

## A HISTÓRIA POR ANTI-MITOS OU QUASE-HERÓIS: *CENTRAL DO BRASIL*

Olgária Chain Féres Matos\*

Na fusão de cosmogonias indígenas e teologia jesuítica, o Brasil nasce descentrado, moderno, barroco. Isto significa não apenas uma cultura de superstições e de presságios, de verdadeiras e falsas profecias, mas, sobretudo, a permanente revogação de normas estabelecidas. Revogação máxima e metáfora originária, nossa história revogou a linha imaginária do meridiano de Tordesilhas. Sebastianistas, herdamos uma paternidade fantasmal, sombra que está, ela também, à procura de seu próprio corpo, “morto sem poder morrer”. Este é, em certa medida, o ideário subjacente à fita *Central do Brasil*. Procura incessante de dois países que nascem dessa ausência – a do rei desaparecido – o que resulta em nomadismo, deriva e extravio – risco de quem, na procura de si mesmo, vai-se perdendo em meio a “caminhos que se bifurcam”. Sentimento assim definido por Heidegger:

*Holz* é uma antiga palavra para dizer floresta. Nela há sendas que, muitas vezes recobertas de ervas, subitamente se interrompem. Chamam-se *Holzwege*. Nelas cada pessoa pode prosseguir por conta própria, mas já no interior da floresta. Muitas vezes se confunde uma com a outra. Mas se confunde apenas. Lenhadores e guardas florestais as conhecem bem: sabem o que significa “encontrar-se em um caminho que, interrompendo-se, extravia”. (Heidegger, *Holzwege - Sendas perdidas* ou *Chemins qui ne mènent nulle part.*)

*Central do Brasil* é o lugar onde se cruzam todos os Brasis; é a ferrovia-centro do país; lugar de encontros e despedidas, seu espaço é o da passagem incessante. Seus trens levam a qualquer lugar e a todos os lugares, pois *centro* é ponto de origem e de orientação. Marco inaugural e simbólico, é em relação a ele que se medem distâncias e proximidades. Centro é, por excelência, lugar. *Locus* é uma palavra pertencente ao

---

\* Professora do Departamento de Filosofia da USP.

léxico religioso e designa o santuário, o centro de peregrinação. O centro é lugar litúrgico – em sentido metafísico e existencial. Metafísico: entre os gregos, a *polis* era vista como a expressão espacial de duas dimensões: uma cosmológica, outra política. Assim, ela é circular como a Terra e o universo, e como eles tem um centro, a *Ágora*. Essa organização cósmica é geometricamente isomórfica a uma organização política, baseada nos conceitos de equidistância de todos os cidadãos ao centro político. Na *Ágora* ligam-se intrinsecamente em um todo Religião e Cosmologia, Filosofia e Política. Na tradição da Idade Média e do Renascimento ao mundo moderno, Deus foi concebido como esfera admirável como “centro que está em toda parte e a circunferência em nenhuma”. Em seguida, o homem rivalizou com Deus e tomou a primazia do centro, sendo o Cogito o ponto fixo e fundacional de todo conhecimento possível. Centro é, pois, figuração da interioridade da alma que permite ao homem tomar definitivamente o lugar de Deus e compreender o mundo tal como Deus o criou. Em sentido existencial, o centro é referência estável e orientação.

Mas um universo aberto e infinito é também aquele “no qual entramos”, escreve Hannah Arendt (“Pensar”, *A vida do espírito*), “procedentes de nenhuma parte e do qual desaparecemos na direção de parte alguma”. Na fita *Central do Brasil*, há um sentido agudo da alienação, alienação vivida como desterro no mundo urbano e industrial. Nele, o indivíduo não é dado em sua identidade de forma que se perde, irremediavelmente, a possibilidade de seu reconhecimento no mundo. A metrópole é semelhante em todos os lugares, pois não há mais espaços fixos que configurem uma paisagem. Falta de centro significa a impossibilidade de considerar uma ordem em meio aos acasos da natureza e às incertezas da história. A modernidade é sem marido provedor, sem pai protetor, sem Estado dispensador. Na obstinada questão do menino: “mas se você não tem marido quem é que cuida de você?”. A busca do pai ultrapassa, no filme, a questão social das migrações no País. Moderna também, a sociedade de massa – a da uniformidade e homogeneidade padronizadora. Os heróis de *Central do Brasil* são seres anônimos e insignificantes, “simples e obscuros que devem apenas às queixas e a relatórios policiais serem trazidos à luz por um instante” (Deleuze, *Foucault*). São anônimos também por não terem pai em um mundo sem Deus. Dupla perda, a do pai e a do Deus-pai, em meio ao mistério do nascimento e da morte. Na falta do pai, não há mais lugar estável e de certezas.

