentativa, negando qualquer contato com a lógica real das coisas, demonstram tal fragilidade que só podem indicar o sintoma da desejada falta de conhecimento elevada a tentativa estética, típica da visão de mundo conservadora.

Os dois momentos tradicionais da ciclotimia de nossa cinematografia, o movimento de atualização e universalização no vazio que nos remete ao nada simbólico de nossas elites, e o do contato interessado e criativo com a experiência dura da vida nacional, estão assim figurados de forma cristalina na obra de Walter Salles. O que está em jogo em tal percurso

dos anos 90 — como hoje, pela conjuntura política do país, podemos perceber com clareza — é o desejo de desenraização dos problemas tensos de nossa incapacidade social, em um movimento escapistista para qualquer forma ideológica que nos proteja em um mundo de valores superiores, mesmo que falsos e alucinatórios, que confronta o trabalho diante da angústia e dos impasses verdadeiros de um país que está longe de conquistar a dignidade material e simbólica que necessitamos.

Assim, Walter Salles conheceu em si mesmo as duas faces da cultura nacional, e parece ter feito a sua opção por aquela que é consideravelmente mais difícil, contra uma forte tendência de sua própria classe. A elevação estética e simbólica que seu cinema tem conseguido é o fruto trabalhado de tal opção, e a ampliação em um espaço coletivo de tal desejo.

Tales A. M. Ab'Sáber é psicanalista e mestre em Artes pela ECA-USP.