Habitar, diferentemente, significava pertencer. A linguagem cotidiana guardou algo de seu sentido primeiro: “o *bauen* alemão [construir]”, escreve Heidegger, “na origem significou habitar e é uma palavra da mesma família do *bin* [sou], nas formas *ich bin*

[eu sou] e do imperativo *bin* [seja]: o que significa pois *ich bin?* [eu sou?]. A antiga palavra *bauen* à qual se vincula *bin*, responde: ‘eu sou’, quer dizer: ‘eu habito’”(Heidegger, “Construir, edificar, habitar”, *Essais et conférences*). Se não habitamos, diminuímos em realidade, não somos seres autóctones. Se o homem grego pertencia ao coração da *polis*, o medieval encontrava-se consigo mesmo na *Cidade de Deus*. O mundo moderno – com o mito da ciência e do progresso – inaugura a época de um mundo sem deuses ou Deus. De agora em diante, não há mais eternidade prometida. Seu emblema pode ser encontrado na tela de Holbein, o Jovem, *Cristo Morto*. Nela, Cristo está estendido sobre um lençol em um pedestal, um dos braços caído de lado, com as cores da agonia. A coroa de espinhos ainda lhe fere a fronte. Nesse corpo, não é a face divina que se expressa, mas antes sua feição humana. Não se trata mais da dupla natureza de Cristo, a um só tempo mortal mas eterno, Homem e Deus. O *Cristo Morto* não está representado no instante da glória de sua ascensão aos céus, mas no momento em que pronuncia: “Meu Pai, por que me abandonastes?” A desolação e o desamparo decorrem do fim de um mundo de coerência e sentido, regido por um princípio de razão suficiente. *Central do Brasil* postula a situação de existências sem apoio na transcendência mítica ou teológica, de tal forma que a tarefa do conhecimento do mundo e a do auto-conhecimento é de total responsabilidade do homem, do homem que deve buscar em si e por si mesmo o princípio de suas próprias certezas.

O filme concebe a vida no mundo que se denomina, algumas vezes, pós-moderno, um universo “sem homens e sem deuses” ou então aquele do qual “os deuses já partiram ou ao qual ainda não chegaram”. Sem pai ou centro, *Central do Brasil* mostra um centro excêntrico onde tudo vacila, trazendo de volta a vertigem pascaliana:

ao reconhecer a cegueira e a miséria do homem, contemplando o universo mudo e o homem sem luz, abandonado a si mesmo, e como que extraviado neste recanto do universo, sem saber quem o colocou aí, o que veio fazer, o que será dele ao morrer, incapaz de qualquer conhecimento disso, estremeço como um homem a quem teriam transportado adormecido a uma ilha perdida e ameaçadora onde despertaria sem saber onde está e sem meios de sair daí. (Pascal, *Pensées*)

É de natureza semelhante a situação de ausência e desorientação em *Central do Brasil*. Estrada, ela se abre a todas as direções do País. Ponto de partida e de chegada é, no entanto, caminho que não leva a lugar nenhum. Desamparados transcendentais são as personagens, seres sem passado e sem história em um mundo regido pela indiferença. Indiferença entre um homem e uma coisa, entre uma e outra coisa; a indiferença

é também a do mundo sem compaixão. Essa é uma tristeza mimética que, por uma secreta identificação com aqueles que vemos sofrer, anseia por sua tranqüilidade porque na dor do outro é a nossa que vemos. Ou, nas palavras de Montaigne: “um homem é todos os homens”.

Na contracorrente da História oficial celebrativa, do imanentismo contemplativo do historicismo, por um lado, e, por outro, o objetivismo positivista, a História é, na fita, um sexto sentido: é faculdade de metáforização. Esta tem afinidade com a linguagem na qual a história é narrada, pois busca-se um sentido “fora da ordem” convencionalizada. Isto significa que a investigação das significações não resulta em uma conclusão, tampouco permanece a mesma quando termina, como a relação entre Dora e o menino. A apresentação da História por imagens significa, também, teatralização cênica como maneira de revelar individualidades, discriminando-as de um indivíduo abstrato e inverificável na multidão. Neste cenário as personagens aparecem no filme como nas fábulas: o homem sai do plano da natureza destituída de sentido, instalando-se como indivíduo que com voz própria doa significado a seus mundos.

É assim que o filme de Walter Salles se desvia do ideário de um “país próspero e do futuro”. *Central do Brasil* faz surgir personagens oficiosos, histórias avulsas, palavras sem destinação, como as das cartas. Narrativa exemplar, Walter Salles a faz em sentido próximo àquele descrito por Walter Benjamin: “o cronista que narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a História” (“Sobre o Conceito de História”, *Obras Escolhidas I*). A narração, diversamente da História – grande negociadora de acordos e armistícios – fala da passagem do tempo, buscando o sentido e o desejo de um regresso, um “desejo do ausente”, como na palavra grega *potos*, na qual tanto o passado é uma ausência quanto o futuro. Nostalgia, portanto, do que foi e do que será.

O filme não começa com um narrador. O narrador era aquele que “contava histórias” tecidas coletivamente e repetidas de geração em geração – o que significava que uma tradição era compartilhada e transmitida, graças à palavra, de pai para filho. Diversamente do romance que é lido solitariamente, as histórias narradas não deviam simplesmente ser ouvidas mas escutadas para serem igualmente seguidas, pois nelas o narrador dava ensinamentos que – a igual título dos que se encontram nas fábulas e em máximas morais – protegiam os homens e os preparavam para enfrentar infortúnio e boa sorte, constituindo-se como um fio de orientação entre as gerações, pois dar e receber conselhos era fator de organização social. A temporalidade do narrador é “arte-

sanal” como o são as histórias narradas. Hoje, o tempo marcado por ponteiros de relógios silencia os provérbios e histórias se esgotam. No passado

sabia-se bem o que era a experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade dos anos, em provérbios; ou de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; ou ainda através de narrativas de países longínquos e estrangeiros, junto a uma lareira, diante dos filhos e dos netos. Mas para onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso, os que hoje estão em seu leito de morte dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração, como se fossem um anel? A quem ajuda hoje em dia um provérbio? Quem ainda tentará tratar com a juventude invocando sua experiência? (Benjamin, “Experiência e Pobreza”)

Dentre todas, a palavra por excelência era a do agonizante, não que ocultasse um segredo ou propusesse um enigma, mas porque, no limiar da morte, nessa última travessia, com a autoridade máxima condensava íntima e repentinamente o mundo vivo e familiar com o outro mundo, inteiramente desconhecido e estrangeiro, embora comum a todos. O desejo de preservar uma referência primeira corresponde à necessidade de assegurar uma identidade como condição social, cultural e existencial.

Este filme mostra desenraizamento, êxodo, perambulação. Êxodo (espacial) e perda (da tradição temporal) são alguns dos temas do filme. Para esquecer (um lugar, um pai, um ponto de partida) é preciso primeiro lembrar. Na incapacidade de lembrar está a de esquecer, a impossibilidade de um registro simbólico de uma falta ou ausência. Freud, em seu ensaio “Uma perturbação da memória na Acrópole”, trata esta circunstância de estranhamento como “despersonalizações”. Despersonalizações e desrealizações “estão intimamente vinculadas(...). A despersonalização nos leva à extraordinária condição da *double conscience* que seria mais correto denominar ‘cisão da personalidade’”. A impossibilidade de lembrar e conhecer o passado provoca algo como uma *des-marca*, com o que se desfaz a identidade subjetiva.

Acompanhando, basicamente, *Alice nas Cidades* de Wim Wenders, o filme de Walter Salles lembra também *Paris-Texas*. As palavras são aqui sediciosas. Paris-Texas, a cidade-luz no deserto, um lugar que se faz passar por outro. Assim também são os nomes em Central do Brasil: Josué, Jesus, Jessé? Passarelas frágeis, as palavras podem induzir a equívoco, equívoco que é, porém, uma maneira de dizer o verdadeiro: um presente de identidades instáveis, onde o nome não é mais fator de individuação. A história como narrativa, entre a ciência e a ficção preserva-se de uma História constituída na seqüência previsível de uma cadeia de razões. A memória, nas histórias narradas,

resguarda o passado em sua contingência, insere experiências no espaço e no tempo, contrapondo-se à continuidade das vivências momentâneas, carentes de recordação. Por imagens, metáforas e construções, a memória possibilita a narrativa que mais se assemelha de experiências de vida e de pensamento. Uma aproximação pode ser estabelecida, aqui, entre o *flâneur* benjaminiano e o *storyteller* arendtiano: o *storyteller*, como o *flâneur*, distancia-se do passante dissolvido na multidão que se desloca indefinidamente por avenidas, estações e passagens, através de sua capacidade de transformar um choque, uma vivência imobilizada no instante, em experiência, em aptidão para narrar, capacidade que ele mantém desperta e ativa. A memória assim recuperada não transmite uma tradição apenas como herança sem testamento, mas sobretudo como *comunicação* entre gerações. Se através da metáfora o homem produz narrativas e fábulas, ele o faz como indenização dos sofrimentos de sua vida e de seu tempo. A história é aqui *magister vitae*, comportando um aspecto “medicinal”: é consolo da alma aflita. A fábula pertence ao campo da memória e esta é a tal ponto tomada pela imaginação, que, diz Vico, “não se pode dizer que as crianças ou os primitivos – ‘povos-crianças’ mentem ao inventar”.

Na fita, a indiferença cede lugar à comisseração (Dora e o menino), ao lugar nenhum (a metrópole) se substitui o mundo rural. Walter Salles privilegia a dimensão pré-industrial, artesanal do País; discretamente delinea-se a referência ao mundo urbano na presença, ao longe, de casas populares, como anseio de reconciliação entre a “cidade e a serra”. Com isto destaca-se mais uma ausência – a do Estado. Tudo se passa como se a exclusão social da humanidade itinerante do Nordeste brasileiro pertencesse mais à história da natureza do que à da cultura política. A felicidade, finalmente encontrada, é, no filme, a das coisas simples, fruto do trabalho que produz valor-de-uso, segundo uma habilidade técnica que lentamente chegou à maturidade, como no artefato do pião de madeira. O trabalho útil e lúdico é a infra-estrutura do Brasil “profundo”, ao qual o diretor contrapõe o Brasil da grande indústria e o da velocidade da sociedade de massa: “a metrópole não se opõe mais, como a *polis*, a uma natureza circundante (...). Em contrapartida, a metrópole abole, radicalmente, qualquer referência à natureza, para declarar o êxito definitivo da cultura urbana, industrial, tecnológica” – a que interdita a recordação (Ferraris, M., *Paisagem metropolitana*). Não temos mais tempo de viver os dramas que nos estavam destinados: “as rugas de nosso rosto”, anotou Benjamin, “são as assinaturas das grandes paixões que nos estavam destinadas, mas nós, seus senhores, não estávamos em casa”. Recordação não é, no filme, apenas reconciliação entre o adulto e a criança, e reconciliação do adulto consigo mesmo, mas sobretudo, o

dar vida à capacidade de amar. Hannah Arendt escreve ser suportável toda dor quando dela podemos contar uma história ou fazer dela uma história. É assim que, em uma das mais belas imagens do filme – quando Irene (Marília Pera) e Dora (Fernanda Montenegro) estão no apartamento e Irene vê a amiga jogando as cartas em gavetas – nesta cena anuncia-se uma mudança de sensibilidade que logo viria a tocar Dora. Marília Pera é tomada de compaixão por aqueles que jamais receberão as mensagens escritas, por um lado e, de outro, pelas cartas que permanecerão sem resposta, num mundo onde as palavras perdem seu sentido de troca de experiências e fortalecimento de vínculos eletivos. Em Irene, a curiosidade acerca do que conteriam aquelas cartas, mas também admiração diante do enigma da escrita, enigma da palavra narrativa, palavra portadora de pensamentos, sentimentos – que presentificam um ser, ser que é, pela palavra, único e insubstituível. A palavra é, por isso, o dom de dialogar consigo mesmo, constituindo um eu que já é dois e assim prepara o diálogo com o outro.

A possibilidade de narrar acontece quando à indiferença substitui o amor. Ao final, Dora pode narrar sua própria história – história que também ela começa com a perda do pai. Correndo o risco de imprecisão, poderíamos dizer que o filme *Central do Brasil* indica um caminho aos desesperançados. Se o mundo é ateu – malgrado toda sua religiosidade, se o mundo é sem pai porque sem Deus, o filme não postula a afirmação ou negação de religiosidade, mas nos libera para a religião que é “o coração de um mundo sem coração, o Espírito de um mundo sem Espírito”. Poderíamos denominá-la, como propôs Ricoeur, de “fé pós-religiosa constituída para uma época sem fé”.